HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN EL PERÚ

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

VOLUMEN 2

LITERATURA Y CULTURA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ: APROPIACIÓN Y DIFERENCIA

Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya M.

Coordinadores

Raquel Chang-Rodríguez, Ph.D. en Literatura por la Universidad de Nueva York, es *Distinguished Professor* en el City College y el Graduate Center de la City University of New York (CUNY). Sus investigaciones se centran en el periodo colonial del Perú y de México y destacan la agencia de sujetos sociales marginados tanto como la relación entre texto e imagen. Cuenta entre sus publicaciones: *Cartografía garcilasista* (2013) y las ediciones modernizadas de la *Relación de los mártires de La Florida* de Luis Jerónimo de Oré (2014), del *Discurso en loor de la poesía* de Clarinda y de la *Epístola a Belardo* de Amarilis (2009). Es editora-fundadora de la *Colonial Latin American Review,* profesora honoraria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua y doctora Honoris Causa por la Universidad Nacional Helénica de Atenas, Grecia. En el 2016 la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) la distinguió con el Premio Enrique Anderson Imbert.

Carlos García-Bedoya Maguiña, Ph.D. en Literatura por la Universidad de Pittsburgh, es profesor principal del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. Ha sido vicepresidente del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP). Es coordinador de área de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* y secretario nacional de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA). Entre julio 2016 y febrero 2017 se desempeñó como decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de SanMarcos. Hapublicado los libros: *El capital simbólico de San Marcos. Estudios literarios: figuras representativas* (2016), *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura* (2012), *Para una periodización de la literatura peruana* (1990, reedición ampliada 2004), y *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial* (2000).

Historia de las literaturas en el Perú

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro,
Coordinadores generales

Volumen 2

Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia

Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya M.
Coordinadores

Fondo Editorial
Pontificia Universidad Católica del Perú
Casa de la Literatura Peruana
Perú Ministerio de Educación

Historia de las literaturas en el Perú
Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

Volumen 2. Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia
Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya M., Coordinadores

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
feditor@pucp.edu.pe - www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

© Casa de la Literatura, 2017
Jirón Áncash 207, Lima 1, Perú
Centro Histórico de Lima. Antigua Estación de Desamparados
casaliteratura@gmail.com - www.casadelaliteratura.gob.pe

© Ministerio de Educación del Perú, 2017
Calle Del Comercio 193, Lima 41, Perú
webmaster@minedu.gob.pe - www.minedu.gob.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Manto Paracas, Horizonte Temprano (900 a.c.-200 a.c.)
Cortesía del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

ISBN: 978-612-317-253-4

Las opiniones vertidas en estos ensayos son responsabilidad de los autores.

Presentación

En el siglo XXI, la literatura peruana obtuvo el máximo reconocimiento internacional con el Premio Nobel de Literatura otorgado a Mario Vargas Llosa en 2010. Creemos que esta valoración no llega solamente a la obra extraordinaria de este autor, sino que hace visible la trayectoria de una serie de tradiciones literarias que convergen en el Perú. Felipe Guaman Poma de Ayala, Garcilaso de la Vega, Ricardo Palma, Clorinda Matto, César Vallejo, Martín Adán, José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, son algunos de los nombres más destacados, pero no los únicos. A ellos es preciso sumar la reflexión política, artística e histórica de otros autores, otros creadores acaso con menor reconocimiento, pero no menor responsabilidad en lo que actualmente reconocemos como una de las literaturas más importantes en español. Es con esta visión que la Casa de la Literatura acoge y promueve el proyecto editorial e investigativo del cual surge la colección *Historia de las literaturas en el Perú*, cuya dirección general ha estado a cargo de dos prestigiosos académicos: Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro.

Algunos estudiosos de la literatura como Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo Vargas, Alberto Tauro del Pino y Washington Delgado, entre otros, emprendieron en el siglo XX ambiciosas historias completas de la literatura peruana. Fueron esfuerzos personales, que nos presentaron visiones individuales de la literatura sujetas a la situación de los estudios literarios de sus épocas. *Historia de las literaturas en el Perú* recoge estas experiencias fundacionales, y se propone actualizar los estudios literarios peruanos a través de una perspectiva contemporánea de la investigación en las humanidades: la multiplicidad de enfoques críticos desde los cuales se reflexiona en torno a la literatura.

La colección consta de seis tomos, estructurados cronológicamente, cada uno diseñado por una dupla de investigadores especializados en el periodo. Asimismo, los tomos han sido desarrollados con la participación de ensayistas nacionales e internacionales. Creemos que esta diversidad de miradas y voces permite la presentación de una historia literaria crítica, abierta a la discusión y a nuevas lecturas. En tal sentido, *Historia de las literaturas en el Perú* es un proyecto dedicado a los investigadores —nacionales y extranjeros—, a los docentes, a los estudiantes y a los lectores autodidactas, a quienes proponemos una visión actualizada y asequible de los temas y autores más representativos de nuestra literatura.

La Casa de la Literatura, en consonancia con su objetivo de difusión de las letras peruanas, ha sido parte activa del surgimiento de esta colección, iniciativa a la cual se sumó la Pontificia Universidad Católica del Perú. Esperamos a través de estos libros contribuir al mejor conocimiento de la literatura peruana y promover el acceso a la reflexión académica contemporánea, la cual consideramos como una aliada imprescindible para la formación de los lectores y lectoras de literatura.

Milagros Saldarriaga Feijóo
Directora
Casa de la Literatura

Introducción
La voz y la letra

Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya M.

La literatura y la cultura del Virreinato del Perú en los siglos XVII y XVIII resultan de procesos variados y enrevesados. En las letras, encontramos la asimilación del modelo europeo, el contacto del castellano y diversas lenguas indígenas, escritores de variada procedencia, preparación e intereses, el apremio de describir la novedad, la confluencia de diversos movimientos, la urgencia de afirmarse de parte de los autores virreinales; en lo cultural, resaltan el proceso de catequización y control de la población autóctona, los conflictos entre la Iglesia católica y la Corona española, la división jurídica impuesta por los Austrias en república de indios y de españoles, la esclavitud y su nefasto corolario, la segmentación social regida por el origen étnico de cada persona, la llegada de la Inquisición, el proceso identitario de los criollos, los varios caminos de la censura de libros, las consecuencias del reformismo borbónico. Conocerlos y dar cuenta de su impacto implica un reto para los lectores que deseen acceder a la transformación del modelo ibérico y comprender cómo se comienza a fraguar la identidad de la nueva sociedad y sus productos literarios; es decir, cómo opera el conjunto de signos que produce la afinidad social y el significado del texto, marcados ambos por la diferencia peruana. Notar el desarrollo de la cultura y la literatura del periodo virreinal y entenderlo desde una perspectiva actualizada es imprescindible para discernir la moderna personalidad del Perú en las variadas manifestaciones de su mosaico cultural. Los ensayos de este tomo ofrecen los hitos que jalonan esta complicada andadura.

La llegada de la hueste española a la zona norte del Tahuantinsuyu para iniciar la exploración y apropiación de esos territorios es marca central de este proceso. Allí los europeos encontraron una diversidad de culturas nativas, algunas ya asimiladas en anteriores conquistas incas. Si bien estas no conocían la escritura alfabética, conservaban la memoria del pasado a través de la tradición oral, de quipus y de símbolos abstractos que hoy día algunos investigadores asocian con un tipo de escritura ideográfica. La tradición oral sirvió como vehículo para mantener vivos los mitos, las leyendas y los acontecimientos más sobresalientes del pasado, y como vía de comunicación con las divinidades.

Como producto de la resistencia de la población autóctona, primero a la conquista y después a la colonización, sus tradiciones y normas no fueron destruidas; al contrario, fueron incorporadas, alteradas y aprovechadas en un largo proceso de transculturación por medio del cual España impuso sus leyes, su religión y su modelo de civilización en los Andes. Los indígenas, igualmente, asimilaron y aplicaron el saber europeo. Por medio de negociaciones con las autoridades coloniales, del aprendizaje de la lectoescritura del español y en varios casos del latín, y de un apto manejo del aparato jurídico, los miembros de la nueva élite nativa consiguieron cierto poder dentro de la administración virreinal, pudieron escalar socialmente y defender a los suyos —aunque no siempre con éxito—. Animados por el espíritu humanista y el celo religioso, misioneros y colonizadores, con la ayuda de indios ladinos, llegaron a conocer la lengua y cultura de la población nativa con el propósito de catequizarla. Gracias a estos esfuerzos se conservan hoy día antiguos cantos y tradiciones, entre ellos *Dioses y hombres de Huarochirí* (ver Taylor en volumen 1), testimonio transcrito del quechua que presenta la cosmogonía de la zona. Como veremos, muy pronto indígenas

y mestizos alfabetizados crearon sus propias obras aprovechando el saber transmitido por la tradición oral y otros sistemas de comunicación, y también lo aprendido de la cultura ibérica.

Marinos, capitanes y soldados que contaban sus hazañas y escribían a las autoridades políticas de la metrópoli para recibir recompensas y privilegios, informar sobre las ignotas tierras o justificar sus acciones, fueron los primeros en describirles el territorio del Incario a los europeos. Sus escritos pueden verse como un puente entre las ideas medievales y renacentistas o de la temprana época moderna. Compartían la mentalidad medieval porque describían con admiración el papel catequizador de España: llevar el cristianismo a un territorio inédito; eran renacentistas por manifestar el espíritu humanista de la época, caracterizado por el individualismo, el optimismo, el afán de lucro, el deseo de explorar nuevos territorios y transmitir lo aprendido. Conviene recordar que el humanismo divulgado por estudiosos italianos que llegaron a la Península durante el reinado de los Reyes Católicos, y cuyas ideas alcanzaron predominio en la época de Carlos I de España (1516-1556) o V del Imperio romano-germánico (1520-1558), fue frenado por el Concilio de Trento (1545-1563). Esta asamblea contrarreformista creó el índice de libros prohibidos *(Index Librorum Prohibitorum),* reactivó la Inquisición fundada en 1478 y exigió adhesión absoluta al dogma de la Iglesia. En el Virreinato del Perú, autoridades seglares y eclesiásticas y pobladores de diferente procedencia participaron en los mecanismos de censura que, como explica Pedro M. Guibovich Pérez en su ensayo, impactaron la circulación de manuscritos e impresos a lo largo del periodo colonial. Estos controles se acrecentaron con el arribo de la Inquisición (1570) y de la imprenta (1584) a la capital virreinal y perduraron hasta la época republicana (Ilustración 1). Conocer su funcionamiento en base a la documentación existente ayuda a entender un aspecto central de la cultura colonial.

DEL MESMO.

SONETO.

MUrio CARLOS, Rey inclito de Eſpaña,
Y ſu temprana triſte muerte llora
Quanto Neptuno con ſus ondas dora,
Y con ſus eſplendores Phebo baña:
O de Parca fatal dura guadaña!
Violento golpe de invaſion traidora!
Que quando efectos de ſu corte ignora,
Roba dos *M*undos en vn Rey ſu Zaña.
Olvido intenta del *M*ayor Monarca,
Quando priva la *M*uerte en ſus deſpojos
De ſu auguſta preſencia adoraciones:
Pero no ha de triumfar la fiera Parca;
Que quando le retira de los ojos;
Queda CARLOS impreſſo en Corazones.

RPJCB

Ilustración 1. Rara imagen de una imprenta colonial en la Lima del siglo XVIII; el papel lleva el nombre de Carlos, rey de España (1665-1700). Probablemente el grabador fue el dominico Miguel de Adame. Ioseph de Contreras, impresor real del Santo Oficio y de la Santa Cruzada. Cortesía de la John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island, EE.UU.

Los marineros, soldados, capitanes, viajeros y frailes que les describieron los nuevos territorios a los lectores europeos nunca imaginaron que sus cartas, historias, crónicas y relaciones se estudiarían, en el futuro, dentro de la literatura. Sin embargo, estos documentos se literaturizaron, como ha explicado Margarita Zamora (1987)[1], y pasaron a formar parte de las letras tanto españolas como peruanas. Según aclara, esto ocurrió por la importancia de las hazañas descritas, la novedad del material comentado, la singularidad del autor o de la autora; más tarde, en la temprana época republicana, el afán de constituir los orígenes literarios de las jóvenes naciones hispanoamericanas obliga a los estudiosos a recopilar e integrar estos vetustos documentos al acervo nacional y así otorgarles una identidad diferenciada de la española a las letras de las flamantes repúblicas. Estos textos de corte historiográfico aportaron varias novedades: énfasis en el testigo presencial; narradores improvisados contaban acontecimientos singulares; una variación en la sociedad estamental debido al realce no ya de la prosapia del individuo, sino de sus acciones —cuentan los hechos, la conducta de cada persona y no su herencia ya de bienes materiales ya de un linaje—. Todo ello establece el vínculo de tales escritos con la temprana época moderna.

Inicialmente estos autores un tanto espontáneos enfrentaron varios problemas formales. Los más notables podrían resumirse en las siguientes preguntas: ¿cómo describir este mundo tan diferente y extraño?, ¿cómo relatar la propia participación en la conquista del antiguo Incario y en la constitución de la sociedad virreinal peruana?, ¿cómo dar cuenta de la alta civilización encontrada, de las mujeres y hombres que la forjaron? En busca de respuestas acudieron a la tradición historiográfica medieval y los preceptos literarios del Renacimiento. La primera permitía la mezcla de realidad y fantasía, la inclusión de detalles raros y la divagación moralizante, pues los hechos contados debían servir de ejemplo a los lectores. Por eso en estos tempranos documentos no debe sorprendernos leer sobre la intervención divina en favor de los conquistadores, ni la descripción de hazañas inusitadas de parte de españoles e indígenas. Los segundos, o sea los preceptos literarios del Renacimiento, propiciaron, entre otras cosas, la inclusión de un paisaje embellecido y distante de la realidad, de la nota individualista, del comportamiento heroico —pensemos en los libros de caballería— y de la atención a la forma[2]. En estas tempranas obras ya encontramos algunas constantes de la literatura peruana e hispanoamericana: 1) la coexistencia de varios estilos cuya mezcla a veces produce textos muy diferentes a los modelos originales; 2) el choque de diversas tradiciones literarias e historiográficas que no logran acoplarse; 3) la descripción reiterada mediante un lenguaje denso, de la belleza, la abundancia o la rareza del espacio americano. La última tendencia marcará el Barroco de Indias y se extenderá hacia la época contemporánea en un estilo caracterizado como neobarroco.

Estas nuevas creaciones, como es de esperarse, estaban marcadas por la experiencia americana de sus autores; muchas veces el vocabulario castellano era inadecuado para describir lo recién descubierto. Por eso, cuando los españoles iniciaron su entrada en territorios del Tahuantinsuyu, como desconocían los nombres quechuas de muchas cosas, las llamaban con los vocablos ya familiares que traían del Caribe —Cuba, Santo Domingo, San Juan de Puerto Rico—. Igualmente, los andinos, cuando conversaban con los europeos en esa época inicial, empleaban los nombres aprendidos de los recién llegados, por ejemplo, «cacique» y no «curaca». Así, por medio de estos tempranos contactos entraron en las tierras del Incario —y permanecen hasta hoy en el Perú— vocablos de la lengua taína de la familia arahuaca: maíz (del taíno *mahís*) predomina sobre *zara*; chicha (de la voz aborigen de Panamá *chichab* [maíz]) sobre *azua*. En otros casos, plantas y animales americanos recibieron nombres europeos: por ejemplo, a las llamas se las conoció como «carneros de la tierra». Con el paso del tiempo, palabras de los idiomas indígenas —tambo, chasqui — del territorio integrado como Virreinato del Perú en 1542, fueron enriqueciendo el castellano

peruano y el español general. Esta arbitrariedad para nominar lo desconocido, tanto como la dificultad para comunicarse traspasando barreras lingüísticas y culturales, también se refleja en la creación del apelativo de nuestro país, según nos explica el Inca Garcilaso en *Comentarios reales*: por el nombre de un río, los españoles llamaron Pirú a toda la tierra (Libro 1, cap. 5).

Otro aspecto notable de estos nuevos textos, es su marca de asombro, de maravilla. Esto se explica porque en particular los marinos, conocedores de las antiguas leyendas clásicas, creyeron haber hallado en América desde las amazonas y las sirenas hasta los dragones descritos en vetustos tratados de historia natural; igualmente, se propagaron leyendas de ignotas riquezas y civilizaciones que dieron lugar a nuevas exploraciones, como la auspiciada por Gonzalo Pizarro para llegar al País de la Canela, o la búsqueda de tesoros como el del Dorado, incentivada por la sed de oro de los europeos.

Tempranamente el historiador norteamericano Irving A. Leonard en su clásico *Books of the Brave* [*Los libros del conquistador*], postuló la influencia de las novelas de caballería como factor importante en el desarrollo de esta visión portentosa del Nuevo Mundo[3]. De la evolución de crónicas e historias da cuenta el ensayo de Luis Millones Figueroa, quien se ocupa de cuatro —una de ellas escrita por un indígena— del siglo XVII: 1) *Relación del viaje de fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo* (ca.1607) del propio Diego de Ocaña; 2) la *Historia general del Perú* (1616) de Martín de Murúa; 3) la *Relación de antigüedades de este reino del Perú* (ca. 1630) de Juan de Santa Cruz Pachacuti; y 4) la *Historia del Nuevo Mundo* de Bernabé Cobo (1653). En el siglo XVIII concitan su atención las *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional* (1758) de José Eusebio Llano Zapata, y *Trujillo del Perú* (1789) del obispo Baltazar Jaime Martínez Compañón Bujanda. En cada caso Millones Figueroa muestra las motivaciones del autor, explica su manejo del arte verbal y visual y destaca los aspectos más relevantes del texto.

Las crónicas religiosas constituyen un conjunto diferente pero cuya creciente importancia ha sido realzada en las últimas décadas del pasado siglo. Carlos Gálvez Peña analiza las pergeñadas entre 1620 y 1680 por frailes y sacerdotes. En su análisis, detalla la trascendencia de la historiografía religiosa y su recuperación como fuente de estudio tanto del pasado incaico como del colonial a raíz de su revaloración y de la publicación de nuevas ediciones de estas singulares historias. Según explica Gálvez Peña, este corpus integrado por una veintena de narrativas «convirtió a Lima en el principal centro de la discusión histórica del siglo XVII». Por la importancia de la religiosidad en la época, por la influencia de la clerecía regular, por la evidente cultura de sus autores españoles y criollos y por la variedad de materias tratadas, un acercamiento a estos siglos distantes no puede soslayar la contribución a la cultura letrada de las crónicas conventuales de las principales órdenes radicadas en el virreinato peruano. Es de esperar que futuras investigaciones contribuyan a ampliar el espectro de lo escrito en y sobre los claustros femeninos del Virreinato del Perú, y permitan una valoración de las contribuciones de monjas, donadas y sirvientas recluidas en los conventos[4]. Sí sabemos que en los preliminares de celebraciones religiosas y fastos de la época llevados a la imprenta encontramos con frecuencia poesía escrita por mujeres de claustro, seguramente por encargo. Por ello, el estudio de lo creado en ese espacio, ya por propia voluntad ya siguiendo órdenes de confesores y prelados, es de suma importancia para completar el marco de la cultura religiosa en el virreinato peruano.

Alfabetizados por medio de las doctrinas, autores indígenas y mestizos pronto comenzaron a escribir sus propias obras, en las cuales frecuentemente mezclaban el español y las lenguas amerindias, las concepciones culturales europeas y las americanas, la letra y la imagen. Ellos nos dieron los primeros textos bilingües y multiculturales, cuyo carácter mestizo, híbrido, marca la producción en desarrollo. Entre estos sobresale *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615), en

la cual el historiador indígena Felipe Guaman Poma de Ayala reconstruye, con palabras y dibujos, el pasado andino a la vez que defiende con argumentos del padre Bartolomé de las Casas y otros tratadistas los derechos de los antiguos americanos. En su ensayo «'Escribirlo es llorar': la crónica visual de Felipe Guaman Poma de Ayala», Mercedes López-Baralt ofrece un amplio recorrido por la biografía del autor destacando su probable participación en talleres de pintura colonial y la persistencia de la mentalidad andina en sus dibujos y propuestas; también describe el manuscrito y trata la polémica en torno a su identidad. En otras palabras, examina la vida de Guaman Poma, su carácter de sujeto múltiple en la obra, así como la resonancia de *Primer nueva corónica* en múltiples disciplinas.

El Inca Garcilaso de la Vega, mestizo cuzqueño autor de *Comentarios reales* (primera parte, 1609; segunda parte, 1616-1617), integró concepciones americanas y europeas de la historia y la cultura en esa admirada obra. Por esta labor de síntesis y por su visión abarcadora de la historia continental, es considerado por muchos el primer gran escritor hispanoamericano. José Antonio Mazzotti estudia al autor cuzqueño y explica su importancia desde una perspectiva trasatlántica. Para destilar el pensamiento del Inca atiende a la presencia de modalidades y conceptos discursivos europeos tanto como a las resonancias y evocación del pasado incaico presentes en los escritos del cronista. A partir de los *Diálogos de amor* (1590) y pasando por la *Relación de la descendencia de Garci Pérez de Vargas* (1596) y *La Florida del Inca* (1605), Mazzotti llega a las dos partes de los *Comentarios reales*, y despliega en este recorrido la trayectoria del pensamiento garcilasiano. Lamentablemente, los esfuerzos iniciales de estos autores se vieron interrumpidos debido a las restricciones impuestas por el régimen colonial y las presiones de la cultura hegemónica sobre la población mestiza, aborigen y africana. En el virreinato peruano, después de la rebelión indígena de Túpac Amaru (1780), el visitador José Antonio de Areche (1731-1789) consideró los *Comentarios reales* obra peligrosa y recomendó prohibir su lectura y circulación tanto como la vestimenta a usanza inca, las imágenes de los descendientes de la realeza nativa y las representaciones teatrales que trataran sobre el pasado del Tahuantinsuyu. Desde Aranjuez, el soberano español, Carlos III, hizo ley la recomendación el 4 de abril de 1782.

Juan de Espinosa Medrano es otra figura central en el desarrollo de la cultura y la literatura del virreinato peruano. Su obra más conocida es *Apologético en defensa de don Luis de Góngora* (1662) y José Antonio Rodríguez Garrido la analiza en «Modelo, imitación y cultura criolla en Juan de Espinosa Medrano». Como explica el estudioso, la carrera de este ingenio criollo está vinculada al Seminario de San Antonio Abad y al cabildo de la Catedral del Cuzco: estudió en el primero, y después allí fungió como profesor de Artes y Teología, mientras en el segundo pronunció algunos de sus sermones más admirados. Estos se recopilaron y publicaron póstumamente con el título de *La novena maravilla*. Los sermones del Lunarejo, así apodado porque tenía un lunar en la mejilla, y su curso de *Philosophia Thomistica* (1688), muestran un conocimiento de la cultura profana y sagrada de la época tanto como su carácter de intelectual criollo. En el prólogo del *Apologético*, Espinosa Medrano responde a los cuestionamientos europeos sobre la valía intelectual de los nacidos en América con el propósito de mostrarse como intérprete de tales saberes; sin embargo, no los cuestiona, y así lo explica Rodríguez Garrido: «la obra de Espinosa no pretende, en suma, el cuestionamiento de los valores imperiales, pero sí el replanteamiento de las posiciones de centro y periferia dentro de ese orden». Desde tres diferentes perspectivas, la indígena para Guaman Poma de Ayala, la mestiza para el Inca Garcilaso, y la criolla para Juan de Espinosa Medrano, con el correr del tiempo estos autores se constituirán en pilares de la literatura y cultura del Perú, y por ello se han colocado bajo la categoría de «fundadores».

El mosaico étnico y cultural se amplió muy pronto con la llegada a los Andes de esclavos africanos; algunos participaron en la empresa conquistadora cumpliendo las más riesgosas tareas. Después, a medida que la población aborigen disminuyó debido a su poca resistencia a las nuevas enfermedades y al excesivo régimen de trabajo, los esclavos africanos la reemplazaron en tareas agrícolas y mineras. Ya se ha comprobado, con suficiente documentación, que entre 1518 y 1873 arribaron a América nueve millones y medio de africanos. La mayoría de ellos fueron trasladados al Caribe, a Brasil y al sur de los actuales Estados Unidos. Para aprovechar al máximo esa mano de obra, los amos promovieron un proceso definido por el historiador cubano Manuel Moreno Fraginals como el desarraigo cultural de un grupo humano utilizado por otro como fuerza barata de trabajo. Este desarraigo se acentuó cuando los patronos, para romper la cohesión cultural, mezclaron a esclavos de diferentes etnias, lenguas y zonas de origen. Aunque esta táctica sirvió para acentuar el aislamiento y la rivalidad entre los africanos, paradójicamente, también los acercó y contribuyó a acelerar su proceso de adaptación al nuevo medio y su capacidad de crear vínculos de diversa índole con otros grupos sociales, principalmente urbanos. El saber, conservado tanto en las culturas africanas como en las andinas por medio de la tradición oral, en especial en materia religiosa, se mantuvo precariamente vivo gracias al proceso de sincretismo por el cual las deidades africanas se identificaron con los santos cristianos. Así, en los días festivos del calendario católico, los esclavos y sus descendientes veneraban, en una misma imagen, a figuras sagradas del panteón cristiano y de sus respectivas religiones. San Martín de Porres (1579-1639), de ascendencia africana en el lado materno, hermano lego en la orden dominica, canonizado en 1962, es figura representativa de esta ampliación del mosaico étnico y cultural del virreinato peruano. También lo es Úrsula de Jesús (1604-1666), esclava que sirvió en un convento desde los trece años, fue manumitida por una monja y vistió el hábito de franciscana clarisa. En su diario, escrito a petición de su confesor, cuenta la vida de la institución y detalla sus experiencias místicas, mostrando las características de una espiritualidad barroca desde la perspectiva de la marginalidad[5].

Los afroperuanos apenas figuran en crónicas y relaciones de los siglos XVII y XVIII. Ocupan un mayor lugar en el *Diario de Lima* de Josephe de Mugaburu y Francisco de Mugaburu o en el teatro de Francisco del Castillo, el Ciego de La Merced. En general, su representación se realizaba desde códigos cómicos mediante la reproducción del idiolecto de este grupo social. Esta reducida presencia simbólica contrastaba con la gama étnica de Lima, ciudad africanizada dado que desde 1600 hasta el último censo colonial (1790), los afrolimeños superaron el 40%. Aunque se los excluyó de la esfera educativa, muchos de ellos litigaron contra sus dueños en pos de un cambio de amo o para manumitirse ellos mismos, y de este modo frecuentaron indirectamente los documentos y las fórmulas jurídicas. A fines del siglo XVIII e inicios del XIX, puede consignarse a los médicos José Manuel Dávalos (1758-1821) y José Manuel Valdés (1767-1843), como ilustres afrodescendientes integrados a los círculos letrados universitarios. Como al primero no se le permitió ingresar a San Marcos por su origen, se doctoró en la Universidad de Montpellier y en su tesis refutó las ideas de Cornelius de Pauw sobre la inferioridad americana; el segundo fue poeta religioso y en círculos científicos le debe la fama a su temprana declaración de que el cáncer no era una enfermedad contagiosa.

Una vez dejadas atrás las luchas de las llamadas «guerras civiles» entre los conquistadores, en las cuales también estuvo implicada la población indígena, obligada a apoyar a uno u otro bando, Lima y Cuzco se convirtieron en ciudades privilegiadas, focos de irradiación de la cultura hegemónica que de a poco se mezclaba con manifestaciones nativas. En ambas villas floreció el cultivo de la literatura, particularmente la poesía; si en Cuzco la élite que conformaba «la ciudad letrada» —en

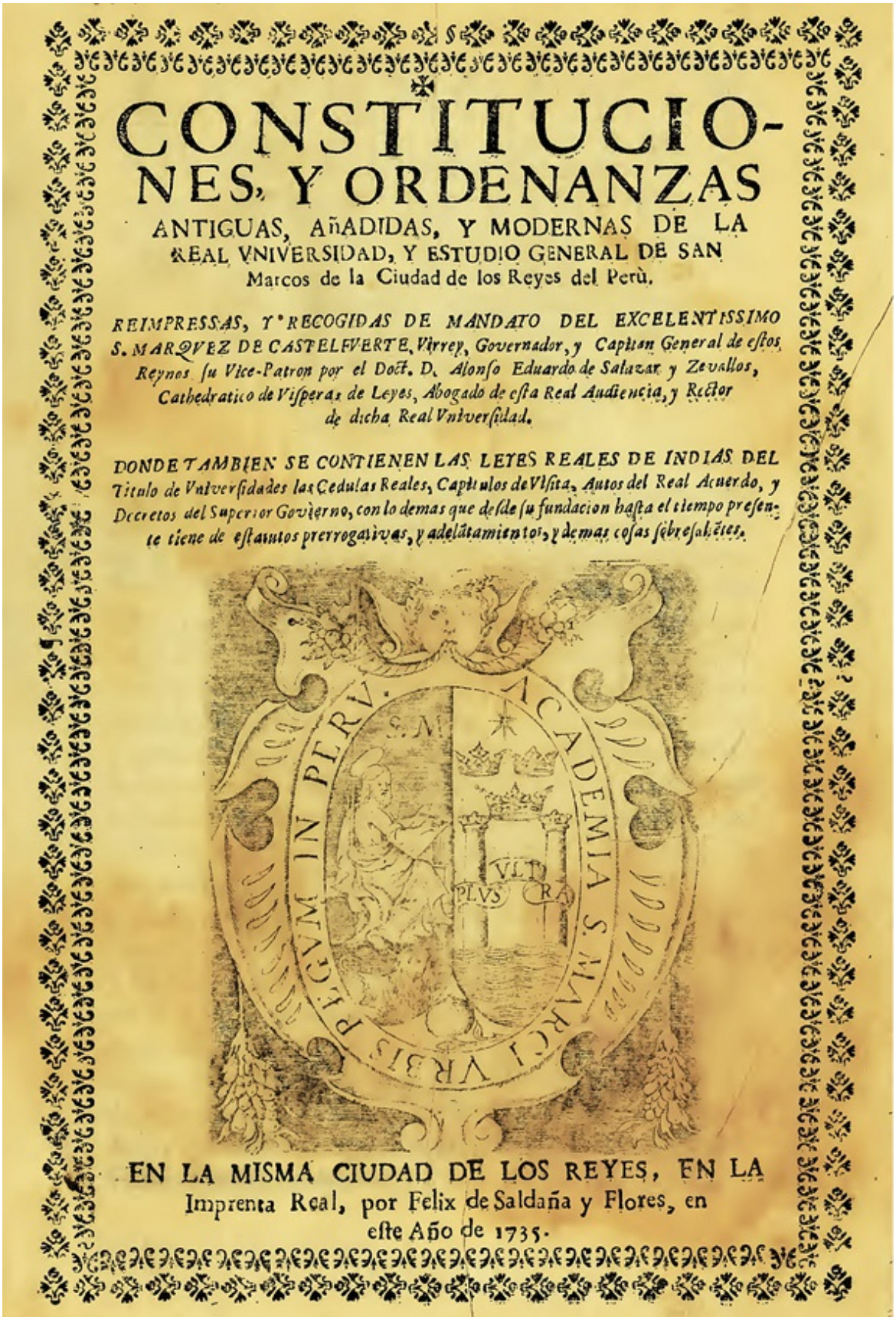
caracterización de Ángel Rama, la urbe donde se asentaron los cultivadores de las letras[6]— mantuvo el bilingüismo quechua-español a lo largo del periodo colonial, este no fue el caso en Lima que, ya acriollada, mostraba una población monolingüe en castellano para los comienzos del siglo XVII. Con el auge de estas urbes surgió el interés de parte de la corona de conocer más pormenorizadamente los sucesos de ultramar. En Lima sobresale el *Diario* (1629-1634) del clérigo Antonio de Suardo[7], escrito por encargo real e incluido en la *Relación de gobierno del Virrey Conde de Chinchón*; en la antigua capital del Incario son notables las *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco* de Diego de Esquivel y Navia (ca. 1672-ca. 1730), obra que circuló en manuscrito a fines del siglo XVIII y se publicó en el siglo XX. Josephe de Mugaburu y Francisco de Mugaburu en su *Diario* (1640-1694) —publicado en 1918— consignan acontecimientos de ambas ciudades con preferencia de lo ocurrido en Lima. Estos textos incluían desde chismes y noticias de servicios religiosos hasta descripciones de terremotos y ataques de piratas (Ilustración 2). Su reseña de sucesos menudos y mayores muestra la vida en estas urbes virreinales y produce un tipo de historia ciudadana que hoy día nos permite atisbar cómo transcurrían las actividades cotidianas y cuáles eran las preocupaciones de sus variopintos pobladores.

Ilustración 2. Grabado del ataque de la flota holandesa a la ciudad de Payta (1615), al mando de Joris van Spilbergen. Leiden: Nicolaes van Geelkercken, 1619. Cortesía de la John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island, EE.UU.

Fiestas y ceremonias donde participaban y competían miembros de los diferentes estamentos marcaban el calendario citadino y permitían —como señala Carlos García-Bedoya en «Los marcos culturales e institucionales»— dar escape a las tensiones sociales. Estas surgían en una sociedad escindida legalmente en dos sectores, la república de españoles y la república de indios, cada una de

las cuales con sus propias élites que cobijan a los circuitos letrados. Desde el primer sector se va perfilando una emergente conciencia criolla, acentuada, como veremos, en el siglo XVIII. Desde el segundo sector se va gestando un fenómeno de revitalización cultural, el movimiento o renacimiento inca. Instituciones clave en el proceso de desarrollo cultural y literario serán la corte virreinal, la Iglesia —con sus dignatarios y sus órdenes religiosas— y el sistema educativo, en particular la universidad y los colegios para la educación de la élite criolla y los hijos de caciques indígenas. Entre estos sobresale el Colegio Máximo de San Pablo de Lima, fundado por los jesuitas, cuya biblioteca, en 1750, tenía unos 43 000 ejemplares y era la más importante de las Américas. En 1620 se crearon dos colegios regentados por los jesuitas para la educación de la nobleza indígena: en Lima, el Colegio del Príncipe, y en el Cuzco, el Colegio de San Francisco de Borja. A los hijos de los caciques se les enseñaba religión, historia, gramática, retórica, aritmética, latín, literatura y los modales de la nobleza española. El interés principal era occidentalizarlos y formarlos como leales súbditos de la corona.

La Universidad de San Marcos, conocida en la época como Universidad de Lima, se fundó por decreto real en 1551; el título de Pontificia le llegó en 1571. A partir de entonces se denominó «Real y Pontificia Universidad de la Ciudad de los Reyes de Lima», pero comenzó a ser conocida como Universidad de San Marcos porque este santo pasó a ser su patrón y formar parte de su escudo (Ilustración 3). Otras universidades coloniales fueron la de San Cristóbal de Huamanga, en Ayacucho (1677) y la de San Antonio Abad en el Cuzco (1692). Así, «la ciudad letrada» es clave en la consolidación de una colectividad de autores-productores y de lectores-consumidores, tanto como de circuitos de difusión del discurso letrado. Si bien la república de indios y la república de españoles se distinguen jurídicamente, no son compartimentos estancos. Entre ambas hay un intercambio fluido que permite un continuado mestizaje tanto étnico como cultural. En este contexto vale notar la proliferación del grupo de pobladores de origen mezclado a quienes las autoridades veían con sospecha y juzgaban de revoltosos.



CONSTITUCIONES, Y ORDENANZAS
ANTIGUAS, AñADIDAS, Y MODERNAS DE LA REAL VNIVERSIDAD, Y ESTUDIO GENERAL DE SAN Marcos de la Ciudad de los Reyes del Perù.

REIMPRESSAS, Y RECOGIDAS DE MANDATO DEL EXCELENTISSIMO S. MARQVEZ DE CASTELFVERTE, Virrey, Governador, y Capitan General de estos Reynos su Vice-Patron por el Doct. D. Alonso Eduardo de Salazar y Zevallos, Cathedratico de Visperas de Leyes, Abogado de esta Real Audiencia, y Rector de dicha Real Vniversidad.

DONDE TAMBIEN SE CONTIENEN LAS LEYES REALES DE INDIAS DEL Titulo de Vniversidades las Cedulas Reales, Capitulos de Visita, Autos del Real Acuerdo, y Decretos del Superior Govierno, con lo demas que desde su fundacion hasta el tiempo presente tiene de estatutos prerrogativas, y adelãtamientos, y demas cosas sobresalientes.

EN LA MISMA CIUDAD DE LOS REYES, EN LA Imprenta Real, por Felix de Saldaña y Flores, en este Año de 1735.

Ilustración 3. Constituciones, y ordenanzas antiguas, añadidas, y modernas de la Real Vniversidad, y Estudio General de San Marcos de la Ciudad de los Reyes del Peru [Lima]. En la misma Ciudad de Los Reyes, en la Imprenta Real, por Felix de Saldaña y Flores, 1735. Cortesía de la John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island, EE.UU.

Las tertulias y academias palaciegas propiciaban el intercambio de ideas y la creación de textos influidos por el estilo del momento —predominantemente el Barroco desde mediados del XVII— y

pautados más tarde por reglas muy fijas —bajo la influencia del Neoclasicismo en el siglo XVIII—. Si en los comienzos predominaron textos descriptivos de las nuevas tierras, del encuentro europeo-indígena y de las luchas por el predominio, cuando se afirmó el poder español y llegaron al Virreinato del Perú un buen número de letrados, estos, junto a los nacientes ingenios criollos, cultivaron especialmente la poesía, el género más prestigioso de la época, en su modalidad lírica, satírica, épica y dramática. La poesía lírica, y así lo señala Raquel Chang-Rodríguez en su ensayo, se desarrolla pronto. Contribuyen a ello la llegada a estos territorios de cultores del nuevo estilo italianizante así como el surgimiento de academias, que, desde la cúpula, intentan pautar la estética literaria del virreinato peruano. Entre quienes escribieron poesía lírica en esta época sobresalen dos voces anónimas conocidas por sus pseudónimos, Clarinda y Amarilis. La primera escribió en verso el *Discurso en loor de la poesía,* publicado en Sevilla (*Parnaso antártico de obras amatorias*, 1608); la segunda le dedicó a Lope de Vega, el dramaturgo más importante de los siglos áureos, una larga carta versificada conocida como «Epístola a Belardo»[8], dada a la estampa por este en 1621.

En cuanto a la poesía religiosa predominante entonces, sobresale *La Christiada* (1611) de Diego de Hojeda, uno de los poemas más logrados del género y representativo de un tema —la pasión de Cristo— de gran arraigo en el virreinato peruano, cuya devoción promovieron jesuitas y franciscanos. Ya en el siglo XVIII el ideario ilustrado y las corrientes neoclásicas con sus concomitantes intereses —la creación de periódicos, las expediciones científicas, el didactismo literario— añaden otras marcas a la lírica. La obra de Pablo Antonio de Olavide y Pedro de Peralta Barnuevo evidencia de distintos modos el impacto de las ideas iluministas. Al estudiar la lírica dieciochesca es notable cómo lenguas y culturas, estilos y temas, se encuentran, chocan y coexisten dejando su impronta en escritos que reflejan las varias direcciones literarias de entonces. En efecto, a finales del XVIII estas tendencias, conjuntadas con el canto quechua, dejan su huella en la lírica de Mariano Melgar (1790-1815), estudiado en el tomo 3 de esta colección.

Sobre la poesía satírica, según explica Pedro Lasarte en su ensayo, esta tiene dos grandes cultores a fines del siglo XVI y comienzos del XVII: Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes; en el XVIII sobresalen Esteban Terralla y Landa y fray Francisco del Castillo, conocido como «el Ciego de La Merced». En cuanto a Rosas de Oquendo, el estudio de su obra se cumple por medio del análisis del largo romance *Sátira a las cosas que pasan en el Perú, año de 1598,* y «La victoria naval Peruntina»; Lasarte destaca la filiación de ambos poemas con un tipo de discurso lúdico donde confluyen diversas voces y visiones, modernamente caracterizado por el crítico Mijaíl Bajtín como «carnavalesco»[9]. Por otro lado, en la poesía de Caviedes sobresale la burla de tipos sociales, que corresponde a una larga tradición occidental. El bardo, y así lo indica Lasarte, los sitúa en un espacio colonial cuyo análisis muestra las contradicciones entre los diversos estamentos, y entre criollos y españoles. En cuanto a Francisco del Castillo, su predilección por la burla, la música, los juegos de naipes y la fiesta taurina permite asociarlo con el elemento popular que marcó la vida cotidiana en la capital virreinal. *Lima por dentro y fuera*, del español Esteban Terralla y Landa, se asocia con otros vituperios contra Lima; asimismo, Lasarte subraya su carácter de poesía satírico-burlesca.

En «La poesía épica: entre la frontera y la ciudad», Paul Firbas especifica cómo esta modalidad, próxima al testimonio y la relación, revela la heterogeneidad cultural y social del mundo americano, así como la imaginación política de su flor y nata. Para su análisis, Firbas toma como punto de partida *La Araucana* de Alonso de Ercilla, especialmente la segunda y tercera partes (1578 y 1589), y se detiene en cómo el texto épico trabaja los espacios, desde la frontera de la guerra colonial hasta la consolidación de la ciudad virreinal. El ensayo analiza con más profundidad el *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña, *Armas antárticas* (c. 1609) de Juan de Miramontes Zuázola, la *Vida de*

Santa Rosa de Santa María (1711) de Luis Antonio Oviedo y Herrera, Conde de la Granja, y *Lima fundada o Conquista del Perú* (1732) de Pedro de Peralta Barnuevo. Según nota Firbas, este último poema marca el final de un largo proceso por medio del cual las élites coloniales expresaban sus proyectos políticos a través de la poesía épica.

Desde los contactos iniciales, sacerdotes y misioneros aprovecharon el interés indígena en la representación y el espectáculo, y crearon, particularmente en la Nueva España (México)[10], un teatro de tipo misionero utilizado para la catequización; sin embargo, en el Perú no tuvo gran desarrollo por los continuados conflictos entre los conquistadores. Más tarde, en el apogeo de los siglos áureos, llegaron a América las comedias y los dramas tan gustados en España. Estas piezas, tanto como las compuestas por escritores locales, se representaban en el palacio virreinal o en las mansiones de los nobles en ocasión de bautizos y cumpleaños, al aire libre en corrales y ante el público general para celebrar victorias, coronaciones o la llegada de autoridades. A esta modalidad se la ha llamado «teatro criollo». Hubo igualmente en el Cuzco un teatro escrito en quechua dirigido a pobladores bilingües, de procedencia indígena, mestiza y criolla. Algunas de estas obras transmitían un mensaje de devoción; otras más tardías, como el ciclo sobre la muerte de Atahualpa en la zona andina, recrean hechos históricos.

En su ensayo «El teatro quechua colonial: reyes destronados y diablos burlados», César Itier distingue, dentro del corpus conocido, dos tipos de piezas. Por una parte, seis obras cultas o semicultas en quechua cuzqueño y pertenecientes a los siglos XVII y XVIII; por otra, dramas bilingües, relativos a la captura y muerte de Atahualpa, representados hasta hoy con motivo de las fiestas patronales de diversos pueblos de la sierra central y norcentral del Perú, así como en la actual Bolivia. Integran el primer grupo los autos sacramentales *El robo de Proserpina y sueño de Endimión* y *El hijo pródigo,* ambas compuestas a mediados del siglo XVII por el ya citado polígrafo criollo Juan de Espinosa Medrano; la comedia *El pobre más rico*, escrita hacia fines del siglo XVII por Gabriel Centeno de Osma; la obra anónima *Usca Paucar,* fechada hacia mediados del XVIII; *Ollantay* de Antonio Valdez, terminada para 1782; y *El milagro del Rosario*, pieza anónima de fines del siglo XVIII. Los dramas de la muerte de Atahualpa, aclara Itier, forman un grupo de obras distintas unas de otras. Si bien comparten un mismo tema, se escribieron en diversos momentos de los siglos XVIII, XIX y XX. Itier señala: «lo que ha llegado hasta nosotros tanto de este teatro culto como de esta tradición popular probablemente no son sino los restos de una producción […] mucho más abundante». Su análisis destaca la singularidad de este teatro y a la vez detalla su formación y evolución.

El teatro criollo, como se señaló antes, fue el escrito mayormente por españoles y criollos siguiendo las pautas de las representaciones dramáticas de los siglos áureos en España. Si bien puede incorporar elementos autóctonos, su propósito es seguir las prácticas del teatro clásico ya conocidas en América y llevadas a las tablas por las compañías que visitaban las capitales virreinales. En su ensayo sobre el tema, Concepción Reverte Bernal destaca el cambio propuesto por el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega y su eco en el Nuevo Mundo. Entre los autores que analiza, del siglo XVII se destacan Juan de Espinosa Medrano y Juan del Valle y Caviedes, y del XVIII Lorenzo de las Llamosas y fray Francisco del Castillo. Reverte Bernal da cuenta de la influencia de Francia, particularmente en el teatro de Pedro de Peralta Barnuevo y Pablo Antonio de Olavide —este último en su carácter de traductor y difusor de obras francesas—. Igualmente, Reverte Bernal se acerca a los actores de la época, en especial a la legendaria Micaela Villegas, conocida como la Perricholi. De este modo el ensayo recorre las particularidades de esta modalidad de poesía dramática y da cuenta de sus principales cultores en el Virreinato del Perú. Como

sabemos, la fiesta barroca está directamente ligada al teatro, al espectáculo. Las relaciones que las describen son una fuente histórico-literaria fundamental para adentrarnos en el ambiente político de la época y conocer los gustos ciudadanos. Eva Valero trata esta importante manifestación cultural en «Las relaciones de fiestas: copiar la historia 'fuera de costumbre'». A través de la recopilación y estudio de fastos cortesanos y religiosos, Valero explica cómo se imbrican en el barroco peruano y contribuyen a la implantación del régimen colonial por medio de la integración de los diversos estamentos en el espectáculo festivo.

Con la llegada del siglo XVIII y el paso de la casa de Austria a la dinastía de los Borbones (1700)[11], el Virreinato del Perú experimenta una serie de transformaciones guiadas por el ideario ilustrado, así como por circunstancias metropolitanas —decadencia generalizada, premura de mejorar la economía y aprovechar al máximo los recursos de ultramar—. Como consecuencia del reformismo de los Borbones, la élite criolla se sintió amenazada al perder prebendas y puestos frente a los recién llegados de la Península, peyorativamente llamados «sanguijuelas» y «gachupines». Por su conocimiento del medio y procedencia americana, los criollos se sentían aptos para el gobierno; sin embargo, la corona prefirió nombrar a los puestos más importantes a funcionarios de probada lealtad, escogidos en la metrópoli. Así, los hijos de españoles nacidos en América paulatinamente comenzaron a sentirse «diferentes»; como compartían una larga lista de quejas y agravios, también se fueron cohesionando. Igualmente, los memoriales de queja de la élite andina proclaman el descontento y anticipan rebeliones. Con la implementación de las reformas borbónicas, las posesiones ultramarinas de España se convirtieron en colonias en el sentido moderno de la palabra. Cabe notar que, si bien este reformismo se ofrece como vía de cambio, el pensamiento de los fisiócratas y las indagaciones acerca de la naturaleza y las materias primas americanas ayudan a fomentar las nuevas ideas. Estas complicadas circunstancias exacerban viejas rivalidades y prejuicios entre la cúpula peninsular, criolla e indígena.

Elena Altuna, en «Luces y sombras en la prosa ilustrada», se ocupa de todo ello e incorpora la perspectiva de algunos viajeros, por ejemplo, Jorge Juan, Antonio de Ulloa, Amédée François Frézier. Como estos no residían en las colonias y venían con misiones específicas, pretenden una mayor objetividad cuando comentan el complejo panorama del virreinato peruano en el siglo XVIII. Por otro lado, el discurso de los andinos, de corte proyectista, lo encontramos en «representaciones» y «memoriales» entre los cuales destacan los de Mora Chimo y fray Calixto Túpac Inca. En este espacio complejo y contestario surge *El lazarillo de ciegos caminantes* —también estudiado por Altuna—, relato con matices costumbristas que se columpia entre el libro de viajes y la narración. Su autor, el español Alonso Carrió de la Vandera, dialoga con el indígena, Calixto Bustamante Carlos Inga (Concolorcorvo), ambos personajes históricos y ficticios. En su recorrido a lomo de mula de Buenos Aires a Lima, los dos comentan críticamente diversos aspectos de los caminos, los pobladores —por ejemplo, los gauchos—, la vestimenta y las costumbres de la sociedad colonial. Entre los periódicos, el *Mercurio Peruano* (Lima, 1790-1795)[12] fue editado por un grupo de jóvenes intelectuales pertenecientes a la «Sociedad de Amantes del País», entre ellos Hipólito Unanue, José Baquíjano y Carrillo y José Rossi y Rubí. Por medio de sus páginas se difundieron las ideas ilustradas y se afirmó la importancia del Perú. Dado el carácter nacionalista destilado en sus comentarios y artículos, el estudio del bisemanario se cumple en el tomo 3 de esta colección. Vistos en su conjunto, los planteamientos suscitados por estas publicaciones, desde los libros firmados por los viajeros y los «memoriales» andinos hasta el diálogo crítico de los personajes de *El lazarillo de ciegos caminantes* y los artículos del *Mercurio Peruano*, constituyen las líneas de fuerza del

pensamiento ilustrado asimilado por los variados integrantes de la cúpula letrada del virreinato peruano.

Los trabajos reunidos en este volumen se nutren de las más recientes investigaciones sobre las letras y la cultura en el Virreinato del Perú durante los siglos XVII y XVIII. Los diferentes ensayos ofrecen un rico análisis del legado textual de la época, presentado de forma accesible y con el deseo de motivar el estudio de obras tan distantes. Se pone así a disposición de los lectores un material que contribuye a justipreciar la relevancia de este largo periodo en el complejo proceso de consolidación de la cultura y la literatura peruanas.

Agradecimiento: a la Casa de la Literatura Peruana en la persona de su directora, Milagros Saldarriaga Feijóo, y de Sandro Chiri Jaime, director del Equipo de Investigación y Producción Literaria, por haber acogido y apoyado el proyecto, a Patricia Arévalo Majluf, directora del Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y a su eficiente equipo, por cobijarlo y llevarlo a una feliz conclusión, a los articulistas por su labor y por su fe en el proyecto, a las instituciones y personas cuyas imágenes ilustran el libro, a quienes han ayudado en la corrección de pruebas y otras tareas editoriales.

---

[1] Ver *Modern Language Notes*, 102 (2), 334-346.

[2] La atención a la forma se manifestó particularmente en la poesía con los cambios impulsados por los seguidores de Petrarca. Muchos preferían los metros italianos, centrados en el endecasílabo y castellanizados por los poetas Juan Boscán (1493-1542) y Garcilaso de la Vega (¿1501?-1536), a los tradicionales metros españoles, como por ejemplo, el octosílabo.

[3] El título completo: *Books of the Brave: Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-century New World*, (Harvard University Press, 1949). Hay edición en español por el Fondo de Cultura Económica, México.

[4] Es notable la investigación de Nancy van Deusen sobre el recogimiento: *Between the Sacred and the Worldly: The Institutional and Cultural Practice of Recogimiento in Colonial Lima* (Stanford University Press, 2002) y la publicación del diario de una mística afroperuana, Úrsula de Jesús (*Las almas del purgatorio. El diario espiritual y vida anónima de Úrsula de Jesús, una mística negra del siglo XVII*. Lima, Fondo Editorial PUCP, 2012).

[5] En el diario se reconocen varias caligrafías y por ello se ha pensado que Úrsula de Jesús lo dictó porque no sabía escribir. Ver la edición de Nancy van Deusen (University of New Mexico Press, 2004) y en español la antes citada edición de 2012 del Fondo Editorial, PUCP.

[6] Ver su libro *La ciudad letrada* (1984).

[7] A partir de 1634 Diego de Medrano, de quien desconocemos casi todo, continuó el *Diario*.

[8] Probablemente se terminó para 1619.

[9] En su obra más influyente, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941), Bajtín presenta la idea de la novela como producto de la cultura popular. Este discurso polifónico se enfrenta a la perspectiva rígida, propuesta por una visión aristocratizante de los hechos.

[10] Este teatro religioso fue diseñado por miembros de las órdenes religiosas con la participación de los indígenas como actores y traductores. La idea era dar a entender los preceptos católicos a una población masiva por medio de los recursos privilegiados por el arte dramático.

[11] Con la muerte sin heredero de Carlos II (1665-1700) conocido como «el Hechizado», concluye la dinastía de los Austrias y se inicia la de los Borbones, con el reinado de Felipe V en 1700.

[12] El primer diario del Virreinato del Perú fue *El Diario de Lima* (1790).

El contexto

LETRAS COLONIALES:
LOS MARCOS CULTURALES E INSTITUCIONALES

Carlos García-Bedoya M.
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

1. El orden virreinal: las dos repúblicas

El Perú colonial formaba parte del más vasto imperio europeo de la modernidad temprana, el Imperio español. La Corona española agrupó a sus posesiones del nuevo mundo en dos grandes virreinatos, los de Nueva España (México) y del Perú. Casi la totalidad de las posesiones españolas de Sudamérica (a excepción de la actual Venezuela) dependían del Virreinato del Perú. Será recién en el transcurso del siglo XVIII, como consecuencia de las reformas impulsadas por la dinastía borbónica, que se desmembrará esa unidad administrativa con la conformación de los virreinatos de Nueva Granada (establecido inicialmente en 1717, suprimido en 1724 y reestablecido de modo definitivo en 1739) y del Río de la Plata (creado en 1776). La capital del Virreinato del Perú, la Ciudad de los Reyes de Lima, gozará de una posición privilegiada desde el punto de vista comercial a lo largo de los siglos XVI, XVII y gran parte del XVIII. En torno a la figura del virrey se constituirá en Lima una auténtica corte, cuya vocación por el boato y la pompa la tornará en uno de los escenarios privilegiados para el florecimiento de la actividad letrada.

En ese marco, la fiesta y la ceremonia resultan manifestaciones fundamentales de la cultura virreinal. Eventos organizados desde el poder, ya sea religioso o secular, buscan afianzar y legitimar el orden, pero también dar salida a la tensión social, incorporando la irreverente alegría plebeya, desproblematizándola y enmarcándola en los fastos del poder. En una sociedad exteriorista signada por la teatralidad del barroco, todo evento relevante debía ser adecuadamente solemnizado. Cada sector del cuerpo social —estamento, gremio, corporación— e incluso cada individuo en particular, buscaba destacar por su participación en el evento festivo, compitiendo por el esplendor, el lujo o la originalidad de su aporte. Participaban así en las ceremonias los gremios profesionales o las cofradías religiosas, pero también las colectividades étnicas, desplegando sus trajes y sus danzas peculiares: la población indígena liderada por sus curacas, la población de origen africano agrupada por naciones con su respectivo «rey» a la cabeza. Dentro de esa lógica, tanto el poder laico como el poder eclesiástico competían por realzar el esplendor ceremonial de sus más diversas actividades. Asimismo, los sujetos individuales, en función por cierto de su rango, poder, prestigio y riqueza, competían por dar brillo a los acontecimientos de su vida personal y familiar.

La Iglesia católica delegó la responsabilidad de la evangelización de la población indígena del nuevo mundo a la Corona española. El Real Patronato convertía así la misión religiosa en una tarea de Estado. En las Indias, aún más que en la propia España, la Iglesia estuvo estrechamente articulada con el poder político. A la Corona española, y por ende a los distintos escalones de la administración virreinal, competía la tarea de evangelizar a las poblaciones indígenas, en coordinación con los estamentos eclesiásticos. El gran argumento justificatorio de la conquista española del Nuevo Mundo fue la necesidad de llevar la verdadera fe a vastas multitudes de idólatras. Por ello, la imposición de la religión católica será el núcleo central de la dominación cultural española en el mundo andino. Se trató de un proceso sin duda muy complejo y que presenta múltiples aristas: combinó persuasión

y compulsión, adoctrinamiento y represión. Dio lugar también a complejos debates, en los que cobró especial relieve la participación del padre Bartolomé de Las Casas.

Tal proceso supuso un violento choque cultural, pues los dominadores buscaron imponer a los vencidos por todos los medios la faceta central de su visión del mundo: la religión católica. Frente a esta agresión cultural, los pueblos andinos respondieron mediante complejos mecanismos de resistencia. La dialéctica de imposición agresiva y resistencia dio lugar a vastos procesos transculturadores, en modo alguno síntesis armónica de dos cosmovisiones, sino conflictivo entrelazamiento y coexistencia rigurosamente jerarquizada de dos realidades culturales. Inculcar la doctrina católica y reprimir las formas de religiosidad andina serán pues las dos caras indisolubles de una única empresa.

Incorporar a las poblaciones andinas a la comunidad de los católicos supuso poner en marcha una maquinaria muy compleja, que incluía la organización de obispados (con un arzobispado en Lima) y una intensa actividad de las órdenes religiosas (destacando, en especial, dominicos, franciscanos, mercedarios, agustinos y jesuitas). La célula de base del aparato evangelizador era la doctrina —a cargo del cura doctrinero— responsable de la instrucción religiosa de los nativos. Después de las etapas iniciales del proceso de cristianización, el Tercer Concilio Limense (1582-1583) significó un hito clave, pues sistematizó la política evangelizadora y publicó documentos básicos para orientar la actividad de los doctrineros, reunidos en los primeros libros impresos en el Perú. Entre otros aspectos, se preconizó el adoctrinamiento de los nativos en la lengua quechua, por lo que los curas doctrineros debían ser instruidos en el manejo de la llamada lengua general (Nieto, 1980). A fines del siglo XVI, el proceso de cristianización de los indígenas parecía en lo fundamental completado. Sin embargo, se hizo evidente que coexistían prácticas religiosas andinas junto con prácticas cristianas, lo cual motivó en muchas regiones durante el siglo XVII campañas de extirpación de idolatrías (Duviols, 1977). Como consecuencia de todo ello, el catolicismo andino fue adquiriendo sus duraderos rasgos sincréticos.

Fruto de una violenta confrontación, el Perú virreinal fue una sociedad escindida, conformada por dos sectores claramente diferenciados, regidos incluso por normas legales diversas. De acuerdo con la terminología a la usanza de la época, se les denominó repúblicas: la república de españoles y la república de indios. La primera, cuantitativamente menos numerosa, ocupaba una posición de superioridad jerárquica, lo que permitía a sus integrantes el acceso a cargos políticos, administrativos y eclesiásticos. Las mayorías indígenas, agrupadas en la segunda, eran relegadas a una condición de súbditos de la Corona española de segunda categoría, con derechos limitados y sometidos a la tutela de los dominadores, en una auténtica condición de minoridad social. La república de indios debía además proveer la mano de obra necesaria tanto para el beneficio de la otra república como para provecho de la Corona española. Este modelo teórico debería haber establecido una rígida separación, a modo de compartimientos estancos, de estas dos repúblicas, incluso centradas en espacios propios y contrapuestos: los españoles en la ciudad y los indios en el campo (Burga, 1979; Espinoza Soriano, 1980; Millones, 1995).

La realidad resultó sin embargo más inestable que ese esquema ideal. Se presentó el problema, no previsto en el modelo, de la mezcla racial, que propició la aparición de un amorfo conjunto humano que no encajaba en ninguna de las dos mitades. La separación espacial tampoco operó con la rigidez esperada. Abundaron los «españoles entre indios» que se introducían en el ámbito rural para buscar el usufructo en beneficio personal de la mano de obra indígena: encomenderos, aspirantes a terratenientes, mercaderes más o menos inescrupulosos, mineros, curas doctrineros. Igualmente, el espacio urbano se vio «contaminado» por la presencia indígena: muchos oficios artesanales

imprescindibles en la vida citadina eran ejercidos por indios, en tanto otros eran llevados a la ciudad para el servicio personal de las élites. Hay que agregar además que los integrantes de las élites indígenas estaban autorizados a residir en las ciudades, en reconocimiento de su posición jerárquica y por su rol como intermediarios entre las dos repúblicas.

Complejas divisiones al interior de cada una de las repúblicas daban lugar al peculiar abigarramiento de la sociedad colonial. Se entrelazaban y superponían en el Perú virreinal tres tipos de diferencias sociales: diferencias de clase, ligadas con la situación económica de los individuos y su ubicación en el proceso productivo; diferencias estamentales, vinculadas con el mayor o menor prestigio social de los distintos grupos, convalidado por normas jurídicas que les conferían ciertos privilegios o derechos; finalmente, diferencias de casta, determinadas por criterios étnico-culturales (Tord & Lazo, 1980).

En la propia subsociedad dominante —la república de españoles—, una diferencia esencial oponía a los españoles peninsulares (a quienes se denominaba chapetones), establecidos en Indias de modo temporal o permanente, y los criollos, descendientes de españoles, pero nacidos en suelo americano. En términos generales, solo a los primeros se les posibilitaba el acceso a los más altos cargos jerárquicos, de los que se solía excluir a los segundos. Tal postergación de los criollos fue una temprana fuente de conflictos (Lavallé, 1993). Por otra parte, sustantivas barreras sociales separaban a las élites peninsulares o criollas, vinculadas a la aristocracia, a la burocracia o al gran comercio, de la heterogénea plebe urbana. En los estamentos plebeyos de la república de españoles se agrupaban sujetos que tenían poco de tales, pero que quedaban encuadrados en sus marcos legales: las diversas castas de mestizos, zambos, mulatos o negros libres, más o menos acriollados. En el escalón inferior de esta república figuraban los esclavos de origen africano, propiedad privada de sus amos, a los que servían como criados o como mano de obra en haciendas costeñas.

Encuadrada en la república de indios, la gran mayoría de la población nativa radicaba en el campo. La administración colonial, para su mejor control, agrupó a este sector en las denominadas reducciones, pueblos de indios en los que se concentraba una población rural más bien dispersa en tiempos prehispánicos, para favorecer el acopio de tributos, el aprovechamiento de la mano de obra indígena y la labor proselitista de los curas doctrineros. Para establecer tales reducciones, las autoridades virreinales violentaron la organización étnica tradicional —el ayllu— impulsando un proceso de larga duración destinado a imponer en la sierra andina el modelo español de las comunidades campesinas, dando lugar a una organización que combinaba rasgos del modelo comunal español y del ayllu prehispánico. La población nativa sufrió una terrible catástrofe demográfica: se calcula que hacia fines del siglo XVI solo subsistía una décima parte de la cantidad previa a la llegada de los conquistadores. A lo largo del siglo XVII, continuó la tendencia al decrecimiento de esa población, pero a un ritmo menos pronunciado, alcanzándose una estabilidad demográfica en el tránsito entre los siglos XVII y XVIII, e incluso un moderado crecimiento poblacional a lo largo del XVIII (Cook, 1981).

Ilustración 1. Detalle de grabado de Bernard Lens del cerro de Potosí, representativo de las riquezas mineras del Perú y del oprobio de la mita. En Herman Moll, *Map of Sud America*. Londres, c. 1715.

Internamente, la república de indios no era sin embargo una entidad homogénea. En la población rural andina era clara la diferencia entre los comuneros, que prestaban servicio o tributaban como miembros libres de una colectividad, y aquellos que laboraban adscritos personalmente a la tierra, los yanaconas, reducidos a una práctica situación servil. Contaba además esta república con sus propias élites dirigentes, los curacas o caciques, que desempeñaban un rol de importancia en la sociedad colonial, en tanto intermediarios con las diversas instancias administrativas (Garrett, 2009; O'Phelan, 2013). A su cargo estaban el cobro de los tributos y el reclutamiento de la mano de obra indígena para las diversas tareas exigidas por los sectores dominantes, en especial para la temida mita minera, la más mortífera de las modalidades de explotación padecidas por la población indígena (Ilustración 1).

Este sector, entroncado con las viejas élites señoriales étnicas, se encontraba fuertemente debilitado a fines del siglo XVI. A lo largo del siglo XVII, experimentó una notable recuperación (Stern, 1982), lo que dio lugar al proceso de revitalización social y cultural denominado Movimiento o Renacimiento Inca, que alcanzó su mayor vigor en el siglo XVIII (Rowe, 1976; García-Bedoya, 2000). Estas élites andinas fortalecidas propiciaron entonces acciones legales (y a veces protestas

violentas) contra los abusos de los españoles. Abundan a lo largo del XVIII múltiples rebeliones locales; más tarde un sector de la aristocracia andina, bajo el liderazgo de José Gabriel Condorcanqui, Tupac Amaru II, tomará sin éxito el camino de la sublevación (Flores Galindo, 1976; O'Phelan, 1988, 1995; Walker, 2014).

2. La ciudad letrada

Vinculada estrechamente a las diversas instituciones virreinales, se configuró una auténtica ciudad letrada (Rama, 1984). Ésta agrupaba a un amplio contingente de especialistas que detentaban el monopolio de una destreza esencial: la escritura. El funcionamiento de la administración virreinal, la evangelización y el encuadramiento de las poblaciones nativas, la formación de las élites dirigentes, eran tareas que requerían un nutrido personal letrado, capaz de asegurar la operatividad del poder en la vasta geografía del Virreinato, mediante la palabra escrita, que materializaba la autoridad bajo la forma de leyes, disposiciones administrativas, cartas, y toda la innúmera proliferación de documentos típica de una sociedad con especial predilección por los intrincados vericuetos de la burocracia. Dueño de la escritura en una sociedad analfabeta, en la cual la mayoría de la población (los indígenas) ignoraba la lengua española, el grupo letrado garantizó la concentración del poder y la jerarquización de la sociedad virreinal, al tiempo que viabilizaba también las relaciones con la lejana metrópoli.

El contingente más numeroso dentro del grupo letrado estaba constituido por el clero, regular y secular. El segundo sector en importancia lo conformaban los hombres de leyes. Si bien en los primeros tiempos ese personal llegó de la metrópoli, en la medida en que se fue estabilizando el orden colonial, se hizo imperioso formar letrados en el propio territorio virreinal. De allí la importancia que adquirió la educación para la reproducción de ese imprescindible estamento, quedando colocada bajo la dirección del clero, garante además de la ortodoxia católica. Los letrados se reclutaban en el estamento criollo, por ello las élites criollas recibieron una cuidada formación, en los colegios (a cargo sobre todo de los jesuitas) y especialmente en la universidad. Fundada esta tempranamente en 1551, por iniciativa de los dominicos, adquirió un carácter más laico bajo el virrey Toledo y se colocó entonces bajo la advocación de San Marcos, siendo el centro esencial para la reproducción de la ciudad letrada (Ilustración 2). Las élites indígenas no recibieron una educación tan cuidada y por ello tuvieron una muy limitada participación en el estamento letrado; sin embargo, para la instrucción de los hijos de los curacas o caciques se crearon dos colegios, uno en Lima y otro en Cuzco (Alaperrine-Bouyer, 2007).

Ilustración 2. Francisco Álvarez de Toledo, virrey del Perú (1569-1581), óleo del siglo XVI. Fotografía de María del Rosario Jhong. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Colección de Historia.

Conviene recalcar que la población peruana colonial es iletrada en su aplastante mayoría: el analfabetismo es propio no solo de las masas indígenas, sino también de las diversas castas de la plebe en la república de españoles. El ámbito letrado representa pues un coto minoritario, si bien crucial, en la sociedad del Perú virreinal. Cuando se alude a las prácticas discursivas de tal sociedad, se apreciará que predominan las prácticas signadas por la oralidad. Al hablar de literatura, o más propiamente de arte verbal, hay que recordar que, al lado de las prácticas escriturarias, coexisten diversidad de prácticas orales. Cabe hacer referencia entonces a literaturas orales indígenas, tanto en quechua como en otras lenguas nativas, impactadas por complejos procesos de transculturación, de las que lamentablemente se conservan escasas muestras, aunque destaca aquí el vasto corpus mítico que ha llegado hasta nosotros por obra de los extirpadores de idolatrías, en especial lo recopilado por mandato del padre Ávila, que se conoce hoy con el título que le asignara José María Arguedas: *Dioses y hombres de Huarochirí* (ver Taylor en el volumen 1 de esta colección). Hay igualmente una oralidad castellana cuyas modalidades llegaron con los propios guerreros de la conquista (coplas, romances) y de las que se conservan algunas muestras.

En el ámbito letrado, se instauraron múltiples prácticas discursivas, muchas de las cuales se pueden vincular con nuestra noción moderna de literatura. Empero, es más adecuado hablar en general de prácticas discursivas letradas, o simplemente de letras coloniales, para recalcar que en esa variopinta producción los textos suelen cumplir una multiplicidad de funciones que difuminan las fronteras discursivas. En tales textos, la creatividad verbal se articula con una diversidad de facetas —administrativas, legales, históricas, reflexivas, etcétera—, dando lugar a textos o prácticas discursivas heterogéneas y polifuncionales. Además de esa producción que nos concierne directamente, es de gran interés el vasto corpus textual que aborda debates jurídicos, políticos, científicos, teológicos y en especial filosóficos (Ballón, 2011).

Desde tempranas fechas, existe una ininterrumpida producción escrita. Sin embargo, inicialmente se trata de productos textuales dispersos. Hasta antes de las últimas décadas del siglo XVI, es decir durante el denominado periodo de imposición del dominio colonial, solo cabe hablar, siguiendo los planteamientos de Antonio Cândido, de manifestaciones literarias aisladas, pero todavía no de un sistema literario articulado (Cândido, 1981). Se puede hablar de un sistema literario (o letrado) de élites (para evitar el término «culto», que implicaría que las tradiciones discursivas orales y populares carecerían de cultura), a partir de las últimas dos décadas del siglo XVI, cuando la institucionalidad colonial puede considerarse estabilizada en el Perú. En efecto, un sistema literario no supone la mera producción de textos escritos, sino la presencia de un conjunto de instancias: un grupo de sujetos productores, un público receptor y una variedad de instituciones, que son el verdadero soporte de la ciudad letrada.

En cuanto a la instancia de la recepción, la literatura de élite solo logra contar con un público propiamente tal a partir de la estabilización de las instituciones virreinales, que generan una colectividad de letrados, vinculados ya sea al aparato eclesiástico, al mundo académico, a la burocracia colonial o a la propia corte virreinal. Por otra parte, esa colectividad letrada configura también la instancia de la producción: con la estabilización colonial ya no cabe hablar de algunos sujetos productores aislados, sino de una verdadera comunidad de productores. La constitución de un sistema literario (letrado) de élite en el Perú se produce como resultante de la labor organizativa del virrey Toledo, es decir a partir de la década de 1580, cuando la administración virreinal ha quedado estructurada, la educación dinamizada, y la propia Iglesia ha desplegado sus modalidades organizativas. Antes de ello, existió una producción textual dispersa, no articulada a un circuito literario interno consistente. Cabe recordar además que este sistema literario virreinal estaba

integrado, en condición subordinada y periférica, en los circuitos literario-discursivos del vasto imperio español (Beverley, 1993).

Examinemos con más detalle las distintas instancias que configuran el sistema literario de élite en el Perú. En cuanto a la instancia de la producción, en el grupo letrado que se hace cargo de esa tarea en el virreinato, predominan inicialmente los españoles establecidos definitiva o transitoriamente en tierras peruanas (José de Acosta, Rosas de Oquendo, Hojeda), prevaleciendo luego crecientemente los criollos (Calancha, Adriano de Alecio, Bermúdez de la Torre). Algunos pocos fueron mestizos (el Inca Garcilaso, Blas Valera, seguramente Espinosa Medrano). Casi no hubo letrados de origen indígena, el único que cabe considerar propiamente como tal es Guaman Poma, y quizás se podría añadir a Santa Cruz Pachacuti. Los productores de esa literatura de élite escrita en español fueron clérigos (Bernabé Cobo, Francisco del Castillo), funcionarios (Antonio de León Pinelo), soldados (Juan de Miramontes y Zuázola), profesores (Pedro de Peralta Barnuevo), poetas cortesanos (Diego Mexía Fernangil), aristócratas (el Conde de la Granja, el propio Virrey Esquilache), unos pocos pequeños comerciantes aficionados a las letras (Juan del Valle y Caviedes), y excepcionalmente algunas damas (los casos más notables, aunque no únicos, son los de las poetisas anónimas conocidas como Clarinda y Amarilis).

Funcionaron además instituciones especializadas, estrechamente vinculadas con la literatura, como fueron las academias. Conocemos relativamente poco de estas instituciones, pero lo que sí está claro es su estrecha vinculación con la corte virreinal. Las más conocidas fueron la denominada Academia Antártica (Tauro del Pino, 1948; Cornejo Polar, 2000), activa hacia la última década del siglo XVI y la primera década del XVII, en la que participaron escritores como Hojeda, Oña, Mexía Fernangil o Dávalos y Figueroa, entre otros; y la que se nucleó en torno al virrey Marqués de Castelldosríus (1709-1710), en la que figuraron Peralta Barnuevo, Bermúdez de la Torre, el Conde de la Granja y otros menos conocidos. Instituciones similares fueron promovidas por los virreyes Marqués de Montesclaros (1607-1615) y Príncipe de Esquilache (1615-1621). La corte virreinal fomentaba una incesante producción literaria: certámenes poéticos contribuían a solemnizar las más diversas celebraciones, en especial los acontecimientos vinculados con la familia real, ya sea la coronación o fallecimiento de un monarca, el nacimiento de un infante, las victorias militares de la corona o la asunción del cargo por un virrey o un obispo. Instituciones como la Iglesia o la Universidad cumplieron un papel igualmente dinámico en la vida literaria.

Los problemas que plantea la instancia de la recepción son sin duda complejos. Sabemos bien que en las Indias —y aun en la propia España— la gran mayoría de la población era analfabeta, y que debido a la carestía del producto, el público comprador de libros se limitaba a una élite, que incluía al clero (en especial el alto), la aristocracia, los letrados, algunos comerciantes, y unos pocos curacas indígenas adinerados. Sin embargo, no hay que olvidar que por entonces los libros, y en especial los de ficción, solían circular por muchas manos, y que además la literatura contaba con otros medios de difusión, aparte del libro. El manuscrito cumplía un rol importante en la circulación de modalidades como la lírica o incluso el relato breve; conservaban fuerza los tradicionales canales orales, en géneros como los romances; y por último el hábito de la lectura grupal en voz alta tenía un amplio arraigo y contribuía significativamente a la popularización de la narrativa de ficción.

La recepción de la literatura peruana colonial plantea al menos dos problemas. Uno primero es de índole más bien espacial: la existencia de un doble público contemporáneo, el peninsular y el peruano (y se podría complicar aún la cosa considerando el público de otros ámbitos de la América española). Un segundo problema es más bien de índole temporal: el vasto corpus de textos coloniales inéditos hasta el siglo XX o fines del XIX, y que por tanto no circuló en su momento o en todo caso tuvo

una circulación manuscrita u oral restringida. Cabe recordar que, al igual que en la propia España, gran parte de tal producción manuscrita no sobrevivió al paso de los años.

En cuanto a lo último, existe una fuerte asincronía entre la producción y la recepción de un vasto segmento de la literatura colonial. Esto implica que muchas de las obras que hoy consideramos fundamentales de nuestras letras coloniales no fueron conocidas por sus contemporáneos y no contribuyeron por tanto de modo directo a configurar una tradición literaria o a generar un espacio cultural autónomo en el Virreinato del Perú. Sin embargo, tampoco hay que olvidar que en la época colonial la imprenta no es el único vehículo de circulación de la producción literaria escrita, y a veces ni siquiera el vehículo privilegiado. Las obras circulan en manuscritos en diversos círculos o incluso se difunden mediante la oralidad. La crónica de Guamán Poma puede resultar un caso límite, pero hay indicios de que el manuscrito tuvo al menos algunos lectores: parece fuera de toda duda que lo leyó Murúa y que el mercedario tomó de allí elementos para su propia obra. Un autor como Guamán Poma, que buscaba hacer llegar su texto al rey y confiaba seguramente en una futura publicación, no debió dejar de hacer conocer su obra a quienes él consideraba podían avalarla y permitirle llegar al destinatario privilegiado que tenía en mente: sin duda debió someterla a la consideración de diversos eclesiásticos e incluso posiblemente de algún funcionario laico; es posible también que algún letrado de la meticulosa burocracia del Consejo de Indias haya echado una mirada sobre el voluminoso manuscrito.

Los textos más canónicamente «literarios» plantean situaciones algo diferentes. *Armas antárticas*, de Miramontes y Zuázola, es un poema épico que permaneció inédito hasta comienzos del siglo XX, pero su autor estuvo vinculado a la corte virreinal y debió participar en las academias poéticas de fines del XVI y comienzos del XVII, por lo que su producción seguramente fue conocida por sus colegas académicos e incluso en algunos círculos cortesanos. Semejante es el caso de *Telémaco en la isla de Calipso*, de Bermúdez de la Torre, activo también en las academias poéticas de principios del XVIII y en la docencia sanmarquina, por lo que su producción debió tener alguna circulación entre las élites intelectuales limeñas. El caso de la producción poética de Caviedes o de Francisco del Castillo, el Ciego de La Merced, es diferente, pues se inscribe en un género literario que en la propia España no se apoyó predominantemente en el libro impreso, como es la lírica, y aún más la de tipo satírico. Es bien sabido que las obras de los poetas más ilustres de los siglos de oro españoles (Garcilaso, Fray Luis, Quevedo, para no mencionar a figuras menos conspicuas) tuvieron una publicación tardía. La lírica solía difundirse en cuadernillos manuscritos que circulaban entre los aficionados. Sin duda la obra de Caviedes se valió de estos medios y ello se evidencia en la inusual cantidad de copias manuscritas que conservamos de su producción. A esto hay que añadir la segura divulgación oral de las más cáusticas composiciones de los satíricos limeños, que en este caso trascendían sin duda mucho más allá de las élites cortesanas para alcanzar al menos algunos segmentos del público popular.

Examinemos ahora el otro aspecto del problema del público: su por lo menos virtual desdoblamiento en lectores metropolitanos y lectores indianos. El escritor peruano colonial, como todo escritor, produce teniendo en mente la imagen de un destinatario ideal. Tal destinatario solía ser múltiple: el escritor apuntaba a su entorno cultural más inmediato, pero también con frecuencia aspiraba a alcanzar un reconocimiento por parte del público peninsular. Las opciones eran por cierto muy variadas. Había textos destinados a lectores muy específicos (a veces un lector virtual único, el rey), vinculados con las esferas del poder. Generalmente relaciones o memoriales eran documentos inscritos dentro del circuito de la burocracia letrada, que solo excepcionalmente salían de él: usualmente tales textos no estaban destinados a la publicación, sino a cumplir una función de

naturaleza administrativa. Los posibles lectores pertenecían a los escalafones burocráticos, tanto en el propio Virreinato del Perú como en el Consejo de Indias.

Pero la mayoría de textos que se suele incluir en el corpus literario peruano colonial apuntaban a destinatarios menos específicos. La producción que puede denominarse «de circunstancia», es decir la destinada a solemnizar acontecimientos muy puntuales de la vida cortesana, académica o eclesiástica, se destinaba al público más inmediato, al público de la ciudad letrada colonial y no aspiraba a trascender los mares. Es el caso destacadamente de tantas obras líricas producidas en las academias, generalmente ni siquiera confiadas a la imprenta, o incluso de las editadas en atención a alguna coyuntural efeméride. En cambio, los autores con mayores pretensiones no se conformaban con el aplauso del público indiano, sino que aspiraban a la consagración en el corazón mismo del imperio. La problemática de este múltiple destinatario no ha sido debidamente explorada, a pesar de que es indudablemente clave para comprender la organización de tantos textos fundamentales. Muchas de las obras de más envergadura de poetas líricos y épicos apuntan a ese doble público. Los más audaces o los más afortunados publican directamente en la metrópoli: es el caso de Hojeda y *La Christiada* o de Mexía Fernangil y su *Parnaso antártico*. Otros deben conformarse con publicar en Lima.

Sabemos sin embargo que unos y otros lograron audiencia en España. Son bien conocidos los testimonios tempranos de connotados escritores españoles alusivos a los ingenios indianos. Cervantes en su «Canto de Calíope», incluido en *La Galatea*, Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*, elogian hiperbólicamente a numerosos escritores residentes o nacidos en el Perú, la mayoría de ellos casi totalmente desconocidos para nosotros (figuran sin embargo en sus listas nombres como los de Enrique Garcés o Rodrigo de Carvajal y Robles, sin olvidar que el texto de Amarilis es publicado en *La Filomena* del propio Lope). Prescindiendo de la exageración retórica evidente en sus comentarios, estas menciones resultan sintomáticas de un interés peninsular por la producción indiana. Más revelador todavía es el rápido prestigio alcanzado en España por obras como *La Christiada*, publicada en la propia metrópoli, o incluso como *Arauco domado*, de Pedro de Oña, originalmente editada en Lima en 1596 y reeditada en Madrid en 1605.

Para completar una somera presentación de los problemas de la recepción, hay que aludir también a la recepción de la literatura peninsular en el virreinato peruano. Se sabe que existieron diversas normas legales que restringían el envío a Indias de ciertos tipos de obras, en especial las novelas, y por supuesto toda obra sospechosa de heterodoxia. Pero hoy sabemos con igual certeza, más allá de estereotipos muy arraigados, que tales prohibiciones en general no se cumplieron y que el flujo de obras teóricamente prohibidas a América fue constante (Leonard, 1953; González Sánchez, 1999; Cornejo Polar, 2000). De otra parte, la propia lectura de los textos indianos evidencia que sus productores están al tanto de los desarrollos metropolitanos y que se mueven dentro de los marcos de una cultura imperial española. Pero al lado de esta evidencia intratextual, disponemos también de los datos que nos proporciona el comercio de libros en el Virreinato del Perú. Las investigaciones especializadas permiten concluir sin dudas que el público letrado peruano recibía prontamente la producción peninsular y que sus preferencias eran homólogas a las del público metropolitano. Algunos cálculos permiten establecer que aproximadamente el 70% de los libros exportados de España a América eran de asunto religioso, en tanto que el 30% restante se distribuía más o menos en partes iguales entre obras profanas de ficción y de no ficción (Hampe, 1992; Guibovich, 2003). Estas cifras revelan el peso del clero en el público letrado, pero no hay que perder de vista que los libros profanos circulaban mucho más que los libros religiosos, frecuentemente escritos en latín y destinados a un público muy especializado. En el rubro de obras profanas de no ficción, destacan los

trabajos de historia, derecho y medicina. En cuanto a las obras de ficción, los envíos revelan que las preferencias coloniales siguen una evolución bastante semejante a las metropolitanas: hasta fines del XVI abundan las novelas de caballería, pero a inicios del siglo siguiente estas disminuyen drásticamente y en cambio proliferan los envíos de nuevas producciones como *Guzmán de Alfarache* o el *Quijote*.

De otro lado, los datos permiten igualmente ilustrar la relativa rapidez con que llegaba la producción española a las colonias. Son numerosos los ejemplares de la primera parte del *Quijote* distribuidos en Lima —y también en el Cuzco— en 1606, apenas un año después de su publicación. Una anécdota ilustrará gráficamente la fluidez de los contactos literarios entre el Perú y España. En el año de 1607, en el asiento minero de Pausa, muy en el interior del virreinato, un caballero español interviene en el momento humorístico de una ceremonia en celebración del nombramiento del marqués de Montesclaros como virrey del Perú, nada menos que caracterizado como don Quijote, obteniendo un gran éxito: esto sucede a solo dos años de la publicación de la obra, en una comarca apartada de las Indias (Leonard, 1953; ver Valero en este mismo volumen). Esta anécdota evidencia palmariamente cómo las élites letradas coloniales comparten horizontes culturales con las élites metropolitanas y no son simples repetidoras tardías de lo producido en ultramar.

Pero no todos los libros que circulaban en el Perú provenían de España. Ya en el año de 1583 se instala en Lima la primera imprenta (a cargo del turinés Antonio Ricardo), y al año siguiente se publica el primer libro, una *Doctrina Christiana y Catecismo para instrucción de los indios*, en castellano, quechua y aimara. La producción editorial limeña se orientó inicialmente al apoyo de la actividad evangelizadora, pero pronto se comenzaron a publicar textos profanos: el primer texto de intención netamente literaria publicado en Lima parece haber sido el *Arauco domado*, de Pedro de Oña, editado el año de 1596 por el propio Ricardo. Otra institución destinada a tener importante impacto en la vida literaria del Virreinato del Perú aparece también a fines del siglo XVI: en el año de 1598 se instala en Lima el primer corral de comedias (Lohmann, 1945). La aparición de instituciones como la imprenta o el teatro son claros síntomas de la configuración de un sistema literario de élite en el Perú a fines del XVI. Los espacios donde opera este sistema literario son sin duda las urbes coloniales, en cuyo interior se asienta la «ciudad letrada». En el caso del virreinato peruano, los centros culturales mayores son en primer lugar Lima y luego el Cuzco, en tanto que otras ciudades tienen un rol de menor gravitación.

Para concluir con el examen de las diversas instancias que configuran el sistema literario de élite, es necesario decir algunas palabras sobre los códigos literarios que presiden la organización textual de las obras coloniales, en especial las secuencias o corrientes literarias. Habitualmente se suelen mencionar tres secuencias actuantes en la cultura y la literatura hispánicas entre los siglos XVI y XVIII: Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo (la peculiar versión afrancesada de la Ilustración que adoptó España). Estas tres secuencias van a tener un indudable impacto sobre la cultura peruana colonial, pero la gravitación de cada una de ellas será sin duda diferente. La consolidación de las nuevas modalidades de organización de la vida cultural en el Virreinato del Perú se produce hacia fines del siglo XVI, y concretamente en tales fechas es que se configura un sistema literario de élites. De modo que la aparición de tal sistema literario ocurre en momentos en que el humanismo renacentista viene dejando su lugar a la nueva cultura del barroco. Las huellas renacentistas en la literatura peruana serán, pues, relativamente débiles y aparecen frecuentemente entremezcladas con incipientes rasgos barrocos. El barroco, en cambio, como es bien conocido, estaba destinado a echar hondas raíces no solo en suelo peruano sino en general en las Indias españolas. De allí pues que con toda claridad aparezca como la secuencia literaria dominante y característica del largo periodo de

estabilización colonial (aproximadamente 1580-1780) (García-Bedoya, 2000). En cuanto al Neoclasicismo ilustrado, su presencia en el Perú es tardía, tal como lo fue en la propia España, y no arraiga con vigor hasta las últimas décadas del siglo XVIII.

Vale recordar que esta visión de las secuencias literarias y su sucesión no es en modo alguno organicista o lineal. Las corrientes o secuencias literarias no siguen un desarrollo biológico, no son fenómenos que nacen, crecen, se desarrollan, envejecen y mueren de modo natural. Su evolución se produce por medio del conflicto: una secuencia ocupa una posición dominante luego de una dura pugna con secuencias de signo diverso, y su predominio se ve a su vez amenazado por una o varias secuencias emergentes. Así, en un momento dado coexisten de manera conflictiva distintas secuencias literarias, ocupando una determinada posición jerárquica dentro del sistema de la literatura. Las huellas de dos (o incluso más) secuencias literarias pueden apreciarse en un mismo texto. Así, una secuencia literaria no es sustituida repentina e integralmente por otra, sino que los rasgos de una secuencia emergente se imbrican con los de otra dominante, hasta poco a poco cambiar el peso relativo y la posición jerárquica de ambas.

En torno al barroco de Indias se ha procesado un amplio debate que no es del caso retomar aquí. Baste recalcar que se entenderá al barroco como una dominante cultural gravitante en el virreinato peruano, no solo en la literatura, sino también en otras prácticas artísticas como la pintura, la arquitectura o la música, y en las más diversas facetas de una sociedad exteriorista, fascinada por la pompa y la teatralidad. Hay que subrayar también que el barroco resulta un fenómeno contradictorio, al mismo tiempo herramienta de la hegemonía imperial española e instrumento de configuración de emergentes sujetos sociales (criollos o andinos).

En el marco de ese barroco virreinal de larga duración, se puede distinguir una primera fase del barroco, un barroco emergente, en el cual hay una superposición conflictiva de la secuencia renacentista y la secuencia barroca. Esta etapa en que coexisten un renacentismo dominante —que va entrando en proceso de declinación— y un barroco emergente —que va cobrando creciente vigor — se extiende en el caso de la literatura peruana aproximadamente de 1580 a 1630. Viene luego una fase de plenitud del barroco, en la que esta secuencia parece ocupar sin oposición la escena literaria, fase que podría fecharse tentativamente de 1630 a 1720. A continuación, la hegemonía del barroco comienza a verse cuestionada por la emergencia, inicialmente tímida y luego crecientemente vigorosa, del Neoclasicismo ilustrado, configurándose un momento de declinación progresiva del barroco ante los embates de la Ilustración. Esta fase de declinación del barroco y de lenta emergencia de las tendencias del neoclasicismo ilustrado se desarrolla en el Perú aproximadamente entre 1720 y 1780.

Luego de esta presentación un tanto esquemática de la trayectoria temporal del barroco peruano, es necesario distinguir a su interior dos vertientes claramente diferenciadas. Ello se vincula con la configuración en la ciudad letrada colonial de un espacio criollo (sin duda mayoritario y preponderante) y de un espacio andino (más bien marginal e inestable), caracterizado el primero por su mayor cercanía a los modelos literarios metropolitanos, en tanto el segundo, más distanciado de tales modelos, revelaba el impacto de la cultura indígena y sus tradiciones discursivas. Al ser el barroco literario una manifestación propia de la cultura de élites, parece casi natural que se buscara relacionarlo con las élites criollas. Lo que cabe afirmar es que en el Perú colonial existió además un grupo de élite distinto, al que se denominará andino, sustentado en las noblezas indígenas, que fue el impulsor de una vertiente diferenciada dentro de la producción literaria barroca: el barroco andino, al que se ha designado también como barroco mestizo, sobre todo en la arquitectura y las artes plásticas.

Es entonces pertinente hablar de dos vertientes que configuran las prácticas discursivas letradas características del Perú virreinal, a las que se denominará discurso criollo y discurso andino; se trata de prácticas discursivas que se valen de la tecnología de la escritura, aunque no dejan de mantener complejas relaciones con los universos discursivos de la oralidad. Por otro lado, tales discursos letrados se articulan obviamente con determinadas élites sociales. A través de estas dos vertientes discursivas se construye la subjetividad de dos grupos o actores sociales, a los que se denominará sujeto criollo y sujeto andino. Estos no se definen primariamente por una identidad étnica —aunque el factor étnico no deja de ser relevante— sino en función de criterios sociales y culturales.

3. Discurso criollo y conciencia criolla

Como se ha apuntado, la república de españoles agrupaba a los peninsulares y a sus descendientes nacidos en suelo americano, los llamados criollos, pero dadas las mezclas raciales que surgieron desde temprano, incluía diversos niveles de mestizaje en las llamadas «castas». Dejando de lado los escasos funcionarios peninsulares, el estamento dirigente de esta «república» era la élite criolla, que mantenía una constante pugna con los sectores peninsulares. El discurso criollo se caracteriza por su adhesión a los paradigmas culturales metropolitanos, por un sostenido esfuerzo de asimilación de esos modelos, pero también por un persistente afán de remodularlos y resemantizarlos en función de sus peculiares intereses y sensibilidades: el discurso criollo revela así su carácter bifronte o jánico (Mazzotti, 2000; Bauer & Mazzotti, 2009; Vitulli & Solodkow, 2009).

Cuando se hace referencia a un grupo criollo en el Perú colonial, se alude ante todo a los descendientes de españoles nacidos en el Perú. Pero el estamento criollo no se define esencialmente por un lugar de nacimiento o una identidad étnica: puede incluir a peninsulares de nacimiento establecidos en el Perú o también a mestizos y mulatos acriollados. Ser criollo tiene que ver con una peculiar inserción social y con cierta mentalidad, forma de conciencia o subjetividad. El sujeto criollo se define socialmente por su arraigo en la tierra americana, porque su fortuna no se puede transportar y exige su presencia aquí. El chapetón, en cambio, es el español recién llegado, desconocedor del medio indiano, que busca enriquecerse prontamente y volver cuanto antes a la Península. El conflicto entre chapetones y criollos fue sin duda uno de los más gravitantes en el complejo proceso histórico del Virreinato del Perú. Ya a fines del siglo XVI se evidencia con toda nitidez la emergencia de una peculiar conciencia criolla y la articulación laboriosa de un sujeto criollo (Lavallé, 1993).

Una de las facetas más relevantes del discurso criollo es su sesgo reivindicatorio y polémico. Ya el mismo vocablo llevaba una carga despectiva, y desde muy temprano los criollos fueron blanco de una serie de prejuicios europeos, que los englobaban por lo menos en parte en el vasto sistema de estigmatización hacia los dominados que caracteriza a las mentalidades colonialistas. No es de extrañar que frente a este cúmulo sistemático de prejuicios y esta tupida red de sospechas, el criollo replicara con virulencia, construyendo un discurso que tenía mucho de defensivo y apologético, y que incluía como uno de sus objetivos más importantes convencer a los europeos de la dignidad y las virtudes del criollo.

La conciencia criolla de la diferencia se afianza en varios pilares. Uno de los centrales es sin duda la vindicación del espacio criollo, puesto que se trata de demostrar a los europeos, y de ratificar a los propios criollos, que la geografía indiana es propicia al pleno desarrollo de las potencialidades humanas. Por ello, uno de los tópicos más reiterados y más morosamente desarrollados en los textos criollos es la exaltación de la patria criolla. El criollo opta preferentemente por abocarse a la exaltación de un espacio limitado, de su entorno más próximo, y en especial de su ciudad. Con

creciente frecuencia en el siglo XVII, muchos textos criollos organizarán verdaderos panegíricos de una ciudad concreta, la capital virreinal, Lima.

Otro de los ejes que articulan la diferencia criolla es el de los santos y las devociones locales. Prueba fehaciente de las bondades de las tierras americanas es que en el corto plazo de unas décadas hayan surgido hombres y mujeres de vida ejemplar, en algunos casos pronto beatificados o canonizados por la Iglesia Católica. Estas figuras de santidad, Santa Rosa ante todo, que fue la primera santa nacida en América, canonizada prontamente en 1671 (Hampe, 1995), son fuente de indisimulable orgullo para los criollos, que dedicarán abundantes páginas a la exaltación de estos santos locales, ya sea en las crónicas conventuales o en poemas religiosos (Ilustración 3). Importante relieve adquieren algunos santuarios, como por ejemplo el de Copacabana. Por último, los criollos demuestran particular apego a sus devociones locales, aunque en el caso peruano ninguna de estas devociones logró alcanzar una difusión general en el ámbito de todo el territorio virreinal. Ni siquiera devociones limeñas como el Señor de los Milagros tuvieron entonces ese vasto alcance. Ciertamente no se llegó a producir un gran mito articulatorio de los distintos sectores sociales, como lo fue en México la virgen de Guadalupe. A pesar de ello, la afirmación de la subjetividad criolla tiene uno de sus cauces mayores en este orgullo por sus santos, sus santuarios y sus devociones (Ilustración 4).

Ilustración 3. Retrato de Santa Rosa pintado pocas horas después de su fallecimiento, el 24 de agosto de 1617, por el artista italiano Angelino Medoro. Museo del Santuario de Santa Rosa, Lima, Perú.

Finalmente, el orgullo criollo de ser diferente se sustenta en sus costumbres peculiares, en sus modos de ser, sus danzas, sus manjares, sus modos de hablar, todo ese repertorio de particularismos que tan prolongada fortuna conocerá en la literatura peruana, mucho más allá de tiempos coloniales, en esa visible o soterrada vertiente costumbrista que permea tantos textos de nuestro siglo XIX y aun del XX.

Ilustración 4. ***Verdadera imagen de San Martín de Porres*****, uno de los personajes más venerados en la Lima colonial y el primer santo afrodescendiente de América. Pintura anónima del s. XVII. Monasterio de Santa Rosa de las Monjas, Lima Perú.**

Un examen atento de sus expresiones discursivas revela sin duda la característica ambigüedad del sujeto criollo. Se proclama plenamente español, leal súbdito de la corona, depositario legítimo de los códigos culturales y las opciones ideológicas propios de la Madre Patria; afirma la pureza de su sangre ibérica y se precia de su entronque con los linajes nobiliarios más esclarecidos de la Península (pretensiones estas últimas no siempre muy justificadas). Por otro lado, le enorgullece ser diferente y proclama altaneramente las bondades de su tierra, de sus ciudades, de sus devociones, de sus

costumbres. El criollo se apropia antropofágicamente de los códigos y los discursos imperiales hegemónicos, pero al propio tiempo hace de ellos una lectura con frecuencia disidente (Chang-Rodríguez, 1991) o por lo menos sesgada, se vale de los paradigmas oficiales para articular su propio discurso, para formular sus reivindicaciones y definir su identidad. Es el caso muy nítido de la apropiación criolla del barroco, ese barroco de Indias al que diversos estudiosos han calificado de jánico: al mismo tiempo discurso legitimatorio del poder imperial y vehículo privilegiado de constitución de una subjetividad criolla disidente (Moraña, 1988).

El discurso criollo suele ser poco receptivo a la herencia cultural nativa, y muchas veces los textos criollos «olvidan» la presencia del otro o incluso «borran» vastos espacios del ámbito virreinal. Sin embargo, tampoco se puede tener una visión demasiado homogeneizadora del discurso criollo, en él caben multiplicidad de matices. Convendrá más bien hablar de una heterogeneidad interna del discurso criollo y del propio sujeto criollo (Mazzotti, 1996, 1998). Al interior del grupo criollo se detectan diferencias de carácter regional, socioeconómico, ocupacional, etcétera, dando lugar a un verdadero laberinto de subjetividades. Por ello el discurso criollo construye distintas representaciones de su espacio social y geográfico, y en particular del pasado peruano. Nos encontramos pues con un imaginario criollo plural que asume de modos muy variados la presencia o ausencia del otro indígena y más en general de los diversos grupos subalternos del virreinato. En muchos discursos criollos la relación con lo indígena parece darse por ausencia: el indio, el pasado indígena e incluso el espacio serrano son cuidadosamente escamoteados. En otros, las opciones son más matizadas y se evidencia una preocupación por incorporar al elemento social indígena y sus tradiciones culturales, aunque sea en posiciones subalternas, al interior del cuerpo político virreinal, en cuya cúspide se encuentran peninsulares y criollos. Hay un sector importante, aunque minoritario, de la producción textual criolla que evidencia una preocupación más consistente por el universo sociocultural indígena. Se trata básicamente de discursos producidos por sacerdotes. Algunos, impactados por la política jesuítica de captación de las élites, buscan estrechar lazos con el universo de las noblezas indígenas coloniales. Así, algunos clérigos criollos o mestizos acriollados se constituirán en portavoces escriturarios de las élites indígenas andinas, de las que con frecuencia habían sido educadores en los colegios para hijos de curacas. Otros, influidos de manera más o menos indirecta por una tradición lascasiana, asumen abiertamente la defensa del indígena y denuncian su expoliación por el régimen colonial. Se aprecia en algunos discursos criollos una especie de protoindigenismo, en el que la defensa del indio y la denuncia de su victimización por la jerarquía colonial española se integran en una estrategia mediante la cual las élites letradas criollas pretenden asumir la representación de los grupos sociales afectados por el poder colonial español y canalizar bajo dirección criolla el descontento de todos los sectores subalternos del virreinato, en función de sus disputas con el estamento peninsular.

4. Discurso andino y renacimiento inca

La república de indios agrupaba a la población de origen indígena, aunque en ella se dieron igualmente procesos complejos de mestizaje. Esta «república» contaba también con su élite dirigente, conformada por la nobleza indígena. El discurso andino es la expresión de esta élite bilingüe y bicultural. Sus prácticas discursivas, de carácter eminentemente transcultural, incluyen textos escritos tanto en quechua como en español.

Al lado del sistema literario criollo, que tenía su centro en Lima, la capital virreinal, y que ocupaba una posición de indudable predominio, en el Perú colonial el discurso andino dio lugar a la aparición de otro sistema literario —aunque incipiente e inestable— cuyo centro gravitacional estaba en el

Cuzco, la antigua capital del Tawantinsuyo, ciudad en la que la nobleza indígena continuó teniendo una importancia muy significativa.

Bajo la denominación de discurso andino, se aborda un conjunto de expresiones discursivas vinculadas con las élites indígenas. Este sector social se va configurando como sujeto mediante la organización de una producción discursiva por medio de la cual va posicionándose al interior del orden colonial, definiendo sus particulares puntos de vista y su peculiar sensibilidad. Se trata de un conjunto de prácticas discursivas que apuntan a delinear un sujeto transcultural andino, cuyo soporte social es la nobleza indígena colonial. Cabría hablar de un esfuerzo sistemático para diseñar una «comunidad imaginada», que agrupe a la república de indios en torno a y bajo la dirección de las élites andinas. Este sujeto andino cumplió un rol crucial en el proceso histórico de la colonia, en general insuficientemente apreciado.

Es sabido que las élites indígenas andinas se vieron fuertemente debilitadas a fines del siglo XVI. Sin embargo, a lo largo del siglo XVII, ellas experimentaron una notable recuperación en su situación económica y su gravitación sociopolítica, y se esforzaron por desempeñar un rol de mayor relevancia en el orden virreinal, impulsando el proceso social y cultural denominado Movimiento o Renacimiento Inca, que alcanzó su máximo vigor en el siglo XVIII. Este renovado grupo dirigente andino fue capaz de impulsar un auténtico renacimiento cultural, expresado en el florecimiento de la escuela de pintura cuzqueña, en cuyas obras son representados encabezando orgullosamente procesiones y otras ceremonias religiosas, ataviados con trajes y adornos tradicionales; o también en la aparición de un teatro quechua colonial (ver Itier en este mismo volumen). Estas élites no solo pueden ejercer este tipo de mecenazgo artístico sino también patrocinar festividades religiosas y cívicas en las que frecuentemente encarnan a personajes del antiguo imperio, y también ostentan lujo y una marcada preferencia por sus atuendos tradicionales: los curacas ya no procuran lucir trajes europeos sino andinos. Se configura así un nuevo sujeto andino. Las primigenias identidades étnicas se van debilitando y surge entre las élites indígenas una identidad india sustentada en una imagen idealizada del incario. El imperio Inca es visto como pasado común de todos aquellos que fueron segregados por los españoles en la «República de Indios». La orgullosa asunción de esa ejemplar y gloriosa herencia histórica se constituye en factor de cohesión de las élites andinas. En la estructuración de esta imagen del pasado jugaron un papel central los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega (Burga, 1988).

Estos resurgentes grupos sociales no podían sentirse satisfechos con el subalterno rol social que les tocaba desempeñar en el orden colonial. Durante todo el siglo XVIII se asistirá a los constantes reclamos de los curacas, a sus persistentes demandas de cambio en el opresivo sistema social. El llamado Movimiento Inca o Renacimiento Inca atraviesa en su aspecto sociopolítico una fase de marcado acento reivindicativo, de gestiones continuas ante la corona o la autoridad virreinal: ya no es solo una expresión de orgullo por la herencia propia, sino la reivindicación de un lugar en el sistema, coherente con la importancia del aporte indígena y con la prosperidad relativa de sus nuevas élites dirigentes. A esta fase reformista, aunque acompañada por frecuentes estallidos de violencia local, le sucederá, ante la ineficacia de las gestiones pacíficas, una fase revolucionaria expresada en la gran rebelión de Túpac Amaru de 1780. Derrotada la rebelión, los españoles procederán a suprimir los cacicazgos indígenas —aunque conservaron en sus cargos a aquellos que se mantuvieron leales— para así privar a la población andina de un grupo social dirigente. Parte de los caciques subsistentes participaron en 1814 en la rebelión de Pumacahua y fueron sancionados por ello. Finalmente, el destino de las élites andinas se selló cuando Bolívar suprimió definitivamente los cacicazgos en 1825 (Rowe, 1976).

La producción discursiva vinculada a las élites andinas no se define por la identidad étnica de sus productores. Sus textos pueden ser el resultado de la práctica escritural de individuos propiamente indígenas, integrantes de tal élite, pero también de mestizos más o menos andinizados que comparten una posición semejante en el mundo virreinal. Incluso los productores de tales discursos pueden ser a veces criollos, casi siempre sacerdotes integrantes de órdenes que concedían gran importancia a la cooptación de las élites nativas, como era el caso destacadamente de franciscanos y jesuitas, y que se constituían como intelectuales estrechamente ligados a los grupos señoriales andinos, tanto como educadores de la nobleza indígena en los colegios dedicados a tal fin, como en tanto portavoces de sus aspiraciones y puntos de vista. Se trata entonces de una producción discursiva definida por su relación orgánica con un grupo social, el de las noblezas indígenas coloniales, las que eran tanto patrocinadoras como consumidoras de esta producción simbólica.

El discurso de las élites andinas es un discurso transcultural, resultante de un grupo social fuertemente empapado de cultura hispánica, en especial plenamente cristianizado, pero también conocedor, a través de su educación, de las manifestaciones más destacadas de la cultura metropolitana, en particular en el campo de las letras. Un bilingüismo que implicaba el hábil manejo tanto del quechua como del castellano, caracterizaba a este grupo social. El quechua es el idioma familiar y sobre todo el vehículo de relación con las amplias mayorías indígenas monolingües; el castellano, en cambio, permite una eficaz acción en la esfera oficial: podemos constatar que en los documentos administrativos y legales que presentan se recurre a un castellano correcto y adecuado a las modalidades escriturales pertinentes (un buen ejemplo es la llamada *Genealogía* de Túpac Amaru). Las élites andinas conforman pues un emergente sujeto social, cohesionado por un cordón umbilical que lo ata al pasado prehispánico, y que actúa constituyéndose en portavoz del conjunto de la «república de indios».

La producción discursiva vinculada con este grupo revela la configuración de un cuerpo coherente de ideas consensualmente compartido por sus integrantes. Un aspecto que llama la atención son las numerosas semejanzas textuales que es posible constatar entre, por ejemplo, la *Representación verdadera* de mediados del XVIII y la *Nueva crónica* de comienzos del XVII (García-Bedoya, 1992), o también otros textos que expresan los puntos de vista de las élites andinas. Es poco probable que tales similitudes se deban a un conocimiento directo del texto de Guaman Poma. Todo parece apuntar más bien a un cuerpo de planteamientos compartidos por curacas y mestizos andinizados, e incluso sectores del clero que se adherían a sus puntos de vista. Todos ellos compartían una misma visión del pasado prehispánico —el incario como sociedad modélica—; de la conquista española, cuya violencia antiandina se considera injustificable; y del orden colonial, juzgado como opresivo para el indígena. Son especialmente notables la similitud en las críticas al orden colonial en esos textos de comienzos del XVII y mediados del XVIII, frecuentemente formuladas incluso con fraseología muy semejante.

Otros tópicos constantes del discurso andino son la reivindicación de la dignidad del indio, inspirada centralmente en una tradición de cuño lascasiano; la constante preocupación por la situación de las élites nativas, con los correspondientes reclamos y demandas de respeto a su tradicional posición jerárquica; o la continua insistencia en la fácil aceptación de la dominación española y del cristianismo por parte de los indígenas, lo cual implicaba deslegitimar la conquista y sus atropellos. Toda esta tradición discursiva circulaba en buena medida de manera oral entre las élites nativas. Además, algunos sectores del clero que estaban a cargo de la educación escolar de los hijos de los curacas contribuyeron sin duda a enraizar en ellos tales puntos de vista. Es bien sabido que diversas órdenes religiosas (en especial franciscanos, dominicos y jesuitas) divulgaron

planteamientos que, desde diversas ópticas, reivindicaban la dignidad del indio, denunciaban su explotación y demandaban modificaciones en la situación de la población nativa en el orden colonial, incidiendo especialmente —sobre todo en el caso de los jesuitas— en la conveniencia de conceder un papel relevante a las élites andinas.

El corpus discursivo andino comprende en primer lugar un conjunto de crónicas de inicios del siglo XVII, las llamadas crónicas mestizas (Lienhard, 1992), en las que se propone un balance de la imposición del dominio colonial español y de la ubicación de los grupos señoriales nativos en ese nuevo orden (la *Nueva crónica* de Guamán Poma, los *Comentarios reales* de Garcilaso). Incluye también la producción más canónicamente literaria: el teatro quechua colonial. Junto con la pintura de la escuela cuzqueña, el teatro quechua colonial constituye la expresión artística más destacada del Renacimiento Inca, cuyo centro mayor fue la ciudad del Cuzco. Estas expresiones revelan la apropiación andina de los códigos del barroco, configurando un barroco transcultural o barroco andino. Así pues, los códigos del barroco, en el caso peruano, no solo posibilitan la constitución de un sujeto criollo, sino también de un sujeto andino. Por último, el corpus discursivo andino abarca los textos del siglo XVIII en los que se expresa de manera más nítida el proceso de recomposición de las élites indígenas, destacando en especial el texto conocido como *Representación verdadera*, síntesis de las denuncias y demandas andinas, expresión cabal de la que se ha denominado fase reformista del Renacimiento Inca, previa a la fase insurreccional liderada en 1780 por Tupac Amaru.

Bibliografía

Alaperrine-Bouyer, Monique (2007). *La educación de las élites indígenas en el Perú colonial*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto Riva-Agüero (PUCP) / Instituto de Estudios Peruanos.

Ballón, José Carlos (ed. y coord.) (2011). *La complicada historia del pensamiento filosófico peruano, siglos XVII y XVIII.* Dos tomos. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Universidad Científica del Sur.

Bauer, Ralph & José Antonio Mazzotti (2009). *Creole Subjects in the Colonial Americas: Empires, Texts, Identities*. Chapell Hill: University of North Carolina Press.

Beverley, John (1993). On the Spanish Literary Baroque. *Against Literature*, 47-65.

Burga, Manuel (1979). La sociedad colonial (1580-1780). En Luis Lumbreras y otros, *Nueva historia general del Perú* (pp. 63-85). Lima: Mosca Azul.

Burga, Manuel (1988). *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los Incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

Cândido, Antônio (1981*). Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Chang-Rodríguez, Raquel (1991). *El discurso disidente. Ensayos de literatura colonial peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cook, Noble David (1981). *Demographic Collapse. Indian Peru, 1520-1620*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cornejo Polar, Antonio (2000). *Discurso en loor de la poesía. Estudio y edición*. Introducción y nueva edición de José Antonio Mazzotti. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar / Latinoamericana.

Duviols, Pierre (1977). *La destrucción de las religiones andinas*. México: UNAM.

Espinoza Soriano, Waldemar (1980). La sociedad andina colonial. En Fernando Silva Santisteban, ed., *Historia del Perú* (IV, pp. 129-337). Lima: Mejía Baca.

Flores Galindo, Alberto (ed.) (1976). *Tupac Amaru II. 1780*. Lima: Retablo de Papel.

García-Bedoya M., Carlos (1992). Élites andinas y renacimiento Inca. *Pretextos, 3-4*, 126-148.

García Bedoya M., Carlos (2000). *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Garrett, David T. (2009). *Sombras del Imperio. La nobleza indígena del Cuzco, 1750-1825*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

González Sánchez, Carlos Alberto (1999). *Los mundos del libro. Medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Guibovich Pérez, Pedro (2003). *Censura, libros e Inquisición en el Perú colonial, 1570-1754*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Diputación de Sevilla.

Hampe Martínez, Teodoro (1992). El eco de los ingenios: literatura española del Siglo de Oro en las bibliotecas y librerías del Perú colonial. *Histórica* XVI (2), 177-199.

Hampe Martínez, Teodoro (1995). El proceso de canonización de Santa Rosa. Nuevas luces sobre la identidad criolla en el Perú colonial. *Boletín de Lima,* 99, 25-38.

Lavallé, Bernard (1993). *Las promesas ambiguas. Criollismo colonial en los Andes*. Lima: Instituto Riva-Agüero (PUCP).

Leonard, Irving (1953). *Los libros del conquistador*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. México: Fondo de Cultura Económica.

Lienhard, Martin (1992). *La voz y su huella*. Lima: Horizonte.

Lohmann Villena, Guillermo (1945). *Historia del arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Sevilla.

Mazzotti, José Antonio (1996). La heterogeneidad colonial peruana y la construcción del discurso criollo en el siglo XVII. En José Antonio Mazzotti y Juan Zevallos, eds., *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 173-196). Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas.

Mazzotti, José Antonio (1998). Indigenismos de ayer: prototipos perdurables del discurso criollo. En Mabel Moraña, ed. *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 77-101). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Mazzotti, José Antonio (ed.) (2000). *Agencias criollas. La ambigüedad colonial en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Millones, Luis (1995). *Perú colonial*. Lima: Cofide.

Moraña, Mabel (1988). Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 28*, 229-251.

Nieto Vélez S.J., Armando (1980). La Iglesia católica en el Perú. En Fernando Silva-Santisteban, ed., *Historia del Perú* (XI, pp. 417-601). Lima: Mejía Baca.

O' Phelan, Scarlett (1988). *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia 1700-1783*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas.

O'Phelan, Scarlett (1995). *La gran rebelión en los Andes: de Túpac Amaru a Túpac Catari*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

O'Phelan, Scarlett (2013). *Mestizos reales en el Virreinato del Perú: indios nobles, caciques y capitanes de mita*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Peru.

Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.

Rowe, John H (1976). El movimiento nacional Inca del siglo XVIII. En Alberto Flores Galindo, ed., *Tupac Amaru II. 1780* (pp. 13-66). Lima: Retablo de Papel.

Stern, Steve (1982). *Peru's Indian Peoples and the Challenge of Spanish Conquest: Huamanga to 1640*. Madison: University of Wisconsin Press.

Tauro del Pino, Alberto (1948). *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*. Lima: Huascarán.

Tord Nicolini, Javier & Carlos Lazo García (1980). Economía y sociedad en el Perú colonial. En Fernando Silva Santisteban, ed., *Historia del Perú* (IV, pp. 341-572; V, pp. 9-328). Lima: Mejía Baca.

Vitulli, Juan M. & David M. Solodkow (eds.) (2009). *Poéticas de lo criollo. La transformación del concepto criollo en las letras hispanoamericanas*. Buenos Aires: Corregidor.

Walker, Charles (2014). *The Tupac Amaru Rebellion*. Boston: Harvard University Press.

La censura de libros

Pedro M. Guibovich Pérez
Pontificia Universidad Católica del Perú

El libro, trátese del impreso como del manuscrito, fue objeto de vigilancia desde una época temprana de la colonización europea en los Andes. Pero a partir del establecimiento de la Inquisición en 1570 y del inicio de las actividades del primer taller tipográfico en Lima a cargo de Antonio Ricardo en 1584, los controles sobre el libro se harán más efectivos. La práctica de la censura de libros en el virreinato peruano —entendida como la intervención que realiza una autoridad para determinar si un texto puede o no circular— es uno de los aspectos más interesantes y complejos de la historia colonial. La censura resulta un tema de estudio de particular importancia porque en ella participaron no solo las autoridades políticas y eclesiásticas, sino además pobladores de muy diversa condición cultural y social. Es asimismo un tema complejo de reconstruir dada la insuficiencia de fuentes documentales para su estudio.

Una cuestión muy debatida para la realidad española ha sido el de la influencia de la censura en la vida intelectual. Mucho se ha escrito al respecto y aun no hay una respuesta convincente. La misma pregunta se puede extrapolar al virreinato peruano. ¿Cuál fue el alcance de la censura? ¿Tuvo un efecto sobre el desarrollo de la cultura colonial? Son interrogantes seductoras para las cuales algunos autores han ensayado respuestas desde la década de 1820, algunas de ellas no exentas de una fuerte dosis de subjetivismo. Los padres fundadores de la república, fieles a su ideario liberal e interesados en justificar su rebelión contra la Corona española, pintaron con tonos grises los siglos coloniales. Estos se habrían caracterizado por el predominio del fanatismo religioso y la intolerancia. La Iglesia y la Inquisición, su principal aliada, habrían contribuido a mantener una atmósfera intelectual impenetrable a las nuevas ideas científicas y filosóficas reinantes en Europa. En el contexto de la guerra con España en 1866, este discurso sobre la cultura colonial recobró vigencia y habría de reaparecer con nuevos ropajes en los años que siguieron a la derrota militar en la guerra con Chile en 1883. La necesidad de hallar una respuesta al desastre nacional llevó a algunos hombres de letras a hurgar una explicación en el pasado colonial; y, una vez más, la Iglesia y la Inquisición se convirtieron en los chivos expiatorios.

En la actualidad, a la luz de los nuevos estudios sobre la censura de libros en los ámbitos americano y europeo, no tiene mucho sentido interrogarse acerca de su impacto sobre la cultura letrada colonial, sino entenderla como lo que fue: un producto de su tiempo. El historiador, como alguna vez señaló Lucien Febvre, no debe juzgar, sino tratar de comprender (1971, p. 167). En tal sentido, interesa explicar el origen de la censura de libros, pero sobre todo su funcionamiento. En los siglos coloniales no existía una institución exclusivamente dedicada a la censura de libros. No había nada parecido a las oficinas de seguridad del Estado o de policía secreta propias de algunas dictaduras del siglo XX. Más aun, sus agentes no poseían sofisticados equipos de espionaje. La principal herramienta con la que contaban los censores era su propia formación académica. En el caso del Santo Oficio, como se verá, adicionalmente sus censores tenían los edictos y catálogos de libros prohibidos, los cuales debían guiar su actividad. De modo similar que en otras sociedades del Antiguo Régimen, la censura en el mundo colonial fue más *reactiva* —actuaba en respuesta a

determinadas circunstancias— que *proactiva* —tomaba la iniciativa en el desarrollo de las acciones — (Clegg, 1997). Los censores no eran agentes dedicados todo el día a evaluar libros. Eran convocados cuando eran necesarios sus servicios.

Durante los siglos coloniales, el libro fue objeto de dos tipos de controles: la censura *a priori* (o preventiva) y la censura *a posteriori* (o represiva). La primera estaba a cargo de los representantes de la corona y recaía sobre los manuscritos destinados a la imprenta; y, como se verá, sus procedimientos eran muy similares a los seguidos en la actualidad en las oficinas editoriales. La segunda era principalmente competencia del Santo Oficio de la Inquisición y recaía sobre los libros ya publicados; aunque también podían ejercerla los agentes de la corona y las autoridades eclesiásticas.

En las páginas que siguen explico los orígenes y, en particular, el funcionamiento de ambos tipos de prácticas censorias durante los siglos XVI, XVII y XVIII. El estudio de su accionar permitirá entender sus limitaciones y, al mismo, problematizar sus alcances. Aunque cronológicamente la censura *a posteriori* fue introducida primero que la censura *a priori*, me ocuparé de esta última en primer lugar por consideraciones de tipo metodológico. En la *biografía* del libro —para usar un concepto grato a Robert Darnton (2006)—, la censura *a priori* era la primera en practicarse. Empezaré con una exposición histórica de su origen y principales características. Le seguirá una explicación acerca de la censura *a posteriori*. Concluye este ensayo con una reflexión acerca de la actividad censoria en las postrimerías del dominio colonial e inicios del periodo independiente de nuestra historia política.

1. La censura preventiva o *a priori*

A fines de la Edad Media, pocos inventos tuvieron tanto impacto en la vida intelectual europea como la imprenta. Esta aceleró el proceso de descubrimiento intelectual, la comunicación y el aprendizaje. De acuerdo con Paul Grendler, el Renacimiento no dependió de la imprenta para su desarrollo, pero sí ciertamente facilitó la difusión de ideas desde Italia al norte de Europa. Además, mejoró o alteró las condiciones de investigación en diversas maneras. Un cambio significativo fue su contribución a hacer más rápido y disponible el corpus de la filosofía medieval. La masiva impresión de esta última durante los primeros años de la imprenta aseguró su supervivencia y continuidad; con los textos entre manos, los hombres de letras podían discutir las doctrinas medievales. Asimismo, la multiplicación de los libros facilitó el dominio de las destrezas básicas de aprendizaje. Los niños y adultos podían tener sus propias copias de gramáticas, glosarios y textos elementales para el estudio del latín. Lo mismo puede decirse que sucedió con los textos de los clásicos, de aritmética, de aprendizaje de la escritura, entre otros. La imprenta, además, amplió y profundizó el conocimiento; hizo posible la difusión de este último mediante la traducción y la popularización; y alentó la controversia en el medio académico (Grendler, 1988, pp. 38-40).

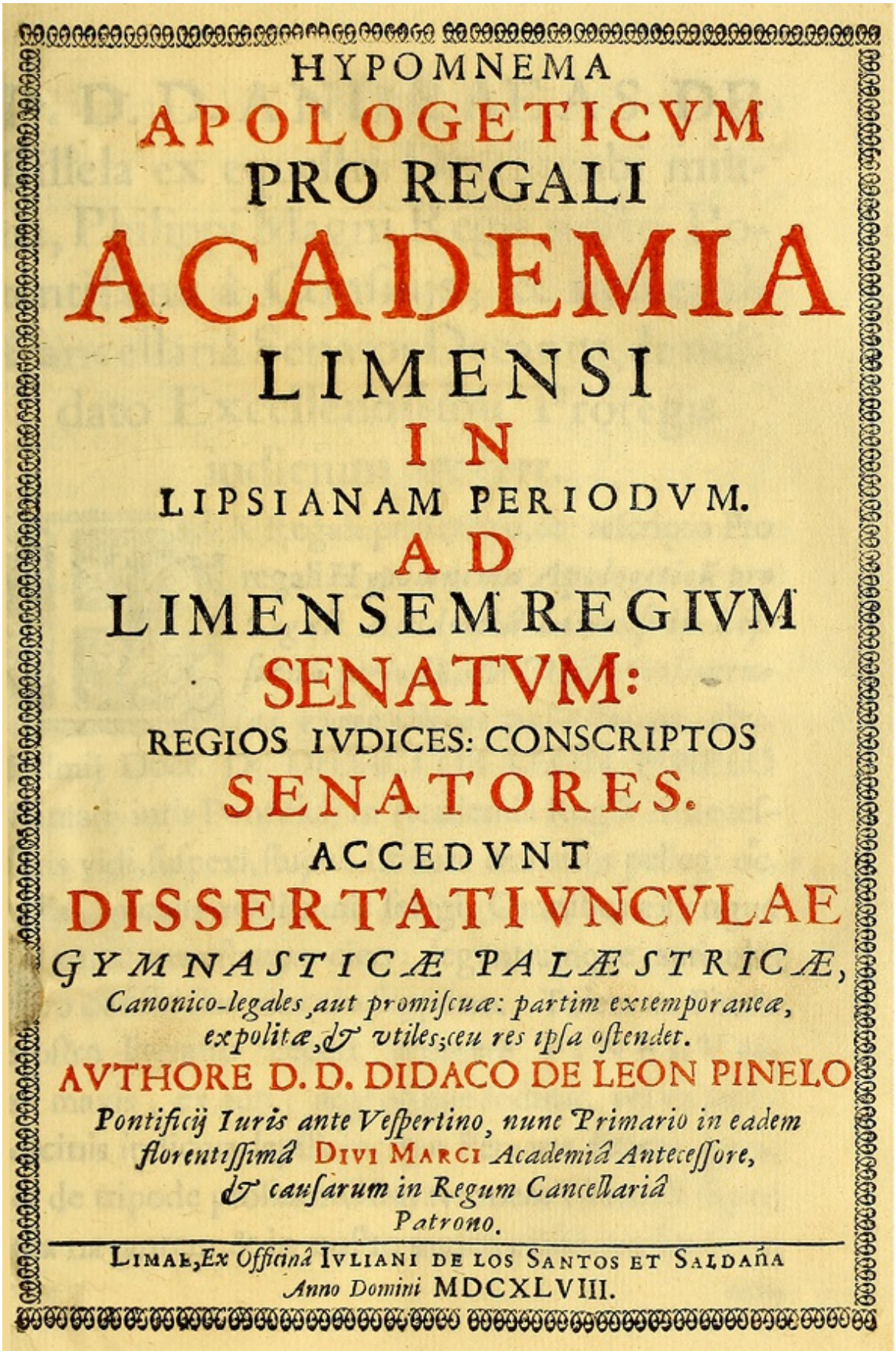
El nuevo invento y su producto, el libro impreso, fueron celebrados en toda Europa. En sus dominios de la Península Ibérica, los Reyes Católicos, Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, en 1480 dictaron una ley destinada a fomentar el comercio del libro, considerado «provechoso y honroso», ya que contribuía a que «los hombres se hiciesen letrados». Para alentar el comercio libresco se prohibió que las ciudades, villas y señoríos o cualquier persona pudiese gravar los libros con algún tipo de impuesto (Reyes Gómez, 2000, II, pp. 771-772).

Pocos años después, algunas autoridades civiles y eclesiásticas manifestaron sus opiniones acerca del peligroso potencial del nuevo invento y su producto. La imprenta podía difundir el conocimiento, pero también el error y la disidencia. En 1501, el papa Alejandro VI ordena a algunos obispos

alemanes la revisión de los libros destinados a la imprenta. Al año siguiente, en 1502, los Reyes Católicos, haciéndose eco de la disposición anterior, promulgaron una normativa que sentó las bases de la futura censura en los reinos peninsulares: ningún libro podía ser impreso, importado o expuesto a la venta sin examen y licencia previa del Consejo de Castilla (Reyes Gómez, 2000, II, pp. 779-781). En 1554, mediante un edicto real, se confirmó al Consejo de Castilla la función de censurar las obras antes de su impresión. Era competencia del Consejo el examen detenido de los textos «porque somos informados que de haberse dado con facilidad [las licencias], se han impreso libros inútiles y sin provecho alguno y donde se hallan cosas impertinentes». En el caso de las obras de importancia, el manuscrito original quedaba depositado en el Consejo, con la finalidad de detectar cualquier alteración en el proceso de impresión (Novísima Recopilación, 1805-1807, IV, p. 123). Cuatro años más tarde, en 1558, una pragmática reiteró que era potestad del Consejo el examen de los manuscritos antes de su impresión y que los infractores de esta norma podían ser condenados a muerte y sus bienes confiscados. Para prevenir la alteración de los textos en la imprenta, el manuscrito original debía ser rubricado en todas sus páginas por el secretario de la cámara real. La copia, después de usada en la imprenta, debía ser devuelta al Consejo con uno o dos ejemplares del libro impreso para su cotejo. Todo libro debía contener en sus páginas preliminares la licencia de impresión concedida por la autoridad, la tasa o precio de venta, el privilegio real —o derecho de impresión que, con carácter de exclusividad, se concedía al autor por usualmente diez años—, los nombres del autor e impresor y el lugar de impresión. Con el tiempo se habrían de añadir la dedicatoria, las composiciones poéticas en alabanza del autor y su obra, el prólogo y los índices. Había nacido el paratexto, sobre el cual volveré más adelante, y la censura *a priori*, competencia de la corona, quedaba finalmente delineada en sus procedimientos.

La censura *a priori* empezó a practicarse progresivamente a medida que en las principales ciudades americanas se fueron estableciendo los talleres de imprenta que producían libros y otros textos. La concesión de licencias de impresión siguió en términos generales la normativa peninsular de 1554 y 1558. La reconstrucción de los trámites administrativos que conducían a la obtención de la licencia de impresión son particularmente difíciles de estudiar en el caso peruano porque, a raíz del incendio del archivo de la secretaría del virreinato a inicios del siglo XIX, la documentación se perdió. A pesar de ello, los trámites son posibles de conocer, aunque sea parcialmente, a partir del paratexto de los libros coloniales.

Una vez que el autor ponía punto final al manuscrito de su obra, era natural que aspirase a verlo impreso, que era la principal, pero no única, forma de darse a conocer en la República de las letras coloniales. En este punto, nuestro autor —como cualquiera de nosotros en la actualidad— solía confiar su texto a un amigo o colega cercano a fin de obtener una opinión acerca de lo que era posible mejorar o enmendar en cuanto a la forma o contenido. Cito un ejemplo. En 1647, si no poco antes, el jurista Diego de León Pinelo concluyó la redacción de su *Hipomnema apologeticum pro regali academia limensi* [*Comentario apologético en favor de la Real Academia de Lima*] una breve y erudita defensa de la Universidad de San Marcos frente a las críticas de Justo Lipsio[13] (Ilustración 1).



HYPOMNEMA
APOLOGETICVM
PRO REGALI
ACADEMIA
LIMENSI
IN
LIPSIANAM PERIODVM.
AD
LIMENSEM REGIVM
SENATVM:
REGIOS IVDICES: CONSCRIPTOS
SENATORES.
ACCEDVNT
DISSERTATIVNCVLAE
GYMNASTICÆ PALÆSTRICÆ,
Canonico-legales, aut promiscuæ: partim extemporaneæ, expolitæ, & vtiles; ceu res ipsa ostendet.
AVTHORE D. D. DIDACO DE LEON PINELO
Pontificij Iuris ante Vespertino, nunc Primario in eadem florentissimâ DIVI MARCI *Academiâ Antecessore, & causarum in Regum Cancellariâ Patrono.*
LIMAE, *Ex Officinâ* IVLIANI DE LOS SANTOS ET SALDAÑA
Anno Domini MDCXLVIII.

Ilustración 1. Portada de la *Hyponnema apologeticum*, de Diego de León Pinelo, obra impresa en Lima en 1648. Cortesía de la John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island, EE.UU.

Sin embargo, antes de gestionar la licencia de impresión ante la autoridad, decidió someterla al dictamen del mercedario fray Luis Aparicio, catedrático de la universidad y calificador de la

Inquisición. En una carta dirigida al mercedario, León Pinelo explicita los motivos que lo llevaron a pedir la censura a su colega:

> No descanso en correcciones, más aun de nuevo me encuentro desconfiado, si con más diligencia estudio mi obra. Los comentarios son breves, pero serán más dignos, si los suscribieras, si los corrigieras antes que salgan a luz, tú que no solo no ignoras los secretos de las ciencias, sino que con agudeza percibes toda nuestra jurisprudencia, los perfeccionas; doitelos para que así los hagas más pulidos (León Pinelo, 1949, p. 13).

Prosigue León Pinelo:

> Ya deseo lo que pido, con una sola mirada de tu mente perspicaz, cualquier doctrina de esta obra quedará apolínea, que si yo perseverara a forjarlo asiduamente. Sea otra vez Plinio Segundo que signe mis peticiones y se convierta en intérprete de mi ánimo: *Anota lo que creyeras que debe ser corregido; mas creeré que lo demás te ha agradado si conociere que algunas cosas te desagradaron* (León Pinelo 1949, p. 14)[14].

Se trata de que el censor no solo advierta los errores de forma, sino también los de contenido. Aparicio cumplió con el pedido de leer la obra y, como era de esperar, la aprobó en términos encomiásticos:

> Me has enviado para que lea un libro compuesto de relaciones que expusiste en nuestra célebre común Academia públicamente; las tengo por más dignas de aprobación por tu juicio, que si fuesen mías por el mío, con las cuales has perennizado tu nombre y el de toda esta opulentísima región del Perú, al punto que en la futura edad no habrá Lipsios, que de nuevo se atrevan a acusar de barbarie e impericia a los habitantes (León Pinelo, 1949, pp. 14-15).

El testimonio de Aparicio ofrece un dato valioso: la lectura del texto de León Pinelo ante un auditorio en San Marcos. Esta práctica constituía una forma de censura para el autor. Si el texto era del desagrado de los asistentes, solía quedar testimonio de ello. Incluso algunas veces hubo tesis que fueron denunciadas a la Inquisición por considerar que las ideas a ser defendidas estaban reñidas con la doctrina y, en consecuencia, no se llevaron a cabo. Pero este no fue el caso de León Pinelo.

Seguro de la calidad literaria y la ortodoxia de su texto, el autor se encontraba listo para gestionar la licencia de impresión ante la autoridad, primer paso en el largo proceso de publicación de un texto. Cualquier autor, laico o religioso, enviaba una copia, o seguramente dos al virrey y, en ausencia de este, a la Audiencia. Si leemos las numerosas censuras y aprobaciones insertas en los libros coloniales, podríamos pensar que era el propio virrey quien se ocupaba de atender las solicitudes de los autores, ya que es común encontrar en aquellas la fórmula «Por mandado de Su Excelencia he visto…». Nada más erróneo. El virrey se ocupaba las más de las veces de la alta política y la administración, como también de las intrigas menudas y de los lances amorosos propios y ajenos, mientras que el secretario de la gobernación, de muchas otras tareas, entre ellas la de designar quiénes debían actuar como lectores-censores y, una vez recibidos sus dictámenes, proveer las licencias de impresión. Lo dicho anteriormente no quita que el virrey algunas veces interviniese personalmente en los trámites y ordenase la publicación de un libro sin necesidad de pasar por la lectura de los censores.

En el caso de los autores miembros del clero regular, el trámite podía ser engorroso, ya que solía requerir tres licencias: la de su superior, la del virrey y la del arzobispo. Veamos un caso. El 1640, el agustino fray Fernando Valverde puso punto final a su poema titulado *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. Una copia manuscrita del mismo la remitió a su superior, el provincial Pedro de Altamirano, quien encargó a su hermano de orden fray Juan de Ribera, catedrático de Vísperas en la

Universidad y calificador de la Inquisición, la evaluación del texto. Ribera dio su dictamen favorable el 4 de octubre de 1640 y siete días después, basado en esa opinión, Altamirano concedió su autorización. La misma copia manuscrita u otra fue a manos de la autoridad virreinal. El 13 de noviembre Andrés de Villela, oidor de la Audiencia de Lima, aprobó el manuscrito. Una vez que esto llegó a oídos del autor, este solicitó al virrey Marqués de Mancera la licencia y el privilegio. Finalmente, el 4 de diciembre el gobierno concedió ambos, pero hubo que esperar el dictamen favorable del censor del arzobispo, con lo cual el manuscrito quedó expedito para su impresión. Pero aquí no terminaba la intervención administrativa de la autoridad, ya que quedaban dos trámites pendientes: la tasa y el cotejo. Para ambos se requería el texto impreso, pues el precio se fijaba de acuerdo al número de pliegos usados en la impresión. El 27 de junio de 1641, la Real Audiencia, reunida en Real Acuerdo, suscribió la tasa. En los preliminares de la obra impresa no consta el cotejo, pero es muy probable que se llevase a cabo de acuerdo a lo establecido por la pragmática de 1558. El cotejo era sustancial para controlar que no se hubiese alterado el manuscrito aprobado en el taller tipográfico.

Los procedimientos que debía seguir un autor ante la autoridad colonial para publicar su obra, entre ellos el cotejo, también se pueden ejemplificar a partir de la documentación relacionada con la *Miscelánea austral*, de Diego Dávalos y Figueroa, aparecida en Lima en 1602. Dado que Dávalos no se hallaba en Lima, su apoderado, Bartolomé de Acuña Olivera, como lo disponían las leyes y la costumbre, presentó a la autoridad, junto con su solicitud para imprimir, una copia del manuscrito de la *Miscelánea austral*. Acto seguido, el secretario mayor del virreinato la rubricó y firmó, y remitió a los censores. Con el dictamen favorable de estos últimos, el virrey Luis de Velasco suscribió la licencia de impresión. Con esta en la mano y la copia manuscrita rubricada, Acuña Olivera contrató los servicios del impresor Antonio Ricardo, quien debía reproducir fielmente la copia autorizada. En lo que parece haber sido una práctica muy difundida, el virrey ordenó a Ricardo entregar tan solo un ejemplar impreso de la obra a Acuña Olivera para efectos del cotejo. Como en la actualidad, el cotejo permitía detectar los errores tipográficos cometidos en la composición del texto. Tales errores se reunían en la fe de erratas. Tan solo cuando esta última se había llevado a cabo y fijado la tasa, el impresor podía imprimir los pliegos preliminares del libro, que incluían además de la fe de erratas y la tasa, la licencia del virrey, el privilegio, la dedicatoria, el prólogo del autor y las diversas composiciones en verso y prosa en alabanza de su persona y su obra, que el autor encargaba a sus amigos y allegados. Y así lo hizo Antonio Ricardo (Lohmann Villena, 1984; Dávalos y Figueroa, 1602; Simón Díaz, 1983, p. 122).

La lectura de los paratextos plantea múltiples interrogantes y temas para futuras investigaciones en relación al funcionamiento de la censura *a priori*. Una primera cuestión tiene que ver con el universo de los censores, los lectores designados por la autoridad para evaluar la idoneidad ideológica de un texto y determinar si merecía o no ser impreso. ¿Quiénes eran? ¿Cuáles fueron los criterios que tuvo la autoridad para convocarlos? El conjunto de los censores fue muy diverso. Para actuar como tales fueron llamados especialmente oidores, catedráticos de la Universidad, canónigos de las catedrales y otros miembros del clero. Se trataba de personajes que gozaban de prestigio y autoridad en los medios académico e institucional.

Un segundo tema de interés es el del contenido de los pareceres de los censores. Como hoy, en los tiempos coloniales había censores que hacían su trabajo escrupulosamente porque leían con cuidado las obras a ellos encomendadas, mientras que hubo otros que se limitaban a suscribir un dictamen breve y carente de interés. Ciertamente, la posibilidad de evaluar un manuscrito constituyó para algunos la oportunidad deseada para dar rienda suelta por extenso a su erudición y cultura literarias,

y, con ello, pretender ser reconocido como miembro de la República de las letras. Seguramente de no haber sido convocados para censurar, habrían permanecido ellos y sus escritos en el más oscuro anonimato.

La relación entre censores y autores es otro tema fascinante por investigar. Que ambos se conocían es un hecho documentado ampliamente en los dictámenes de los primeros, porque dan cuenta de los méritos académicos e intelectuales de los segundos. Esto era posible porque la autoría de los manuscritos por evaluar no era anónima; y, más aun, en un medio académico tan limitado como el del virreinato peruano, no era difícil conocerse sino personalmente, al menos de oídas. En este punto surge la pregunta, si el censor conocía al autor, ¿cuán objetivo podía ser su dictamen?

No menos interesante es si hubo impresiones clandestinas, esto es, no autorizadas por la autoridad. Durante los siglos XVI y XVII el número de talleres tipográficos en la ciudad de Lima era muy limitado, con lo cual el control sobre ellos por parte de la autoridad parece haber sido más efectivo. Pero a lo largo del siglo XVIII, el número de imprentas aumentó. En la segunda mitad llegaron a funcionar en Lima veinte talleres, algunos de ellos clandestinos. Lo cierto es que gustaban de emplear pies de imprenta falsos y, en algunos casos, criticar a la autoridad. La persecución contra estos últimos escritos está documentada, pero no que se llevaran a cabo acciones contra los impresores y los autores (Guibovich Pérez, 2013, pp. 168-169). En las postrimerías del régimen colonial, la autoridad parece haberse mostrado algo más permisiva.

En el virreinato peruano, como en la península, hubo textos que permanecieron inéditos, unos porque sus autores no contaban con los recursos para sufragar los costos de la impresión, y otros debido a que su finalidad no era la imprenta. Pero, ¿a cuántos de los textos compuestos por los hombres de letras del virreinato peruano se les negó la licencia de impresión y condenó a permanecer inéditos y, eventualmente, desaparecer? No hay forma de responder satisfactoriamente esta pregunta ya que el archivo de la secretaria del virreinato, que conservaba los expedientes de los peticionarios de las licencias de impresión, desapareció en un incendio a inicios de la República. En cualquier caso, es un tema por investigar.

La censura *a priori* no era competencia de la Inquisición; sin embargo, esta podía ejercer control sobre las imprentas mediante tres recursos: la suspensión de una publicación, la prohibición de que una determinada obra se imprima, y la investigación acerca de la impresión de textos. A partir de la documentación existente, solo consta que la Inquisición de Lima puso en práctica los dos primeros recursos. En 1621, los inquisidores, después de recibir una orden del Consejo de la Suprema y General Inquisición —el órgano máximo de gobierno de los tribunales establecidos en el imperio español y que residía en Madrid— suspendieron la reimpresión del libro de fray José de Velasco titulado *Vida y muerte del venerable varón Francisco de Yepes, vecino de Medina del Campo*. La acción tuvo por efecto la confiscación de muchos ejemplares impresos, así como de más de quinientas copias que se estaban reproduciendo en Lima, porque según los inquisidores «no bastavan los que benían de España» (Guibovich Pérez, 2003, p. 131). Por lo menos en tres oportunidades, la Inquisición vetó la publicación de libros sobre determinados temas en concordancia con las instrucciones recibidas de sus superiores en Madrid. En 1612 prohibieron la impresión de libros sobre el tema *De auxiliis*, esto es sobre la controversia suscitada en torno a las ideas quietistas de Miguel de Molinos[15]. Años después, en 1647, notificaron a los impresores de Lima no dar a la prensa ningún texto del doctor Juan de Espino ni algún otro que ataque a la Compañía de Jesús u otra orden religiosa, así como cualquier memorial del padre Pedro de Avilés, provincial de los jesuitas en Andalucía. Dos años más tarde, en 1650, los inquisidores, mediante edictos, proscribieron la composición e impresión de textos relacionados a la astrología judiciaria. En una carta al Consejo

de la Suprema, de aquel mismo año, informaban que no tenían noticia de que en el virreinato hubiera alguna persona que tratase de escribir textos sobre dicha materia, ni que los impresores se atrevieran a imprimir sin licencia suya (Guibovich Pérez, 2003, p. 132).

2. La censura represiva o *a posteriori*

La vigilancia de la Inquisición sobre la producción de impresos era, pues, mínima, ya que su esfera de competencia, como se dijo, fue fundamentalmente sobre los libros publicados. ¿Por qué esto fue así? El inicio de la Reforma protestante y la difusión de las obras de Martín Lutero en el Viejo Continente a inicios del siglo XVI fueron factores decisivos en la historia institucional de la Inquisición española, ya que dieron nuevos impulsos a su actividad. José Luis Gonzalo Sánchez-Molero ha señalado que la pragmática de 1502 no tuvo mayor respuesta en la Inquisición, escasamente interesada por la infiltración ideológica, por cierto, incipiente en la España de aquellos años. Pero la situación cambió sustancialmente al enfrentarse el tenue sistema de control existente a las amenazas de conversos y protestantes. No era desconocido para la Inquisición que ambos grupos, en particular el segundo, se servían de la imprenta para difundir sus ideas. Pero, ¿cómo detener esto último si no podía ejercer la censura preventiva? De acuerdo a la pragmática de 1502, la censura preventiva era competencia de los presidentes del Consejo real, las cancillerías y algunos obispos, a los cuales les estaba encomendado el examen de los libros y proveer las licencias para su publicación y venta. En consecuencia, el Tribunal dictó las primeras prohibiciones de libros a partir de provisiones y cartas acordadas, de las cuales la más antigua habría sido la que el cardenal Adriano de Utrecht, inquisidor general, promulgó en Tordesillas el 7 de abril de 1521, por la que se prohibía la introducción de las obras de Lutero (Gonzalo Sánchez-Molero, 2009).

Pero no fue hasta 1558 cuando la Inquisición empezó a poner en práctica un conjunto de medidas destinadas a impedir la infiltración ideológica procedente de los territorios no católicos y del interior. Basta recordar que en 1554 se descubrieron células de luteranos en Sevilla y Valladolid. A partir de 1558, el Tribunal llevó a cabo la inspección de las mercaderías llegadas en los barcos, de las balas de libros destinadas a los libreros y de los navíos que atracaban en los puertos. Esta última medida se consideró esencial para interceptar la literatura y los pasajeros indeseables. Asimismo, el Tribunal empezó a nombrar calificadores (o censores) para la evaluación doctrinal y la denuncia de los textos, de cuya ortodoxia religiosa y política se sospechaba, y puso en práctica las visitas a tiendas de libros y bibliotecas (Guibovich Pérez, 2003, pp. 40-55). De modo que cuando en 1568, la Junta Magna, convocada por Felipe II para evaluar los problemas americanos, se reunió en Madrid y determinó la implantación de Tribunal del Santo Oficio en la Nueva España y el Perú, la maquinaria inquisitorial destinada a la censura se hallaba consolidada y, como tal, había de actuar en ambos territorios.

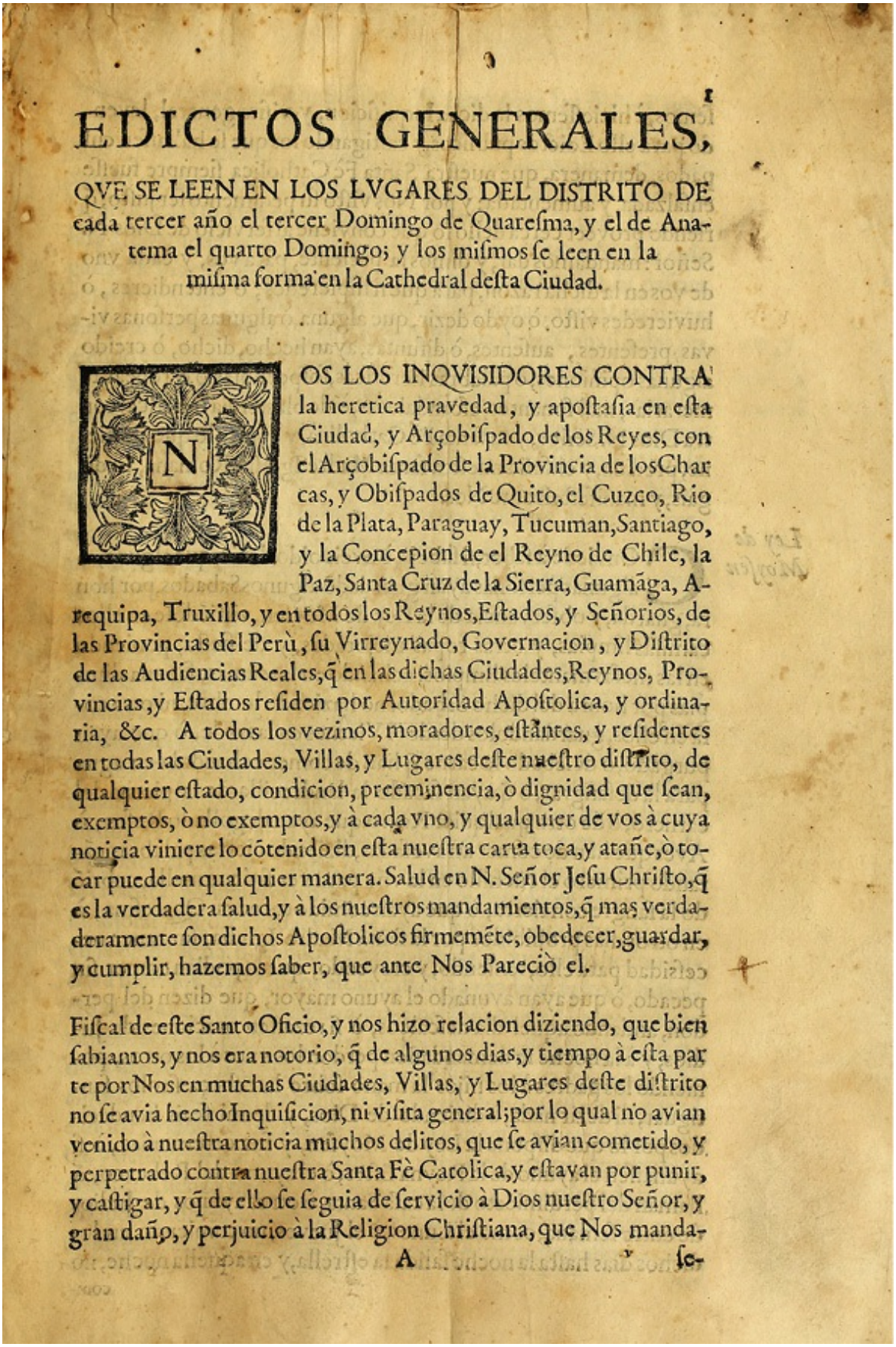
El funcionamiento de la censura inquisitorial dependía en primer lugar de sus agentes: calificadores y comisarios. Los calificadores debían ser teólogos y sus principales responsabilidades consistían en la evaluación doctrinal de los escritos confiscados y de las testificaciones de los reos en los procesos. A los comisarios, por otra parte, les estaban reservadas tareas propiamente ejecutivas, tales como la realización de las informaciones de limpieza de sangre, la recepción de las informaciones en los asuntos de fe y su envío a los respectivos tribunales, la visita de los navíos, la publicación de los edictos (entre ellos los que prohibían libros) y la aplicación de otras disposiciones emanadas del Tribunal, entre las cuales podían contarse la inspección de librerías, imprentas y la confiscación y expurgo (o corrección) de libros prohibidos. En conjunto, ambos grupos debían ser los principales sostenes de la labor censoria. Pero vemos que la realidad fue diferente si examinamos más de cerca su relación con el Tribunal.

Durante los siglos XVII y XVIII los calificadores fueron numerosos. Entre los reclutados por la Inquisición limeña estuvieron los franciscanos Jerónimo de Valera y Buenaventura de Salinas y Córdoba, los dominicos Juan de Lorenzana y Luis de Bilbao, los jesuitas José de Acosta y Esteban de Ávila, el agustino Juan de Almaraz, los clérigos Vasco de Contreras y Valverde y Fernando de Avendaño, entre muchos otros eclesiásticos notables por sus letras; pero fueron pocos los que efectivamente realizaban su labor. Esta situación se debía a la movilidad y al estatus de los mismos. Como miembros de las grandes órdenes religiosas, los calificadores solían recibir tareas que los obligaban a ausentarse de la ciudad capital, sede del Tribunal. Los calificadores no recibían salario, no gozaban del fuero o privilegio y sus servicios eran considerados como prestaciones voluntarias. En consecuencia, debido a la escasa dependencia de los calificadores con el Tribunal, los inquisidores carecieron de la suficiente autoridad para obligarlos a llevar a cabo sus tareas.

Los comisarios, por su parte, a partir de la documentación existente, no ofrecen una imagen mucho más halagadora. Para ser nombrado comisario el individuo elegido debía reunir tres requisitos: ser eclesiástico «de buena vida y costumbres», «letrado» y no tener entre sus ascendientes ningún pariente moro, judío o penitenciado por el Santo Oficio. Abundan las referencias acerca del proceder irregular de los comisarios en el siglo XVI. Abusos de autoridad, irregularidades en el desempeño de sus funciones y continuos conflictos con las autoridades civiles y eclesiásticas caracterizaron la actuación de los comisarios en las primeras décadas de existencia del Tribunal. Un elemento característico de los comisarios en los siglos XVI y XVII fue la falta de informaciones de limpieza de sangre, que era un requisito esencial para su admisión. Necesitados de personal, los inquisidores de Lima dispensaron de las informaciones a los candidatos, lo que tuvo como consecuencia —como reconoció un inquisidor del siglo XVII— que los comisarios no fuesen los más idóneos. A partir del siglo XVII la tendencia de la Inquisición habría sido cada vez más la de nombrar a canónigos y clérigos ricos como comisarios. Esto tuvo como efecto la disminución de la labor del Tribunal. La documentación muestra a tales clérigos bastante más involucrados en sus propias actividades económicas que en acciones propias de su condición de agentes del Tribunal.

Para calificadores y comisarios formar parte del Tribunal era algo muy atractivo, ya que ofrecía una serie de beneficios personales: protección judicial, prestigio y consideraciones sociales e institucionales. Esto explica que algunos de ellos se hayan servido del Tribunal como instrumento y que, como tal, el interés personal haya prevalecido sobre el de la institución. Si la figura del calificador destaca en la documentación en comparación con la del comisario como agente de la censura de libros, es porque esta última fue su principal tarea, mientras que para los comisarios fue una más entre otras asignadas a ellos por el Tribunal.

En su lucha contra la difusión de la literatura prohibida, los censores y comisarios hicieron uso de catálogos y edictos (Ilustración 2). Ambos habían sido publicados por la Inquisición española antes de 1570, fecha de instalación del Tribunal de Lima. Aun cuando en teoría los catálogos publicados por la Inquisición romana no tenían vigencia en los territorios de la monarquía española, en la práctica sí lo tuvieron, ya que varias de sus condenas eran periódicamente incorporadas en sus similares por la Inquisición española.



EDICTOS GENERALES,

QVE SE LEEN EN LOS LVGARES DEL DISTRITO DE cada tercer año el tercer Domingo de Quaresma, y el de Anatema el quarto Domingo; y los mismos se leen en la misma forma en la Cathedral desta Ciudad.

NOS LOS INQVISIDORES CONTRA la heretica pravedad, y apostasia en esta Ciudad, y Arçobispado de los Reyes, con el Arçobispado de la Provincia de los Charcas, y Obispados de Quito, el Cuzco, Rio de la Plata, Paraguay, Tucuman, Santiago, y la Concepion de el Reyno de Chile, la Paz, Santa Cruz de la Sierra, Guamãga, Arequipa, Truxillo, y en todos los Reynos, Estados, y Señorios, de las Provincias del Perù, su Virreynado, Governacion, y Distrito de las Audiencias Reales, q̃ en las dichas Ciudades, Reynos, Provincias, y Estados residen por Autoridad Apostolica, y ordinaria, &c. A todos los vezinos, moradores, estãntes, y residentes en todas las Ciudades, Villas, y Lugares deste nuestro distrito, de qualquier estado, condicion, preeminencia, ò dignidad que sean, exemptos, ò no exemptos, y à cada vno, y qualquier de vos à cuya noticia viniere lo cõtenido en esta nuestra carta toca, y atañe, ò tocar puede en qualquier manera. Salud en N. Señor Jesu Christo, q̃ es la verdadera salud, y à los nuestros mandamientos, q̃ mas verdaderamente son dichos Apostolicos firmemẽte, obedecer, guardar, y cumplir, hazemos saber, que ante Nos Pareciò el.

Fiscal de este Santo Oficio, y nos hizo relacion diziendo, que bien sabiamos, y nos era notorio, q̃ de algunos dias, y tiempo à esta parte por Nos en muchas Ciudades, Villas, y Lugares deste distrito no se avia hecho Inquisicion, ni visita general; por lo qual no avian venido à nuestra noticia muchos delitos, que se avian cometido, y perpetrado contra nuestra Santa Fè Catolica, y estavan por punir, y castigar, y q̃ de ello se seguia de servicio à Dios nuestro Señor, y gran daño, y perjuicio à la Religion Christiana, que Nos manda-

A se-

Ilustración 2. Página inicial del *Edicto general de la fe*, que periódicamente publicaba el Santo Oficio de la Inquisición de Lima. Cortesía de la John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island, EE.UU.

Los catálogos eran extensos repertorios bibliográficos, en los que se daba cuenta de las obras y autores proscritos. El elenco de estos era muy variado. Tan solo a manera de ilustración cito las normas del Catálogo de 1583, inspiradas en su similar promulgado por el Concilio de Trento, y que

tendrán una vigencia hasta fines del siglo XVIII[16]. En síntesis las normas prohíben: 1) los libros condenados por los papas o los concilios generales antes de 1515; 2) los libros de heresiarcas que «han sido inventores o renovadores de las herejías, como las cabezas o capitanes dellas […] aunque no traten de religión ni costumbres»; 3) los libros de otros herejes, que no son autores de herejías, si de primer intento tratan de religión, aunque no contengan errores. Se permiten, no obstante, las obras de herejes que no tratan de religión una vez que hayan sido examinadas y corregidas por la Inquisición; 4) los libros de judíos y moros que combaten la religión católica, así como las costumbres y ceremonias de la Iglesia; 5) las versiones de la Biblia elaboradas por herejes generalmente se prohíben, pero los inquisidores podrán conceder permiso para su lectura a hombres doctos; son permitidas las obras de autores que no son herejes, pero que han sido traducidas o editadas por herejes, con tal de que no contengan errores o doctrinas sospechosas.

También el Catálogo de 1583 prohibía 6) las versiones totales o parciales de la Sagrada Escritura en lengua vulgar. Se exceptuaban las frases sueltas o capítulos de la Sagrada Escritura que estaban insertos en otros libros católicos, como sermonarios, etc.; 7) todos los libros de horas en romance, así como los textos de piedad en latín y en romance en los que se incluyen oraciones o devociones vanas o fabulosas; 8) la lectura de las obras polémicas contra los herejes y las refutaciones del Corán, a menos que contaran con licencia de la Inquisición; 9) los libros de quiromancia, hechicería y astrología; 10) los pasquines, canciones, coplas, rimas, etc., que traten de la Sagrada Escritura o que contengan afirmaciones contra la doctrina de la Iglesia; 11) los libros que a partir de la fecha de publicación del catálogo sean impresos sin nombre de autor, ni impresor, sin lugar o fecha de impresión; 12) las imágenes, retratos, monedas, medallas y grabados irreverentes de santos o personas de la jerarquía eclesiástica. La regla 13 establece que los libros de autores católicos impresos hasta la fecha y que contengan algunos errores se permiten siempre y cuando no sean expresamente condenados por el catálogo. Se advierte que nadie está autorizado a corregir tales textos, ya que ello compete al Tribunal. Finalmente, la regla 14 señala que, salvo indicación en contrario, toda obra condenada en una lengua debía ser considerada como prohibida en todas las demás (Bujanda, 1987).

Al catálogo de 1583 siguieron los de 1612, 1632 y 1640. En el siglo XVIII aparecieron los de 1707, 1739, 1747 y 1790, y en las décadas iniciales del siglo XIX, el de 1805. Vistos en conjunto, los catálogos de libros prohibidos ponen de manifiesto las preocupaciones del Santo Oficio peninsular. Si en el siglo XVI se luchó contra las ideas reformistas, en el siglo XVIII el panorama de los enemigos es más complejo. A inicios de ese siglo se trata de combatir las ideas jansenistas[17] y galicanas[18]; a partir de 1750, el adversario será el «filósofo» y el «enciclopedista»; en las primeras décadas del siglo XIX los acontecimientos iniciales de la Revolución Francesa; y, a partir de 1813, el liberalismo anticlerical y antimonárquico.

Desde 1583, la Inquisición española había anexado a los catálogos los llamados «expurgatorios», que detallaban aquellas partes del texto que debían ser expurgadas o corregidas. Esta tarea tenía varias modalidades. Si había que eliminar una palabra, una oración o un párrafo, el censor solía cubrirlos de tinta; pero, a veces, cuando se trataba de pasajes extensos, ellos eran cortados o cubiertos con trozos de papel previamente untados de engrudo. Otras veces, cuando se trataba de varias páginas, el censor sencillamente las arrancaba. La finalidad de tales prácticas era impedir la lectura de aquello que había sido condenado[19].

Entre 1570 y 1820, el Tribunal de Lima hizo uso de la mayoría de los catálogos publicados por el Consejo de la Suprema. Los catálogos guiaron los criterios de actuación en la censura de la literatura y contra determinados géneros literarios; asimismo, sirvieron como fundamento doctrinal, en

particular sus normas, para justificar las prohibiciones, y orientaron las inspecciones de bibliotecas y comercios de libros. Sin embargo, las evidencias muestran que los catálogos —con excepción de los publicados en 1583 y 1747— tuvieron una circulación muy limitada entre calificadores y comisarios (Guibovich Pérez, 2003, pp. 139-160).

Complementarios de los catálogos fueron los edictos. Cierta historiografía ha tendido a destacar, por no decir sobredimensionar, la importancia de los catálogos al punto de considerarlos como la principal herramienta en el ejercicio de la censura. Es un hecho innegable que los catálogos fueron empleados como repertorios bibliográficos de consulta y de ello hay abundantes evidencias documentales. Pero tanto o más importantes que los catálogos fueron los edictos de libros prohibidos, de los cuales la Inquisición española publicó muchos desde inicios del siglo XVI y hasta inicios del siglo XIX[20]. Algo que es importante señalar es que, de acuerdo con la normativa del Consejo de la Suprema, los tribunales de distrito —entre ellos el de Lima— no podían prohibir libros de propia iniciativa. Ello era potestad solo del Consejo. Año a año eran enviados desde Madrid con destino a Lima órdenes para la prohibición de la lectura de determinados libros y, eventualmente, su expurgo. Y lo que hacían los inquisidores de Lima era imprimir tales órdenes en forma de edictos y repartirlos entre sus agentes, fundamentalmente entre los comisarios, para darlos a conocer a la feligresía mediante su publicación en las iglesias. A lo sumo, lo que sí podían hacer los inquisidores del Perú era confiscar un libro, someterlo a evaluación por un calificador y consultar a sus superiores en Madrid si debían impedir su circulación. La última palabra la tenía, pues, el Consejo de la Suprema.

Tal dependencia sin duda condicionó la práctica censoria del Tribunal de Lima a lo largo de su historia. Tomemos a manera de ejemplo el periodo comprendido entre 1601 y 1640. Entonces se proscribieron 96 títulos mediante edictos, mas se observan notables irregularidades en el ritmo de las prohibiciones. Hay tres momentos en los cuales estas se concentran: el primero es 1601-1606 con dieciocho prohibiciones; el segundo es 1611-1615 también con dieciocho; y el tercero 1621-1625 con veinticinco. La causa de estas variaciones la atribuyo fundamentalmente a la recepción de las órdenes de Madrid. A partir de 1601, después de cinco años de una casi nula actividad, se reactivaron las prohibiciones por parte del Tribunal de Lima como consecuencia del restablecimiento de las comunicaciones con la Península (Guibovich Pérez, 2003, p. 189). La suspensión del correo condenaba a los inquisidores de Lima a la inactividad. Esta situación se hizo evidente en los años finales del siglo XVI, cuando se produjo un incremento de la actividad de los piratas y corsarios en el Caribe. En 1600 el inquisidor Pedro Gutiérrez Flórez comunicaba al Consejo que las cartas de este último habían sido capturadas por un corsario holandés en el trayecto de Cartagena a Portobelo, «y así se perdieron todas; damos aviso a Vuestra Señoría para que si avía algunas para esta Inquisición se buelban a duplicar»[21]. El Consejo acogió el pedido y envió copias de las cartas perdidas. Una vez recibidas estas últimas, los inquisidores de Lima las publicaron. Años más tarde, esta acumulación de disposiciones se repite. En 1609 comunicaban al Consejo haber recibido dieciséis cartas acordadas[22], correspondientes a los años entre 1605 y 1608. La misma situación se repitió en 1622, cuando llegaron a sus manos quince cartas acordadas «y algunas dellas duplicadas»[23]. Sin embargo, en los años finales del periodo, entre 1636 y 1640, la actividad censoria decae. Se registran tan solo seis títulos condenados (Guibovich Pérez, 2003, p. 190). Avanzado el siglo XVIII, persistían los problemas en las comunicaciones. En 1761, el Tribunal de Lima escribió al Consejo para expresar, con una dosis de comprensible preocupación, que «aunque parezca asumpto mínimo el de zerrarse las cartas», era esencial que dicha tarea se realizase de forma correcta, ya que de ello podía depender la normal marcha administrativa del Tribunal. En efecto, las cartas bien cerradas o selladas

estaban menos expuestas a las inclemencias del clima y, en especial, al apetito de los roedores, porque estos últimos «se zeban en todo papel» y su «eficacia penetra y lastima aun los otros papeles»[24].

A pesar de sus limitaciones, impuestas por la composición del personal encargado de la censura y la relación de dependencia del Tribunal de Lima con el Consejo de la Suprema, la censura de libros funcionó. ¿Cuáles fueron los alcances de la censura de libros? Más específicamente, ¿cuáles fueron los géneros literarios afectados? Trataremos de responder esas preguntas.

Los alcances de la censura inquisitorial

La acción inquisitorial afectó básicamente a los libros de una manera «directa» mediante dos formas: la confiscación y el expurgo o corrección. Los libros eran retirados de la circulación al ser requisados en puertos, bibliotecas o imprentas, o en el curso de los procesos de fe. Luego eran inventariados y almacenados en una habitación en el local del Tribunal, conocida como el «secreto». De vez en cuando se hacían registros de los libros y, también de vez en cuando, se procedía a su destrucción. Desafortunadamente solo se ha conservado el inventario practicado en 1813, del cual nos ocuparemos más adelante. No obstante esta carencia documental, los libros que fueron confiscados mediante edictos son conocidos a partir del muy rico epistolario de los inquisidores, que informa de sus títulos y de las circunstancias de su recolección[25]. También los procesos de fe dan cuenta de los libros impresos y manuscritos capturados a los procesados. Ambos corpus documentales permiten conocer de forma más detenida a los lectores de libros prohibidos, sus aficiones literarias, su uso de los textos y los circuitos a través de los cuales accedieron a ellos.

Acerca de los libros capturados, durante los siglos XVI y XVII predominaron los de religión —sin duda los más afectados— y astrología. Los textos religiosos fueron en su mayoría de autores españoles, en impresiones peninsulares. El predominio de tal tipo de literatura se explica fundamentalmente por la formación teológica de los calificadores del Tribunal y la orientación de la censura inquisitorial. En cuanto a los libros de astrología, estos fueron en su totalidad manuscritos. Copiados una y otra vez, circulaban con avidez y complicidad de unas manos a otras. Revelan la afición de los miembros de la sociedad colonial por escrutar los mensajes de las estrellas en abierto desafío a las condenas eclesiásticas. En la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, los textos de autores franceses predominan, bien en ediciones originales o en traducciones. El elenco de géneros es muy variado: relatos de viajes, filosofía política, literatura erótica (Guibovich Pérez, 2003, pp. 201-211).

Los expurgos o correcciones de textos pueden ser conocidos a partir de los propios afectados, es decir, los libros. A pesar de los expolios y pérdidas de ayer y hoy, ejemplares que contienen palabras, cláusulas o pasajes tachados con tinta por los agentes del Santo Oficio se hallan en diversas bibliotecas peruanas, como se puede ver en las de los conventos de San Francisco y Santo Domingo, en Lima, y de los Jesuitas, en la Universidad Nacional de San Antonio Abad, en Cuzco. Son excepcionales testimonios de la labor de los censores en un periodo y un espacio determinados, así como de sus opiniones y su cultura académica.

La censura también se dejó sentir de forma «indirecta». Mediante la prédica de sermones y la publicación periódica de edictos, los miembros del Tribunal fueron dando a conocer una cultura de lo prohibido a la población. Era común, por ejemplo, que en los autos de fe —las ceremonias públicas en las que se exhibían a los procesados y se leían sus sentencias—, un religioso, miembro de alguna de las órdenes religiosas y de la Inquisición, predicase un sermón alusivo a la ocasión, en el que además de hacer gala de su erudición, detallase las faltas a la moral y la doctrina que eran competencia del Tribunal. También, como ya se ha dicho, la Inquisición daba a conocer edictos, uno

de los cuales fue el de Fe (ver ilustración 2. Este, ha escrito Francisco Bethencourt, tuvo un rol fundamental en la actividad de los tribunales, ya que hacía público el campo de su intervención, imponía períodos para la delación de los infractores de las disposiciones inquisitoriales y concedía periodos de gracia, marcando la vida de la población con prohibiciones y avisos (Bethencourt, 1995, p. 135). La parte central del edicto de la Fe contenía una exhortación a los fieles a denunciar a aquellos que hubiesen hecho o dicho algo en contra de lo prescrito por el Tribunal, esto es, a los practicantes del judaísmo, islamismo, luteranismo o poseedores de libros prohibidos. La delación de estos últimos era propuesta en los siguientes términos:

> si saben que alguna o algunas personas hayan tenido y tengan libros de la secta y opiniones del dicho Martín Lutero y sus sequaces o el alcorán y otros libros de la secta de Mahoma o biblias en romance o otros qualesquier libros de los reprobados por las censuras y catálogos dados y publicados por el Santo Oficio de la Inquisición (Medina, 1956, I, p. 25).

A continuación se previene a los que no colaboran con el Tribunal, actúan de mala fe en sus prácticas procesales, encubren herejes o infringen las penas impuestas por el Santo Oficio. Se otorgaba un plazo de seis días, bajo pena de excomunión, para denunciar no solo a los vivos sino también a los muertos que hubiesen delinquido (Medina, 1956, I, p. 27).

Las declaraciones de los participantes de los procesos de fe —trátese de encausados o testigos— evidencian el conocimiento que la gente del común tenía de la ideología inquisitorial. Esto no debe extrañar, ya que en el mundo colonial —donde la cultura oral tuvo un rol predominante— las proscripciones difícilmente eran desconocidas, incluso para los miembros de la élite letrada. Un ejemplo de los alcances de la censura «indirecta» lo provee la obra de Melchor Jufré del Águila.

En 1630 se publicó en Lima el *Compendio historial del descubrimiento y conquista de Chile*, de Melchor Jufré del Águila. La obra está compuesta de tres diálogos, en cada uno de los cuales sus interlocutores tratan sucesivamente acerca de la colonización de Chile, la política y el gobierno, y la astrología judiciaria. Los interlocutores son dos soldados, uno llamado Gustoquio, veterano de las guerras de Flandes, y el otro Provecto, antiguo combatiente en la conquista de Chile. El autor se sirve de Provecto para expresar sus ideas. La acción transcurre en Madrid, donde Provecto está inmerso en unos lances amorosos.

Provecto representa al hombre culto, familiarizado con la literatura y las prácticas astrológicas; Gustoquio, por el contrario, al curioso y escéptico de los efectos de las estrellas. Provecto se tiene por sabio en la astrología judiciaria, y para demostrárselo a su compañero le relata lo que sucedió en Chile. Refiere cómo estando en esa región notó en un hombre ciertas facciones que revelaban «ser muy desgraciado, su vida breve y el fin de ellas acerbo, y la mar su fortuna peor mucho». Al enterarse de que el susodicho contraería en breve matrimonio, se preocupó. Confió sus temores a un conocido, pero este, en lugar de guardar el secreto, lo divulgó. El pronóstico llegó a conocimiento del novio. Entonces Provecto, con meditada cautela, le recomendó que durante los siguientes tres o cuatro años no navegara en el mar. El novio, que era piloto, le manifestó que por ser su ocupación no podía dejar de hacerlo. Provecto entonces le aconsejó que mandase celebrar misas para pedirle a Dios tener buen suceso en sus viajes. Pocos meses después, estando el piloto en Valparaíso, tuvo una pendencia y murió a consecuencia de una herida en el ojo.

La noticia del cumplimiento del vaticinio se difundió, como también que Provecto era «adivino» y «que con el diablo hablaba». En este punto del diálogo, nuestro erudito soldado hace una sorprendente confesión acerca de sus temores de verse apresado por el Santo Oficio:

> *Que cierto recelé que me llamasen*
> *Del grave Tribunal del Santo Oficio*

Y aun peor en aquel reino
No hai más de comisarios, y era fuerza
El ir a Lima a dar estrecha cuenta
Del límite con que estas cosas trato;
Y mientras que la daba, cada uno
Juzgara de mi honor lo que quisiera,
Viéndome allá llamar una por una,
Y así quedé por esto escarmentado
Para más no decir, en todo en parte,
Nada que pudiere ser tan notorio
(Jufré del Águila, 1897, p. 285. Las cursivas son mías).

La autocensura de Provecto es originada por el temor de ser procesado por el Santo Oficio. Dicha actitud era fundada, ya que un año antes de la aparición de la obra de Jufré del Águila, en 1629, la Inquisición de Lima, mediante un extenso edicto había condenado bajo severas penas canónicas la práctica de la astrología judiciaria, la magia y la hechicería, así como la posesión de libros, cartapacios o papeles sobre cualquiera de ellas[26]. La publicación tuvo efectos. De acuerdo con el testimonio de los inquisidores, se produjeron numerosas denuncias contra «hechiceros y supersticiosos» y se detuvo a algunas mujeres criollas y mulatas (Medina, 1956, II, p. 40). Para alguien como Provecto (o Jufré del Águila), el edicto inquisitorial no debía ser desconocido y de allí sus temores. Pero volvamos al diálogo entre los dos soldados.

Gustoquio queda sorprendido al escuchar la confesión de su compañero y le pide que le diga si ve en él alguna mala señal, indicativa de algún futuro evento funesto. Provecto le responde con una advertencia final: nadie puede saber con certidumbre el porvenir, ni aun el mismo demonio, «con ser en todas ciencias tan perito y un conjeturador tan vivo y presto». Dicho conocimiento es atributo de Dios y la mejor manera de conjurar los pronósticos funestos es rogándole a él. Se debe tener confianza en Dios, ya que de él dependen todas las cosas. En suma, las ideas de Provecto representan la posición de la Iglesia de condena hacia la práctica de la astrología judiciaria. La profesión de fe expresada por Jufré de Águila sin duda era una estrategia para paliar cualquier duda sobre su filiación ideológica a la ortodoxia católica y ponerse a resguardo del Santo Oficio.

Aunque circularon libros prohibidos —siempre en cantidades reducidas—, no hay evidencias de procesados por su lectura en los siglos XVI y XVII, pero sí en la segunda mitad del siglo XVIII. Entonces la actitud de la Inquisición cambió sustancialmente, al punto de orientar su acción hacia el consumo de los impresos (García Cárcel & Moreno, 2000, p. 88). Ello requiere una breve explicación histórica. En la segunda mitad del siglo XVIII, la administración imperial fomentó la industria editorial peninsular así como el comercio de libros, en particular los aparecidos en las prensas españolas, en un afán de promover el desarrollo cultural y material de la sociedad. Como consecuencia de ello, las élites cultivadas se vieron más expuestas al influjo de la cultura europea. Cruzaron el Atlántico libros de todo tipo y calidad, y las estanterías de las bibliotecas públicas y privadas en ciudades como Lima, Cuzco, Arequipa, Potosí, Quito, entre otras, se vieron colmadas de ediciones procedentes de los más importantes centros editoriales del Viejo Continente. Lima se consolidó como un importante mercado para los libros, al punto que uno de los miembros más destacados de su élite intelectual, José Eusebio de Llano Zapata, propuso la creación de una biblioteca pública a partir de algunos de los fondos bibliográficos existentes en manos de particulares (Llano Zapata, 2005, pp. 594-598).

Frente a la llegada de libros, la Inquisición activó sus controles en las aduanas, de modo similar a como se llevaban a cabo en la Península. A pesar de tales controles, la literatura prohibida ingresó,

sobre todo, en los equipajes de los viajeros, los cuales siempre estuvieron exentos de la inspección. Los lectores de libros prohibidos, al menos en Lima, constituían un grupo reducido, pero muy activo. Los procesos inquisitoriales contra ellos muestran el celo del Santo Oficio por combatir la literatura prohibida, pero también que la lectura actuaba como un medio de socialización. En Lima, a diferencia de otras ciudades europeas, no existían salones literarios o bibliotecas públicas donde acudir para consultar el libro de interés, de modo que el préstamo personal de libros o su lectura colectiva en el ámbito privado suplió la carencia de dichos espacios institucionales. La mayoría de los infractores pertenecía a la élite colonial: José Baquíjano y Carrillo, Tadeo von Nordenflicht, Manuel Lorenzo Vidaurre, Ramón de Rozas, Manuel Pardo, Santiago Urquizu, entre otros. Ellos eran los que estaban más en contacto con la cultura del impreso y las nuevas corrientes de pensamiento imperantes en Europa. Las sanciones que les fueron impuestas fueron leves (por ejemplo la realización periódica de prácticas devocionales), y si la Inquisición no actuó con severidad fue porque no quiso malquistarse con ellos, ya que entre estos últimos reclutaba a algunos de sus miembros, los cuales debían contribuir a mantener el orden social. Las indagaciones en torno a los lectores de libros prohibidos se prolongaron durante las primeras décadas del siglo XIX;[27] pero, para suerte de los investigados, tales averiguaciones no llegaron a materializarse en ningún proceso, porque el Tribunal fue definitivamente abolido en el territorio del virreinato peruano en 1820.

La censura a posteriori y la Corona española

Además de la Inquisición, los representantes de la corona en el virreinato peruano también tenían autoridad para detener la circulación de un texto impreso o manuscrito, pero no consta que hayan ordenado procesar a alguien por la lectura de libros prohibidos. Más aun, de modo similar a la Inquisición, el proceder censorio de virreyes, gobernadores y otras autoridades reales estuvo sujeto, la mayoría de las veces, a las disposiciones procedentes de los consejos reales residentes en Madrid. Entre 1532 y 1824, la corona prohibió, mediante disposiciones expresas, diversas obras, aunque no en la cantidad que lo hizo el Santo Oficio. En ese periodo tan dilatado, es posible distinguir cuatro grandes tipos de textos prohibidos por la corona: literatura caballeresca, historia de América, obras relacionadas con la expulsión de la Compañía de Jesús y la Revolución francesa.

La preocupación por la circulación de obras consideradas perniciosas se remonta a inicios del siglo XVI. En 1502, los Reyes Católicos ordenaron el examen del contenido de los libros antes de su venta. Esta disposición se fundaba en el hecho de haber tenido conocimiento de que en sus reinos se habían introducido algunos libros «viciosos, e otros apócrifos e reprovados, e otros nuevamente hechos de cosas vanas y supersticiosas» (Reyes Gómez, 2000, II, p. 779). Esta medida dictada en fecha tan temprana de la colonización de América tuvo escasos efectos en las tierras recién descubiertas, porque el comercio y la circulación de libros eran insignificantes. Tres décadas después la preocupación persistía. Y en 1531, una real cédula dirigida a los oficiales de la Casa de Contratación de Indias, establecida en Sevilla, les ordenaba impedir el paso a América de «libros de romance, de historias vanas y de profanidad, como son de Amadís y otras de esta calidad». Se temía que la lectura de aquellos relatos fantásticos de aventuras a cargo de caballeros andantes en reinos legendarios pudiera afectar la evangelización «de los indios e otros pobladores» (Reyes Gómez, 2000, II, p. 783). En 1543, otra real cédula dirigida a los mismos oficiales antes mencionados señala que entre los inconvenientes que se seguían de la circulación de la novelas de caballería estaba el hecho de que los indios que supieren leer se aficionaran a tales textos y dejaran de lado «los libros de sana y buena dotrina» y, peor aún, que leyendo los de historias caballerescas, aprendieran «malas costumbres e vicios». Todo ello podía conducirlos a darles mayor crédito y autoridad que a la Sagrada Escritura y «otros libros de dotores santos». Copia de la misma cédula fue dirigida a la Real

Audiencia de Lima (Reyes Gómez, 2000, II, pp. 786-787). En 1552 se renovó la orden, lo que revela que era letra muerta (p. 794). La evidencia más clara de esto último es que las novelas de caballería de encuentran registradas en los embarques de libros de los libreros peninsulares. En Lima, como en otras ciudades del virreinato peruano, circularon y fueron leídas (Leonard, 1979). ¿Cómo entender que la prohibición de la corona quedara en el papel? A los oficiales de la Casa de Contratación parece no haberles importado mayormente, quizás porque predominó el interés crematístico, esto es, no verse privados de los ingresos que gravaban las mercaderías exportadas a América. Mayor éxito parece haber tenido la corona con las obras de historia de América.

Las noticias del viaje de Colón y del hallazgo de nuevas tierras sin duda atrajeron la atención de los círculos cultivados en el Viejo Mundo. Consecuencia de ello fue la circulación de relatos acerca de la empresa colombina, así como de las expediciones de conquista de los pueblos nativos en las islas del Caribe y las regiones centroamericana y andina. Tales relatos fueron compuestos por frailes, juristas, conquistadores y oficiales de la corona, participantes en mayor o menor grado de la empresa colonizadora. Era difícil que sus autores mantuvieran una lectura desapasionada hacia los hechos y los personajes, lo cual comprensiblemente generó malestar entre aquellos que se sintieron agraviados y la consiguiente censura por parte de la corona. Así, por ejemplo, en 1553 se prohibió la *Historia general de la Indias*, de Francisco López de Gómara. Publicada originalmente en 1552, la obra había encontrado poderosos detractores en la corte. Uno de ellos era fray Bartolomé de Las Casas, cuya labor era severamente cuestionada por López de Gómara, y que habría sido uno de los promotores más activos de su prohibición. Pero la obra tampoco fue del gusto de la corona debido a los matices negativos con que eran presentados los conquistadores del Tahuantinsuyu, en particular los que participaron en las guerras civiles (López de Gómara, 1979, p. XIII; Kagan, 2009, pp. 158-159). Igual de controversial resultó ser la *Historia del Perú*, de Diego Hernández, apodado «el Palentino», publicada en 1571. Se trataba de un extenso relato bastante apasionado de las rebeliones de los encomenderos contra la aplicación de las Leyes Nuevas en el virreinato peruano. Al poco tiempo de su aparición, sus lectores —algunos de ellos poderosos miembros de las élites coloniales— elevaron su voz de protesta a la corona y pidieron la confiscación del relato del Palentino. La corona no hizo oídos sordos al reclamo. Una real cédula, fechada en 1572 y dirigida a los oficiales de la Casa de Contratación en Sevilla, les ordenó impedir el envío de los ejemplares de la obra a América (Reyes Gómez, 2000, II, p. 815).

Tan importante como mantener la tranquilidad entre los territorios mediante la eliminación de posibles motivos de controversia, era defender la reputación del Imperio, en particular de la empresa conquistadora. La corona vio con malos ojos aquellas obras en las que o bien se cuestionaban sus títulos al dominio americano, o bien presentaban la conquista como una empresa motivada tan solo por un afán desmedido de lucro y caracterizada por una violencia extrema. También la corona fue recelosa de brindar información acerca de las riquezas naturales o la geografía de sus territorios a otras naciones rivales suyas en el Viejo Continente. Desde mediados del siglo XVI, dicha información pasó a ser secreto de Estado (Kagan, 2009, pp. 151-171).

Con la finalidad de evitar la «filtración» de datos sobre América que pudieran ser usados por los enemigos de España, la corona impuso desde 1560 que se confiscaran todos los libros que tratasen sobre América y no contasen con licencia del Consejo de Indias y ordenó que en el futuro cualquier libro de temática americana no pudiera imprimirse ni venderse sin licencia de dicho Consejo. Al parecer la disposición no tuvo el efecto esperado, ya que seis años después fue renovada (Reyes Gómez, 2000, II, pp. 804-805, 809). En 1596 un oficio del Consejo de Indias al rey le solicitaba que cada vez que se gestionase ante el Consejo de Castilla una licencia para la impresión de un libro

sobre América, este fuera examinado por un miembro del Consejo de Indias (Reyes Gómez, 2000, II, p. 831). Todas estas prevenciones por parte de la corona tuvieron una importante consecuencia: mantener inéditos por mucho tiempo numerosos manuscritos sobre la historia de la conquista y colonización, la geografía y las religiones nativas del Nuevo Mundo.

En la colonización de América, la Compañía de Jesús tuvo un destacado protagonismo. Como es conocido, la orden religiosa se expandió muy rápidamente mediante la fundación de colegios y universidades destinados a la educación de las élites criolla e indígena en las ciudades, y de misiones para la evangelización de las poblaciones nativas en las zonas de frontera (Sonora, California, Paraguay, Mojos, entre otras). En 1767 la presencia e influencia de la Compañía de Jesús llegó a su fin porque el rey Carlos III ordenó la expulsión de todos sus miembros de los territorios del imperio español. Nunca el monarca hizo explícito el motivo de su decisión. Ello, sumado al hecho de que entre los jesuitas se hallaban no pocos hijos de poderosas e influyentes familias criollas, hizo que no tardasen en surgir rumores que manifestaban descontento y en algunos casos hasta desencadenaron motines. No faltaron quienes vieron con buenos ojos la disposición real. Frente a la divergencia de opiniones era necesario imponer silencio, y con tal finalidad la corona prohibió las obras compuestas en favor o en contra de los religiosos expulsos. Aquí tan solo unos ejemplos. En 1769 dos reales provisiones ordenaron la confiscación de los ejemplares de un breve papal en favor de la Compañía y de unas estampas en las que se satirizaba la orden de expulsión (Reyes Gómez, 2000, II, pp. 1065-1067, 1067-1069). Cinco años más tarde, en 1772, se ordenaba quemar en la Plaza Mayor de Madrid la obra titulada *Historia imparcial de los jesuitas* (Reyes Gómez, 2000, II, pp. 1078-1179). En la interceptación de la literatura en favor y en contra de los jesuitas, la corona convocó a la Inquisición, su principal aliada, la cual no tardó en incorporar en sus catálogos y edictos algunas de las prohibiciones reales (Guibovich Pérez, 2013, pp. 179-183).

La mutua colaboración entre la corona y la Inquisición se hizo aun más evidente cuando fue necesario poner freno a la difusión de la literatura generada por la Revolución francesa. El 21 de setiembre de 1789, el Conde de Floridablanca informaba a Antonio Porlier que el rey tenía conocimiento de que algunos miembros de la Asamblea Nacional se habían propuesto difundir en América un «manifiesto sedicioso» que tenía por objetivo alentar a la población «a sacudir el yugo de la dominación española, siguiendo el ejemplo que les da la Francia». A Porlier se le comisionó que, sin pérdida de tiempo y de manera reservada, adoptase las medidas necesarias para impedir, con la colaboración de obispos y otras autoridades eclesiásticas, la difusión de dicho texto. En cumplimiento de la orden, Porlier informó al arzobispo de Lima y al inquisidor general. Este último debía enviar a los tribunales americanos «los duplicados de todas estas providencias» (Rosas, 2006, p. 181). A pesar de los temores de las autoridades políticas y religiosas, la confiscación de textos revolucionarios fue mínima. Los hechos sucedidos en Francia, aunque de enorme violencia, parecían no preocupar a los pobladores del virreinato, porque no los afectaban.

Una situación diferente habría de producirse en 1808, cuando las tropas de Napoleón Bonaparte invadieron la Península Ibérica y pusieron fin al reinado de los reyes españoles. Ante la ausencia de estos, el gobierno provisional decidió renovar el ordenamiento político de la monarquía y para ello en 1810 dictó un estatuto de libertad de imprenta, por el cual la censura *a priori* dejó de existir. Dos años después, en 1812, la nueva Constitución política dictada para todo el imperio español estableció una monarquía constitucional, ratificó la libertad de imprenta y suprimió la Inquisición. En dicho contexto, en España y sus dominios americanos los talleres tipográficos produjeron numerosas publicaciones de todo tipo. Con la finalidad de controlar lo que se consideró «excesos» de la libertad de imprenta, el gobierno español, de tendencia liberal, ordenó el establecimiento de juntas de

censura. En 1814, al retornar Fernando VI al poder, se restablecieron las censuras *a priori* a cargo de las autoridades del Estado y *a posteriori*, de la reinstaurada Inquisición. En 1820 otro gobierno liberal en España se hizo del poder y restableció la Constitución de 1812, con lo cual una vez más los dos tipos de censura quedaron abolidos.

Mientras todo esto sucedía en España, al otro lado del Atlántico, en tierras americanas, los ejércitos patriotas lograban importantes avances en su lucha contra el dominio español. En los primeros días de setiembre de 1820, el general José de San Martín había desembarcado en las proximidades de la bahía de Paracas e iniciado la guerra de la independencia en el virreinato peruano. En 1821, el gobierno de San Martín abolió la censura previa de impresos y estableció «que todo individuo puede publicar libremente sus pensamientos sobre cualquier materia», pero a continuación precisó que sería sancionado el que «abusando de esa libertad atacare los dogmas de la religión católica, los principios de la moral, la tranquilidad pública y el honor ciudadano». Determinar la naturaleza de la falta y su sanción era competencia de la Junta Conservadora de la Libertad de Imprenta (Guibovich Pérez, 2013, p. 218). Los padres de la Patria ciertamente creían en la utilidad de la censura y los sucesivos gobiernos republicanos harán lo propio para mantener unas prácticas de control sobre la cultura escrita que erróneamente se han considerado privativas de la época colonial.

3. Conclusiones

Desde 1570, el libro impreso o manuscrito fue objeto de vigilancia por parte de los poderes constituidos. Si la censura existió fue porque hubo una particular consideración hacia el libro como medio de difusión del conocimiento, pero también podía inducir al error y a la disidencia. Durante los siglos coloniales hubo dos tipos de censura: la *a priori* o preventiva y la *a posteriori* o represiva. La primera fue principal, pero no exclusivamente, competencia de la corona. La segunda lo fue de la Inquisición, aunque también la corona podía intervenir. Como muchos aspectos de la historia del libro en el Perú colonial, no es fácil el estudio del ejercicio de la censura debido a la falta de fuentes documentales. Es una tarea difícil, pero no imposible. Es posible reconstituir básicamente el funcionamiento de la censura *a priori* a partir del paratexto o preliminares de los libros. No es el caso del segundo tipo de censura, que cuenta con un corpus bibliográfico y documental bastante considerable. Contrariamente a lo que suele imaginarse, la práctica de la censura de libros no era una actividad permanente. Los censores eran convocados cuando el poder virreinal o la Inquisición requerían de sus servicios. La censura estuvo condicionada por las circunstancias históricas, la formación académica de sus agentes y las herramientas de que disponían. El fin del régimen colonial no significó el fin de la censura. Por el contrario, subsistió en los años que siguieron a la guerra de la independencia política de España. La censura de libros ha tenido y tiene una historia muy larga y compleja en nuestro país, una historia que para los tiempos contemporáneos aun está por escribirse.

Bibliografía

Bethencourt, Francisco (1995). *La Inquisición en la época moderna. España, Portugal e Italia, siglos XV-XIX*. Madrid: AKAL.

Bujanda, Jesús Martínez de (1987). Índices españoles de libros prohibidos. En Quintín Aldea Vaquero, ed., *Diccionario de historia eclesiástica de España*. Suplemento I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Clegg, Cyndia Susan (1997). *Censorship in Elizabethan England*. Cambridge: Cambridge University Press.

Darnton, Robert (2006). *El negocio de la Ilustración. Historia editorial de la Encyclopédie, 1775-1800*. Trad. Margaret Averbach y Kenya Bello. México: Fondo de Cultura Económica.

Dávalos y Figueroa, Diego (1602). *Miscelánea austral*. Lima: Antonio Ricardo.

Febvre, Lucien (1971). *Combates por la Historia*. Trad. Francisco Fernández Buey y Enrique Argullol. Barcelona: Ariel.

García Cárcel, Ricardo & Doris Moreno Sánchez (2000). *Inquisición. Historia crítica*. Madrid: Temas de Hoy.

Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis (2009). Los impresores ante el Consejo Real: el problema de la licencia y del privilegio (1502-1540). En *Actas XIII y XIV Jornadas bibliográficas Bartolomé José Gallardo [2006] y Dos pinceladas sobre mercaderes de libros en el siglo XVI [2007]* (pp. 119-184). Badajoz: Unión de Bibliófilos Extremeños.

Grendler, Paul (1988). Printing and censorship. En Charles Schmitt, ed., *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Guibovich Pérez, Pedro (2003). *Censura, libros e Inquisición en el Perú colonial, 1570-1754*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos / Universidad de Sevilla / Diputación de Sevilla.

Guibovich Pérez, Pedro (2009). La usurpación de la memoria: el patrimonio documental y bibliográfico durante la ocupación chilena de Lima, 1881-1883. *Jahrbuch fûr Geschichte Lateinamerikas, 46*, 83-107.

Guibovich Pérez, Pedro (2013). *Lecturas prohibidas. La censura inquisitorial en el Perú tardío colonial*. Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Guibovich Pérez, Pedro (2015). Fortunas y adversidades del Archivo de la Inquisición de Lima. En Carlos Aguirre y Javier Villa Flórez, eds., *From the Ashes of History. Loss and Recovery of Archives and Libraries in Modern Latin America* (pp. 39-59). Raleigh: Contracorriente.

Herr, Richard (1968). *España y la revolución del siglo XVIII*. Trad. Elena Fernández Mel. Madrid: Aguilar.

Índice (1790). *Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar para todos los reynos y señoríos del católico rey de las Españas, el señor don Carlos IV*. Madrid: Imprenta de don Antonio de Sancha.

Jufré del Águila, Melchor (1897). *Compendio historial del descubrimiento y conquista del reino de Chile, seguidos de dos discursos: avisos prudenciales de gobierno y guerra, e la astrología judiciaria*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

Kagan, Richard (2009). *Clio and the Crown. The Politics of History in Medieval and Modern Spain*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Lea, Henry Charles (1967). *Chapter from the Religious History of Spain Connected with the Inquisition*. New York: Burt Franklin.

León Pinelo, Diego de (1949). *Semblanza de la Universidad de San Marcos*. Trad. del latín por Luis Antonio Eguiguren. Lima: Gráfica T. Scheuch.

Leonard, Irving A. (1979). *Los libros del conquistador*. Trad. Mario Monteforte Toledo. México: Fondo de Cultura Económica.

Llano Zapata, José Eusebio (2005). *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional*. Edición y estudios de Ricardo Ramírez, Antonio Garrido, Luis Millones Figueroa, Víctor Peralta y Charles Walker. Lima: UNMSM / IFEA / PUCP.

Lohmann Villena, Guillermo (1984). Más documentos para la historia de la imprenta en Lima (1602-1690). *Revista del Archivo General de la Nación, 6*, 103-143.

López de Gómara, Francisco (1979). *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Medina, José Toribio (1956). *Historia del tribunal de la Inquisición de Lima (1569-1820)*. 2 vols. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico J. T. Medina.

Novísima Recopilación (1805-1807). *Novísima recopilación de las leyes de España*. 6 vols. Madrid.

Palma, Ricardo (1939). *Tradiciones peruanas*. Madrid: Espasa Calpe.

Redmond, Walter (1976-1977). Documentos coloniales: una defensa del Perú intelectual. *Fénix, 26-27*, 235-255.

Reyes Gómez, Fermín de los (2000). *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*. 2 vols. Madrid: Arco.

Rosas Lauro, Claudia (2006). *Del trono a la guillotina. El impacto de la Revolución Francesa en el Perú (1789-1808)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Pontificia Universidad Universidad Católica del Perú.

Simón Díaz, José (1983). *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*. Kasel: Reichenberger.

---

[13] Justo Lipsio, promotor del estoicismo en la Universidad de Lovaina, había omitido a San Marcos en su lista de las universidades no europeas y, como si eso fuera poco, había preguntado: «¿Acaso iré al Nuevo Mundo donde no hay sino barbarie?». Esta afirmación llevó a que varios autores criollos empuñaran la pluma en defensa de los de su grupo y su mundo académico. Al respecto, ver Redmond (1976-1977).

[14] Las cursivas son mías.

[15] La doctrina establecía que el alma del creyente debía abandonarse a la voluntad de Dios con la más perfecta resignación. Luego, escuchar a Dios y hablar con él, como si fuera lo único que existía en el mundo. Las penas y tormentos padecidos eran los medios a través de los cuales Dios usaba para la purificación (Lea 1967, 226).

[16] Al respecto, véanse las reglas y mandatos del Índice publicado en las postrimerías del reinado de Carlos IV (Índice, 1790, pp. xv-xxv).

[17] El movimiento jansenista debía su origen a los discípulos del teólogo católico flamenco, del siglo XVII, Cornelio Jansen. Su obra, *Augustinus*, publicada póstumamente en 1640, interpretaba las ideas de San Agustín subrayando la teoría de la predestinación en perjuicio del libre albedrío (Herr, 1968, p. 12).

[18] Surgida en Francia, proponía la independencia de los reyes frente a la autoridad de los papas de Roma y la supremacía de los concilios en materia doctrinal.

[19] El fondo antiguo de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco conserva diversos ejemplares censurados por los calificadores y comisarios de la Inquisición.

[20] Acerca de los libros prohibidos mediante edictos, véase Guibovich (2003, pp. 277-408).

[21] AHN. Inquisición. libro 1036, f. 347.

[22] Este era el nombre que recibían los acuerdos escritos del Consejo de la Suprema y General Inquisición.

[23] AHN. Inquisición, libro 1038, f. 411r-v.

[24] AHN. Inquisición, legajo 2209 (1). C.2.

[25] Las cartas originales se conservan en el fondo Inquisición del Archivo Histórico Nacional, en Madrid, en tanto que las cartas del Consejo de la Suprema dirigidas al Tribunal de Lima están en el Fondo Inquisición, en el Archivo Nacional de Chile, en Santiago. Permanecen allí desde fines del siglo XIX, cuando fueron llevadas, con otra documentación colonial, en calidad de botín de guerra. Acerca del saqueo de los archivos históricos durante la ocupación de la oficialidad y soldadesca chilenas entre 1881 y 1883, ver Guibovich, 2015.

[26] El original impreso en AHN. Inquisición, libro 1040, ff. 84-86. Reproducida en Medina (1956, II, pp. 35-40).

[27] Después de la desocupación de Lima por el ejército invasor chileno a fines de 1883, Ricardo Palma recuperó diversos manuscritos que habían pertenecido al Archivo Nacional, entre ellos el «Índice de registros que contiene los denunciados desde el año 1780», que daba cuenta de numerosos lectores de libros prohibidos (Palma, 1939, VI, p. 315). Palma lo donó a la Biblioteca Nacional, pero el paradero de este importante documento es desconocido.

Modalidades poéticas

La lírica en castellano y sus variados acentos[28]

Raquel Chang-Rodríguez
City College-Graduate Center,
City University of New York (CUNY)

1. Las tradiciones poéticas peninsulares y su arraigo

Los españoles trajeron a América una larga tradición poética enriquecida por la veta popular, entroncada con los cantares de gesta, la lírica trovadoresca, galaico-portuguesa y mozárabe. Estas variedades, particularmente los cantares de gesta (*Mio Cid*, los *Siete infantes de Lara*, *Bernardo del Carpio*), pasaron al nuevo mundo primero por transmisión oral y después en los cancioneros o compilaciones[29]. A esta amplia tradición se agregó, durante el siglo XVI, la lírica italianista con su renovación de contenido, métrica y estilo. Dentro de esta tendencia, Petrarca y Dante eran los modelos ideales. El amor, la naturaleza y los mitos grecolatinos fueron los temas de moda; el endecasílabo se convirtió en el metro preferido para expresar el nuevo estilo o *dolce stil nuovo*, elaborado con metáforas artificiosas y elegantes. El canto indígena recibió estas influencias y asimiló algunas de ellas al trasladarse de la oralidad nativa a la escritura alfabética. Quizá el ejemplo más resaltante de esta mutua fertilización lo ejemplifique la evolución del *harawi* andino y su adopción y revitalización por Mariano Melgar a comienzos del siglo XIX. Asimismo, como veremos, mitos, leyendas y personajes del acervo cultural indígena se integraron en la poesía colonial escrita en latín y español.

En el estudio de la lírica virreinal peruana escrita en castellano conviene puntualizar que los primeros versos escuchados como parte de una tradición oral fueron muestras de la poesía popular, en especial villancicos, coplas y versiones de antiguos romances traídos por los conquistadores (ver volumen 1, Coello); estos se modificaron paulatinamente para captar, desde una diversa posición enunciativa, las nuevas y singulares situaciones (ver Romero, 1952; Coello, 1999). En España esta poesía popular se transmitió oralmente y en forma manuscrita y después, con la difusión de la imprenta, se imprimió en hojas sueltas y se recogió en libros[30]. También se difundió en las cortes peninsulares y virreinales por medio de músicos cuyo repertorio frecuentemente incluía muestras de los romances tradicionales. No obstante, en América escasean los testimonios conservados porque estos cantares no se recopilaron ni imprimieron independientemente (Díaz Roig, 1982, pp. 302-303); algunos se fijaron porque aparecieron en crónicas, historias y relaciones publicadas en la época o posteriormente. Sí han permanecido composiciones cultas, escritas en metro de romance y alusivas a hechos históricos mayores y menores tales como catástrofes, corridas de toros o expediciones militares. Entre quienes escribieron romances en el Virreinato del Perú se encuentran Juan del Valle y Caviedes, fray Francisco del Castillo (el Ciego de La Merced), Pedro José Bermúdez de la Torre y Solier, Pedro de Peralta Barnuevo, Esteban Terralla y Landa. Sin embargo, el romance tradicional, como ha explicado Mercedes Díaz Roig, «vivió hasta el siglo XX una existencia limitada a la memoria del pueblo, quien lo conservó pese al éxito de las nuevas formas […] bajo diferentes nombres (canto, historia, corrido, versos, canción)» (1982, p. 304). Así lo atestiguan las

compilaciones dadas a conocer por investigadores de varios países a raíz del viaje a Sudamérica (1905-1906) de Ramón Menéndez Pidal (Díaz Roig, 1982, pp. 304-305)[31].

Las formas de la poesía culta, con los metros y tipos estróficos importados de Italia y castellanizados por Boscán y Garcilaso, pronto se impusieron en América y se expresaron por medio de un lirismo influido por la retórica petrarquista. La asimilación en las colonias de los productos culturales más descollantes de Europa fue rápida. Muy pronto, a los poetas nacidos en España y trasladados a ultramar se unen los nacidos en las nuevas tierras. Sus versos circularon entre los asociados a la «república de las letras» —miembros de la élite culta familiarizados con los modelos europeos— y en menor medida llegaron a otros estamentos, ya oralmente, ya en forma manuscrita, en pliegos sueltos. Muestra de ello la ofrece el *Cancionero peruano del siglo XVII*, una colección muy variada de poemas de diferentes fechas. Uno de ellos dedicado al río Lima se le atribuye al virrey Príncipe de Esquilache, quien pide se escuche con respeto su «[h]umilde voz . . . / si por el canto no, por el sujeto» (Chang-Rodríguez, 1983, p. 69). Este florilegio perteneció al oidor de la Audiencia de Lima, Juan de Solórzano Pereira (1575-1655) y fue dado a conocer en 1952 por el estudioso español Antonio Rodríguez Moñino en la revista *Mar del Sur* dirigida entonces por Aurelio Miró Quesada.

El proceso de asimilación de los modelos peninsulares se propició por varias vías: el comercio de libros, la llegada de la imprenta, los certámenes poéticos, las tertulias y academias literarias, las múltiples celebraciones. Uno de los medios más importantes para efectuar el trasvase cultural fue el comercio de libros, que trajo tanta prosperidad a Jacobo Cromberger, impresor de ascendencia alemana establecido en Sevilla desde los comienzos del siglo XVI (Leonard, 1992) y también a Diego Mexía, cuyo hijo con idéntico nombre se trasladó primero al Perú y después a México, donde tradujo las *Heroidas* de Ovidio publicadas después en Sevilla con el título de *Primera parte del Parnaso antártico de obras amatorias* (1608) (González Sánchez, 2014, p. 457). Cuando Cromberger murió se encontraron en su almacén muchísimas obras que, por el número de copias existentes, indicaban el extenso comercio entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Junto con numerosos tratados de religión, geografía y medicina, este intercambio llevó a América lo mejor de la prosa y la poesía española; de este modo se moldearon los gustos literarios y se formaron bibliotecas. Así lo confirma el descubrimiento en archivos del Cuzco del testamento del erudito polígrafo Juan de Espinosa Medrano (c.1633-1688); según el inventario, su biblioteca incluía libros de arte, teología, ciencias y literatura clásica y moderna (Guibovich, 1992, pp. 20-28). El listado ofrece una muestra de los múltiples intereses de los lectores coloniales ligados de un modo u otro a sectores letrados, ya seglares, ya eclesiásticos.

Después de largas dilaciones para obtener los permisos reales, la imprenta comenzó a funcionar en Lima en 1584 con el turinés Antonio Ricardo o Riccardi[32]. Se dedicó, como en la Nueva España (México), a producir catecismos, diccionarios y manuales religiosos para llevar adelante la conversión de la población nativa. A pesar de esta temprana presencia, ya pasado el inicial periodo de catequización, la escasez de papel tanto como el engorroso proceso de obtener los permisos de publicación (ver Guibovich, en este volumen), hicieron muy difícil la impresión de libros en América. Por otro lado, conviene recordar que el material así codificado, dado el alto grado de analfabetismo, se transmitía también oralmente: unos leían y otros escuchaban; de este modo quienes oían, retenían y divulgaban los temas de interés. Así, durante la época virreinal, los textos impresos alcanzaron una irradiación cultural más allá de la materialidad del libro.

Los certámenes literarios, las celebraciones y las tertulias en torno a virreyes y mecenas, ayudaron a promover el interés por la poesía en lengua castellana y en latín, y a difundirla entre los miembros

de la nueva sociedad, particularmente su élite. Los certámenes tuvieron mucho arraigo y sirvieron para aglutinar a poetas y poetastros. Para la incipiente aristocracia virreinal estos torneos ofrecían ocasión para reunirse y manifestar sus preferencias. Participaban personas de diferentes ocupaciones —desde médicos hasta encomenderos— porque tal era el prestigio de la poesía que todos deseaban mostrar su ingenio en las metáforas y pericia en la rima. Los incipientes poetas veían estas justas como una vía para difundir su obra y así alcanzar fama y reconocimiento dentro de círculos cortesanos virreinales, donde tendrían acceso a potenciales mecenas (Leonard, 1959) y contactos en la cúpula letrada. Por tratar temas locales o religiosos circunscritos al momento o la época y al lema impuesto por los auspiciadores del certamen, casi todas las composiciones galardonadas en estos concursos coloniales han sido olvidadas por completo.

La celebración de efemérides, la llegada de autoridades virreinales, la exaltación al trono de un nuevo soberano, una victoria contra los enemigos, nacimientos, matrimonios y funerales reales, eran acontecimientos para cuya conmemoración los poetas componían versos. Estas celebraciones estaban marcadas por un carácter popular ya que eran vistas por todos; como las autoridades deseaban desplegar el poder real e integrar a la población bajo su palio, frecuentemente participaban en ellas miembros de los diversos estamentos (ver Valero, en este volumen)[33]. La poesía tenía un espacio en los túmulos y arcos donde lemas y versos celebraban o lamentaban sucesos, o los ubicaban en un contexto clásico, y así comunicaban a un público variado su importancia. También se componían poemas relacionados con el tema de las efemérides que primero se recitaban y ocasionalmente se publicaban. Asimismo, cuando en catedrales e iglesias se cantaban villancicos, las diferentes artes (música, plástica, literatura) contribuían a crear un clima muy receptivo al verso, donde inclusive piezas menores adquirían grandiosidad al ubicarse dentro de un polifacético marco sagrado. Todo ello muestra cómo se efectuó el *translatio studii* [34], seguro compañero ideológico del *translatio imperii,* y cómo se difundió la lírica entre la élite y otros sectores sociales. Igualmente, estas actividades confirman las menciones elogiosas a autores coloniales de la época; encontramos alabanzas muy hiperbólicas a los poetas en obras a manera de catálogo como «El canto de Calíope» (en *La Galatea*, Alcalá de Henares, 1585) de Cervantes, y el *Laurel de Apolo* (Madrid, 1630) de Lope de Vega.

Además del intercambio propiciado en las celebraciones y justas literarias, los escritores y aficionados a la lírica se reunían en torno a virreyes y mecenas, ansiosos de prestigiar su corte y casa con el brillo de las letras. En este sentido vale recordar a la Academia Antártica, que funcionó en Lima durante la última década del siglo XVI y la primera del XVII (ver Rose, 2005), el grupo reunido en torno al poeta y Virrey del Perú, Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros (1607-1615), el debatido círculo encabezado por otro virrey-poeta del Perú, Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache (1615-1621)[35] y, finalmente, la academia patrocinada por Manuel de Oms Santa Pau, marqués de Castelldosríus y virrey del Perú (1707-1710). Las actas que describen las sesiones palaciegas, reunidas entre setiembre de 1709 y marzo de 1710 y amparadas por este último virrey, se conservaron y publicaron en 1899 con prólogo de Ricardo Palma y el título de *Flor de academias*[36]. Gracias a ellas hoy sabemos cómo se procedía en estas reuniones. Primeramente se escuchaba música y los concurrentes participaban de un agasajo ofrecido por el anfitrión. Después, el marqués de Castelldosríus, proponía los temas a discutir y elaborar: comentario de sucesos de actualidad, la redacción de composiciones anagramáticas, la escritura de versos siguiendo metros específicos, la traducción de fábulas (Camurati, 1978, I, pp. 57-62). Tanto los certámenes poéticos como las academias palaciegas muestran en el Virreinato del Perú un arte de minorías, caracterizado por una erudición hoy día considerada inútil. No obstante, con el paso del tiempo, el trabajo verbal,

la atención al detalle, el deseo de superar el modelo, terminarán por transformar el patrón peninsular e imprimirle una peculiar tensión a la poesía virreinal peruana.

2. Tempranas direcciones líricas

Como es de esperarse, los más prominentes centros urbanos, Cuzco y Lima, contaron con el mayor número de poetas y rimadores. Algunos ya eran conocidos en la Península y después se afincaron en América, mientras otros eran criollos interesados en mostrar su talento. Sobresalen en el Virreinato del Perú: el portugués Enrique Garcés (c.1525-c. 1593), el archidonés Miguel Cabello Valboa (c. 1530-1608) y el ecijano Diego Dávalos y Figueroa (1552-1608). El segundo fue autor de dos tratados en prosa, *Verdadera descripción y relación de la provincia de las Esmeraldas* (1583) y *Miscelánea antártica* (1586); de él solo se conservan dos sonetos, uno dedicado a Diego de Aguilar y Córdoba en los preliminares de *El Marañón*, y una paráfrasis del salmo 136 incluida en el primer libro suyo. En cuanto a Garcés y Dávalos y Figueroa, ambos se sitúan entre los cultivadores de los modelos petrarquistas. El primero fue minero y poeta; se encargó de divulgar la poesía italianizante con su traducción de *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca* (Madrid, 1591); también vertió al castellano *Os Lusíadas* (Lisboa, 1572) de Camões. Entre las composiciones de Garcés se encuentra la «Canción al Pirú», a imitación de la «Italia mía. . .» del poeta de Arezzo; allí se lamenta de la triste situación de estas tierras andinas y, en particular, de la adulteración de la plata: «. . . Y, en fin, ello ha parado/ en desterrar de aquí la plata pura, / y agora una mixtura / quieren que tome el pobre jornalero, / que es plomo, estaño y cobre sin estima». Ricardo Silva-Santisteban ha situado estos versos escritos en castellano en la zona antártica entre los primeros de denuncia de autor conocido (1994, pp. 62, 65-66). Dentro de la vena italianizante también se sitúa el segundo, Diego Dávalos y Figueroa, autor de la *Primera parte de la Miscelánea austral* (Lima, 1602), obra escrita mayormente en prosa y desarrollada en 44 coloquios cuyos interlocutores son Delio y Cilena, a quien el autor identifica en la dedicatoria como «su amada y amante esposa», Francisca de Bribiesca y Arellano. En los preliminares de la *Miscelánea* encontramos un trabajado soneto de ella, «De Cilena a Delio», donde el canto de la voz poética triunfa sobre la vejez y el olvido (Leoni Notari, 2007, p. 64; Colombí-Monguió, 1986, pp. 413-425). La *Miscelánea austral*, así como su *Defensa de damas* [Lima, 1603], otro poema más extenso escrito en octavas reales —el metro épico por excelencia—, confirman a Dávalos como seguidor de Petrarca. Esta última obra es atrayente porque sigue los argumentos que encontramos en apologías coetáneas de la mujer, los cuales destacan su inteligencia, valentía y capacidad de agencia, entroncándose con ideas también presentes en el *Discurso en loor de la poesía* [1608], de la anónima Clarinda.

En efecto, la joya más preciada de estos comienzos líricos en el Virreinato del Perú es el *Discurso en loor de la poesía*, atribuido a Clarinda. El librero y bardo sevillano Diego Mexía de Fernangil lo publicó en su ciudad natal como prólogo a su ya citada *Primera parte del Parnaso antártico de obras amatorias* (Ilustración 1). Hasta ahora no se ha podido identificar a la «señora principal deste reino, muy versada en la lengua toscana y portuguesa» (en Chang-Rodríguez, 2009, p. 83)[37], que el viajero poeta presenta como autora del culto prólogo a su traducción de las *Heroidas* o *Cartas de las heroínas* (*Epistulae heroidum*) de Ovidio. Si bien Palma indicó sin fundamento en *Flor de academias* que esta no pudo ser mujer (en Silva-Santisteban, 2009, p. viii), Guillermo Lohmann Villena (1993) propuso a María de Rojas Garay (1594-¿1622?), culta dama oriunda de la ciudad de Huánuco como autora del *Discurso* y también de la *Epístola a Belardo*; más recientemente a Clarinda se la identificó con Catalina María Doria, señora de Milán casada con un funcionario

español y fundadora del Convento de las Carmelitas Descalzas de Lima[38]. Sí hay consenso en cuanto al carácter femenino de esta voz lírica.

Escrito en tercetos endecasílabos, metro favorecido entonces para tratar materias serias, el *Discurso en loor de la poesía* es un documento clave de la lírica peruana e hispanoamericana. Fundamentándose en lo expuesto por los más divulgados preceptistas de entonces (el Marqués de Santillana, Juan de la Encina, Alonso López Pinciano), la voz lírica explica el origen divino de la poesía, su dignidad y utilidad: es un singular regalo de Dios a los humanos; deben cultivarla únicamente quienes sean inteligentes, tengan el don de versificar, y deseen deleitar y enseñar con el canto. Evidentemente, el *Discurso* le adjudica a la poesía una doble función estética y cívica. Al mismo tiempo, la indiscutible familiaridad de la anónima Clarinda con tratados de la época, reitera cuan rápidamente llegaban a América y se asimilaban las ideas europeas (de España, Italia y Portugal) sobre el quehacer literario. El *Discurso* además nombra y encomia a un grupo de poetas asociados con la Academia Antártica; en varios casos el único testimonio disponible sobre estos autores es el ofrecido por la enigmática Clarinda, por lo cual la composición también contribuye a perfilar la historia literaria de esta época.

Igualmente importante desde la perspectiva de los estudios de género y culturales, es comprobar cómo la voz lírica se ofrece repetidamente como femenina y a la vez da cuenta de la presencia en el Virreinato del Perú de otras mujeres letradas: «aun yo conozco en el Pirú tres damas, / que han dado en la Poesía heroicas muestras» (en Chang-Rodríguez, 2009, vv. 458-459). Un catálogo de autoras ilustres de variado origen y época inserta a las que escriben desde la región antártica en una larga tradición. El *Discurso* avala su quehacer poético y a la vez muestra al Virreinato del Perú como espacio geográfico idóneo para el ejercicio literario. Nutren estas vocaciones las aptas ninfas del Sur, cuya ayuda —anticipando en dos siglos la «Alocución a la poesía» de Andrés Bello— solicita la voz lírica: «Aquí, ninfas del Sur, venid ligeras, / pues que soy la primera que os imploro, / dadme vuestro socorro las primeras» (en Chang-Rodríguez, 2009, vv. 22-24).

PRIMERA PARTE
DEL PARNASO
ANTARTICO,
DE OBRAS
AMATORIAS.

Con las. 21. Epistolas de Ovidio, i el in Ibin, en tercetos.

Dirigidas á dó Iuan de Villelá, Oydor en la Chácilleria de los Reyes.

¶ Por Diego Mexia, natural de la ciudad de Sevilla; i residente en la de los Reyes, en los riquissimos Reinos del Piru.

Año 1608

Con Privilegio; En Sevilla.

¶ Por Alonso Rodriguez Gamarra.

Ilustración 1. Portada de Diego Mejía de Fernangil, *Primera parte del Parnaso antártico de obras amatorias,* donde se encuentra el «Discurso en loor de la poesía» de Clarinda. Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra, 1608. Cortesía de la Hispanic Society of America, Nueva York.

El *Discurso en loor de la poesía* muestra además cuán tempranamente en el ambiente letrado americano, hubo mujeres capaces de competir con los varones. La relación de nombres y obras presentadas en el texto da cuenta de la actividad literaria en la Ciudad de los Reyes. La voz lírica lamenta no poder incluir a todos los poetas porque «los del Pirú […] exceden / a las flores que

Tempe da en verano» (en Chang-Rodríguez, 2009, vv. 514-516). A través de los siglos los versos de Clarinda cantan las bondades de la poesía y testimonian su amplio conocimiento de la preceptiva, de la tradición, de la escena literaria limeña. Tales pronunciamientos parecen indicar que en estos comienzos hubo un espacio para la mujer escritora en la cúpula letrada del Virreinato del Perú. Por otro lado, la dependencia de estos y otros vates del modelo peninsular y del mecenas local reafirma su condición ex-céntrica, su circunstancia colonial. Deseosos de legitimarse ante sus congéneres europeos, escriben desde América exhibiendo su dominio de los patrones importados, y mostrando conjuntamente la particularidad de su situación periférica.

3. La consolidación

En las primeras décadas del siglo XVII predomina en la poesía virreinal peruana la escuela italianizante con su énfasis en las metáforas elegantes y las referencias al mundo clásico. Pronto irrumpirá en este espacio idealizado el Barroco; ambas tendencias coexistirán y ofrecerán muestras poéticas muy diferentes. Para entender el auge del Barroco en España y su difusión en América, conviene recordar su carácter de movimiento de renovación a través del cual los escritores aspiraban a crear un lenguaje poético de gran riqueza metafórica y conceptual[39]. La literatura de este periodo se caracterizó por los contrastes violentos, una marcada preocupación por la renovación lingüística y una visión agónica y desengañada de la vida propiciada por las ideas de la Contrarreforma y afirmada en parte por el corto promedio de vida. Predominó el culto a la palabra, la nota exótica, el matiz pesimista y el énfasis en la forma con el fin de recrear lo conocido de modo nuevo y sorprendente. Entre los más destacados cultivadores peninsulares de esta tendencia se encuentran, en poesía, Luis de Góngora y Argote y Francisco de Quevedo[40]. En el Perú virreinal —y en toda la América española— la presencia de indígenas y africanos, la coexistencia de diversas tendencias literarias, la distancia de la metrópoli y el general proceso de mestizaje marcaron la escritura barroca. La combinación de estos factores dio por resultado un producto cultural difícil de caracterizar y al cual el ensayista venezolano Mariano Picón Salas en su clásico libro *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana* [1944], denominó «Barroco de Indias». Su larga andadura y múltiples transformaciones han marcado las letras continentales (Ortega, 2013).

La recepción y la persistencia del Barroco en América pueden calibrarse mejor si se toman en cuenta: 1) la tardía defensa de Góngora hecha por el polígrafo y orador cuzqueño Juan de Espinosa Medrano (ver Rodríguez Garrido en este volumen) y 2) el debate suscitado en diversos círculos críticos acerca de su carácter, impacto y proliferación. Espinosa Medrano, también conocido como «el Lunarejo», escribió el *Apologético en favor de don Luis de Góngora, Príncipe de los poetas líricos de España* [Lima, 1662], en respuesta a un ataque lanzado años atrás al autor de las *Soledades* por el poeta portugués Manuel Faria y Souza (1590-1649)[41]. En sus comentarios, este lejano admirador de Góngora configuró, particularmente en la sección VI, una enérgica defensa de la autonomía de la palabra en la creación del lenguaje poético. Que haya defendido a Góngora años después del ataque de Faria y Souza, y que lo haya hecho con tal vehemencia y despliegue de erudición, muestra tanto su condición de escritor colonial como la vitalidad del Barroco en el Perú. Desde otra vertiente, varios estudiosos han destacado el carácter foráneo de esta escuela y explican cómo el barroco se utilizó en Indias para reafirmar la ideología de la cultura hegemónica, en tanto la colonización se intensificaba por la letra por medio de la creación de universidades y colegios, los contactos en la cúpula letrada y el continuado comercio de libros. Asimismo, reconociendo la habilidad de los escritores indianos para asimilar y resemantizar disímiles legados literarios, se ha

puntualizado la doble faceta de esta tendencia en tierras americanas, ya que los autores indianos la aprovecharon para insertar los símbolos más resaltantes y las preocupaciones centrales de un mundo y una sociedad cuyas diferencias intentaban perfilar cada vez con mayor nitidez (Moraña, 1998; Chang-Rodríguez 1994). Por su parte, Georgina Sabat de Rivers (1992) matizó acertadamente estos argumentos. Siguiendo al crítico uruguayo Ángel Rama (1984), le otorga suma importancia a la «ciudad letrada» —la urbe desde donde el variopinto sujeto colonial emite un discurso columpiado entre la alabanza y la queja—. Esta palabra americana, explica Sabat de Rivers, ofrece expresiones antihegemónicas y una visión del Nuevo Mundo como espacio no solo diverso sino superior al peninsular. La exaltación de lo americano dará lugar a un «criollismo colonial» —o sea, a un sentimiento identitario— marcado por la permanente tensión entre la metrópoli y las ciudades virreinales; esta se resume poéticamente en el anhelo de sustituir a Europa por América, y en convertir a la última en el nuevo y óptimo hogar de las musas (Sabat de Rivers, 1992, pp. 19-26).

En el Virreinato del Perú, los seguidores de los escritores peninsulares más apreciados, en particular de Góngora, dominaron muy pronto la temática y los recursos estilísticos barrocos. Desplegaban una cultura fundamentada en los clásicos y a la vez mostraban un hábil manejo de la forma con el propósito de emular y superar a los autores europeos. Si bien en la época predominaron los temas religiosos, en general los poetas se sienten cómodos tratando líneas temáticas diferentes, desde la amorosa y mitológica, hasta la satírica y bélica. Entre los poetas líricos se encuentran: Amarilis, otra anónima; Luis de Ribera (c.1555-1620), vate sevillano afincado primero en México y después en Chuquisaca y Potosí, autor de una colección de *Sagradas poesías* donde predominan los temas bíblicos y el soneto como modalidad (Colombí-Monguió, 2003, pp. 168-169); Fernando de Valverde (Lima, ¿1558-1675?), fraile y evangelizador agustino, autor de una larga composición en silvas de corte bucólico y religioso, *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* (ver Firbas, en este volumen); Diego de Hojeda (Sevilla, c. 1571-1615) quien escribió *La Christiada*, un admirado poema épico-religioso; Valentín Antonio de Céspedes (Paita, c. 1597-c. 1680)[42], orador sagrado jesuita entre cuya obra vale mencionar la *Fábula de Atalanta*; Adrián Pérez de Alesio (¿Lima, c. 1600- c. 1650?)[43], pintor y poeta dominico conocido por *El Angélico* (c. 1645), composición en diez cantos desarrollados en quintillas y dedicada a Santo Tomás de Aquino; Juan del Valle Caviedes (Porcuna, 1645-1698), poeta satírico (ver Lasarte, en este volumen) y lírico. Comentaré seguidamente la obra de los más descollantes.

Le debemos a Amarilis, otra poeta incógnita, la composición más apreciada de este conjunto. En 1621 Lope de Vega publicó *La Filomena*, variada colección donde insertó la *Epístola a Belardo* (c. 1619), dirigida al dramaturgo español por la desconocida Amarilis desde el Virreinato del Perú (Ilustración 2). Guillermo Lohmann Villena (1993) propuso a María de Rojas Garay (1594-¿1622?) como la autora de estos versos; indica además que el marqués de Montesclaros, tan aficionado a la poesía de Lope, bien pudo llevarle al insigne comediógrafo copia de la *Epístola* cuando concluyó su virreinato y regresó a España. Otros han especulado que Amarilis fue una invención de Lope, o de alguien en su círculo de amigos, o una burla de sus enemigos. También se la ha identificado como Ana Garcés, «monja que escribía en clave petrarquista»[44]. En esta carta versificada escrita en estancias (Sabat de Rivers, 1990) la voz poética se presenta como femenina y criolla. Explica que, por ser hermosa, fácilmente se hubiera casado, pero optó por vivir «en limpio celibato, /con virginal estado / a Dios con grande afecto consagrado» (en Chang-Rodríguez, 2009, vv. 211-213). Así, Amarilis le escribió a Lope desde Lima para declararle su amor y pedirle que compusiera una biografía rimada de Santa Dorotea. Lope le respondió en otra epístola, *Belardo a Amarilis*, donde la llamó «de la línea equinoccial, sirena», le confesó su amor, caracterizó sus versos de «rica tela» de

«indiana vena», y alabó a los poetas del Virreinato del Perú: «Yo no lo niego, ingenios tiene España: /. . . mas los que el clima antártico produce / sutiles son, notables son en todo; / lisonja aquí ni emulación me induce» (en Blecua, 1983, vv. 21-24).

Influida por las concepciones poéticas de la escuela italianizante, la *Epístola* revela el conocimiento de la autora de los bardos latinos. Conviene señalar enseguida que era infrecuente en la poesía de entonces encontrar una voz femenina que se dirigiera a un famoso autor, le declarara su amor y le solicitara favores. Al contrario, el modelo de la dama ideal privilegiado por el petrarquismo era el de una mujer bella, pasiva y silenciosa. Entonces, la voz lírica de la *Epístola a Belardo* trasciende la tradición en al menos dos instancias: 1) por medio de sus versos se dispone a la acción proyectando de este modo una postura diferente de la asociada con el consagrado modelo femenino; y 2) aprovecha el marco neoplatónico popularizado por Petrarca y sus imitadores para expresar su amor por Lope y de este modo elevarse ella misma por corresponder ese sentimiento al «alma osada» de una mujer. De este modo la voz poética de la *Epístola* invierte el paradigma de la lírica italianizante (el hombre activo y amante; la mujer pasiva y amada) asimilado en la Península y en Indias.

Si bien Amarilis caracteriza sus versos como «censo» o tributo del Nuevo Mundo al dramaturgo español, la novedad no radica en el lugar de enunciación del elogio, sino en el parangón que hace Amarilis de su «hazaña» literaria: ni «cien Tassos» la emprenderían pues «ellos al fin, son hombres y temieran, / mas la mujer que es fuerte, / no teme alguna vez la misma muerte» (en Chang-Rodríguez, 2009, vv. 310-315). Consciente, como Clarinda primero y Hojeda después, de escribir desde el «otro mundo», o sea, desde la región antártica, la hablante poética reafirma su identidad y fortaleza femeninas al pregonar su proeza: bardos de la talla de Tasso, a quien el propio Lope imitó en su *Jerusalén conquistada* [1609], no hubieran osado dirigirse al «Fénix de los ingenios». Tal atrevimiento queda, sin embargo, matizado por la admiración y el amor, siempre platónico, que la «sirena» antártica le profesa al dramaturgo español, y cuya muestra más evidente —la «fruta nueva» del Perú (en Chang-Rodríguez, 2009, v. 328)— es su novedosa *Epístola*.

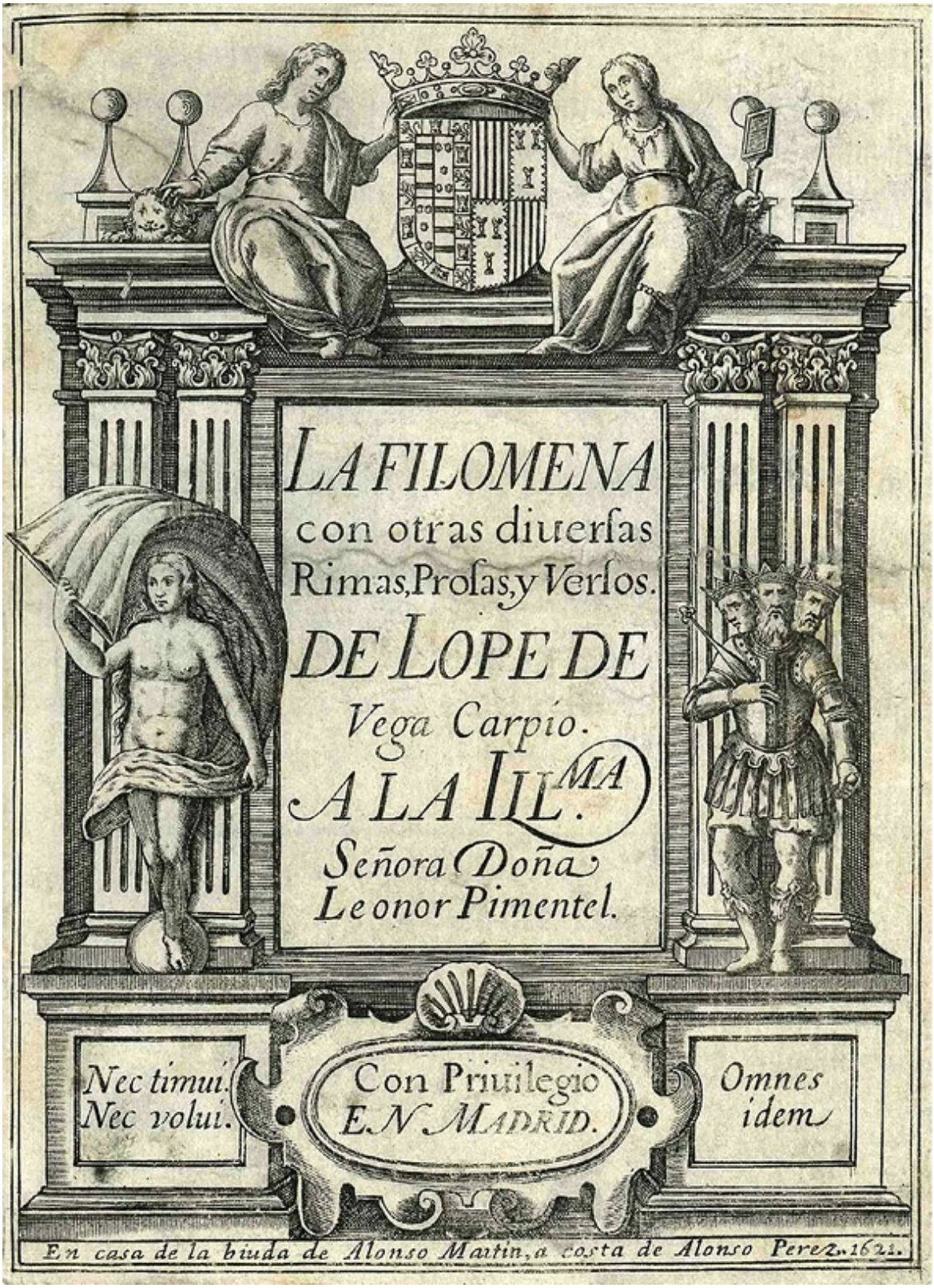


Ilustración 2. Portada de *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos* de Lope de Vega donde apareció la «Epístola de Amarilis a Belardo», Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1621. Cortesía de la Hispanic Society of America, Nueva York.

Juan del Valle y Caviedes es conocido y admirado por su vena satírica. No obstante, escribió poesía amorosa, religiosa y de temas variados. Como ocurría con frecuencia en la época y observé al tratar sobre la circulación de la lírica, en vida del autor solo vieron luz tres de sus composiciones: 1) *Romance en que se procura pintar y no se consigue la violencia de dos terremotos con que el poder de Dios asoló esta ciudad de Lima* [1688]; 2) unas quintillas con motivo de un certamen

literario para celebrar la entrada del conde de la Monclova en Lima [en Diego Montero, *Oración panegírica al Conde de la Monclova*, Lima, 1689]; y 3) el soneto «Créditos de Avicena» [en Francisco Bermejo y Roldán, *Discurso de la enfermedad del sarampión*, Lima, 1693]. Su obra circuló oralmente y en manuscritos actualmente conservados en bibliotecas de las Américas y Europa; la difícil tarea de recopilación y edición la han emprendido modernamente varios estudiosos entre los cuales sobresalen Daniel R. Reedy, sor María Leticia Cáceres, Luis García-Abrines, Pedro Lasarte y Carlos F. Cabanillas Cárdenas.

En la mayoría de los poemas amorosos de Caviedes no figura el nombre verdadero de la amada; como era costumbre entonces, el bardo lo oculta con pseudónimos (Lisi, Filis, Catalina). En contraste con las de su tendencia satírica, estas composiciones de Caviedes son refinadas y exquisitas; abundan en ellas las escenas bucólicas y las menciones mitológicas, así como los sentidos lamentos del amante desdichado. Baste recordar el soneto «A una dama en un baño» donde la blancura de la bella Anarda calificada de «Roca de plata o condensada pella / de nieve», despierta los celos de Venus, y cautiva a Adonis quien desprecia por la bañista a la diosa del amor: «Venus. . . / bajó a la fuente, a competirla airosa. / Adonis llegó en esto y con anhelo / despreció por Anarda allí a la Diosa» (en Reedy 1984, 401). La poesía religiosa de Caviedes es de corte tradicional y se ocupa de motivos tan conocidos como la Ascensión, la Crucifixión, la reverencia a Cristo, a la Virgen y a los santos. Sobresale su soneto «A Cristo crucificado» donde el pecador, arrepentido y conmovido ante la imagen divina, se convierte en «homicida» de sus «locos apetitos» y «delitos» (en Reedy, 1984, p. 370). Es también notable su romance o «Carta» versificada a Sor Juana Inés de la Cruz donde indica que la mexicana le ha solicitado el envío de sus poemas y a la vez declara a la Décima Musa «el mayor ingenio de estos siglos» (en Reedy, pp. 451-455).

La vida religiosa en el mundo andino tuvo caracteres singulares. El esfuerzo de conversión avanzado por campañas de catequización y extirpación de idolatrías tantas veces sangrientas, la urgencia de aprender las lenguas nativas, la redacción de diccionarios y catecismos en idiomas indígenas, la representación de dramas religiosos que aprovecharon tradiciones escénicas indígenas, la recolección de mitos y creencias impulsada por las órdenes religiosas, dejó, al inicio, menos tiempo para la meditación y el recogimiento. Con todo, en el proceso de catequización se compusieron himnos religiosos en quechua, y se adaptaron algunos del latín o del castellano como ayuda en el culto y un modo de repetir atrayentemente los puntos centrales del dogma a los neófitos. Estos himnos se conservaron en devocionarios, catecismos y gramáticas de las primeras dos centurias del contacto hispano-indígena en los Andes o se transmitieron oralmente por generaciones. Muchos fueron recopilados, traducidos y publicados modernamente por el sacerdote Jorge A. Lira y estudiados por José María Arguedas (Silva-Santisteban, 1994, p. 137)[45]. Si bien es imposible fechar estos cantos o distinguir si son elaboraciones intervenidas por los misioneros o adaptaciones coloniales o republicanas, varios son admirables por mostrar una profunda religiosidad y un respeto por el entorno como lo ejemplifican «Plegaria del amanecer» o la «Oración a la Virgen sin mancilla». El primero, según observa Silva-Santisteban quien incluyó ambos en su *Antología general de la poesía peruana*, fue transmitido oralmente, fijado, traducido y publicado por Lira y Arguedas en el número tres de la revista *Folklore Americano* (1955), mientras el segundo fue traducido por Jesús Lara y conservado en su libro *La literatura de los quechuas: ensayo y antología* (1969) (1994, pp. 141,144). El mayor número de cantos sacros en lengua quechua se los debemos al franciscano guamanguino Luis Jerónimo de Oré (1554-1630), quien los recopiló en su *Símbolo católico indiano* [1598] y los percibió como fundamentales en la prédica religiosa (ver ed, facsimilar 1992; Espinoza

Soria, 2012). El quinto cántico, por ejemplo, enfatiza la adoración a Dios y el rechazo de antiguos objetos de culto:

> *Yaw sumaq inti, k'anchaq yuraq killa*
> Eh sol fastuoso, radiante blanca luna
>
> *Qoyllurkunapas, niychic, Dioschu kanki*
> También las estrellas, digan: ¿eres Dios?
>
> *Orqokunapas, waka, willkakuna*
> Y las montañas, adoratorios, recintos sagrados
>
> *Qanchu Dios kanki*
> ¿Son ustedes Dios?
>
> *Runa yachayhic: qhapaq yayanchiqmi*
> Sepan, humanos: Nuestro Padre Supremo
>
> *Cheqan Diospuni, Dios huk sapallanmi:*
> Es verdaderamente el Dios, el único Dios
>
> *Ñoqakunari, manan Dioschu kayku,*
> Y nosotros no somos Dios
>
> *Rurasqallanmi*[46]
> Solo su creación[47]

Con la publicación de *La Christiada* [1611] del sevillano Diego de Hojeda, quien viajó al Virreinato del Perú muy joven y en su capital profesó en la orden dominica (1591), la poesía religiosa peruana en lengua española adquiere un título significativo. Los vínculos de Hojeda con la Academia Antártica lo evidencia el elogio que Clarinda, la anónima autora del *Discurso en loor de la poesía*, hace de él cuando justiprecia a otros miembros de ese grupo: la musa de Hojeda es capaz de ennoblecer a Sevilla, ciudad natal del autor (en Chang-Rodríguez, 2009, vv. 571-579). Se cree que, alentado por sus contertulios, Hojeda se dio a la tarea de componer *La Christiada.* Su conciencia de escribir desde el Perú se presenta en varias referencias de su única obra conocida, por ejemplo, en el Argumento:

> Tú, gran Marqués, en cuyo monte claro
> la ciencia tiene su lugar secreto,
> la nobleza un espejo en virtud raro,
> el Antártico mundo un sol perfecto,
> el saber premio y el estudio amparo,
> y la pluma y pincel digno sugeto:
> oye del Hombre Dios la breve historia,
> Infinita en valor, inmensa en gloria (1851, Libro I, p. 402).

La alusión es al virrey-poeta marqués de Montesclaros, presunto promotor de la Academia Antártica, y al lugar de enunciación, el Perú. El virrey es el «sol perfecto» de ese «Antártico mundo», personaje digno de ser cantado por el poeta y de escuchar sus versos crísticos.

Compuesta en octavas reales, el metro característico de la épica, y dividida en doce libros o cantos donde la primera estrofa resume el tema a tratar, *La Christiada* recorre los últimos días de la vida de Jesucristo, desde la cena de despedida a los discípulos hasta su entierro. Pasajes como la oración en el huerto del Getsemaní, el suicidio de Judas, el encuentro con su madre en camino al Calvario, añaden intensidad emotiva a los varios cantos. Por medio de ellos la voz poética se conduele de la

muerte de Cristo y a la vez presenta el crucial argumento de cómo la humanidad se beneficiará del sacrificio del héroe. La historia se centra en la persona de Cristo y el tema de la Pasión y se vale de recursos retóricos característicos de la épica (profecía, narración *in medias res*, detallismo, analepsis y prolepsis) para presentarlos. La voz lírica cambia de un pronombre a otro e integra numerosas digresiones que dan cuenta de la complejidad narratológica del poema (Davis, 1989) y a la vez amplían su tema. Entre ellas cabe mencionar la alegoría de los pecados humanos, la visión del mundo infernal, las profecías de los mártires y santos que imitarán a Cristo, o el relato de Lázaro del milagro de su propia resurrección. Como es de esperarse, las influencias más evidentes provienen de fuentes religiosas (bíblicas, ascéticas, teológicas). En cuanto a las literarias, predominan las clásicas, desde Virgilio hasta Tasso. Se ha sostenido que Hojeda se inspiró en el poema *Christias* (1535), escrito en latín por el humanista italiano Girolamo Vida (c. 1490-1566); sin embargo, este se ocupa más del establecimiento y expansión del cristianismo que de la vida de Jesucristo.

Como era frecuente en la poesía religiosa española de la época, la figura de Cristo se nos presenta con un alto grado de humanidad, logrando de este modo el acercamiento entre héroe y lector. Así, en el pasaje dedicado a la oración en el huerto vemos como «el soberano Hijo/ sudó, tembló, cayó en tierra asombrado; / que aun Dios teme a la muerte y al pecado» (1851, Libro I, p. 410); Hojeda no esconde el temor del héroe más bien lo resalta. Si bien en su organización *La Christiada* nos remite a un orden renacentista, el texto es barroco en su estilo, tópicos, composición y afán de persuasión. Se intensifica, por ejemplo, el empleo de la antítesis y de las técnicas de dispersión y recapitulación. Todo ello se evidencia en la descripción de la ropa y el cuerpo de Cristo, cuyas dimensiones simbólicas la voz lírica acentúa por medio de imágenes sensoriales muy realistas:

> Y así le ató un cordel con lazo estrecho,
> Y hasta ponerlo firme y extendido
> Donde el otro agujero estaba hecho,
> Con fuerza lo estiró y lo tuvo asido
> Desencajó con esto el sacro pecho
> Y tomó un clavo agudo y escogido,
> Y atravesó con él la mano santa,
> Y con tanta crueldad y furia tanta (1851, Libro XI, p. 492).

Por otro lado, la crítica a las lacras sociales se desliza con frecuencia en el texto y, ocasionalmente, se ofrece de modo abierto. *La Christiada*, con razón, ha sido justipreciada por los estudiosos como uno de los poemas más importantes dentro de la épica religiosa hispánica. La presencia de su autor, Diego de Hojeda, en una tertulia virreinal afirma nuevamente la trascendencia de estos círculos en Europa y América.

Entre quienes escribieron poesía de temática religiosa sobresale también el fraile limeño de la orden de San Agustín, Fernando de Valverde, autor de un canto en latín en honor de la Inmaculada [Lima, 1619], de una admirada *Vida de nuestro señor Jesucristo, dios y hombre, maestro y redentor del mundo* [Lima, 1657] escrita en prosa, y de una curiosa composición en dieciocho silvas, el *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú. Poema Sacro* [Lima, 1641] (ver Firbas en este volumen). Por su novedad, comentaré someramente el último título. Valverde se propone narrar los milagros de la Virgen ocurridos en un antiguo adoratorio nativo cercano al lago Titicaca; singularmente, los protagonistas de la obra y los principales beneficiarios de estos milagros son los collas, a quienes caracteriza en el prólogo como «los más bárbaros y torpes del Perú», simples «ganaderos humildes». Para contar su historia, el poeta entrevera elementos bucólicos, épicos y

teológicos; entre los varios temas, en la silva 9, los pastores Graciano y Pasitea expresan su amor por Amarili (el nombre de la Virgen pastora) e inician el canto:

> Medida de Amarili artificiosa
> (émulo de la Ninfa) al cisne cuello
> Graciano enlazó y a la cadena
> lágrimas añadió de Filomena,
> que en cítara sonora
> cantar sus ansias quiere a su señora,
> y por el verde valle los zagales,
> si las canoras Ninfas por el lago,
> alternos en acorde melodía;
> así sus penas cantan a María (1641, Silva 9, vv. 1318-1327).

Para hacerlo los zagales se valen de recursos barrocos, donde predominan el hipérbato y la metáfora rebuscada, como muestran los versos anteriores, o el juego de contrarios evidente en el siguiente lamento de Pasitea: «Tan cierta esto[y] que pagas / a mi afición deseos, / que agradecida adoro / por gloria lo que peno» (1641, Silva 9, vv 1389-1392). Novedosa en la inclusión y el tratamiento de protagonistas indígenas, en mostrar a la Virgen o Amarili entre ellos, en situarlos a todos en un espacio andino asociado con antiguos cultos y la llegada del cristianismo a la zona, la obra muestra cómo la poesía aprovecha y dinamiza el viejo tema de la catequesis. De este modo el autor reafirma la importancia de una población despreciada por algunos, pero elevada en la obra gracias a su inquebrantable fe por medio de la cual se hace merecedora de la gracia divina.

Durante los siglos XVII y XVIII, la poesía religiosa también tuvo presencia en certámenes dedicados a la Inmaculada Concepción, al Corpus Christi o a santos tradicionales; igualmente respondió a nuevas devociones surgidas en territorio del virreinato peruano —Santo Toribio de Mogrovejo, San Francisco Solano, el beato Martín de Porres, y sobre todo, Rosa de Lima, la primera santa de América—. La aceptación por parte de Roma de milagros, beatos y santos americanos representaba, entre otras cosas, la elevación de los católicos nacidos en estos territorios y la confirmación de que el Nuevo Mundo era tierra elegida por la Providencia divina para el florecimiento de las virtudes cristianas (Rubial García, 1999). Las «vidas» de frailes y monjas, cuya publicación con frecuencia subvencionaron familiares o protectores pudientes con el propósito de lograr beatificaciones y eventuales canonizaciones, muestran con cuánta seriedad priores y abadesas, confesores y obispos, se dieron a la tarea de presentarles a Roma perfectos candidatos a los altares. No debe sorprender entonces que en Córdoba del Tucumán, Luis de Tejeda y Guzmán le dedicara un soneto a Rosa de Lima donde la llama «tierno cogollo», «sol . . . del prado/ crepúsculo de olor, rayo de rosa» (1947[1663]), o que México celebrara con gran júbilo la beatificación en 1668 de Rosa de Lima, canonizada tres años después convirtiéndose así en la primera santa americana (ver Mujica, 2001). La relación de las festividades de un testigo presencial confirma la fastuosidad de la celebración en la capital de la Nueva España y su singular importancia para las autoridades eclesiásticas y seglares, y el público proveniente de los varios estamentos (Vargas Lugo, 1983).

4. El siglo XVIII y la imbricación de estilos

Cuando estudiamos la lírica del siglo XVIII encontramos una superposición de ideas y estilos cuya estricta delimitación cronológica es difícil de fijar: el barroco sigue de moda, pero desgastado por sus imitadores; el neoclasicismo, informado por las ideas ilustradas tan apegadas al racionalismo, se impone hacia finales de la centuria y continúa en las primeras décadas de la siguiente. La influencia

del iluminismo dio lugar a un interés por las letras francesas; cabal cuenta de su presencia en el Virreinato del Perú la encontramos en Pedro de Peralta y Barnuevo (ver Firbas en este volumen), uno de los más admirados ingenios de la época. Este compuso dos poemas en francés, «Le Triomphe d'Astrée» y «La Gloire de Louis le Grand», y también adaptó al castellano *La Rodoguna* de Corneille (ver Reverte Bernal, en este volumen).

Como los neoclásicos veían la literatura con un fin didáctico, la lírica acoge reflexiones morales y filosóficas; en contraste con el Barroco, el lenguaje poético se torna más claro para así facilitar la asimilación de las enseñanzas. Su admiración por el mundo griego y romano lleva a los neoclásicos a instaurar preceptos legados de autores italianos y franceses tales como, en el drama, el respeto de las tres unidades de acción, tiempo y lugar descritas en *La poética* de Luzán [1737]. En poesía se revivió el epigrama ahora con mayor intención moral y educativa, y también la fábula, un subgénero didáctico y racionalista. Los sentimientos patrióticos, y después los sucesos de las guerras por la independencia, se describieron en odas e himnos heroicos de tono grandilocuente cuya carga emotiva se adelanta al romanticismo. Entre los temas preferidos estaban algunos tradicionales como el amor, el paisaje, la mitología, la libertad, ahora incorporados desde otra perspectiva; también surgieron otros nuevos como los asuntos civiles, la idea del progreso, la flora, la fauna, el comercio y los tipos locales. Tanto en narrativa como en poesía se dio entrada a giros regionales y voces populares. Con todo, el apego a las reglas y el afán didáctico dan por resultado una lírica fría y distante, donde la preceptiva reprime la espontaneidad y la libre expresión de los sentimientos.

Entre los autores de una centuria sin mucho brillo en la poesía, se encuentran Luis Antonio de Herrera y Rueda, Conde de la Granja (Madrid, 1636 - Lima, 1717), cuyas principales obras son *Vida de Santa Rosa* (ver Firbas, en este volumen) y *Poema sacro de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo* [Lima, 1717]; José Pedro Bermúdez de la Torre y Solier (Lima, 1661-1746), dos veces rector de San Marcos y autor, entre otras obras, de *Telémaco en la isla de Calipso*, cuyas octavas distribuye en cuatro cantos; Pedro de Peralta Barnuevo (Lima, 1664-1743), dramaturgo, traductor, poeta y también rector de San Marcos en dos ocasiones, cuya obra más compleja resulta ser el poema épico *Lima fundada o conquista del Perú* (ver Firbas, en este volumen)[48]; Sor Josefa Bravo de Lagunas (¿-?), abadesa del monasterio de Santa Clara con algunas composiciones caracterizadas, a decir de Ella Dunbar Temple, por su espontaneidad; Francisco del Castillo (Lima, 1714-1770), conocido como el Ciego de La Merced, dramaturgo (ver Reverte Bernal, en este volumen), repentista y poeta satírico (ver Lasarte, en este volumen); Antonio Pablo de Olavide (Lima, 1725-Madrid, 1803), novelista (ver Altuna, en este volumen), dramaturgo (ver Reverte Bernal, en este volumen) y poeta de desigual talento; María Manuela Carrillo de Andrade y Sotomayor (Lima, ¿-1772?), dramaturga y poeta aclamada como «la Limana Musa» cuyas composiciones conocidas se encuentran en preliminares de exequias, mientras su producción dramática no se ha localizado. El romance a las honras fúnebres de doña María Bárbara de Portugal, celebradas en Lima el 4 de setiembre de 1759, muestra la facilidad de la Limana Musa para versificar. Allí, como antes en el soneto de Francisca de Bribiesca de Arellano, la voz poética desafía el olvido y propone el continuado imperio de la soberana de «dos mundos orla regia» cuya fama es inmarcesible: «Tú, Muerte, pasa adelante, / Sé estrago, ruina y tragedia / Mientras en inmensos Reinos / Bárbara Xaviera impera» (1760, pp. 135-136)[49]. Cabe reiterar que las composiciones escritas por mujeres aparecían casi siempre en preliminares; las escritoras, en su mayoría, eran religiosas y pertenecían a la cúpula virreinal[50].

Pedro Bermúdez de la Torre y Solier fue contemporáneo de Peralta Barnuevo, a quien Luis Alberto Sánchez apodó «doctor Océano» por la amplitud de su conocimiento. Este erudito bardo

participó activamente en las tertulias de la época: la Academia de Matemáticas y Elocuencia, dirigida por su amigo Peralta Barnuevo, la reunida en torno al primer virrey enviado por los Borbones, Manuel de Oms y Santa Pau, marqués de Castelldosríus, y otras regentadas por figuras limeñas de los primeros cincuenta años del siglo XVIII. Bermúdez de la Torre escribió poesía, drama, relaciones de fiestas, elogios a autoridades eclesiásticas y seglares. Por ser un tratado poético en pequeño, vale destacar su «Aprobación» a *Lima fundada*[51] de Peralta Barnuevo, a quien califica de «Virgilio español». En ella recuerda a Horacio y su caracterización de la poesía como «pintura eloquente», idea frecuente en la lírica áurea; siguiendo a los maestros clásicos, también describe las partes esenciales de un poema épico. De su amplia producción sobresale *Telémaco en la isla de Calipso*, poema de corte mitológico probablemente compuesto entre 1701 y 1705. Conservado en la Biblioteca Nacional del Perú en una copia manuscrita de 1728 (signatura C1658), la larga composición fue finalmente publicada en su totalidad en 1998, en edición de César A. Debarbieri.

En los cuatro cantos integrados por 540 octavas de esta «epopeya amorosa» observamos la influencia de la épica clásica, particularmente de la *Eneida*. Dado el interés por la literatura francesa, no sorprende que, con algunas variaciones, Bermúdez de la Torre siga el *Télémaque* (1699) de Fénelon (Rose, 2006, p. 446). La acción del poema ocurre en la isla de Ogigia, a donde llegan Telémaco y Mentor después de un naufragio; Calipso los recibe y se enamora de Telémaco, con cuyo padre Ulises antes había tenido relaciones. Por su parte, Telémaco se prenda de la ninfa Eucaris y ella le corresponde como muestran los siguientes versos:

> Telémaco, al arpón que le atraviesa,
> Su amor declara, y su cuidado explica,
> Y al verse Eucaris del honor opresa
> Lilios confunde, y rosas multiplica:
> Cuando la voz turbada no confiesa
> Con un suspiro la alma lo publica,
> Donde mostró el amor que en sus afectos
> También se hablan las almas por conceptos.
> Así rompió el deseo las prisiones
> De uno y otro silencio, y tiernamente,
> Aumentando el ardor a las pasiones
> Más vivo incendio cada pecho siente:
> Telémaco le apaga en atenciones,
> Y Eucaris sus violencias no consiente,
> Pero luego en ternuras y desmayos
> Postró las luces, y anegó los rayos (Bermúdez, 1998, canto 2, p. 77).

Sin embargo, en vista de los celos de Calipso y apremiado por sus consejeros, Telémaco decide regresar a Itaca, donde se casa con Antíope. Después de esperarlo por años, la enamorada Eucaris se entera del matrimonio por intermedio de la adivina Fílida y poco después fallece. El cuarto canto describe la muerte de la ninfa acudiendo a metáforas sensoriales y paisajísticas de lenguaje muy trabajado:

> Su fin el valle lúgubre suspira,
> Su estrago el monte trémulo exagera,
> Cuando infeliz la hermosa luz expira
> Que ilustró del Orontes la ribera:
> Y en sus troncos suspensa ya mi lira

Se ofrece al desengaño, que hoy quisiera,
De amor oyendo el trágico lamento,
Mejorar su fatiga en su escarmiento (Bermúdez, 1998, canto 4, p. 141).

Como ha observado Sonia Rose, la temprana redacción de esa obra en Lima confirma cuan rápidamente llegaban a América los libros europeos —en este caso el ya citado modelo francés—. Al mismo tiempo, el *Telémaco* de Bermúdez de la Torre muestra la cultura de los ingenios criollos y su habilidad para ofrecer un programa proponiendo sus intereses para así situarse dentro de la república de las letras (2006, pp. 461-462).

La poesía religiosa siguió cultivándose durante el siglo ilustrado. En el Virreinato del Perú la obra del poeta y dramaturgo Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja (ver Firbas en este volumen), quien por su precaria salud enviaba sus versos pero no asistía a la academia palaciega reunida en torno al virrey, marqués de Castelldosríus, incide en esta temática. Fue autor de dos poemas épico-religiosos: *Vida de la esclarecida virgen Santa Rosa de Santa María* [Madrid, 1711] y *Poema sacro de la pasión de nuestro señor Jesucristo* [Lima, 1717]. El primero interesa por estar dedicado a una santa local, canonizada años antes (1671), cuyo culto contribuyó a afirmar la conciencia criolla. El segundo retoma con menos brillantez el tema de la pasión de Cristo, tratado en el siglo anterior por Diego de Hojeda, de cuya obra encontramos ecos en la del conde de la Granja.

Entre los afrancesados de ultramar el ejemplo más resaltante del cultivo de la poesía religiosa lo encontramos en Pablo Antonio de Olavide y Jáuregui, un distinguido alumno de la Universidad de San Marcos que llegó a ser oidor de la Real Audiencia y auditor general del Virreinato del Perú antes de cumplir los veintiún años de edad (Ilustración 3). A raíz del devastador terremoto de 1746 en Lima, fue llamado a la corte para responder a ciertas acusaciones sobre la mala administración de fondos. Su matrimonio en Madrid con una viuda acomodada (1753) le permitió sostener en su casa una nutrida tertulia; pronto el limeño sobresalió entre los intelectuales influidos por las ideas ilustradas y se hizo notar por el poderoso conde de Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea (1718-1798), quien lo llamó a ocupar puestos importantes. Sin duda la caída de su protector y el afrancesamiento de Olavide, contribuyeron a que la Inquisición lo acusara y condenara como hereje en 1778. Durante su exilio en el monasterio de Sahagún, completó una paráfrasis del «Miserere» titulada en las copias manuscritas *Ecos de Olavide* e incluida después en su traducción de los Salmos conocida como *Salterio español, o versión parafrástica de los Salmos de David, de los cánticos de Moisés* [Madrid, 1800]. A decir de Menéndez Pelayo estos son los únicos versos suyos «no enteramente prosaicos» (1948, II, p. 156). El limeño no resistió la soledad del claustro religioso y en 1780 huyó a Francia, donde residió durante diecisiete años y se le otorgó el título de «Ciudadano adoptivo de la República francesa». Como fue perseguido y encarcelado en la época del Terror, en España pronto comenzó un movimiento a su favor; Olavide, arrepentido de sus acciones y credo político, retornó a Madrid en 1798 con el apoyo del rey[52].

La obra más conocida de Olavide es *Evangelio en triunfo o historia de un filósofo desengañado* [Valencia, 1797-1798][53]. Muy popular en su época —alcanzó dieciocho ediciones, incluyendo una «pirata», y en poco tiempo se tradujo al italiano y portugués—, esta narración en forma epistolar da cuenta de la «conversión» del filósofo, adalid del ideario ilustrado y después uno de sus más feroces detractores. Traductor de obras dramáticas francesas y autor de una zarzuela en un solo acto, *El celoso burlado* (1764)[54], gracias a las investigaciones de Estuardo Núñez hoy se sabe que Olavide también escribió novelas dirigidas al público de habla española residente en los Estados Unidos y publicadas póstumamente en Nueva York (Núñez, 1987; ver Altuna en este volumen).

En el campo estrictamente lírico, el polifacético autor ha dejado —además de sus traducciones de los Salmos y el ya mencionado *Ecos*— unos irregulares *Poemas cristianos en que se exponen con sencillez las verdades más importantes de la religión* [Madrid, 1799], donde incide en ideas ofrecidas en *El Evangelio en triunfo*. Las composiciones religiosas de Olavide interesan más por ser testimonio de instancias biográficas que por su calidad. No obstante, su trayectoria es representativa de cómo las fluctuaciones políticas afectaron a la élite virreinal peruana; además, sus escritos confirman la continuidad de la temática religiosa en el periodo ilustrado.

Ilustración 3. Grabado (c. 1805) del poeta, dramaturgo, novelista y ensayista Pablo Antonio de Olavide, de Juan Moreno Tejada. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.

5. La poesía descriptiva y la fábula

Las expediciones científicas que arribaron a la América española en el siglo XVIII con el propósito de estudiar la geografía, la flora, la fauna y los usos y costumbres de la gente, estimularon el interés por conocer mejor el continente. Cuando el sabio Alejandro de Humboldt llegó a Caracas en 1799, Andrés Bello, por entonces un joven de dieciocho años, lo acompañó en varias excursiones por zonas cercanas a la ciudad. El interés en el entorno de parte de Humboldt y de posteriores expedicionarios sirvió para estimular la poesía descriptiva. Matizada de racionalismo y cientificismo, su reafirmación en las postrimerías del siglo XVIII y comienzos del XIX, alentó un apego a lo americano y anticipó un sentimiento nacionalista cuya plena floración tendría lugar dentro del romanticismo, a partir de 1830. En el Perú, «La leyenda del caucho» [1905] donde Carlos Germán Amezaga (1862-1906) describe por primera vez la naturaleza de la zona amazónica, bien puede considerarse heredera de esta tendencia[55].

Por otro lado, la fábula, una vieja modalidad literaria —pensemos en Esopo, Fedro, La Fontaine— resurgió durante la época ilustrada, pues por medio de ella se podían transmitir enseñanzas morales, criticar defectos individuales y sociales, y también burlarse de los políticos. En líneas generales, la fábula cuenta poéticamente una anécdota donde los personajes hablantes —las voces líricas— son seres inanimados, irracionales o abstractos; la conclusión de la anécdota ofrece una moraleja o enseñanza. Como los ilustrados intentaban instruir para mejorar la sociedad, y como en las Indias españolas se quería criticar solapadamente a las autoridades, fue un subgénero muy gustado a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. En el Virreinato del Perú el arequipeño Mariano Melgar fue autor de varias fábulas. Su obra se comentará en el tomo dedicado al siglo XIX.

6. El circuito quechua

La poesía virreinal peruana, desde sus comienzos, estuvo marcada por lo popular y así lo ejemplifican los romances sobre la conquista y los versos anónimos que satirizaban a capitanes, obispos y virreyes. A lo largo de los siglos coloniales, los cantos en lengua quechua nutrieron esta veta y la enriquecieron con su impronta elegíaca y su veneración por el mundo natural[56]. Las muestras conservadas de canciones de la época anterior al contacto europeo-indígena, como ya observé, corresponden en su mayoría a la modalidad sacra; algunos himnos se refundieron después con cantos cristianos y se emplearon en la catequesis o pasaron a manifestaciones escénicas cultas y populares; otros nuevos se compusieron anónimamente, inspirados en la experiencia religiosa del sujeto lírico.

Muestras de este arte verbal se recopilaron en relaciones, historias y crónicas, particularmente las escritas por nativos y mestizos, y en tratados sobre religión. Muchas oraciones y canciones fueron retocadas y ajustadas por los misioneros para hacerlas corresponder con las ideas y aspiraciones del nuevo dogma católico; otras fueron recopiladas tardíamente, en el periodo republicano, y no es posible ni fecharlas ni conocer su procedencia. En *Primer nueva corónica y buen gobierno* [1615] del historiador indígena Felipe Guaman Poma de Ayala (c.1535-¿1616?) (ver López Baralt, en este volumen), se encuentran las composiciones más abundantes y variadas, estudiadas en detalle por Husson (1985). Por su parte, el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) (ver Mazzotti, en este volumen) dedicó un capítulo de los *Comentarios reales* (Primera parte, 1609) a explicar «La poesía de los Incas amautas, que son filósofos y harauicus, que son poetas» (Garcilaso, 1943, Libro 2, cap. 27). Vale la pena reproducir parte de su testimonio por corresponder al de un quechua hablante nativo y bilingüe que escuchó de fuentes primarias la definición y función de este arte durante el Incario:

> De la poesía alcançaron otra poca, porque supieron hazer versos cortos y largos, con medida de sílabas: en ellos ponían sus cantares amorosos con tonadas diferentes, como se ha dicho. También componían en verso las hazañas de sus Reyes y de otros famosos Incas y curacas principales, y los enseñavan a sus descendientes por tradición, para que se acordassen de los buenos hechos de sus [ante]passados y los imitassen. Los versos eran pocos, por que la memoria los guardasse, empero muy compendiosos, como cifras . . . Por la mayor parte semejavan a la natural compostura española que llaman redondillas. . . Los versos amorosos hazían cortos, porque fuessen más fáciles de tañer en la flauta. . . . Otras muchas maneras de versos alcançaron los Incas poetas, a los cuales llamaban haráuec, que en propria significación quiere dezir inventador
>
> (Garcilaso, 1943, libro 2, cap. 27, pp. 121-122).

De los versos compendiosos y fáciles de aprender de memoria, el Inca Garcilaso ofrece una bella muestra:

> Al cantico[57] Caylla llapi
> Dormirás Puñunqui
> Media noche Chaupituta
> Yo vendré Samúsac (Garcilaso, 1943, libro 2, cap. 27, p. 121).

En cuanto al yaraví, breve canción de tema amoroso surgida de un antiguo patrón andino —el *harawi*—, cambió mucho al ponerse en contacto con la poesía en español y así conectar dos tradiciones culturales y circuitos lingüísticos. Estos versos para ser cantados muestran su raigambre popular en la manera directa de expresar sentimientos amorosos. El lamento de los yaravíes subraya el desarraigo tan vivo en sectores indios y mestizos de la población. Cantos como «Acuérdate paloma», muestran el dolor ante la separación de la amada y auguran un triste futuro para el amante: «Y si ya no he de hallar/ el nuevo amor, / caminando sin rumbo/ me voy a consumir» (Lara, 1969). En «La huérfana» encontramos una soledad raigal; más allá de la pérdida de los padres, la voz lírica se siente aplastada por un mundo indiferente y ajeno; su reflexión final es aleccionadora: «Cuando me humillo/ más me escarnecen/ todas las gentes, / porque en la vida/ al desgraciado/ detestan todos» (Silva-Santisteban, 1994, p. 258). Estos son algunos ejemplos de un amplio y rico corpus cuya recopilación y fijación se lleva a cabo hoy día desde diferentes perspectivas disciplinarias. El conectar estos varios circuitos lingüísticos y tradiciones culturales es tarea que nos compete a todos si queremos lograr un entendimiento cabal de las variadas vertientes —orales y escritas; en español y en lenguas nativas— que conforman las letras nacionales.

Vista de este modo, la lírica escrita o transmitida en castellano durante los siglos XVII y XVIII en el Virreinato del Perú muestra la complejidad de los productos culturales americanos y la habilidad de los ingenios locales. Como cultos poetas y humanistas, estos se acercaron al saber occidental, a los autores clásicos, a los maestros peninsulares cuya presencia es permanente en su obra; estuvieron atentos, aunque en menor medida, a su entorno y las peculiaridades de las lenguas y los cantos nativos. Como escritores ultramarinos, sus versos están marcados por un deseo de igualar y superar el modelo metropolitano, y también por los signos de una «patria» americana cuya identidad se comienza a moldear sutilmente en la fragua de la poesía lírica.

Bibliografía

Amézaga, Carlos Germán (1948). *Poesías completas*. Compiladas y anotadas por Graciela Miranda Quiroz, prólogo de Luis Alberto Sánchez. Lima: PTCM.

Bermúdez de la Torre y Solier, Pedro José (1998 [1728]). *Telémaco en la isla de Calipso*. Ed. César A. Debarbieri. Colección El Manatial Oculto. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Bermúdez de la Torre y Solier, Pedro José (1732). Aprobación. En Pedro de Peralta Barnuevo, *Lima fundada, o conquista del Perú: Poema heroico en que se decanta todo el descubrimiento, y sugeción de sus provincias por don Francisco Pizarro, marqués de los Atabillos, ínclyto y primer gobernador de este vasto imperio*. Lima: Imprenta de Francisco Sobrino y Bados.

Blecua, José Manuel (ed.) (1983). Lope de Vega. *La Filomena*. *Obras poéticas*. Madrid: Planeta.

Camurati, Mireya (1978). Academias y fábulas barrocas. *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. *El Barroco en América* (I, pp. 157-162). Madrid: Cultura Hispánica.

Carilla, Emilio (1983). *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid: Gredos.

Carrillo de Andrade y Sotomayor, María Manuela (1760). Romance. *Relación fúnebre de las reales exequias [de] Doña María Bárbara de Portugal ... el día 4 de Septiembre de 1759*. Lima: Imprenta de Pedro Nolasco Alvarado.

Carvajal y Robles, Rodrigo de (1950 [1632]). *Fiestas de Lima por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos*. Ed. Francisco López Estrada. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

Chang-Rodríguez, Raquel (ed.) (1983). *Cancionero peruano del siglo XVII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Chang-Rodríguez, Raquel (1994). La subversión del Barroco en *Amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano. En Mabel Moraña, ed., *Relecturas del Barroco de Indias* (pp. 17-47). Hanover: Ediciones del Norte.

Chang-Rodríguez, Raquel (ed.) (2009). *Discurso en loor de la poesía* [Clarinda] y *Epístola a Belardo* [Amarilis]. Colección El Manantial Oculto. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Chang-Rodríguez, Raquel (2010). Preferencias poéticas del Inca Garcilaso. *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 16*(1), 27-42.

Coello, Óscar (1999). *Los inicios de la poesía castellana en el Perú. Fuentes, estudio crítico y textos*. Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Colombí-Monguió, Alicia de (1986). Doña Francisca de Bribiesca y Arellano: la primera mujer poeta del Perú. *Anuario de Letras, 24*, 413-25.

Colombí-Monguió, Alicia de (2003). *Del Exe Antiguo a Nuestro Nuevo Polo: Una década de lírica virreinal (Charcas 1602-1612)*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar / Latinoamericana.

Cornejo Chaparro, Manuel (s/f). *Literatura amazónica [La leyenda del caucho]*. Consultado 26 de agosto de 2015. <http://www.elhablador.com/dossier18_cornejochaparro.html>

Davis, Elizabeth B. (1989). La naturaleza del narrador en *La Christiada*. *Actas*. *Asociación Internacional de Hispanistas*. Consultado 26 de diciembre de 2015. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf>

Défourneaux, Marcelin (1959). *Pablo de Olavide ou L'Afrancesado*. París: Presses Universitaires.

Díaz Roig, Mercedes (1982). El romance en América. En Luis Iñigo Madrigal, ed., *Historia de la literatura hispanoamericana*. *Época colonial* (I, pp. 301-316). Madrid: Cátedra.

Díaz Roig, Mercedes (1990). *Romancero tradicional de América*. Ciudad de México: El Colegio de México.

Espinosa Medrano, Juan de [el Lunarejo] (1997 [1662]). *Apologético en favor de don Luis de Góngora*. Edición de José Carlos González Boixo. Roma: Bulzoni.

Espinosa Medrano, Juan de [el Lunarejo] (2005 [1662]). *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*. Edición anotada de Luis Jaime Cisneros. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

Espinoza Soria, Miguel Ángel (2012). *La catequesis en fray Luis Jerónimo de Oré, OFM. Un aporte a la nueva evangelización*. Lima: Provincia Misionera de San Francisco Solano del Perú / Convento de los Descalzos.

Garcilaso de la Vega, Inca (1943[1609]). *Comentarios reales*. Edición de Ángel Rosenblat. 2 Vols. Buenos Aires: Emecé.

Getino, Luis G. Alonso (1924). *«El Angélico», primer poema americano sobre Santo Tomás y primer poema épico de Lima*. Madrid: Tip. de la Rev. de arch., bibl. y museos.

González Sánchez, Carlos Alberto (2014). El comercio de libros entre Europa y América en la Sevilla del siglo XVI: impresores, libreros y mercaderes. *Colonial Latin American Review, 23*(3), 439-465.

Guibovich Pérez, Pedro (1992). El testamento e inventario de bienes de Espinosa Medrano. *Histórica, 16*(1), 1-31.

Hojeda, Diego de (1851[1611]). *La Christiada*. *Poemas épicos*. Colección dispuesta y revisada por C. Rosell y López (I, pp. 201-501). Madrid: BAE.

Husson, Jean-Philippe (1985). *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala: de l'art lyrique aux chants et danses populaires*. París: L'Harmattan.

Jiménez Belmonte, Javier (2006). Las Indias políticas y poéticas del príncipe de Esquilache. *Colonial Latin American Review, 15*(2), 143-159.

Lara, Jesús (1969). *La literatura de los quechuas: ensayo y antología.* Segunda edición corregida. La Paz: Juventud.

Leonard, Irving A. (1992 [1949]). *Books of the Brave*. Edición e introducción por Rolena Adorno. Berkeley: University of California Press. Publicado en español en 2006 como *Los libros del conquistador*. Traducción de Mario Monteforte Toledo, Gonzalo Celorio Morayta y Martí Soler. Revisión de la traducción Julián Calvo y Rolena Adorno. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Leonard, Irving A (1959). *Baroque Times in Old Mexico*. *Seventeenth-century Persons, Places and Practices*. Ann Arbor: University of Michigan Press. Publicado en español en 1974 como *La época barroca en el México colonial.* Traducción de Agustín Escurdia. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Leoni Notari, Paola (2007). *Los preliminares líricos de los impresos peruanos de los siglos XVI-XVII.* Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar / Latinoamericana.

Lohmann Villena, Guillermo (1984-1985). La Academia del Príncipe de Esquilache. Una ficción novelesca. *Boletín del Instituto Riva Agüero, 13*, 151-162.

Lohmann Villena, Guillermo (1993). *Amarilis indiana: identificación y semblanza*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1948 [1911]). *Historia de la poesía hispano-americana.* Edición preparada por Enrique Sánchez Reyes. 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Moraña, Mabel (1998). *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Mujica Pinilla, Ramón (2001). *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Fondo de Cultura Económica / Banco Central de Reserva del Perú.

Núñez, Estuardo (1987). Estudio preliminar. En Estuardo Núñez, ed., *Pablo de Olavide. Obras selectas* (pp. xi-ciii). Lima: Banco de Crédito.

Olavide, Pablo de (1987). *Obras selectas*. Estudio preliminar, recopilación y bibliografía de Estuardo Núñez. Lima: Banco de Crédito.

Olavide, Pablo de (2004 [1797]). *El evangelio en triunfo o historia de un filósofo desengañado*. Edición de José Luis Gómez Urdáñez. 2 vols. Oviedo: Fundación Gustavo Bueno.

Oré, Luis Jerónimo de (1992 [1598]). *Símbolo católico indiano*. Edición de Antonine Tibesar con estudios de Luis Enrique Tord y Noble David Cook. Edición facsimilar. Lima: Australis.

Ortega, Francisco A. (2013). Regresos del barroco o la historia de un fantasma. *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 18*(2), 16-44.

Pascual Buxó, José (1960). *Góngora y la poesía novohispana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Pueyo Zoco, Víctor (2013). Gongorismo y criptogongorismo en América: la norma virreinal del siglo XVII. *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 18*(2), 92-115.

Rama, Angel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

Ratto, Luis Alberto (1966). América en la poesía del virrey Esquilache. *Revista Peruana de Cultura,* 7-8, 232-257.

Reedy, Daniel R. (ed.) (1984). Juan del Valle Caviedes. *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Rodríguez Moñino, Antonio (1952). Cancionerillo peruano del siglo XVII. *Mar del Sur, 7*(20), 93-125.

Romero de Valle, Emilia (1952). *El romance tradicional en el Perú*. Ciudad de México: El Colegio de México.

Rose, Sonia (2002). Hacia un estudio de las élites letradas en el Perú virreinal: el caso de la Academia Antártica. En Mónica Quijada y Jesús Bustamante, eds., *Élites intelectuales y modelos colectivos. Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX* (pp. 119-130). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Rose, Sonia (2006). Un poema para un rey: el *Telémaco* españolizado de Pedro Bermúdez de la Torre. En Karl. Kohut y Sonia V. Rose, eds., *La formación de la cultura virreinal. El siglo XVIII* (III, pp. 437-471). Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana /Vervuert.

Rubial García, Antonio (1999). *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica.

Sabat de Rivers, Georgina (1990). Amarilis: innovadora peruana de la epístola horaciana. *Hispanic Review,* 58(4), 455-467.

Sabat de Rivers, Georgina (1992). *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*. Barcelona: PPU.

Silva-Santisteban, Ricardo (ed.) (1994). *Antología general de la poesía peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Silva-Santisteban, Ricardo (ed.) (2009). *Flor de Academias* y *Diente del Parnaso*. Edición de Ricardo Palma. Edición facsimilar. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Tejeda y Guzmán, Luis (1947 [c.1663]). *Libro de varios tratados y noticias*. Ed. Jorge M. Furt. Buenos Aires: Coni.

Valverde, Fernando de (1641). *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú. Poema Sacro*. The John Carter Brown Library. Peru Collection. Consultado 3 de marzo de 2015. <https://archive.org/details/santuariodense00valv>

Vargas Lugo, Elisa (1983). Las fiestas de beatificación de Rosa de Lima. En M. Foncerrada de Molina y otros, eds., *El arte efímero en el mundo novohispano* (pp. 87-105). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Vega, Lope de (1983 [1621]). Belardo a Amarilis. En José Manuel Blecua, ed., *La Filomena. Obras poéticas* (pp. 800-809). Madrid: Planeta.

Vinatea Recoba, Martina (2008). Mujeres escritoras en el virreinato peruano durante los siglos XVI y XVII. *Histórica* 32 (1), 147-160.

Vinatea Recoba, Martina (ed.) (2009). *Epístola de Amarilis a Belardo*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

Williams, Jerry A. (2009). Popularizing the ethic of conquest: Peralta Barnuevo's *Historia de España vindicada*. En Ralph Bauer y José Antonio Mazzotti, eds., *Creole Subjects in the Colonial Americas: Empires, Texts, Identities* (pp. 412-441). Chapel Hill: Omohundro Institute for Early American History and Culture / University of North Carolina Press.

---

[28] Para el comentario detallado de la poesía en lengua quechua, ver Mannheim, vol. 1; y en este volumen ver, para la épica, Firbas; para la sátira, Lasarte; y para la poesía dramática, Itier y Reverte Bernal.

[29] Entre estos el más famoso por el número y la calidad de sus 964 composiciones fue el *Cancionero general* de Hernando de Castillo publicado en Valencia en 1511.

[30] Entre las compilaciones españolas más importantes se encuentran el mencionado *Cancionero general* de Hernando del Castillo, y el *Cancionero de romances* de Lorenzo de Sepúlveda publicado en Sevilla en 1584. Hay constancia de la llegada a la Nueva España, entre 1576 y 1586, de doce copias de la primera compilación (Díaz Roig, 1982, p. 302), y es muy probable que de allá algunas pasaran al Perú.

[31] Díaz Roig ofrece una compilación en *Romancero tradicional de América* (1990). Para el Perú ver el trabajo pionero de Romero (1952). Menéndez Pidal viajó como «representante regio» de Alfonso XIII para redactar el informe arbitral en el contencioso fronterizo entre Perú y Ecuador.

[32] El primer libro publicado en Lima y en tres idiomas (español, quechua, aymara), *Doctrina cristiana, y catecismo para instrucción de los indios* (1584), contribuyó a la enseñanza religiosa de los neófitos indígenas. En ese tórculo se publicó, años después, la primera parte de *Arauco domado* (1596).

[33] Rodrigo Carvajal y Robles en *Fiestas de Lima* (1632) describe en dieciséis silvas las celebraciones de esa capital virreinal en ocasión del nacimiento del príncipe Baltasar Carlos.

[34] Es un tema frecuente de la literatura medieval europea continuado en la temprana edad moderna. La luz del conocimiento se movía hacia el oeste, siguiendo la dirección del sol. Así, los focos iniciales fueron el Edén, Jerusalén, Babilonia, Grecia, Roma, París, Londres, y después, para algunos, América. *Translatio imperii* o la transferencia de dominio, precedía al *translatio studii* con las implicaciones políticas y culturales del caso.

[35] Hay dudas sobre la existencia de esta academia, ver Ratto (1966) y Lohmann Villena (1984-1985); para una apreciación del príncipe de Esquilache como poeta y la presencia (o ausencia) del Perú en su lírica, ver Jiménez Belmonte (2006).

[36] Ver la edición facsimilar a cargo de Ricardo Silva-Santisteban (2009).

[37] Para las citas del *Discurso* de Clarinda y la *Epístola a Belardo* de Amarilis sigo mi edición modernizada (2009). Indico el número de los versos. Para Amarilis, ver también Vinatea Recoba (2009).

[38] Entrevista a Martina Vinatea Recoba en *El Comercio* de Lima, el 6 de marzo de 2015 (p. A30).

[39] En España el periodo barroco (1580-1700) abarcó más de un siglo y hasta coexistió con el Neoclasicismo. Coincidió históricamente con la época en que esta nación comenzó su declive a partir, para algunos historiadores, de la derrota de la Armada Invencible (1588) por Inglaterra.

[40] Si bien la primera edición de la obra de Góngora no se publicó hasta 1627, hay evidencia de que escritos tempranos suyos tanto como sus textos más brillantes e imitados, *Soledades* (1613) y *Fábula de Polifemo y Galatea* (1613), circularon en forma manuscrita en ambos lados del Atlántico. Ver los trabajos de Pascual Buxó (1960) y Carilla (1983); para una valoración de la poética de Góngora en relación con su recepción en América, ver Pueyo Zoco (2013).

[41] Ver los estudios y ediciones del *Apologético* de José Carlos González Boixo (1997) y Luis Jaime Cisneros (2005).

[42] Obra conservada en el *Cancionero* de 1628 y en recopilaciones de José Alfay, *Poesías varías de diferentes ingenios españoles* (1654) y *Delicias de Apolo* (1670) (Silva-Santisteban 1994, 165).

[43] También se lo conoce como Adrián de Alesio. Ver Getino (1924).

[44] Entrevista a Martina Vinatea Recoba en *El Comercio* de Lima, el 6 de marzo de 2015 (p. A30).

[45] El estudio de la poesía en lengua quechua lo cumple Mannheim en el volumen 1 de esta colección.

[46] *Yau cumac inti, canchacyurac quilla / Coylloecunapas, ñichic, Dioschucanqui?/Orcocunapas, huaca, villacuna/Camchu Dios canqui/ Runa yachaychic: capac yayanchicmi/ Checan Dios puni, Dios huc capallanmi:Ñocacunari, manam Dioschu cauycu*, / *Rurascallanmi* (Oré, 1992, 112v).

[47] Agradezco a Odi González la normalización del texto quechua y su traducción. Otros cánticos de *Símbolo católico indiano* aparecen traducidos al castellano en Espinoza Soria, 2012.

[48] Ver los trabajos de Williams, en particular, 2009.

[49] He modernizado la ortografía.

[50] Leoni Notari (2007) ha identificado a las siguientes: Josefa de Alarcón, Ana María de la Cerda y Sotomayor, Isabel de León Garabito e Illescas, Aldonza de Rivera, María Solier de Córdoba y Ulloa. Vinatea Recoba (2008) amplia el listado de autoras.

[51] Debo esta referencia a Paul Firbas.

[52] Sobre su biografía, ver Deforneaux (1959).

[53] Ver la edición de Gómez Urdáñez (2004).

[54] Se inspiró en *El celoso extremeño* de Cervantes.

[55] Fue publicado en la revista *Prisma*: una porción del poema apareció el 1 de agosto de 1905, y otra el 4 de noviembre de ese año; algunos fragmentos se dieron a la estampa en el *Ateneo de Lima* el 8 de febrero de 1906. Está incluido en *Poesías completas* (1948) de Amézaga, si bien la compiladora, Graciela Miranda Quiroz, caracteriza la composición de inconclusa. Para un análisis ver Cornejo Chaparro (http://www.elhablador.com/dossier18_cornejochaparro.html).

[56] El ensayo de Mannheim en el volumen 1 de esta colección ofrece un recorrido más amplio.

[57] Se elimina el erróneo acento que figura en muchas ediciones de la obra, incluyendo la clásica de Rosenblat. Sobre el Inca ante la poesía castellana, ver Chang-Rodríguez, 2010.

Poesía satírica del Virreinato del Perú

Pedro Lasarte
Boston University

En Hispanoamérica la práctica satírica se remonta a los orígenes de los virreinatos. Baste recordar el conocido episodio de los pasquines en contra de Hernán Cortés que aparecieron en las paredes, a los cuales él contestó, sarcásticamente, también con un pasquín: «pared blanca, pared de necios». Respuesta esta que a su vez tuvo una conocida réplica: «aun de sabios y verdades, y Su Majestad lo sabrá muy presto» (Johnson, 1993, p. 23). En situaciones como estas la diatriba era sin duda portadora de un propósito inmediato, tendencioso e inequívoco, aunque cabría notar que ni aun en estos casos se hallaba exenta de provocar una sonrisa, aunque fuese resultado del sarcasmo. En este apartado no intentaré llegar a una definición de la sátira, ni en sus aspectos formales como temáticos: esta es una discusión —no resuelta, creo— de larga trayectoria de vaivenes entre la prescripción poética y la práctica de los escritores, y que se escapa de las posibilidades de una fijación fuera de los límites de la historia o descontextualizada. Vale la pena, sin embargo, señalar que, en diferentes grados, la obra de los satíricos aquí presentados encaja en lo que se viene llamando poesía «satírico-burlesca», término que obedece a la acertada propuesta de Ignacio Arellano, para quien en tales poemas coexisten la intención de censura moral y el estilo burlesco; es decir, textos que además de expresar una visión crítica se orientan hacia la «diversión risible que procede del alarde estilístico» (Arellano, 1984, p. 37). Según nuestra aproximación, los poemas satíricos más representativos del virreinato peruano son los de Mateo Rosas de Oquendo (1559?-?) con su *Sátira a las cosas que pasan en el Perú, año de 1598* (Ilustración 1), luego *La victoria naval Peruntina*, poema épico burlesco atribuido, aunque dudosamente, a él; los de Juan del Valle y Caviedes (1645-1698); los de fray Francisco del Castillo (1714-1770), conocido como «el ciego de La Merced»; y finalmente la obra de Esteban Terralla y Landa [1797]. Los tres textos primeros encajarían, en diversos grados, en la práctica barroca con toda su predilección por la risa popular y la transgresión del orden oficial. Por otro lado, los dos siguientes satíricos —de filiación dieciochesca—, aunque sin duda buscan la burla cómica, ofrecen una burla más bien exenta del juego polisémico y conceptista de los primeros[58].

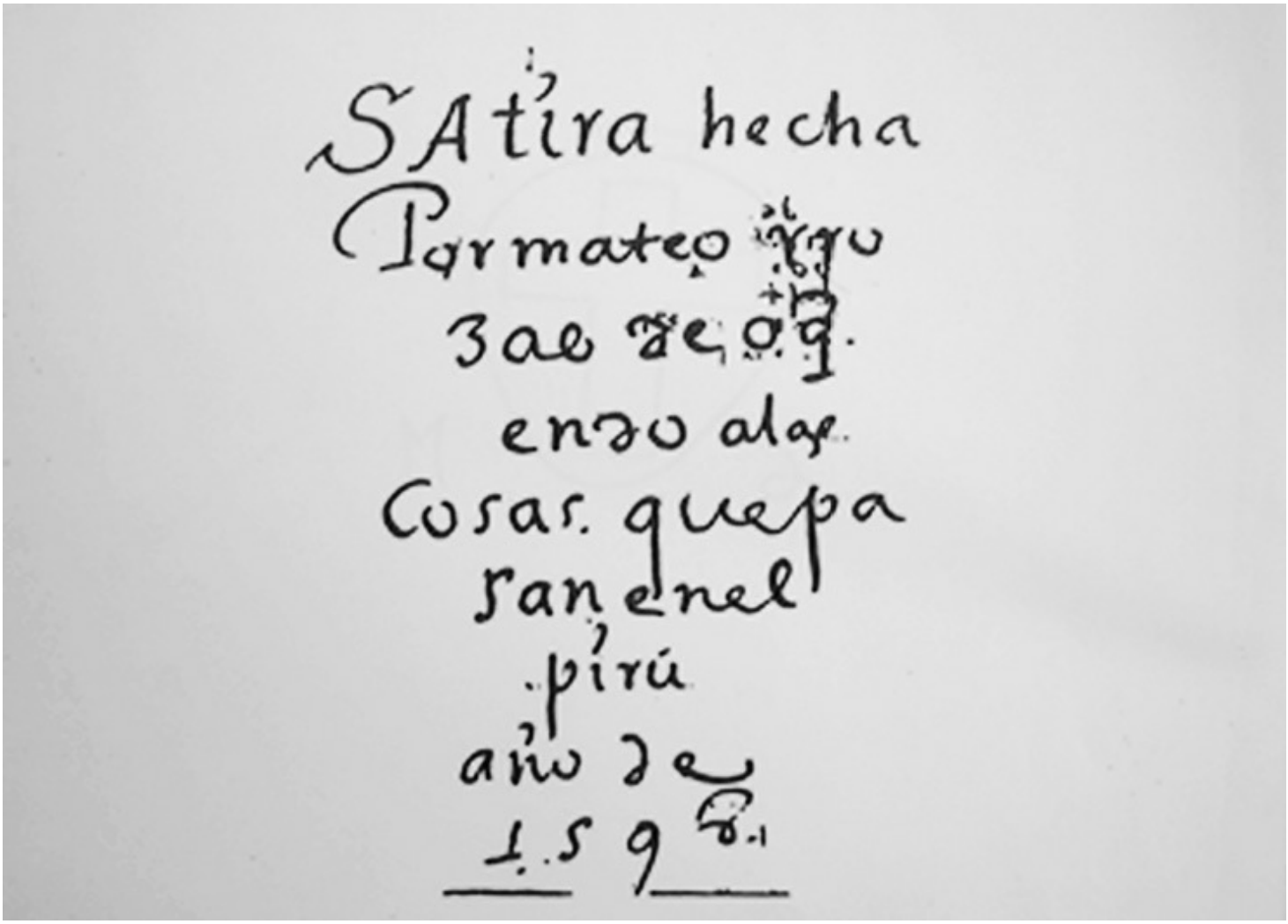

Satira hecha
Por mateo
3ae
enzo ala
Cosas. quepa
san enel
pirú
año de
1.5 9 8.1

Ilustración 1. Portada del poema de Rosas de Oquendo. En «Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos por el año de 1598 y los siguientes». P. Gayangos. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.

1. Mateo Rosas de Oquendo

De la figura histórica de Mateo Rosas de Oquendo se conoce muy poco. Se le ha imaginado como cierto tipo de «pícaro» andariego por las tierras del Nuevo Mundo, creación biográfica que obedece a la identificación entre el poeta y el narrador satírico de su poema más conocido, la *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Perú, año de 1598,* largo romance de 2120 versos. Rosas habría nacido en España para luego trasladarse al Nuevo Mundo como conquistador menor que logró algunas encomiendas por sus actividades en la región del Tucumán, luego de haber participado en la fundación de la ciudad de La Rioja. Es probable que en algún momento gozara del favor de la corte de Lima, ya que se documenta que fue criado del Virrey Hurtado de Mendoza. Por razones desconocidas, sin embargo, deja el Perú y se traslada a México, muy probablemente en los alrededores de 1598. Su largo romance, *Sátira al Perú*, ofrece una visión crítica y denigratoria de la vida limense en sus múltiples niveles sociales, pero es una visión satírica que se halla relativizada por la comicidad regeneradora del llamado «discurso carnavalesco» con que se entronca, algo que, según las ideas de Mijail Bajtín, abraza una serie de transgresiones de las convenciones y etiquetas sociales y se remonta al espectáculo y la risa popular, típicos de la Edad Media.

No está de más decir que Rosas anuncia que su poema es un sermón que toma lugar en una plaza pública, justo antes de la Cuaresma (v. 1717)[59], a través del cual el narrador se autorrepresenta en el

mundo satirizado simultáneamente como actor y espectador de la Lima vituperada, bajo una construcción proteica, cuyas diversas voces y máscaras permiten que el poema haga suyos, paródicamente, un variado número de prácticas discursivas de la época. De este modo se crea una suerte de composición variada, plural y contradictoria, y sus referentes críticos son constantemente relativizados por la risa del carnaval. De modo similar, la constante naturaleza polisémica del lenguaje del poema llega a relativizar una posible expresión unívoca, llevando el poema a los límites de la significación y a la penetración de espacios prohibidos por el lenguaje o discurso oficial. Así, el poema se permite incorporar, a modo de parodia, múltiples tipos discursivos y referentes literarios, como por ejemplo la épica, el sermón, el emblema, la carta de relación, el testamento, la confesión, el retrato, el entremés, el sueño-visión y la picaresca. De este modo, la orientación miscelánea de la *Sátira al Perú* se permite aunar prácticas sociales normalmente polarizadas, como la alabanza y la denigración, lo espiritual y lo corporal, la verdad y el engaño, lo culto y lo popular, entre otras. A su vez, hay en el texto cierta visión mezclada de múltiples aspectos de la vida cotidiana de la Lima colonial: sus paseos, sus vestidos, sus celebraciones, sus comidas, sus crímenes y sus pasiones. Pero pasemos ahora a algunos ejemplos en torno a este narrador y su lenguaje.

Tres de las múltiples prácticas discursivas que abraza la *Sátira al Perú* —la carta, el sermón, y la confesión— adquieren connotaciones paródicas especiales en su contexto colonial. La carta, el sermón, y la confesión han de hacer suyas un sujeto narrador coherente cuyo discurso, coherente también, habría de relatar sus experiencias personales. Cierta posible configuración autobiográfica a la cual ha acudido la crítica se encuentra en el juego especular entre dos instancias del yo, el que narra y el que es autorrepresentado o, para usar la terminología de James Olney, el *autos* y el *bios* de la autobiografía (Olney, 1980, p. 22). Se debe notar, sin embargo, que los primeros versos del poema ofrecen cierta duplicidad referencial en torno al «yo» del sujeto narrador, una simultaneidad entre la tercera y la primera persona que sincroniza su supuesto pasado con su presente. El poema empieza con los siguientes versos: «Sepan cuantos esta carta / . . . / vieren, cómo el otorgante / Mateo Rosas de Oquendo, / que otro tiempo *fue* Juan Sánchez, / vecino de Tucumán / donde *oí* un curso de artes» (vv. 1-8, el énfasis es mío). Estos versos iniciales conllevan una alteración sintáctica que puede ser vista como un distanciamiento, paródico quizás, de la práctica formularia del documento legal. Según la convención establecida, esta habría de ser «Sepan cuantos esta carta vieren, como *yo*, Mateo Rosas de Oquendo, que otro tiempo *fui* Juan Sánchez». Este poema, sin embargo, empieza con una supresión del pronombre de la primera persona, yo, y también con una desvalorización de la autoridad del nombre propio al ser sustituido por el de Juan Sánchez, todo lo cual reclama la atención sobre la descentralización que sufre el sujeto narrador del poema. Asimismo, la voz confesional del narrador requeriría la presencia de un sujeto que, arrepentido de su pasado, narrara sus experiencias para crear un ser ahora renovado y purificado, una nueva subjetividad casta y redimida del pecado. En el poema de Rosas, en más de una ocasión escuchamos esta voz. Por ejemplo, en cierto momento, el narrador se queja de un pasado sujeto a su atracción por las mujeres:

> ¡O malditas causadoras
> de rigurosos desastres,
> […]
> En un desdichado tiempo
> rondaba yo vuestras calles
> y adoraba vuestras cosas,
> tan dignas de abominarse,
> hasta que mi bozo rubio

comenzó a desenrizarse (vv. 1279-1288).

Este yo actual, que recuerda un pasado «abominable», entrega una faceta muy humana del desengaño y la contrición, aunque siempre consciente de su propia falibilidad:

[…] el vivo arrepentimiento
tanto me aflige y deshace,
y sin que mi edad lo pida,
comienzo yo a platearme,
y algunas veces me huelgo
de verme con este traje,
porque enfadadas de mí
huyáis . . . cuando os llame,
si el diablo, como sutil,
alguna vez me engañare (vv. 1289-1298).

Bajo los propósitos persuasivos del sermón satírico este tipo de revelación ha sido parte de una táctica para crear una figura narradora virtuosa, en este caso un contrito con conocimiento superior con el cual el oyente puede congeniar y por lo tanto desear una propia recapacitación y posible conversión. Es con esta voz que la *Sátira* de Rosas de Oquendo exhorta en contra de la corrupción del hombre y la sociedad, para así encauzar a sus oyentes hacia la vida espiritual y religiosa:

Todo a deshonestos fines
lo vemos encaminarse;
por eso nadie se duerma:
quien tiene que guardar, guarde.
. . .
y el que acertar deseare,
encomiéndeselo a Dios,
que lo demás es disparate (vv. 1242-1278).

En estos casos debe existir un distanciamiento entre un yo pasado que actúa como antecedente causal, y un yo presente, contrito y reformado. En el poema de Rosas, sin embargo, tal coherencia del sujeto es subvertida por una sincronización o simultaneidad entre las dos facetas del narrador: el arrepentido es a la vez pecador y cómplice del engaño y la falsedad. Expongo un ejemplo, entre muchos, en el cual el satírico relata su participación presente y futura como tercero en un mundo de resonancias picarescas, palabras que, dicho sea de paso, son también un ejemplo de la anfibología obscena y sexual que informa el lenguaje del poema:

Cuando la vamos a ver,
por hacer el caso grave,
aunque nos abra la puerta
iremos por los corrales,
[…]
Con gran temor de su madre,
dirále que hable muy quedo,
no escandalice la calle,
[…]
Y ella y yo muertos de risa
le diremos que se arme,

porque si le cogen dentro
pueda librarla y librarse.
[…]
Y por estas tercerías
señoras han de pagarme
porque como de mi oficio,
como ellas de sus jornales (vv. 485-510)[60].

Esta relativización que anuda el «fui» con el «soy» inhabilita las reglas de la confesión, subvierte la distinción entre el bien y el mal, la verdad y la apariencia, y destruye la unidad del ser, asunto que encaja muy bien con la llamada carnavalización literaria.

Ahora pasamos a un ejemplo, de muchos, del lenguaje jocoso y polisémico del poema que se adhiere a los juegos y agudezas del conceptismo barroco. La típica —y tópica— visión misógina del narrador satírico ante la lascivia encuentra, entre muchos otros, un blanco en la manoseada representación satírico-grotesca de la vieja libidinosa y buscona que intenta esconder por medio de afeites y otros engaños los efectos de la vejez, tipo de gran antigüedad y difusión en la literatura burlesca occidental. El carácter grotesco del retrato se presenta principalmente bajo una paradójica fusión de opuestos, algo que tiene su punto de partida en la oposición central de la *Sátira*, la de la verdad y la apariencia, binomio del cual se desprenden múltiples yuxtaposiciones que recuerdan algunas preferencias de la época, en este caso bajo una filiación barroca: vida-muerte, hermosura-fealdad, juventud-vejez, pureza-corrupción, etcétera, yuxtaposiciones que a la vez parodian los arquetipos de armonía y belleza de la convención renacentista. Así, esto nos hace recordar la actitud del poema hacia la presentación de Lima como lugar de valores y realidades caóticas e invertidas. Hay que ver, entonces, una fracción del retrato:

Y la otra vieja embustera,
tapada por ataparse,
ensayada para el juego,
si hubiese quien la alquilase
qué *cara cara* la suya
para quien se la *encarase* (vv. 1083-1088, las cursivas son mías).

Primero, las palabras *tapada* por *ataparse* entran en un juego lingüístico con relación etimológica que encierra el sentido ambivalente del retrato. La vieja se halla *tapada* (con el rostro escondido), para cubrir cierta «verdad» (que es vieja y fea), pero simultáneamente también para descubrir su intención, ya que «tapada» en el vocabulario del hampa es «prostituta y buscona» (Alonso Hernández, 1976, p. 726); y aquí con una alusión a las conocidas «tapadas» limeñas. En otras palabras, el lenguaje con que se le describe hace suyo, desde un principio, el eje incompatible de la figura (y en cierto sentido el de la *Sátira*), el de la reciprocidad de la apariencia y la verdad. La ambivalencia se duplica al explicarse la razón para cubrirse la cara: el *ataparse*, que ahora sobrepone a la decepción de la apariencia física otra alusión variante a sus propósitos: «ataparse» permite una lectura anfibológica sexual[61].

Ensayada polisémicamente repite el enmascaramiento y la ambivalencia entre la apariencia y la realidad del retrato, la de «esconder» pero a la vez «mostrar» o «señalar» la profesión de la vieja. Primero, hay una descripción física, la de vestir una «saya»; es decir, vestida o «cubierta» para entrar en el «juego» (vocablo este último de fácil y obvia connotación sexual). Pero aquí la «cobertura» también descubre su intención y su profesión: *ensayada* es «adiestrada» o «aleccionada». Luego, a partir del comentario del narrador, el «si hubiese quien la alquilase» —que

nuevamente alude a la prostitución—, el retrato pasa a sobreponer una serie de descripciones grotescas que ya apuntan hacia la presentación de su fealdad y descomposición física. *Cara cara* es un juego polisémico de mayor agudeza, en el cual se yuxtaponen varias lecturas que aluden jocosamente a su profesión: su *cara* (su rostro) es *cara* para sí misma (es decir, de excesivo costo) porque siendo fea y vieja pierde dinero. Asimismo, el «tener *cara*» es ser atrevida, en este caso por querer 'alquilarse' siendo tan fea; pero el *cara cara* alude también irónicamente a su juventud perdida, ya que «cara» es a la vez «querida» o «deseada», yuxtaponiéndose el recuerdo de la juventud desvanecida con la realidad presente.

Encarase entra en un juego de palabras con el *cara cara* del verso anterior, y contextualmente reverbera en varios sentidos que ahora se desplazan sobre la posible relación con un «cliente». Primero, en su sentido literal, *encarase* se lee como la acción del que tomase en serio a la vieja, pero con un sentido sexual sobrepuesto ya que por alusión paronímica—apoyado en la semejanza fónica de las primeras sílabas— *encarase* se puede leer como «encaraje», vocablo que claramente se relacionaría con el acto sexual[62]. Pero el juego verbal se extiende: el *encarase* también rinde un «acercarle la cara físicamente», lo cual proyecta aún otro sentido más sobre el «cara cara» ya visto: ahora al que se le aproximara le saldría mal (o caro) el asunto porque la «buscona» es en realidad vieja y fea. Estos son, entonces, dos ejemplos del carácter crítico-jocoso e ingenioso de este poema de Rosas de Oquendo.

Ahora proseguimos con *La victoria naval Peruntina*. Este es un texto atribuido a Rosas de Oquendo por Rubén Vargas Ugarte, pero recientes investigaciones han hallado otros manuscritos con variantes e incluso diferentes títulos —en específico «La Beltraneja»— que ponen en duda la posible autoría de Rosas de Oquendo. Para el caso véase una importante tesis doctoral (Harms, 1995). En resumidas cuentas, se trata de lo que podría llamarse un poema épico burlesco que entra en un diálogo paródico con el *Arauco domado* de Pedro de Oña [1596]; de manera específica las referencias al encuentro naval entre don Beltrán de Castro y de la Cueva y el pirata Ricardo Aquines (Richard Hawkins), quien en 1594 se acercaba a las costas del Perú. La mofa principal de la *Peruntina* recae sobre las exageradas celebraciones que se dieron en Lima en torno a la captura del pirata y en elogio de Beltrán de Castro, asunto que es alabado por Oña. La respuesta satírica, manuscrita, que habría recibido más de una carcajada por sus lectores limeños manifiesta un estilo muy cercano al de Rosas de Oquendo. El texto satírico, en un sentido general, se burla de los exagerados elogios de este acontecimiento. El narrador, reclamando ser un común habitante más de Lima, comparte con el pueblo un descontento ante los favores otorgados por la corona a raíz del triunfo naval: «encomiendas de repartimientos / a títulos de premios de guerra, / recibimientos de los capitanes / en forma de triunfal y aclamaciones / . . . / pareciéndoles para solo un huevo / mucho cacarear de gallinas / y chico el santo para tanta fiesta» (vv. 47-54)[63]. Y de inmediato, a diferencia del poema épico de Oña, inspirado por las musas, el narrador nos dice que él va a cantar más bien «llevado por las olas de la gente / y convencido de la muchedumbre» (vv. 56-57). Hay que ver algunos de los muchos momentos paródicos entre los dos textos. En Oña hallamos un tópico amanecer mitológico que concuerda con la pomposa salida de Beltrán de Castro en persecución de Hawkins:

> Más ya que sobre el campo cristalino
> el padre de Faetón su luz dilata,
> Haciendo de las ondas fina plata,
> Y al arenoso, de oro fino,
> Veréis con un tropel tan repentino

Que el ánimo y sentidos arrebata (Oña, 1917, p. 640).

El amanecer no solo sirve para enaltecer la empresa de don Beltrán, sino a la vez para augurar el bien por venir: «¡Oh descuidado apóstata Richarte / Procúrate volver a quien te envía, / O toma, si pudieres otro rumbo, / Porque tu perdición está en un tumbo!» (Oña, 1917, p. 640). La *Peruntina*, al acercarse a ese mismo momento de la batalla naval, es decir la salida de Beltrán de las costas del Perú, en recuerdo de Oña, también acude a un amanecer mitológico, pero claro, paródico y burlesco:

[…] en sabiendo
el alto presidente del Parnaso
la turbación confusa y sincopada
en que se halla, con la nueva horrenda,
el reino que produce las riquezas,
levantóse el cabello desgreñado,
bostezando, y fregándose los ojos,
y estando rascando no sé dónde,
soltóse uno sin maldito el hueso.
[…]
Oyéndolo la noche tenebrosa
[…]
tapóse las narices con la mano
diciendo «pape ése la virreina.»
Despachó luego Apolo su lucero
[…]
que con centelleantes ojos vivos
de la altura del cielo columbrase
si parecían ingleses por la tierra (vv. 369-387).

El poema, por su gracia burlesca y sucia, y buen recibimiento, pareciera situarse en un ambiente en el cual tenían lugar complejas y difíciles negociaciones y contradicciones de poder entre grupos de criollos y peninsulares; es decir, bajo el conocido dicho «entre burlas y veras».

2. Juan del Valle y Caviedes

Pasamos ahora a otro de nuestros satíricos virreinales, Juan del Valle y Caviedes (1645-1698), quizás el poeta que ha recibido más reconocimiento, preferiblemente por su sátira, aunque cabe apuntar que también compuso poesía seria —amatoria, circunstancial y moral— y también tres «bayles» para ser representados en escena. Este habría llegado al virreinato desde España probablemente muy joven, acompañando a su tío Tomás Berjón de Caviedes, quien llega al Nuevo Mundo en 1653.

A diferencia de Rosas de Oquendo, quien aparentemente viene a América como conquistador, Valle y Caviedes se dedica al comercio y a la minería. Sabemos que entre sus parientes se hallan dos oidores de la Audiencia de Lima, el ya mencionado don Berjón de Caviedes y el doctor Juan González de Santiago (Valle y Caviedes, 1990, p. 39), y se sabe que el poeta logra entrar en estrecha relación comercial con un miembro importante de la corte del conde de la Monclova, el general Juan Bautista de la Rigada y Anero (p. 68).

A diferencia de lo visto sobre Rosas de Oquendo, la sátira de este segundo autor responde más a un contexto en el cual el comercio y la vida urbana habían adquirido ya una posición dominante en el orden social y económico de Lima. Su visión crítica, igualmente burlesca y con gran habilidad para los múltiples juegos de palabras que acompañan a este género, asume, sin embargo, una tonalidad

más tendenciosa o moralizante hacia su contorno, dejando traslucir con más convicción algunos de los vaivenes sociales y económicos por los cuales pasaría la llamada «estabilidad» del periodo colonial, sobre todo en lo tocante a las complejas y a ratos encontradas relaciones entre criollos y peninsulares. En el caso de la obra de Juan del Valle y Caviedes, la sátira de su Lima, escrita unos ochenta años después de la de Rosas de Oquendo, se halla dispersa en unos diez manuscritos de los cuales todavía no se ha logrado una edición crítica completa; esto en parte debido a las múltiples compilaciones de las cuales es casi imposible elucidar la autoría de muchos poemas. Lo que sí queda claro es que, dentro del conjunto de las múltiples obras atribuidas a él, existe un grupo que el autor denomina «Guerra Física, Asañas de la Ygnorancia y Proesas Medicales», y que muy acertadamente Rafael Cabanillas publica en una excelente edición crítica (2011) bajo ese mismo título, texto que a nuestro parecer establece un acertado y creíble conjunto de la obra de Valle y Caviedes. Su poesía, quizás en demasía asociada con la de Francisco de Quevedo (Lasarte, 2004), además de prestarle especial atención satírica a los médicos, pasa revista burlesca a una variedad de tipos muy conocidos por el género, entre ellos poetas, actores, sacerdotes, pintores, borrachos, pordioseros, abogados, escribanos, alcahuetas, prostitutas, doncellas, etcétera.

En este breve apartado nos enfocaremos en un aspecto que tiene algo en común con Rosas de Oquendo, o también la llamada *Peruntina*; es decir, una parodia de discursos que podríamos llamar oficiales y que igualmente respondían a las necesidades del orden y organización del sistema colonial. La poesía de Valle y Caviedes, aunque dispersa en diez manuscritos, como hemos mencionado, delata un deseo de ser compaginada en una suerte de volumen o encuadernación. Esto porque la mayoría de los códices se inician con nueve composiciones que parodian los conocidos preliminares que prologaban la publicación de un libro. El título de la obra de Valle, inicialmente, como nos muestra María Leticia Cáceres, fue erróneamente titulado «Diente del Parnaso», rúbrica impuesta tardíamente por el Dr. José Manuel Valdés (Cáceres, 1972, pp. 357-358). El título original habría sido el ya mencionado «Guerra Física, Asañas de la Ygnorancia y Proesas Medicales». Como inicialmente sugirió Eduardo Hopkins Rodríguez, este otro encabezamiento mostraría la intención de elaborar la sátira de la medicina peruana como una suerte de parodia del discurso heroico tradicional (Hopkins Rodríguez, 1975, p. 10).

En la parodia del libro hecha por Valle y Caviedes hay dos dedicatorias (una a la muerte y otra al esqueleto), una aprobación, una tasa, una fe de erratas, una licencia, un privilegio de autor, un «parecer» redactado por la «anatomía» del hospital de San Andrés, y un prólogo («a quien leyere este tratado»), preliminares burlescos en los cuales se detecta una reflexión metatextual, dirigida al lector, sobre la especie satírica de la obra. Se anuncia que el narrador, como «puntual coronista», ha escrito un «cuerpo de libro» (Valle y Caviedes, 1990, p. 265). Tal identificación cuerpo-libro, curiosamente, se repite más adelante en el «parecer» de la obra, escrito por la anatomía o esqueleto del hospital de San Andrés, quien opina que el libro merece publicación ya que él, habiendo sido víctima de los médicos, se «mira» y que se ve como «ejemplo de los mortales» (Valle y Caviedes, 1990, p. 266). En esta opinión hay recuerdos de una imagen favorita del barroco, la de la vanidad, pero el vocablo «parecer» también significaba «semejanza de algo». Es decir, se trata a la vez de una metáfora para el libro: la «anatomía» se parece al libro. Y el vocablo «anatomía», además de «esqueleto disecado del cuerpo humano […] que se emplea para fines didácticos», significó también «análisis pormenorizado» (RAE, 1960), y según el *Diccionario de Autoridades* «disección o separación artificiosa de las partes del cuerpo humano, para que se conozca el oficio de cada una, y se curen con acierto las enfermedades» (RAE, 1963), definición esta última que reitera la asociación anatomía-libro.

Más aún, en estos preliminares hay a la vez una relación entre la medicina y la sátira como cura de males sociales. En su prólogo paródico, la voz satírica nos dice que «más médico es mi Tratado / que ellos, pues si bien lo miras, / divierte, que es un remedio» (Valle y Caviedes, 1990, p. 274). El nexo entre satírico como cronista y médico de los males sociales, se relaciona con una tradición de la sátira como *speculum* anatómico: el cuerpo social limense es representado, cortado y observado con un propósito curativo en mente.

Cabría mencionar ahora que la crítica literaria de los últimos años, al preocuparse por la «ideología» de Valle y Caviedes ha desembocado en una contradicción entre un poeta subversivo del poder oficial y otro defensor de él. Sugerimos, sin embargo, que tal contradicción se explica al reconocer que su obra no existe fuera de las complejidades ideológicas del virreinato, pero también hay una razón más literaria, que se asoma en estos preliminares burlescos. A diferencia de una crónica oficial, la sátira es para Valle y Caviedes una «crónica» no filtrada por la univocidad estatal. La supuesta ideología autorial se fragmenta en un número de voces, con diversas —y a ratos contradictorias— posiciones, y relativizadas por el lenguaje polisémico e irónico del género. Esta perspectiva callejera, semejante a la de Rosas de Oquendo aunque sin su ambivalencia carnavalesca, se compone del multifacético cuerpo social que rodeaba al poeta y que se presenta aquí como una «anatomía». Si bien las parodias de los preliminares no aseguran que el autor hubiese deseado escribir un libro, sí queda claro que, al imaginar su complejo satírico como libro, su sátira se presenta como «suma» o registro de discursos sociales que componían la realidad virreinal.

3. Fray Francisco del Castillo, el Ciego de La Merced

A continuación pasamos a fray Francisco del Castillo, figura interesante dentro del *corpus* de la creación poética del Virreinato del Perú. Nace en Piura en 1714 y muere en Lima en 1770. Por una enfermedad ocular, que bien no se sabe si fue total o parcial, es conocido como «el ciego de La Merced». Esto último porque vivió la mayor parte de su vida en el convento de La Merced de Lima. Su obra, tanto satírica como teatral, con algunas referencias poco factibles por Ricardo Palma, permaneció inédita hasta una publicación parcial hecha por el padre Rubén Vargas Ugarte en 1948[64]. Como nos recuerda allí, este autor tenía una gran facilidad e interés en la creación poética: «versificaba para todo. Funerales, bodas fiestas, regocijos, banquetes […] todo entraba en su esfera» (Castillo, 1948, p. xvii). La sátira de este interesante personaje, algo olvidado, tiene ciertos elementos en común con sus antecesores ya vistos aquí, pero con algunas variaciones. Sigue la práctica satírica de pasar revista burlesca a los tópicos comunes al género, con cierto énfasis en las mujeres de poca moralidad, dentro de una visión misógina que pone su lente sobre las mujeres no blancas que habitaban en Lima. Por lo general, sus romances exponen su sátira a través de un diálogo entre dos personajes. Curiosamente, sin embargo, la posibilidad dialógica de exponer dos posiciones diversas sobre la denuncia de la vida limense siempre se reduce a una denuncia unívoca. Por otro lado, el juego lingüístico de ingeniosos malabares de Rosas, que continúa en Valle, al acercarnos al siglo dieciocho —quizás alejado ya de las preferencias barrocas— disminuye en su intensidad. Así, por ejemplo, en un típico romance vituperativo de las mujeres, tópico preferido de la sátira de Castillo, leemos un jocoso diálogo entre dos mulas y un caballo, animales que alegóricamente representan dos sectores de la sociedad (mulas=mulatas; y el caballo, alguien de un sector más importante). El diálogo recae satíricamente sobre los negros o mulatos, los médicos y las mujeres, entre otros, siempre siguiéndose la imitación de un repertorio típico del género satírico. Nuevamente, sin embargo, recordando los malabares lingüísticos de Rosas o Valle y Caviedes, Castillo escribe con burla, y aunque muy bien redactada, poco ingeniosa o polisémica. En cierto

momento, en palabras de la mula, leemos: «hoy ha tenido por turno / en mí el descanso su asiento, / a servir, por mi consuelo, / a cierto Doctor morcilla, / de sangre de los enfermos, / su jeta es de longaniza, / tan pasudo y tan moreno / que a la sierra de este nombre / parece deber su aliento» (Castillo, 1948, p. 13). Y más adelante, se queja de que «después de diez mil muertes / y ochenta mil tajos fieros / . . . / ha cobrado la fama / del Doctor Matante» (p. 14). De aquí se pasa al conocido tema de la enfermedad venérea y la cura que se usaba en la época, la de un frotamiento de mercurio: «Aquí le hacen mil manteñas / las idólatras de Venus / . . . / que para bubas y cancros / Mercurio dulce es remedio» (p. 15). Y baste ahora un ejemplo más de este romance, que recae sobre la promiscuidad de las mujeres y el aprovechamiento sobre los hombres: «Cuál dice que a fulanita / de un todo está manteniendo / sino el Sr. D. Sutano, / juzgando suyo el terreno. / Pero si este supiera / cuantos salen y entran dentro, / afectando relaciones / para suponer derecho / la echaría a noramala /. . . / porque no es razón que cueste / el ser cornudo dinero» (p. 18). Estos son, sin duda, poemas burlescos con comicidad, pero faltos del ingenio conceptista del Barroco.

Un tercer tema que traemos a colación es la conocida diatriba del sistema legal o burocrático, donde el aprovechamiento a través del engaño está a la orden del día. Así, en «La conversación entre dos escribanos receptores» leemos que la adulación es un comportamiento de gran importancia para el ascenso económico y social: «Sabrás amigo fulano / que estoy con gran regocijo / . . . / Díceme que este año que entra / a servir te han elegido / a uno de los señores / que son Alcaldes provistos» (p. 23). Para tal suerte, se sugiere, «Sin duda algún empeño / te ha servido de padrino, / que en Lima sin este medio / ningún fin se ha conseguido» (p. 23). A esto le corresponde el otro escribano: «yo me previne / porque conozco esto mismo / y así todo este año entero / no he tenido otro designio / que buscar para mi empresa / los más altos resquicios. / Todo ha sido averiguar / las relaciones prolijo, / presentes y ya pasadas» (p. 24). Y claro, en su vena crítica de la presencia de la población que no es blanca y sus múltiples experiencias, explica: «No he dejado negra, zamba / ni mulata que ha ejercido / en la mistura, y la fruta» (p. 24). Comprendemos que el «empeño» o el favor se encuentra entre todos. Así «en la cocina el oficio / no reservé panadero, / echando por esos trigos / carnicero ó yerbatero / que en buenos tercios dá alivio / médico ni botecario, / ni cirujano he perdido, / cantora ni bailarina, / ni terceras para vicios, / que esa es la categoría / de gentes en donde miro / que giran estos que en Lima / llaman empeños precisos» (p. 24).

Finalmente, su interés por los toros también le lleva a escribir algunos romances con un tono burlesco o cómico. Al llevar a cabo la relación de un encuentro taurino de «el Morondingo» con el toro «Dominico», leemos lo siguiente:

> Como de ellos piedad tienen
> las puntas le han aserrado
> que, aunque les dé con un cuerno
> no pasa a más el trabajo.
> Pilló el toro a Morondingo
> y lo levantó tan alto
> que lo hizo poner derecho
> siendo él antes jorobado (Castillo, 1948, p. 109).

En fin, estos son algunos de los muchos ejemplos de la vena satírica de Del Castillo, teniendo como blanco favorito una serie de temas, que si bien podrían reflejar cierta realidad de su Lima, a la vez hacen suyos una serie de tópicos satíricos que se remontan a la antigüedad. El juego lingüístico o la comicidad existen, pero de manera algo obvia que deja mucho que desear en términos de la agudeza lingüística que hemos observado en los dos autores anteriores.

4. Esteban Terralla y Landa

Avanzamos ahora a nuestro último exponente de la sátira virreinal peruana, Esteban Terralla y Landa (?-?). Según su último editor, Hugo García, hay pocos datos sobre la biografía de este autor dieciochesco. En sumadas cuentas, poco se sabe de sus quehaceres antes de su llegada a las colonias, primero con una estadía en México, y luego un traslado a Lima. Datos, sin embargo, conjeturados en referencia a su poema más importante, *Lima por dentro y fuera*. Este escritor del Virreinato del Perú, conocido sobre todo por su ya mencionado largo poema satírico, que se nos entrega de un modo sugestivo en forma de dieciocho romances también llamados «descansos» o segmentos en los cuales el narrador satírico, situado en México, le aconseja a su oyente que no vaya al Perú, dado su propio conocimiento de una grotesca y licenciosa Lima. El poema termina con un último romance titulado «Testamento».

Algo curioso es que el receptor de estos consejos no tiene palabra. Se trata más bien de un monólogo, pero curiosamente a ratos el narrador pareciera estar aconsejándose a sí mismo, como si él fuera el que va a viajar al Perú. Esta duplicidad del sujeto es interesante: bien se podría especular que se niega la posibilidad de que exista una respuesta, imponiéndose una univocidad dogmática por parte del narrador y sus consejos. Hugo García, muy astutamente, repara sobre esta situación, conjeturando que el narrador a ratos pareciera estar en ambos lugares, Lima y México; pero, por otro lado, al referirse a Lima como «aquella ciudad» y al Perú como «aquel Reino», nos sugiere que parece como si la voz poética hubiera perdido el sentido de su propia ubicación y se encontrara desarmada frente a una realidad americana que le ha nublado la posibilidad de encontrarse a sí misma; o como si la voz que narra la experiencia viniera de un mundo 'otro' que queda fuera del alcance del amigo y hasta del plano del texto, más allá del epitafio que concluye la obra (Terralla y Landa, 2011, p. 67). Observo que García hasta cierto punto concuerda con mi conjetura sobre la 'univocidad' del poema, ya que las fluctuaciones geográficas (¿dónde se sitúa el narrador?) al colocarse en la Lima contra la cual se queja y «al mismo tiempo en México, al lado del amigo» pareciera «como método de convencimiento que pone en juego para imprimir veracidad a sus afirmaciones» (Terralla y Landa, 2011, p. 67).

Otro asunto de interés en torno a este poeta es lo que en primera instancia postula María Soledad Barbón y luego explora también Hugo García en su introducción a la obra de Terralla. Se nota que hay varios pasajes en que metafóricamente se alude al hecho de que las mujeres, los aprovechadores, etcétera, se «comen» a las pobres víctimas con que se encuentran (Ilustración 2). Así, hay que ver un ejemplo de varios en el cual las «damas» se aprovechan de un limeño. Primero lo alaban por su buen comportamiento y su generosidad:

> pone la madama el rumbo
> Hacia el café lo primero,
> A donde pagas la farda,
> Si no fuera fardo entero
> / . . . /
> Una de ellas pide helados,
> Otra vino y bizcochuelos
> El padre pide sangría
> El doctor, ponche de huevos
> / . . . /
> Ponen varias ensaladas,
> Pichones, pollos rellenos

Leche, crema, huevos fritos,
Pescado, vaca, ternero
/ . . . /
Y mientras estás cenando
Eres un gran caballero
Muy franco, muy comedido
Muy bizarro y muy atento
/ . . . /
Y en acabando la gorra
Dicen entre sí ¡Qué puerco!
¡Qué corto! ¡Qué desdichado!
/ . . . /
Después que de mancomún
Te cenaron, te comieron,
Te almorzaron, merendaron,
Y luego te digirieron (Terralla y Landa, 2011, pp. 176-179).

Es claro que el aspecto metafórico de «comerse» a alguien como sinónimo de aprovecharse no es nada fuera de lo común, pero según María Soledad Barbón,

> […] the metaphor, as it is constructed in the text, cannot be reduced to an ahistorical universal, but it is inseperable from the specific American context. The cannibal as a collective symbol of the American had made its way from literal to figurative speech without, however, in this case disintangling itself from its early colonial experiment. It was closely attached to the sixteenth century images and discourses on American cannibalism (Barbón, 2001, p. 423)[65].

Es decir, esos versos citados parecen conllevar una posible alusión apegada a la denigración del mundo americano prehispánico como cultura pecadora de la antropofagia. Estas conjeturas o usos literarios, a mi parecer, alejan a este poeta de la risa carnavalesca que vimos en Rosas de Oquendo y, en cierta medida, en Valle y Caviedes.

Ilustración 2. Prostitutas limeñas. Grabado de Ignacio Merino. En Terralla y Landa, *Lima por dentro y fuera*. París: Librería Española de A. Mezin, 1854.

Uno de los blancos más importantes en los consejos negativos del narrador hacia el posible viajero a Lima tiene que ver con las mujeres. La misoginia abunda por todos lados, pero como bien apunta García, esta se divide en dos grupos: las acusaciones por la mera lascivia, y las otras por el aprovechamiento del incauto a través de diversos grados de prostitución. Modelos de estos casos abundan en el libro y solo basta ojearlo para hallar múltiples ejemplos.

Por otro lado, algo sugerente y que en cierta medida comparte con Rosas de Oquendo, es la variedad de momentos en que se observa el llamado tópico del mundo al revés. Como nos muestra Hugo García, por ejemplo, leemos que «el marido es cocinero, / mientras que está su mujer / en continuo galanteo» (Terrralla y Landa, 2011, p. 24). Algo similar ocurre con las razas, probándose

una suerte de disolución jocosa de las jerarquías raciales que ocupaban un lugar bastante unívoco: «verás que / Entre las negras y negros, / Que gozan de libertad, / Y viven sin cautiverio. / . . . / De forma que verás varios que / después que libres fueron / No solo dejan alhajas / Sino esclavo y dinero» (Terralla y Landa, 2011, pp. 156-157). Estos versos en cierto sentido nos recuerdan algunas quejas de Rosas de Oquendo, pero sin la jocosidad explosiva de este último. En él leemos por ejemplo:

> ¡Qué de casas hay cerradas
> y sus dueños en la calle;
> cuántos dispiertos, dormidos,
> cuántos duermen sin echarse;
> cuántos sanos, en unciones,
> cuántos gafos, sin curarse;
> cuántos pobres visten seda,
> cuántos ricos, cordellate;
> cuántos ricos comen queso,
> cuántos pobres cenan aves;
> cuántos pobres se almidonan,
> cuántos ricos, sin lavarse;
> cuántos pies, sin escarpines,
> y cuántas manos, con guantes! (vv. 111-124).

Ahora, si bien hemos hecho un recorrido de la producción satírica virreinal, cabe mencionar que los autores aquí vistos a su vez practicaron otros géneros literarios, de un carácter más bien serio. En el caso de Rosas de Oquendo hallamos, entre otros textos, una larga «conversión», en la cual con seriedad expresa su arrepentimiento ante su vida en Lima y sus ataques dedicados a ella. A su vez, también se le conoce por una tarja (en octava) que se publicó en México en las Exequias de Ribera Florez. Valle y Caviedes, por su lado, como ya hemos visto, tiene una extensa obra seria, de carácter amatorio, circunstancial y religioso. Francisco del Castillo es autor de unas doce obras dramáticas y una variedad de poemas que recogen múltiples facetas de la vida limense de su época, incluso algunos de filiación religiosa. Finalmente, a Esteban Terralla y Landa se le conoce también por su creación de tres extensos panegíricos en verso publicados en Lima en 1790. Estos, según nos muestra María Soledad Barbón, son *Alegría universal*, en el que se celebra la llegada del nuevo virrey Francisco Gil de Taboada y Lemos; *Lamento métrico general*, escrito por la muerte de Carlos III; y *El sol en el medio día*, una descripción de las fiestas de la población indígena en Lima (Barbón, 2010, p. 161).

En síntesis, lo que supuestamente puede verse como contradicciones ideológicas para los primeros tres ejemplos satíricos, en nuestro parecer más bien subrayan el hecho de que los poemas satírico-burlescos, aunque amonestan una variedad de vicios, profesiones, mujeres, y otros tipos sociales del Perú virreinal, simultáneamente se ven como un juego literario mediante el cual los autores ostentan sus habilidades para jugar con el lenguaje y las ideas operantes en su época. La convivencia de lo serio con lo crítico burlesco (y escatológico) era una práctica común en el contexto y época virreinal. Como hemos anotado, sin embargo, la obra de Terralla y Landa, quizás por su escritura más tardía y ya alentada por algunas ideas de la llamada «Ilustración», se muestra como obra que ataca diversos aspectos sociales de la vida limeña con más seriedad vituperativa, de allí su recepción fuertemente negativa en el Perú.

Bibliografía

Alonso Hernández, José Luis (1976). *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Alzieu, Pierre, Yvan Lissorgues & Robert Jammes (eds.) (1975). *Floresta de poesías eróticas del siglo de oro*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.

Arellano, Ignacio (1984). *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: Universidad de Navarra.

Barbón, María Soledad (2001). Cannibalism, Metaphor and New World Iconography in Esteban Terralla y Landa's Lima por dentro y fuera. *Romanistisches Jahrbuch 52*, 422-432.

Barbón, María Soledad (2010). El Cabildo de Lima, Lector de Terralla y Landa. *Calíope, 16*, 161-177.

Cáceres, María Leticia (1972). El manuscrito de Ayacucho como fuente documental para el estudio de la obra literaria de don Juan del Valle y Caviedes. En International Institute of Ibero-American Literature, *Literatura de la emancipación hispanoamericana y otros ensayos: memoria del XV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (pp. 356-360). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Castillo Andraca y Tamayo, Fray Francisco del (1948). *Obras*. Edición de Rubén Vargas Ugarte. Lima: Studium.

Cela, Camilo José (1978). *Diccionario secreto*. 3 vols. Madrid: Alianza.

Harms, David (1995). «A Critical Edition of 'Beltraneja'». Tesis de grado. Universidad de Michigan.

Hopkins Rodríguez, Eduardo (1975). El desengaño en la poesía de Juan del Valle y Caviedes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 2*, 7-19.

Johnson, Julie Greer (1993). *Satire in Colonial Spanish America*. Austin: University of Texas Press.

Lasarte, Pedro (2004). Algunas reflexiones en torno a una relación literaria: Juan del Valle y Caviedes y Francisco de Quevedo. En Karl Kohut y Sonia V. Rose, eds., *La formación de la cultura virreinal. II. El siglo XVII* (pp. 135-149). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vertuert.

Olney, James (1980). Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction. En James Olney, ed., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (pp. 2-37). Princeton: Princeton University Press.

Oña, Pedro de (1917 [1596]). *Arauco domado*. Edición de Jose Toribio Medina. Santiago: Imprenta Universitaria.

RAE – Real Academia Española (1960). *Diccionario histórico de la lengua española*. Madrid: RAE.

RAE – Real Academia Española (1963). *Diccionario de Autoridades*. 3 vols. Madrid: Castalia.

Rosas de Oquendo, Mateo (en prensa). *Obra completa*. Edición de Pedro Lasarte. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Terralla y Landa, Esteban (2011). *Lima por dentro y fuera*. Edición de Hugo García. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.

Valle y Caviedes, Juan del (1990 [1948]). *Obra completa*. Edición de María Leticia Cáceres, A.C.I., Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena. Lima: Banco de Crédito del Perú.

---

[58] En términos de la complicada transmisión de textos satíricos, dada su naturaleza crítica, puede pensarse que estas obras fueron fuertemente censuradas. Hay que reconocer, sin embargo, que los elementos burlescos en Rosas de Oquendo, la *Peruntina*, y Valle y Caviedes, circulaban por lo general en pliegos sueltos, dando placer a muchos de sus lectores. Tales burlas no tenían la seriedad crítica que el lector moderno puede tener en mente. La creación serio-cómica y burlesca obedecía a una actitud de mofa sin grandes consecuencias amonestadoras, algo que muchas veces formaba parte de concursos o academias. Una recepción semejante se dio, aunque más tarde, con los poemas de Del Castillo, quien hacía reír

a más de una persona con sus burlas hacia diversas esferas de la sociedad limeña, aunque, como veremos, sin la habilidad lingüística de sus antecesores. Sus textos también se pasaban de mano en mano en foma manuscrita. Para el caso de Terralla y Landa, quien habría escrito no solo sátira sino también panegíricos alabatorios de la colonia, al escribir su denigratoria *Lima por dentro y fuera* utiliza el seudónimo de Simón Ayanque. Sobre la primera aparición de esta obra hay varias teorías. Hugo García, tras un estudio cuidadoso, señala 1797 como fecha de la primera edición, y queda claro que, dada la aproximación fuertemente vituperativa de la vida limense en muchos de sus niveles sociales, el texto no encaja dentro de lo que hemos señalado como obras creadoras de una risa sátirico burlesca. En este caso se trata más bien de una denuncia seriamente denigratoria, expresión que recibió fuertes críticas entre los lectores de la Lima dieciochesca.

[59] Todas las citas de las obras de Rosas de Oquendo provienen de mi edición de su obra completa, en prensa en la editorial de la Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú. Para identificar las citas incluyo los números de versos.

[60] El pasaje es típico del poema de Rosas: el discurso encierra un sentido sexual obsceno que relativiza la referencia satírica. Aquí, por ejemplo, «puerta» es una conocida metáfora para vulva (Alzieu, Lissorgues & Jammes, 1975, pp. 145, 264). «Irse por los corrales» refiere a la sodomía: irse es copular (Alzieu y otros, 1975, p. 270), mientras que «corral», por ser el cercado que se halla en la parte trasera de la casa, refiere al ano (Cela, 1978). «Armarse» es metáfora sexual de erección (Alzieu y otros, 1975, p. 97, n. 100; Alonso Hernández, 1976). «Coger dentro» es nuevamente una metaforización sexual común (Alzieu y otros, 1975, p. 268). «Librarla y librarse» se entienden, por el contexto, como orgasmo.

[61] En su sentido literal, según el *Diccionario de Autoridades*, es «cubrir una cosa con otra».

[62] Cela registra un uso con relación paronímica semejante a lo hallado en Rosas: «caracie»=«carajo» (Cela, 1978, II, p. 131).

[63] Las citas de este poema son de mi edición, en preparación.

[64] Hay una edición más reciente de la obra completa de Castillo, hecha por César A. Debarbieri (Lima, 1996). Preferimos seguir a Vargas Ugarte.

[65] La metáfora, tal como se construye en el texto, no se puede reducir a un sentido universal ahistórico, ya que es inseparable de su contexto americano específico. El caníbal como símbolo colectivo del americano habría llegado del lenguaje literal al figurado sin separarse, sin embargo, en este caso, de la experiencia de la colonia temprana. Se hallaba estrechamente ligado a las imágenes y discursos sobre el canibalismo americano (mi traducción).

La poesía épica: entre la frontera y la ciudad

Paul Firbas
Stony Brook University

Los extensos poemas narrativos escritos en castellano que hoy conocemos como «poesía épica» fueron quizá las maquinarias textuales más sofisticadas y de más prestigio durante el Renacimiento y el Barroco, riquísimas expresiones del pensamiento artístico y político de las élites. De algún modo, considerando la extensión de los poemas épicos —que fácilmente excedían los diez mil versos— y el prestigio de las tradiciones implicadas en ellos, así como el tono elevado y la naturaleza de los temas que ocupaban sus estrofas —fundaciones, expansiones militares, celebraciones de héroes y santos—, no debe extrañarnos que sobre la épica recayera un ideal de trascendencia que sobrepasaba las expectativas puestas en otros géneros. El género épico permitía celebrar las continuidades de las tradiciones, asegurar jerarquías y confirmar genealogías. Podríamos decir que, en principio, estamos ante un género plenamente conservador y aliado del poder central e imperial. Sin embargo, por su carácter misceláneo y por constituir también un verdadero laboratorio poético y narrativo, el género épico fue mucho más que un instrumento del poder. Recuérdese que el auge de este género coincide con el desarrollo de las primeras novelas modernas. Además, la poesía épica, en su variante americana, enfrentó urgencias y realidades históricas distintas a las peninsulares. La variante colonial del género se define por una relación desplazada, descolocada, respecto al poder central y por usos nuevos de las viejas tradiciones enfrentadas ahora al contexto americano.

La expansión española en América coincidió con el auge de la nueva poesía épica renacentista, que avanzó desde Italia a la península Ibérica después de la enorme popularidad de los poemas de Boiardo y Ariosto y sus traducciones. La primera edición completa del *Orlando furioso* de Ariosto se publicó justamente en 1532, año de la violenta entrada castellana en Cajamarca. Además de los modelos italianos, la poesía épica ibérica se alimentó de diversas y variadas fuentes, desde las más cultas, como los poemas griegos y latinos, la prosa historiográfica y hagiográfica y la novela bizantina, hasta las tradiciones orales medievales y el romancero. Además, el género se fue nutriendo de los nuevos debates humanísticos, producto de las recuperaciones y traducciones de textos clásicos, especialmente de la *Poética* de Aristóteles (publicada en latín en 1498), y de todo un conjunto de textos teóricos que, especialmente desde Italia, reflexionaba sobre los géneros, planteaba reglas, y revelaba las tensiones entre la verdad y la verosimilitud, así como entre la historia y la ficción, asunto que será muy relevante para la épica de tema americano. Asimismo, la política expansiva española se apoyó simbólicamente, desde el emblemático 1492, en una especie de traducción del mundo romano —de la lengua latina y sus tradiciones— al castellano. En este sentido, la poesía épica sería el gran género que facilitaba la traducción de ciertos ideales imperiales clásicos al Renacimiento y Barroco castellanos[66].

De la enorme producción de poemas épicos escritos en castellano nos interesan aquellos que por su materia y sobre todo por su lugar de enunciación pueden considerarse «americanos» o «coloniales». Es decir, aquellos en los que la localidad, la perspectiva y experiencia americanas están imbricadas en la misma materia que narran. Se trata de una diferencia fundamental respecto a otros poemas que, aunque puedan narrar algo del mundo americano, carecen de esa «localidad» y están

claramente enunciados desde una posición más estable en el centro del imperio. La diferencia, aunque fundamental, no es siempre fácil de reconstruir y supone también tomar ciertas opciones de lectura. Varios poemas épicos notables, escritos en el Perú colonial por autores que habían nacido en América o residido largamente allí, se ocupan de temas no directamente conectados con la experiencia americana, se enuncian desde un lugar universal cristiano y cuentan historias cuya materia no está directamente conectada con América, como la vida de Cristo en *La Christiada* [Sevilla, 1611], de fray Diego de Hojeda, poema escrito en el Perú (ver Chang-Rodríguez en este volumen), o en el *Poema del asalto y conquista de Antequera* de Rodrigo de Carvajal y Robles [Lima, 1627][67].

La historia de la épica colonial que aquí se construye se centra en textos que claramente expresan el traslado de las tradiciones culturales del Viejo Mundo al contexto peruano. Nos interesa entender de qué modo la épica, como una suerte de tecnología, sirvió para las operaciones simbólicas de las élites letradas, es decir, de aquellas que usaban la escritura y la ley como fundamento de su poder, de acuerdo con el orden de la monarquía. Es decir, los poemas nos permiten estudiar cómo los discursos de esas élites —masculinas y cristianas— se relacionaban con los sujetos subalternos que componían el mapa colonial, principalmente con el mundo indígena, pero también con las poblaciones de cimarrones o los piratas protestantes que aparecían en las costas americanas.

Los poemas épicos coloniales seguían la estructura y forma poética consagradas por el éxito del *Furioso* de Ariosto: estrofas de ocho versos endecasílabos, conocidas como «octavas reales», generalmente con rima ABABABCC, agrupadas en episodios de unas cien estrofas, llamados «cantos» o «libros». Usualmente los cantos se abrían con un breve resumen en prosa de su contenido, reflejando una práctica humanística que en ediciones comentadas y traducciones fijó la forma del género y lo canonizó. Los primeros poemas épicos renacentistas en castellano se publicaron hacia mitad del siglo XVI. El uso de la octava real puede tomarse como la expresión formal de una nueva poética, caracterizada por más intensidad y diversidad narrativa que en los modelos castellanos anteriores, como el *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena, publicado con comentarios en 1499. El primer poema extenso sobre el Perú, el anónimo *La conquista de la Nueva Castilla* (c. 1537), se escribió todavía en octavas de arte mayor, continuando a Mena. El primero de versificación renacentista que incluyó numerosas octavas reales sobre América parece haber sido *Carlo famoso* (1566), de Luis de Zapata. Sin embargo, la consagración de la octava real en castellano y de la nueva poética de la épica llegó con la publicación de la primera parte de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla [1569].

El presente estudio se ocupa de unos doscientos años de producción de poemas épicos, desde mediados del XVI a mediados del XVIII. De ese largo periodo se han conservado unos veinte extensos poemas sobre la América colonial, escritos en la tradición de Virgilio, Lucano y la fórmula renacentista de Ariosto, y bajo la influencia de varios géneros modernos, como la crónica de Indias, las cartas, relaciones, memoriales y testimonios de la conquista de América[68]. Las características históricas, políticas y culturales de este largo periodo nos sirven, sin duda, para estudiar y organizar el desarrollo del género en América. Sin embargo, junto al desarrollo cronológico, proponemos organizar el corpus teniendo en cuenta su relación interna con los espacios extremos de la geografía colonial: la frontera y la ciudad. Por un lado, la frontera es el escenario de las guerras, de las poblaciones bárbaras e idólatras y de la presencia siempre precaria o insuficiente de las armas españolas; por otro lado, la ciudad es el lugar del orden, del centro del poder, de las jerarquías y policía (civilización) y de la corte virreinal que representa el traslado pleno de todo lo español al territorio americano. De alguna manera, el gran tema de la poesía épica colonial es la trasformación

del espacio americano, incluyendo sus poblaciones. En ese sentido, la frontera indígena (o cimarrona y pirática) y la ciudad española (baquiana y criolla)[69] constituyen los dos polos que le dan la carga o tensión al género.

Esa tensión entre la frontera y la ciudad puede también expresarse como una dinámica entre lo local y lo global o, dicho de otro modo, entre una perspectiva colonial e imperial, como dos escalas distintas en la composición de un mapa: la escala topográfica y la geográfica. Los términos de la frontera y la ciudad se complican en los poemas y no remiten, de modo directo o inequívoco, a una sola perspectiva. La épica, entre otras cosas, es una gran maquinaria que funciona con más intensidad en los espacios exteriores y la geografía expansiva. Queremos enfatizar que, para los textos que estudiamos aquí, el movimiento entre la frontera y la ciudad es fundamental, como también lo es el acercamiento a los problemas locales (topografía) en tensión con una mirada más abarcadora y totalizadora (geografía). Las miles de octavas reales de la épica tuvieron una función similar a la de la fundación de las ciudades letradas americanas, ordenando la 'barbarie' con el discurso de la cultura hispánica imperial. Las rigurosas octavas de cada poema se asemejan al orden de la nueva cuadrícula urbana europea impuesta sobre el espacio colonizado.

La fundación y el trazado de las ciudades coloniales eran la expresión material de una política que aspiraba al control de la sociedad través de la racionalización del espacio. El orden del 'damero' de la ciudad se ajustaba a los ideales de la letra y burocracia de la maquinaria imperial española. En el centro de la ciudad colonial, especialmente en las ciudades que eran capitales, residía el grupo dirigente de los 'letrados', mediadores entre la metrópolis y las colonias, burócratas, educadores, religiosos que llevaban adelante el proyecto de ordenar, administrar y evangelizar, cumpliendo funciones de poder sustentadas en la escritura. Como es sabido, Ángel Rama, en su último libro, titulado *La ciudad letrada* (1984), introdujo esta poderosa metáfora espacial para estudiar la particular relación latinoamericana entre los intelectuales, el poder y la sociedad en general. Lo cierto es que en la colonia el acceso a la letra no estuvo exclusivamente en manos de las élites, y el grupo de los letrados fue bastante más heterogéneo de lo que Rama postuló, como ya lo señaló Rolena Adorno en 1987. La ciudad letrada fue lugar de encuentros de múltiples sujetos y de un «laberinto de relaciones», como bien lo atestigua el trabajo de Guaman Poma y otros escritores indígenas o mestizos (Adorno, 1987, p. 23). En el caso de la épica que aquí estudiamos, tanto los productores como los consumidores de los poemas eran mayoritariamente representantes de esa cúpula o élite que conjugaba su saber humanístico —y después ilustrado— con las funciones del poder en la colonia[70].

1. *La Araucana*

El gran texto de Alonso de Ercilla es el necesario punto de partida para la historia de la poesía épica colonial. Puede decirse que *La Araucana*, en sus tres partes —publicadas en Madrid en 1569, 1578 y 1589—, marcó las pautas para toda la épica posterior sobre América. Considerando que en aquella época la poesía era siempre una forma de imitación de modelos —una emulación que eventualmente aspiraba a la superación—, *La Araucana* será un texto ineludible para los poetas establecidos o nacidos en el Virreinato del Perú. Entre las inflexiones más importantes que introdujo Ercilla en el género deben mencionarse dos: por un lado, la ausencia de un héroe individual —no hay un Eneas como en el poema de Virgilio— y, por otro, el carácter autobiográfico de la narración, que en su forma más básica habría empezado como un diario poético de la guerra araucana en la que Ercilla participó en 1557 (Morínigo, 1979, p. 43). De algún modo, Ercilla define un derrotero para la épica colonial: poemas de materia histórica reciente —casi periodística, diríamos hoy— comprometidos

con la verdad de lo narrado, donde el autor es partícipe o testigo de los hechos. Parecen una variante, en registro poético, de las relaciones y crónicas de Indias; pero los poemas épicos coloniales no son textos históricos ni «crónicas rimadas», aunque sus versos declaren enfáticamente su valor como narración fidedigna de los hechos[71]. La tensión entre historia y poesía es una marca del género. Ercilla y otros autores introdujeron en sus poemas severas críticas al desempeño del aparato imperial. No eran críticas nuevas, pero desde la épica adquirieron una intensidad y penetración novedosas. Ercilla criticó, por un lado, la injusticia de una guerra española dirigida por la codicia y, por otro, celebró la heroicidad de los guerreros araucanos, defensores de su tierra, convirtiéndolos en héroes dignos de la mejor milicia europea.

Las críticas de Ercilla se dirigían, en primer lugar, a los viejos conquistadores, compañeros de Pedro Valdivia en la conquista de Chile —la materia de la *Primera parte* [1569] de su poema—, opuestos a las huestes nuevas de García Hurtado de Mendoza con las que el poeta pasó a Chile en 1557. En las partes *Segunda* [1578] y *Tercera* [1589] domina la narración autobiográfica del poeta en la guerra, y las críticas de Ercilla se dirigen ahora a los excesos y malas decisiones de sus compañeros. La guerra colonial se hace injusta por culpa de las malas decisiones de los capitanes inexpertos y por la codicia que continúa siendo el motor de la violencia. Frente a esto, los indios chilenos defienden legítimamente su tierra y muestran un heroísmo y fuerza en la guerra que ningún personaje español exhibe.

Aunque es posible que Ercilla haya escrito numerosas octavas en la misma campaña militar y también en Lima, después de su salida de Chile, las condiciones para que estas tomaran forma de libro, tanto material como ideológicamente, solo podían darse, en ese entonces, en el orden metropolitano, ya de regreso en Europa después de 1563. En ese sentido, el poema está estructurado con un doble lugar de enunciación y puede leerse tanto como un texto colonial o imperial, americano o peninsular. Además, la enunciación testimonial le confiere una perspectiva local a un espacio extremadamente dislocado respecto del centro del poder imperial, como el mismo autor lo señala en su prólogo de 1569: «porque la tierra es tan remota y apartada y la postrera que los españoles han pisado por la parte del Pirú, que no se puede tener della casi noticia…» (Ercilla, 1979, I, p. 121). Así, Ercilla inaugura también una tradición épica sudamericana cuya materia toca los confines del mundo. El poema no describe en detalle la naturaleza ni el paisaje chilenos (Perelmúter-Pérez, 1986, p. 132). El espacio en el texto es fundamentalmente la frontera o el lugar bélico, una superficie o una extensión sobre la que se vuelcan los deseos imperiales y donde la naturaleza agreste queda asimilada al carácter heroico del araucano indomable[72].

Como ya se ha anticipado, la poesía épica americana era también una tecnología que, junto con otros discursos, como la cosmografía, cartografía y corografía, trabajaba para conectar espacios distantes e inconexos a la metrópolis. A diferencia de la distancia absoluta que separaba los hechos narrados de su auditorio (o lectores) en la épica clásica —como en *La Ilíada* o *La Eneida* (Bakhtin, 1981, p. 15)—, en los textos épicos coloniales los lectores de la época habitaban el mismo mundo que los héroes del poema. Esa proximidad y hasta familiaridad entre el lector y sus héroes afecta el funcionamiento del género, que requiere de cierta distancia para producir la 'elevación' propia de la heroicidad. Sin embargo, los poemas americanos no dejaban de producir un efecto de distancia por la naturaleza remota de la geografía que representaban[73]. Es decir, no era un desplazamiento en el tiempo sino en el espacio lo que producía la distancia y monumentalidad necesarias para el efecto épico[74].

Como tecnología para la transformación simbólica de los espacios, la épica colonial fue siempre una operación defectuosa o felizmente fracasada. Es decir, la poesía se resistía a ser simplemente un

instrumento de la política. Podría inclusive sostenerse que la riqueza y complejidad de *La Araucana* derivan de ese fracaso de Ercilla para integrar plenamente el espacio chileno al mapa imperial. La proximidad radical del narrador con su materia parecía desmantelar la distancia necesaria para el discurso épico. El poeta-soldado Ercilla da testimonios de la guerra colonial, pero, ante los horrores de esta, se fuga del escenario americano a través de los artificios narrativos del sueño o la visión para encontrar espacios más estables para la épica en las batallas europeas de San Quintín o Lepanto que se peleaban en esos años (1557 y 1571, respectivamente). Esas digresiones poéticas, verdaderos escapes de la guerra colonial, permitían recuperar la distancia épica y la escala geográfica global, dejando de lado la narración histórica testimonial y su perspectiva topográfica. De este modo, la perspectiva colonial de *La Araucana* depende de la enunciación testimonial o de la mirada humana, mientras que la perspectiva imperial solo se consigue cuando el poeta se eleva en sus visiones y las proyecta, con ayuda mágica o divina, desde América sobre los territorios europeos[75].

Como se ha sugerido, los fracasos en el programa imperial de *La Araucana* son quizá sus mayores aciertos en términos de una lectura poética desde la colonia: el carácter testimonial de la voz narrativa le confiere legitimidad y credibilidad a las muchas denuncias de violencia injusta cometida por los españoles en el poema. *La Araucana* acusa directamente a la anterior generación de conquistadores en Chile a través del narrador autobiográfico, cuya voz de poeta, soldado y testigo encierra además un juicio y parecer de humanista:

> La mucha sangre derramada ha sido
> (si mi juicio y parecer no yerra)
> la que de todo en todo ha destruido
> el esperado fruto de esta tierra;
> pues con modo inhumano han excedido
> de las leyes y términos de guerra,
> haciendo en las entradas y conquistas
> crueldades inormes nunca vistas (32, 4)[76].

El poema acusa también a los españoles mediante los discursos de sus víctimas, como en la voz del cacique Caupolicán, quien antes de ser empalado apostrofa al capitán Alonso de Reinoso y denuncia que «La paz común destruyes con mi muerte» (34.11). A pesar de que los discursos de los personajes indígenas son difíciles de calibrar, puesto que son ante todo palabras de «bárbaros» e «idólatras», no se les puede negar su peso en la arquitectura del poema, en las tensiones que sostienen su estructura, mucho más si la voz del poeta, de algún modo, las confirma. Aunque los personajes indígenas tuvieran cierto anclaje histórico, eran ante todo encarnaciones de un ideal de heroísmo que los soldados españoles no podían asumir; además, los indios representaban la resistencia de la misma naturaleza agreste e «inculta» a la expansión europea. Así, a partir de *La Araucana*, los personajes indígenas y sus discursos abren espacios textuales para que la cultura hispánica del renacimiento exprese —aunque no de modo programático— las contradicciones de la ideología imperial cristiana[77]. De algún modo, los personajes indígenas de *La Araucana* canalizan una visión humanística, compasiva y arrepentida de la destrucción de las Indias. Cuando los héroes araucanos y sus descendientes toman la palabra en los textos, para criticar la guerra, no estamos por supuesto ante una 'auténtica' cesión de voz al indio ni ante un cuestionamiento radical del imperio. En las escenas mejor logradas, se trata de un ejercicio de imaginación empática, donde el poeta ve la guerra desde la perspectiva indígena y, desde allí, critica los errores humanos que trastornan el orden político deseado. Esa perspectiva indígena, es decir, la posibilidad de que el poeta pueda situarse en la conciencia de un sujeto que no comparte su cultura, es parte de la fabulación de la épica colonial.

Puede revelar un uso instrumental y violento de la subjetividad indígena, pero creemos que también revela, en ciertos casos, un intento legítimo de aproximación al otro.

Entre los personajes indígenas en *La Araucana*, las palabras y escenas de Galbarino son quizá las que mejor articulan la tensión entre las miserias de la topografía colonial y la gloria de una geografía imperial. En el canto 22 irrumpe el «bárbaro» Galbarino, quien, rezagado de su gente, cae preso de los españoles. El indio es llevado al cuartel de Ercilla y sentenciado «para ejemplar castigo» —apunta el poeta—, «mandándole cortar ambas las manos» (22, 45). El poeta-soldado será así testigo de la amputación y de las palabras de resistencia del araucano. Poco antes en el poema, el capitán don García había advertido a los soldados que «el rigor excesivo en el castigo / justifica la causa al enemigo» (21, 56). Galbarino castigado, con sus «desangrados troncos» (22, 49), llega hasta el campo araucano, donde profiere un encendido discurso ante su gente, mostrando su cuerpo mutilado y acusando la injusticia de una guerra cuyo verdadero móvil es la codicia (23, 11-12), desarmando así, hasta cierto punto, la ideología caballeresca católica que sostiene la expansión española. Pero los episodios de los castigos y discursos de Galbarino, más dramáticos que épicos, aproximan en exceso el poema al otro lado de la frontera y, en última instancia, fuerzan el desplazamiento o fuga del poeta-soldado hacia regiones más estables y convencionales de la imaginación poética, en este caso hacia la caverna del viejo Fitón y, a través de su esfera mágica, hasta la visión geográfica de las guerras en Europa. Como ya se ha señalado, esas fugas poéticas de Ercilla desde el campo colonial hacia las campañas militares europeas recomponían el orden épico y la justicia de la guerra[78].

En el canto 26 de *La Araucana*, antes de la ejecución de Galbarino, el indio enuncia una suerte de profecía («muertos podremos ser, mas no vencidos»), dentro de una octava que quizá también encubre una maldición:

> ¡Oh gentes fementidas, detestables
> indignas de la gloria de este día!
> Hartad vuestras gargantas insaciables
> En esta aborrecida sangre mía.
> Que aunque los fieros hados variables
> trastornen la araucana monarquía,
> muertos podremos ser, mas no vencidos
> ni los ánimos libres oprimidos (26, 25).

Al final del canto 22, el mismo Galbarino había maldecido a los conquistadores y anticipado su carácter de sombra culposa para la cultura cristiana: «muy pronto entenderás cómo os persigo» (22, 53). Su figura corresponde a lo que David Quint ha llamado el tropo de la «maldición épica» en su estudio del gigante Adamastor en *Os lusíadas* [1572] de Luis de Camões, personificación monstruosa del Cabo Tormentoso (Buena Esperanza), que representa al pueblo y la geografía africanas como fuerza opositora al avance portugués (Quint, 1993, pp. 99-125). De modo análogo, como ya se ha anticipado, el Galbarino de Ercilla es también un tropo de la resistencia de la naturaleza araucana a la expansión imperial. Y las palabras del indio resonarán, como los pasos de un fantasma, en la conciencia de la modernidad criolla y europea[79].

2. *Arauco domado*

Dos años después de la muerte de Alonso de Ercilla en España, el criollo Pedro de Oña publicó en Lima su *Arauco domado* [1596]. El poema fue escrito por encargo del virrey don García Hurtado de Mendoza contra ciertos maltratos que éste recibiera en *La Araucana*. Elide Pitarrello resume la

tensión entre los dos poemas diciendo que *La Araucana* «era en muchos aspectos un modelo de forma y un antimodelo de contenido» para Oña (1989, p. 248).

Pedro de Oña nació en Angol (Chile) en 1570, hijo de un conquistador de quien no obtuvo herencia alguna (Ilustración 1). Se educó en la universidad y la corte virreinal de Lima gracias a una beca otorgada por el virrey don García, el mismo que de joven —treinta años antes— fue capitán de Ercilla en la frontera araucana. El *Arauco domado* fue el primer poema épico impreso en América, apenas diez años después de inaugurada la imprenta en Lima. El texto se enuncia claramente desde la perspectiva de la ciudad y corte colonial y es un ejemplo notable del trabajo de un joven poeta al servicio del poder. La frontera chilena, su materia principal, sirve para reforzar por contraste el orden metropolitano y el discurso oficial de la corona representados por la urbe. La fuerza de la ciudad letrada católica doma simbólicamente no solo a los bárbaros araucanos sino también combate y reduce las amenazas de los nuevos imperios europeos representados por los piratas heréticos ingleses que aparecen en las costas del Perú. Además, desde Lima se envió una expedición militar —en la que participó Oña— para reprimir la rebelión y el desorden de los españoles y criollos residentes en Quito que se levantaron en contra del impuesto de las alcabalas en 1592. El poema de Oña será así la primera piedra en la fundación poética de una Lima mítica, ciudad de plenitud católica e hispánica, espacio donde se resuelven las tensiones al interior de la colonia y con la metrópolis. Desde esa ciudad se proyecta la imaginación poética sobre la geografía chilena. La voz narrativa no posee la dimensión testimonial ni perspectiva humana que hemos visto en *La Araucana*.

Ilustración 1. Pedro de Oña a la edad de 25 años en *Arauco domado*. Lima: Antonio Ricardo, 1596. Cortesía de la John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island, EE.UU.

Las octavas reales del *Arauco domado*, con un esquema de rima ABBAABCC, marcan también en lo formal una variante, aunque sutil, respecto al modelo de Ercilla. Pedro de Oña escribió todo su extenso poema, dividido en 19 cantos en un periodo corto de tiempo, quizá menos de dos años (entre 1593 y 1594). La publicación se demoró hasta 1596, justamente cuando el virrey don García abandonaba el Perú, porque, según indicaba el mismo Oña en su prólogo, «el publicar sus lores en presencia suya no engendrase […] algún género de sospechas». El poema no solo incluye una reescritura parcial de la guerra araucana narrada por Ercilla, en la que la participación de don García había sido opacada, sino también una modificación en la imagen de la heroicidad indígena. Finalmente, el *Arauco domado* también incluye noticias recientes de las acciones más notables del

virreinato de don García, como la batalla naval en contra del pirata Richard Hawkins, sucedida en 1594, y la ya mencionada expedición militar que salió desde Lima a Quito.

El canto primero cuenta los preparativos y las galas de don García y su armada, que parten desde Lima hacia la frontera araucana. Todo este canto está claramente enunciado desde la corte virreinal, ciudad que se exalta como la casa de los héroes desde donde se conquista la frontera. El poeta equipara Lima a otras ciudades, como Roma, Tebas, Troya, moradas de héroes clásicos (oct. 47) desde donde sale el «mozo bello», don García, cargado de «la prudencia y el consejo» (octs. 50-51) que le había negado la pluma de Ercilla. La misma ciudad es, de algún modo, protagonista de este canto, hinchada y ensordecida por los preparativos de la salida de los militares:

> Ya Lima con soberbia, fausto y pompa
> se hincha, se levanta, se engrandece
> y deshacer su fábrica parece
> o que de todo punto se corrompa;
> al son de caja, pífaro y de trompa
> el aire, el mar, la tierra se ensordece,
> y cuanto con sus términos encierra
> es un tumulto y máquinas de guerra (Oña, 1984, 1, 31)[80].

En los siguientes cantos penetramos ya en el espacio araucano y sus pobladores. Oña retoma los personajes de Ercilla, pero acentuando las complicidades demoníacas de los araucanos, vinculándolos a las figuras clásicas de Plutón, Aqueronte, Megera, y a los mismos dioses indígenas, como Pillán, «espíritu malino» (2, 13) o Ybunché y sus oráculos (2, 50-60). Oña poseía un mayor conocimiento de la cultura indígena que Ercilla y su saber está autorizado por su experiencia directa con los indios en su tierra, que es además su patria: «helo sabido yo de muchos de ellos / por ser en su país, mi patria amada, / y conocer su frasis, lengua y modo / que para darme crédito es el todo» (2, 57). Sin embargo, su texto intenta cerrar lo que Ercilla había abierto: un lugar crítico al discurso expansivo imperial. Oña intenta reducir toda la fuerza araucana a una manifestación del mal, la idolatría y el inframundo, desmontando así la imagen de los indios como héroes dignos trabajada por Ercilla. El conocimiento local que posee Oña —de criollo nacido en esa tierra— no supone en absoluto una especial valoración de la cultura indígena[81]. Mientras que las huestes de don García reciben la ayuda de un ángel, los indios del Arauco son auxiliados por fuerzas infernales. Ese es el contexto inmediato de una de las escenas más célebres de poema, la de los amores de Caupolicán y Fresia «en un lugar ameno de Elicura» (5, 8). Conviene recordar que Caupolicán era la cabeza de los guerreros araucanos y su historia fue uno de los ejes narrativos de *La Araucana*, en sus tres partes[82]. El poema de Oña introduce a Caupolicán en una escena amorosa desbordada con Fresia, marcando a ambos indios con una excesiva sensualidad y lascivia, opuesta en todo al carácter casto y cristiano de don García, quien es presentado en el canto anterior como una suerte de piadoso Eneas contrarreformista (canto 4)[83]. Oña describe a Caupolicán y Fresia desnudos en un estanque fresco, juntando sus cuerpos, tomados por la pasión:

> Los pechos, antes bellos que velludos,
> ya que se les prohíbe el penetrarse,
> procuran lo que pueden estrecharse
> con reciprocación de ciegos ñudos; (5, 40)

Este largo episodio de amores indígenas se interrumpe bruscamente con la llegada de la furia Megera, mensajera del infierno, quien le anuncia a Caupolicán el arribo de don García a Penco,

junto con «cien cristianos descompuestos» (5, 47), víctimas de una tormenta. El mensaje de Megera trastorna las pasiones eróticas en otras, también excesivas y arrebatadas, dejando en claro el carácter desmedido y bárbaro de los araucanos:

> Caupolicán saltando se abalanza
> a se vestir frenético el vestido
> ya de furioso espíritu embestido (5, 59)
> […]
> De allí se parte luego acelerado
> siguiéndola su Fresia presurosa
> colérica, linfática, furiosa,
> con pecho de temor enajenado. (5, 60)

Pero la fuerza de la poesía de Oña de algún modo traiciona su propio proyecto político. Sus octavas no terminan de desbaratar el heroísmo que había construido Ercilla para los araucanos. Aunque los reduce a las fuerzas demoníacas que dominaban la tierra, en tanto espacio de idolatrías, los indios de Oña resisten. Se trata de un heroísmo que no encaja en los moldes de la épica católica contrarreformista, pero que un lector de hoy puede entender como manifestaciones de las tensiones y conflictos que la poesía registra a pesar de la política del autor. Por ejemplo, en la imitación que hace de la escena del castigo de Galbarino —narrada en los cantos 22, 23 y 26 de *La Araucana*—, Oña introduce detalles que, aunque servirían para acentuar la barbarie del indio, terminan por fijar imágenes que desbordan y minan el proyecto político del autor. En el momento del castigo, cuando los españoles le cercenan la mano al indio, el miembro amputado salta a la cara del cristiano, como una bofetada macabra, y termina haciendo «señales» en la tierra:

> Saltó del crudo golpe la derecha
> y con estar de vida ya privada,
> quedó tan bien empuesta y enseñada
> que al rostro de un cristiano fue derecha;
> mas, poco del encuentro satisfecha,
> se revolcó en la tierra ensangrentada,
> adonde haciendo arañas y señales
> la dio de sus espíritus vitales (12, 33)

El poema de Oña trabaja también con los códigos de la novela pastoril y el romance. A través del personaje de Quidora, una pastora que asume la narración entre los cantos 14 a 16, se introduce el episodio de la rebelión quiteña contra las alcabalas, con lo cual la materia casi toca el presente de escritura del poema. Oña utiliza un recurso convencional del género: Quidora narra su sueño, que es una visión profética. Oña consigue tocar así una materia que, en principio, buscaba exaltar los últimos años del virreinato de don García, pero que de facto introdujo ataques y cuestionamientos de las autoridades coetáneas, que protestaron y llegaron a censurar la primera edición del poema. Uno de los censores, el deán de la catedral de Lima, llegó a afirmar que si las octavas de Oña estuvieran «escritas en un papel suelto…fuera libelo infamatorio muy grave». Oña logró hacer algunas enmiendas y cambios durante la impresión de su texto, atenuando las acusaciones a los religiosos quiteños en sus versos, pero no consiguió apaciguar los ánimos que revelaban las profundas desavenencias entre el gobierno del virrey don García y la Iglesia[84]. Además de la política inmediata, imaginamos que para Oña, estudiante y poeta, el episodio de la rebelión de Quito —que presenta como guerra civil (canto 16)— le permitía trabajar sus versos en diálogo con *La Farsalia* de Lucano, el gran modelo de épica latina para cantar y llorar la historia reciente.

Finalmente, el *Arauco domado* introduce también la primera batalla naval de la poesía americana e inaugura además el «ciclo de los piratas» en la épica colonial. Los dos últimos cantos (18 y 19) narran el triunfo de la armada de Beltrán de Castro —cuñado del virrey— ante la del inglés Richard Hawkins, pirata que luego de remontar el estrecho de Magallanes había llegado maltrecho hasta las costas de Lima[85]. El episodio era, por supuesto, una ocasión excepcional para exaltar el gobierno del virrey en un contexto global —geográfico—, es decir, para retomar la escala imperial de la épica; pero también para insertar en la poesía escenas de gran movimiento, sonido, plasticidad y experimentar con la estética de la guerra moderna, con pólvora, barcos y cañones, y un mar coloreado de violencia:

> Ya de bermeja sangre se matiza
> el cristalino campo de Neptuno;
> ya vuelan por el diáfano de Iuno
> los cuerpos convertidos en ceniza;
> ya la encendida bala descuartiza
> y de los dos costados lleva el uno,
> ya muele, rompe cuero, carne y huesos,
> ya siembra el rojo mar de blancos sesos. (19, 93)

3. *Armas antárticas*

Hacia finales del siglo XVI y principios del siguiente, la poesía épica en el extenso Virreinato del Perú se mueve, fluctuante, entre los espacios de la frontera y la corte virreinal. En los siglos XVII y XVIII se consolida el espacio urbano y el discurso corográfico —representaciones de ciudades— y, por tanto, perderá fuerza el espíritu épico que encuentra en los espacios abiertos y las perspectivas geográficas su mejor terreno[86]. El poema épico *Armas antárticas*, de Juan de Miramontes Zuázola, escrito en Lima hacia 1609 pero inédito hasta el siglo XX, contribuyó a consolidar el espacio de la ciudad cortesana, pero desplegando un mapa que abarcaba extensos territorios.

A pesar de que *Armas antárticas* es una épica de la post conquista, su materia incluye dos cantos en los que se narra brevemente la entrada española en Cajamarca (canto 1), las guerras civiles entre conquistadores y finalmente la paz y el olvido de las armas (canto 2). Así, los dos primeros cantos preparan el escenario para la irrupción de un nuevo ciclo militar: la llegada de los piratas ingleses al Perú. Entre los capítulos 3 y 10, el poema cuenta la historia de los ingleses Francisco Draque (Drake) y Juan Oxnán (Oxenham), y la alianza de este último con los negros cimarrones de Panamá. Los héroes españoles, bajo el mando de Pedro de Ortega, los derrotan. El viaje de los héroes desde Panamá hasta Lima sirve de marco para la extensa narración (cantos 11 a 17) de los amores de Chalcuchima y Curicoyllor, ambientados completamente en el orden incaico antes de llegada de los españoles. Finalmente, los tres últimos cantos (18-20) cuentan la expedición y fracaso de Sarmiento de Gamboa en el estrecho de Magallanes y la entrada de otro pirata inglés, Tomás Escandi (Cavendish), al Pacífico Sur. Desde Lima, Pedro de Arana sale detrás del pirata y le da batalla en la isla de la Puná. El poema termina con la armada de Arana en persecución del inglés.

Miramontes fue también poeta y soldado. Había nacido en España hacia 1567 y pasó a Tierra Firme en 1586 con una armada que salió desde la Península en búsqueda de Francis Drake, quien había saqueado Cartagena de Indias. Drake será el dragón, el pirata hereje temido y respetado, personaje central en *Armas antárticas* y varios otros textos épicos[87]. Desde Tierra Firme, Miramontes pasó al Perú en 1588 y se estableció en el virreinato hasta su fallecimiento en Lima en 1611. Fue soldado en varias armadas formadas por alarmas de piratas. Pertenece a una generación

que ya no participó en las guerras de conquista y, por tanto, buscaba legitimarse simbólicamente con un nuevo discurso y unas nuevas «armas» (acciones de guerra). En ese sentido, la palabra «antártico» en el título remite a una nueva concepción de la historia y de la geografía, pensada desde el Perú y Lima como centros del mundo americano. Geográficamente se refiere al mundo del Sur, es decir, el extenso territorio entre Panamá y el estrecho de Magallanes. Los héroes de su poema son los habitantes de una nueva geografía colonial en la cual los indios ya vencidos han sido desplazados hasta el territorio del mito y el *romanzo*[88]. Las sociedades de negros cimarrones de Panamá y los piratas ingleses que invaden Magallanes marcan los extremos o las nuevas puertas del imperio, lugares estratégicos para la circulación de la plata y el comercio global. *Armas antárticas* es un intento de controlar esas puertas y darle coherencia espacial al amplio Virreinato del Perú; sin embargo, como en el caso de *La Araucana*, el sólido guión histórico del poema —su respeto a los hechos y a sus fuentes— impide que se articule un claro discurso imperial, construyendo, en cambio, un espacio heterogéneo que no consigue cohesión política, con pobladores que quedan en diferentes registros, habitando entre la historia y la poesía.

El género épico en *Armas antárticas* está al servicio de una generación de nuevos españoles en América, como Miramontes, quienes no podían reclamar su derecho por las armas sobre el territorio colonial. En este sentido —como lo he señalado en otros estudios— el mismo uso de la palabra «antártico» revela un cambio estratégico respecto al topónimo «Perú», nombre cargado de la historia de la guerra de conquista. Las «armas antárticas» nombran las nuevas acciones militares en la América del Sur, ya no en contra de los indígenas, sino dirigidas hacia las naves de los herejes ingleses y sus aliados coloniales, los negros cimarrones refugiados en palenques inaccesibles en la zona de Panamá y el Darién. En la frontera sur del poema, el estrecho de Magallanes permanece finalmente como un límite insalvable o término extremo marcado por la mano de Dios, opaco e incontrolable a pesar de los esfuerzos humanos. En la frontera norte, las sociedades cimarronas del istmo de Panamá, aunque expurgadas de la presencia inglesa al final del poema, se resisten al control y reducción del orden colonial, permaneciendo como un espacio poético de sensualidad y reproducción, desconectado del flujo de la historia. El espacio antártico queda así configurado en el mapa del poema, cuyo centro es la ciudad de Lima y desde donde, como ya lo había ensayado Oña, se puede proyectar un nuevo discurso épico en escala geográfica[89].

Conviene destacar que desde la primera octava de *Armas antárticas*, Miramontes se sitúa claramente en un presente donde ya la guerra de conquista ha terminado y las religiones indígenas han sido derrotadas. Los «oráculos gentílicos» que en el pasado daban espanto a los indios están ahora mudos y han sido reemplazados por el Verbo cristiano. El inicio del primer canto era el lugar convencional donde los poetas expresaban su proyecto y declaraban sus propósitos; pero era también común que en el desarrollo del poema los proyectos y propósitos cambiaran[90]. Así, Miramontes declara que va cantar las proezas españolas de una conquista militar y religiosa, aunque su poema realmente discurra sobre la nueva Armada del Mar del Sur, creada para combatir a los piratas ingleses. De todas formas, conviene citar la primera octava que expresa la base ideológica del poema frente al mundo indígena:

> Las armas y proezas militares
> de españoles cathólicos valientes
> que por ignotos y soberbios mares
> fueron a dominar remotas gentes,
> poniendo al Verbo eterno en los altares
> que otro tiempo, con voces insolentes,

de oráculos gentílicos espanto
eran del indio (agora mudas), canto. (1, 1)

Al final del canto 1, Miramontes describe y elogia la ciudad de Lima (1, 74-88), desde su época remota en que parecía otra Babilonia cargada de «huertos aromáticos pensiles» (1, 76) hasta el presente colonial, donde se enriquece con el oro y plata de las «prósperas montañas» de los Andes y con «cosas de árabes, persas, medos, chinas» que llegan hasta la ciudad por el Callao desde el Oriente (1, 87-88). Lima es, como ya se anunciaba en el poema de Oña, el centro desde donde se cantan y exploran las fronteras.

En la parte inicial del poema, lo más notable es que Miramontes introduce una inflexión histórica importante en lo que ya era el relato canónico de la conquista del Perú. En *Armas antárticas*, el infame intérprete de Francisco Pizarro, el indio Felipe, es condenado a la hoguera en Cajamarca después del ajusticiamiento del inca Atahualpa. Ningún otro relato histórico consigna la muerte del lengua Felipe en ese contexto. Miramontes crea una escena que cuestiona la legitimidad de los descendientes de los conquistadores: Felipe toma la palabra, apostrofa y acusa a Pizarro y trae al texto las tesis de Bartolomé de las Casas en contra de la evangelización violenta. Curiosamente, Felipe habla con la autoridad de un oráculo cristiano, maldice a Pizarro y predice la muerte del conquistador. Felipe cierra su discurso situando su destino de lengua infame como ejemplo moral para el mismo Pizarro:

Un vivo ejemplo soy desta experiencia,
donde como en espejo puedes verte:
pequé y en mí ejecutas tu sentencia;
pecaste y llegará la de tu muerte, (oct. 62)

El poema de Miramontes socava el discurso inicial sobre la conquista, construyendo para la nueva generación de españoles establecidos en el Perú otra legitimidad, basada ya no en la guerra colonizadora sino en la experiencia y conocimiento de la tierra, y en su defensa de los ataques ingleses. Se trata de una nueva relación con el espacio, donde el dominio no se afirma con las armas contra los indígenas sino con los saberes locales y la invención de nuevas tradiciones letradas. Para lograrlo, el texto emplea un léxico que exhibe su familiaridad con la historia natural y moral del Perú, estableciendo así cierta complicidad con su lector que, idealmente, sería otro baquiano, es decir, un español con larga residencia en América y conocimiento de la tierra y sus tradiciones. Pedro de Arana, uno de los héroes del poema y una proyección de la figura del autor, exhibe su saber de baquiano al narrar un extenso romance indígena prehispánico (cantos 11 a 17) estructurado como tragedia, donde la cultura andina queda confinada al registro del mito. Y aunque la geografía y los nombres de los personajes incas se confunden con referentes históricos de los hechos de Cajamarca y Vilcabamba, el romance no pertenece al registro histórico sino que construye el pasado incaico como un mundo acabado y mítico, para el consumo de la cultura letrada colonial y metropolitana[91]. La poesía épica colonial servía así para controlar simbólicamente al mundo indígena; al mismo tiempo, proveía el enlace necesario con las tradiciones más prestigiosas de la cultura europea desde una tierra saturada de «barbarie».

Me permito detenerme en Pedro de Arana. Solo a través de los textos épicos coloniales podemos recuperar la centralidad que tuvo, seguramente, este personaje en la política virreinal. Pedro de Oña en su *Arauco domado* incluye también numerosos versos elogiosos sobre Arana, quien fue el capitán designado para acabar con la rebelión de los quiteños. Ese mismo Arana es uno de los héroes centrales en *Armas antárticas*. Participa de la represión de los cimarrones aliados con los ingleses en el Darién en 1578 y es el personaje-narrador, como señalamos más arriba, de un extenso cuento de

amores indígenas de materia prehispánica, que ocupa más de quinientas octavas (casi un tercio del poema) y participa de las convenciones de la pastoril y la comedia. El poema de Miramontes se cierra además con Pedro de Arana dispuesto a salir de capitán en persecución del pirata Escandi (Cavendish, que apareció en las costas del Perú en 1587). Arana representa el ideal de una cultura española trasladada a América que ha conseguido saberes locales que la distinguen de sus compatriotas en la Península. Los poemas épicos coloniales son, en buena medida, textos baquianos. Así, cuando Arana asume la voz narrativa en el canto 11 para contar la historia de amores de Curicoyllor, el poema ofrece a su lector escenarios incaicos, personajes, palabras y costumbres desconocidos en Europa, pero siempre dentro de las convenciones y verosimilitud de la poesía épica renacentista y de las formas dramáticas españolas del Siglo de Oro:

> Cuando este Perú antártico famoso,
> que al ártico hemisferio ignoto estaba,
> Chuquiyupangui, Inga poderoso,
> con absoluto imperio gobernaba
> en el fértil Yucay, un valle umbroso
> que a la corte del Cuzco lustre daba
> con su fecundidad y grato suelo,
> aire templado y favorable cielo, (oct. 940)

Ya en 1943 Raúl Porras Barrenechea se refirió al idilio indígena de *Armas antárticas* como un primer indigenismo literario y apuntó además sus vinculaciones con la narración de los amores de Quilaco y Curicuillor en la *Miscelánea antártica* de Miguel Cabello Balboa (1586) y con el drama quechua *Ollantay*. Dentro de la gran diversidad del poema de Miramontes, el largo relato de amores indígenas y los episodios de los palenques de cimarrones son, sin duda, las contribuciones más notables del autor a la tradición épica americana, y uno de los mejores testimonios del imaginario de una nueva élite española que, ya asentada en el Virreinato del Perú, buscaba ordenar y hasta cierto punto resolver simbólicamente las tensiones coloniales. Los cimarrones, como Jalonga o el rey Luis de Mazambique —que en principio son referentes históricos de las guerras que la corona mantenía con los esclavos fugitivos de la zona de Panamá hacia 1580— aparecen en el poema como personajes provenientes de una Etiopía mítica, dignos guerreros que persiguen un ideal noble de libertad, pero también como bárbaros entregados al goce sexual. Así, los palenques quedan finalmente en el poema como espacios de excepción en el mapa colonial, nunca asimilados al orden español, signados por una libertad mítica etíope cristiana o por una desaforada sensualidad[92].

4. *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*

En 1641 se publicó en Lima un poema notable en su proyecto: *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú, poema sacro*, escrito por el criollo agustino Fernando de Valverde (Ilustración 2). Formalmente, el poema se distancia claramente de la tradición épica anterior, escrito en 18 extensas silvas que alternan versos de 11 y 7 sílabas, en lugar de las consagradas octavas reales agrupadas en cantos. Difiere fuertemente también en la naturaleza de su materia y poética. En su prólogo, Valverde defiende el carácter heroico de su materia, que se ocupa de los hechos de la Virgen María en la región del lago Titicaca: «milagros, prodigios, fundación de un imperio nobilísimo» en el Perú; es decir, la historia de la conversión al cristianismo de los nativos collas y de su territorio, que había estado tradicionalmente consagrado al Sol y a las idolatrías. Los personajes de esta épica no son guerreros sino pastores del altiplano andino. Por tanto, Valverde concibe un «nuevo linaje de poema compuesto de épico y bucólico, y que siendo las materias que cantaba por

mayor parte épicas y heroicas, las personas y sitios fuesen bucólicas y líricas…» (Valverde, 1641, Prólogo, s/n [2 y 3]).

Ilustración 2. Grabado de la Virgen de Copacabana, en *Santuario de N. Señora de Copacabana en el Perú. Poema sacro*, del agustino Fernando de Valverde. Lima: Luis de Lyra, 1641. Cortesía de la John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island, EE.UU.

Desde finales del siglo XVI, el santuario de Nuestra Señora de Copacabana fue uno de los centros católicos más visitado por peregrinos en todas las Indias. Fundado por los padres agustinos, el santuario debía su fama a los milagros obrados por una modesta estatua tallada por el escultor colla Francisco Tito Yupangue. La historia de la estatua es, de algún modo, el centro del poema, pero la narración avanza lenta por las constantes elaboraciones de alegorías. El poema tiene algo de novela pastoril a lo divino y de teatro alegórico, con «místicos zagales» (269v) y una Virgen María que asume la forma de la pastora Amarilis. La relación con la poesía bucólica o égloga también vincula el poema a las formas teatrales, puesto que este tipo de poesía solía representarse. Valverde pudo haber conocido algunos autos sacramentales de Calderón de la Barca. Además, el dramaturgo español muy probablemente leyó el poema de Valverde antes de la composición de su comedia *La aurora en Copacabana*, que presenta personajes alegóricos, como Idolatría, que pudieron inspirarse en el poema del criollo[93].

La verdadera materia del poema sacro de Valverde es la conversión de la población y el espacio indígenas, marcados por la idolatría y las huacas, en un nuevo imperio americano de la Fe y la Gracia católicas. El mundo de la cultura indígena aparece alegorizado en la figura fantasmal del gigante Inca Topa Yupangue que vive atrapado entre unos peñascos por obra de la Virgen. En su discurso, el Inca nos recuerda que él fundó el culto al Sol en Titicaca:

> Yo dediqué a sus aras la alta huaca
> de aquel isleño monte Titicaca:
> allí en rojas corrientes
> almas le daba en sangre de inocentes (silva 15, f. 235v)

Frente a la idolatría, el poema presenta en el plano alegórico las conversiones de los pastores collas Adamio y Megerino, mientras que en el plano histórico nos narra el trabajo ejemplar del tallador indígena que le da forma a una estatua cristiana que derrotará a las huacas y los ídolos en Copacabana. La imagen tallada es realmente la expresión de los afanes de la Virgen, quien mueve «la torpe inculta mano» (269r) del indio para lograr la estatua milagrosa:

> Y si bárbaro, el colla Policleto
> se vio animado de vigor secreto,
> con que pudo emprender tan grande asunto
> como aprendiz labrar la imagen bella
> de la que viste el Sol, del golfo estrella. (271r)

En última instancia, el poema muestra el trabajo del aparato cristiano monástico en los Andes para controlar la producción cultural indígena, buscando distinguir y separar el sentido divino en las imágenes cristianas de las idolatrías indígenas. El poema construye hermosas imágenes verbales que evocan lo mejor del barroco español y una gran tradición cultural mediterránea, y con ellas monta una maquinaria de transformación del universo cultural andino y sus conexiones íntimas con la tierra y su concepto de localidad. Es decir, el poema de Valverde transforma el sentido de Copacabana. El santuario agustino y la estatua de la Virgen instaladas en el espacio geográfico del Titicaca serían la expresión más sublime y concreta de la derrota de los ídolos indígenas. La frontera del altiplano y su poderosa huaca solar se transforman así en un nuevo centro de la geografía cristiana[94].

5. *Vida de Santa Rosa*

Durante el siglo XVII, la ciudad de Lima y las élites criollas consolidaron su poder. En este proceso, quizá ningún acontecimiento tuvo tanta carga simbólica como la canonización en 1671 de una mujer

criolla limeña con el nombre de Santa Rosa de Lima, primer santo de América y patrona de la ciudad de Lima, de América y Filipinas. La celebración y exaltación de la criolla se expresó en fiestas populares en todo el virreinato, y hacia 1680 Luis Antonio de Oviedo, Conde de la Granja, español residente en el Perú, comenzó la redacción de su «poema heroico»: *Vida de Sta. Rosa de Santa María, natural de Lima, y patrona del Perú,* que finalmente se publicó en Madrid en 1711[95] (Ilustración 3). La fama y el proceso de santificación de la criolla limeña motivaron varios textos sobre su vida. Entre ellos, la *Vida admirable de Santa Rosa*, de Leonardo Hansen [Roma, 1664] fue el más influyente y la fuente del Conde de la Granja para los episodios que narran el camino de la santidad de la limeña[96].

En varios sentidos, el Conde la Granja continuó e intensificó con sus octavas el programa poético de *Armas antárticas,* construyendo un nuevo sentido para Lima colonial, concebida ahora como un jardín delicioso y una Nueva Jerusalén. Así, la ciudad ya no se describe como el resultado del trabajo fundador de los conquistadores sino como un espacio femenino que emerge del deseo piadoso de Santa Rosa. Interesa destacar que en la construcción poética de la ciudad santa femenina, el poema parece desmontar el discurso heroico masculino convencional de la épica, anunciando que no canta hazañas ni victorias de varón inmortal, sino las glorias de una «sagrada heroína» (1, 1), es decir, la vida de Rosa a finales del siglo XVI y principios del XVII[97].

En la octava 22 del canto inicial, dos hermosos endecasílabos —quizá entre los más logrados— niegan momentáneamente la fundación histórica y caballeresca de los conquistadores. El poeta propone otro origen para Lima, donde la ciudad casi pierde su realidad, sumergida en jardines pensiles que la constituyen en una «república florida» o un territorio de sueños:

> fundada no, parece producida
> de la fecunda idea del deseo (1, 22)

El poema del Conde de la Granja le da forma así a una ciudad deseada por el discurso de las élites criollas y españolas. Los versos trabajan para resemantizar e insertar Lima en un discurso mayor: un barroco contrarreformista en su variante indiana, discurso que se monta sobre una larga tradición de imaginar América como jardín edénico. Como ha señalado Ramón Mujica, la Lima de Santa Rosa es también la utopía de un regreso a un estado primigenio natural, edad dorada o paraíso terrenal (2009, p. 174).

Ilustración 3. Santa Rosa de Lima, en Luis Antonio de Oviedo y Herrera, conde de la Granja, *Vida de Sta. Rosa de Santa María, natural de Lima, y patrona del Perú. Poema heroico.* Madrid: Juan García Infanzón, 1711. Cortesía de la John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island, EE.UU.

El poema trasciende además el espacio de la ciudad y la perspectiva corográfica y se proyecta plenamente sobre una geografía global e imperial, territorio favorito de la épica, donde el catolicismo militante encuentra enemigos heréticos holandeses e ingleses en alianza con las fuerzas satánicas indígenas. Lima, como una Nueva Jerusalén, sería la ciudad sagrada para una nueva Iglesia cuyo centro estaría en América. Aunque domina el discurso corográfico, al explorar la geografía global del

«portátil mundo» (10, 24), el poema muestra cómo el demonio actúa en complicidad con los protestantes y con el idólatra nigromante Bilcaoma y su hijo adoptivo, el joven inca Yupanqui, el último sobreviviente de la nobleza inca, una especie de Prometeo indígena: «un bello joven a un peñasco atado» (6, 58), víctima del designo de los astros y las artes de Bilcaoma (cantos 5-8). El joven inca Yupanqui, que vive oculto en el volcán Pichincha, queda confundido con las fuerzas destructivas de la tierra, en clara oposición con la naturaleza cultivada de la ciudad-huerto de Santa Rosa[98].

El poema del Conde la Granja crea escenas que dialogan con la famosa obra teatral *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. No pocos elementos escénicos y poéticos, como el encierro y educación de Yupanqui en una cueva, las artes adivinatorias de Bilcaoma y los contrastes de la estética del barroco, son una suerte de imitación en clave incaica y demoniaca del gran texto calderoniano. Una octava del soliloquio de Yupanqui puede servirnos de ejemplo en este sentido:

> Qué especie de hombre, ave, pez o fiera
> de las que has en mi idea impresionado,
> que no vistas, están como chimera
> de confusa ilusión que se ha soñado:
> cuál será en mis desdichas compañera
> pues ajeno de luz, a un risco atado
> sin ver más mundo que esta cueva umbría,
> solo por lo que dices sé que hay día. (6, 77)

En la narración de la infancia y juventud de la futura Santa Rosa (cantos 1 a 5), el poema despliega también las convenciones del discurso épico. Las batallas íntimas de la heroína convierten su cuerpo de mujer y su cotidianidad en verdaderos campos de guerra: «la piel grosera a golpes la desbasta» (4, 56). La flagelación se asimila al imaginario épico. Aunque se trate de la violencia del sujeto contra su propia carne, Rosa combate contra el reino universal de Luzbel. Así, la narración sigue el tono del género marcado desde las octavas de Ercilla. La violencia íntima se expresa además con una metáfora libresca, quedando el cuerpo en «descuadernada contextura». La batalla de Rosa es la «casera lid» (4, 71) a la que se enfrenta «como el que sale a singular batalla» (4, 70). La guerra interna que libra Rosa la convierte en singular materia épica.

La *Vida de Santa Ros*a enhebra la historia de Bilaoma y Yupanqui con las batallas íntimas de la heroína a través de los ataques de piratas ingleses y holandeses sobre las costas peruanas, todos impulsados por las fuerzas de Luzbel y comandados por «herejes luteranos». En los últimos cantos (9 a 12), el Conde de la Granja regresa sobre la materia del *Arauco domado* y *Armas antárticas*, e inclusive el poema *La dragontea* de Lope de Vega, que narra el final de Francis Drake en las costas del Caribe. El Conde de la Granja incluye también en su poema a los cimarrones, pero les quita todo el ropaje de dignidad y libertad que tenían en Miramontes, convirtiéndolos en claros enemigos de los católicos y consolidando así la severa ideología contrarreformista de su poema (ver 11, 41). La materia de piratas continúa las narraciones de Oña y Miramontes, llegando hasta el año 1615, fecha del asedio de Lima por el holandés Jorge Espilberghen. En el poema, el pirata holandés, impulsado por Luzbel, quedará finalmente derrotado por los trabajos de Rosa en defensa de la religión católica:

> Estando en esta acción fervorizada,
> como la mujer fuerte, firme, hermosa,
> pareciendo al semblante trasladada,
> más en el rostro que en el nombre Rosa,

llegó noticia de que ya la armada
de el Holandés, al ver la numerosa
guarnición del Callao tan resuelta,
al mar, aguas abajo, dio la vuelta. (12, 88)

6. *Lima fundada o conquista del Perú*

En 1732, casi veinte años después de la publicación de *Vida de Santa Rosa*, año del bicentenario de la conquista del Perú, el sabio criollo Pedro de Peralta y Barnuevo publicó en Lima su también extenso «poema heroico» dedicado a la figura del conquistador Francisco Pizarro, con un título que parece contestar e imponer su palabra sobre los versos ya citados del Conde de La Granja, aquellos que describen una Lima de jardines de ensueño: «fundada no, parece producida / de la fecunda idea del deseo». El poema de Peralta, *Lima fundada o conquista del Perú*, busca recuperar el protagonismo de la figura del padre fundador sobre una ciudad ya sobradamente feminizada. En realidad, la confirmación de que Lima fue fundada no se contradice con la ciudad producida por la «fecunda idea del deseo» del poema a Santa Rosa. El texto de Peralta no deja de ser otro gran discurso del deseo, aunque de signo menos religioso o piadoso que la ciudad-huerto del poema del Conde. Frente a *Vida de Santa Rosa*, *Lima fundada* puede leerse como un poema «cívico» que expresa la ideología de un grupo de criollos limeños, vinculados a la universidad, residentes por excelencia de la ciudad letrada[99].

Conviene señalar que el poema del Conde también elogia a Pizarro y la conquista española de un territorio que describe, violentamente, como pura naturaleza infértil. Los pobladores nativos quedan reducidos a una naturaleza salvaje: el espacio indígena es «tierra erial, bárbara inculta / que en los indios produjo su maleza» (1, 84), «bruta idolatría» que los conquistadores van a arrasar y segar para plantar una nueva Iglesia en el nuevo mundo. El Conde insiste sobre la figura de la agricultura, como si profundizara en la íntima relación, telúrica y religiosa, entre las palabras culto, cultura y colonia (Bosi, 2005, cap. 1). Así, en este sentido, Santa Rosa y la misma ciudad de Lima, imaginada como jardín y aromas, son el fruto de un discurso que empieza con Pizarro y parece avanzar en una continuidad no problemática hasta el mismo presente de la enunciación. Se trata de una narración de continuidades puramente española y criolla que habría sido improbable en época de Miramontes, cuando las nuevas élites buscaban distanciarse y construir un discurso propio en oposición al mundo de los conquistadores y encomenderos.

Con la *Lima fundada* de Peralta se cierra, de algún modo, la preeminencia de la poesía épica renacentista en la colonia. De todas formas, si bien el Conde y Peralta participan, hasta cierto punto, de un misma ideología que exalta el mundo americano y la centralidad de los españoles y criollos, difieren en su proyecto poético y en las particularidades de su política. Peralta busca completar y superar la imagen que domina en el poema del Conde. Los dos volúmenes del poema de Peralta, intensamente anotados por él mismo, restituyen la imagen central de Pizarro para una ciudad que es ya sinécdoque de todo el virreinato. Sin embargo, la narración de la conquista funciona realmente como un marco o pretexto para introducir en el poema, mediante el mecanismo de la profecía, lo que es su centro: una historia institucional de la ciudad que llega hasta el presente de la enunciación, desplegada a modo de extenso catálogo de dignatarios locales y administradores —miembros destacados de la ciudad letrada—, y noticias misceláneas. El poema da cabida así a largas descripciones y narraciones sobre terremotos, ataques de piratas o levantamientos indígenas, y a la exaltación de los héroes civiles o religiosos que restituyen el orden colonial. La enorme lista de nombres y hechos que registran las octavas provoca un monstruoso aparato de notas que, en no

pocas páginas, exceden y encierran a los versos y sugieren la centralidad de los comentarios y la marginalidad del poema. Las octavas de la épica parecen ser aquí el remanente prestigioso de una poética barroca que ahora, en la pluma de Peralta, sirve solo como pretexto para la prosa proto-científica e informativa de las notas.

Lima fundada o conquista del Perú fue lanzada como una obra monumental. El poema va antecedido de casi doscientas páginas de elogios y estudios sobre Peralta y su obra, incluyendo un riquísimo prólogo del mismo autor, donde explica y justifica su proyecto poético e histórico[100]. Entre los modelos épicos, además de los clásicos latinos, *Os lusíadas* de Luis de Camões es el gran texto para imitar y superar. La enorme edición comentada del poema portugués que Manuel de Faria y Sousa hizo en Madrid en 1639 le dio una nueva vitalidad a Camões en Lima en época barroca. Sin embargo, el barroquismo tardío de Peralta está ya conectado con la Ilustración y las modas francesas.

La estructura de *Lima fundada*, en sus diez cantos, está concebida siguiendo la armonía de las esferas y los atributos de los planetas. Por ejemplo, el canto 3 corresponde a Venus, el tercer planeta, y narra los amores de Francisco Pizarro con la princesa inca, hermana de Atahualpa. A partir del canto 4, dentro de la narración de las batallas y pactos iniciales entre españoles e incas, una profecía o vaticinio de un genio celeste introduce la historia futura del Perú, es decir, unos doscientos años de relaciones de gobernantes y dignatarios, hechos de guerra y letras, historia natural y noticiarios que se van a extender hasta el final del canto 7, el más largo del poema, con cerca de trescientas octavas. En el canto 8 se describe la geografía y fundación de Lima y el poema regresa así al tiempo y escenario de la guerra de conquista y a la princesa amante de Pizarro, quien consuma finalmente su amor con el español en el contexto de la resistencia militar de Manco Inca. Aunque el clima de guerra impide los festejos de la unión amorosa, la imaginación criolla de Peralta parece cifrar en las relaciones de esta pareja primordial un modelo de solución para las tensiones que fundaron el Perú, marcando en clave erótica el orden y la jerarquía de lo español sobre lo indígena. En el encuentro amoroso, el mundo Inca descubre otro orbe; y el Perú, producto de la unión, mejora:

> Aunque Marte a las gracias y a los gozos
> lugar no dio sonando sus clarines,
> todo el palacio se inundó a alborozos
> sirviendo los afectos de festines:
> la grandeza aunque en fulgidos esbozos
> brilla en las salas, brilla en los jardines;
> y juzga que en el dueño que ya adora
> descubre otro orbe, y el Perú mejora. (7, 96)[101]

En general, las octavas de Peralta son de difícil lectura, por su profusión de referencias cultas e imágenes barrocas. La materia narrativa sufre por los constantes juegos conceptuales y el evidente deseo de Peralta de introducir información. Las notas de comentario son, muchas veces, suplementos imprescindibles para orientarse en la lectura; pero más que eso, las notas revelan un discurso en prosa que expresa mejor los intereses intelectuales del sabio criollo que las octavas del poema. Para Peralta la poesía épica es un juego prestigioso de fingimientos que adornan las verdades históricas y científicas de su escritura. Por eso, no pocas veces los comentarios desbordan el espacio de la página. Y en no pocas octavas domina el deseo de información. Aunque el poeta no renuncia a las imágenes barrocas, los versos buscan ilustrar al lector, revelando una tensión estructural entre el cultivo de las formas y la función didáctica del poema. Tomemos como ejemplo la octava que

explica la garúa o llovizna limeña para ver, en escena, los usos de Peralta de la épica y la tensión entre las formas del Barroco y los ideales que ya anuncian la Ilustración:

> Solo aquí por favor de la ribera
> son los rocíos que distila el cielo
> al aire vago, al cuerpo de la Esphera,
> átomos de cristal, sudor de yelo;
> pues la nube, bajel de la atmosphera
> menos pesada, no naufraga al suelo,
> si, no teniendo quien la estreche altiva,
> se estiende inflada, dominante priva. (8, 5)[102]

La poesía épica del Renacimiento y Barroco es casi un género de géneros, un espacio textual compartido por diversos discursos y registros, pero donde prima, en un sentido amplio, el gesto fundacional y el deseo de canonización. En el poema de Peralta asistimos a un ejercicio extremo del género. Hacia 1732, la poesía épica había recorrido un largo viaje en el Virreinato del Perú y, en cierto sentido, había fatigado su poder simbólico en la ciudad letrada, espacio ya más apropiado para las fiestas, el teatro, la poesía satírica y el periodismo que para el género épico, sus narraciones fundacionales y geografía expansiva. En la medida en que se intensifica lo local, la épica se aparta de las formas heroicas —o «aéreas», como decía Isidoro de Sevilla—, cediendo su lugar a textos más terrestres, topográficos y prosaicos.

Bibliografía

Adorno, Rolena (1986). Literary production and suppression: Reading and writing about Amerindians in Colonial Spanish America. *Dispositio, 28-29*, 1-25.

Adorno, Rolena (1987). La ciudad letrada y los discursos coloniales. *Hispamérica, 48*, 3-24.

Bakhtin, M. M. (1981). Epic and novel. En Michael Holquist, ed., *The Dialogic Imagination. Four Essays.* (pp. 3-40). Austin: University of Texas Press.

Bosi, Alfredo (2005). *Cultura brasileña. Una dialéctica de la colonización*. Trad. Eduardo Rinesi y Jung Ha Kang. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Campos-Muñoz, Germán (2015). The elasticity of the Archive. The case of Pedro de Peralta Barnuevo and his *Lima Fundada*. *Dieciocho, 38* (1), 49-69.

Castillo Sandoval, Roberto (1995). «¿Una misma cosa con la vuestra?»; Ercilla, Pedro de Oña y la apropiacion post-colonial de la patria araucana. *Revista Iberoamericana, 170-171*, 231-247.

Cisneros, Luis Jaime (1953). Estudio y edición de la *Defensa de damas*. *Fenix, 9*, 81-196.

Davis, Elizabeth (2000). *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*. Columbia y Londres: University of Missouri Press.

Durand, José (1964). El chapetón Ercilla y la honra araucana. *Filología, 10*, 113-134.

Durand, José (1978). *La Araucana* en sus 35 cantos originales. *Anuario de Letras, 16*, 291-294.

Ercilla, Alonso de (1979 [1569]). *La Araucana*. Edición de Marcos Morínigo e Isaías Lerner. 2 vols. Madrid: Castalia.

Firbas, Paul (2002). Galvarino y Felipe castigados: cuerpos indígenas y género épico en Pedro de Oña y Juan de Miramontes Zuázola. En William Mejías-López, ed., *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt* (pp. 655-666). San Juan de Puerto Rico: Editorial de a Universidad de Puerto Rico.

Firbas, Paul (2006). Una lectura: los héroes en el mapa colonial. En Juan de Miramontes Zuázola, *Armas antárticas*. Estudio, edición crítica y notas de Paul Firbas (pp. 69-115). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Firbas, Paul (ed.) (2008). *Épica y colonia. Ensayos sobre el género épico en Iberoamérica (siglos VI y XVII)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos.

Firbas, Paul (2011). El sueño en la trama épica: la visión corográfica de San Quintín en *La Araucana* de Alonso de Ercilla. En Sonia rose, Peer Schmidt y Gregor Weber, eds., *Los sueños en la cultura iberoamericana siglos XVI-XVIII* (pp. 385-498). Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

García-Bedoya, Carlos (2000). *La literatura peruana en el periodo de la estabilización colonial*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

Gisbert, Teresa (1997). Los ángeles en el lago Titicaca (Análisis secuencial del poema de Valverde). En Thérèse Bouysee-Cassagne, ed., *Saberes y memorias en los Andes. In memoriam Thierry Saignes* (pp. 213-235). París y Lima: Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine / Instituto Francés de Estudios Andinos.

Guibovich Pérez, Pedro (2007). Identidad criolla y proyecto político en el *Poema hispano-latino* de Rodrigo Valdés. En Manuel Marzal y Luis Bacigalupo, eds., *Los Jesuitas y la modernidad (1549-1773)* (pp. 356-367). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Pontificia Universidad Católica del Perú / Universidad del Pacífico.

Guibovich Pérez, Pedro (2008). El poder y la pluma: la censura del *Arauco domado* de Pedro de Oña. En Carlos Aguirre y Carmen McEvoy, eds., *Intelectuales y poder. Ensayos en torno a la república de las letras en el Perú e Hispanoamérica (XVI-XX).* (pp. 47-64). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto Riva-Agüero.

Goic, Cedomil (1996). Poetización del espacio. Espacios de la poesía. En José Pascual Buxó, ed., *La cultura literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias* (pp. 13-25). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

González Echevarría, Roberto (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana.* Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez Meza, José Elías (2014). El culto de la Virgen de Copacabana en España y la fecha de composición de *La aurora en Copacabana*. *Anuario Calderoniano, 7*, 167-178.

Javitch, Daniel (1991). *Proclaiming a Classic. The Canonization of «Orlando Furioso»*. Princeton: Princeton University Press.

Kagan, Richard L (1998). Urbs and Civitas in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain. En David Buisseret, ed., *Envisioning the City. Six Studies in Urban Cartography* (pp. 75-108). Chicago: The University of Chicago Press.

Kohut, Karl (2014). La teoría de la épica en el renacimiento y el barroco hispanos y la épica indiana. *Nueva Revista de Filología Hispánica, 62*(1), 33-66.

Lasarte, Pedro (1992). Sátira, parodia e historia en *La Peruntina* de Mateo Rosas de Oquendo. *Colonial Latin American Review, 1*, 147-60.

Marrero-Fente, Raúl (2008). *Epic, Empire and Community in the Atlantic World*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Mazzotti, José Antonio (1996). Solo la proporción es la que canta: poética de la nación y épica criolla en la Lima del XVIII. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 22*, 3-44: 59-75.

Mazzotti, José Antonio (2004). Fernando de Valverde y los monstruos andinos: criollismo místico en el peregrinaje a Copacabana. En Karl Kohut y Sonia Rose, eds., *La formación de la cultura virreinal II. El siglo XVII* (pp. 439-453). Frankfurt y Madrid: Vervuert / Iberoamericana.

Mazzotti, José Antonio (2008). Paradojas de la épica criolla: Pedro de Oña entre la lealtad y el caos. En Paul Firbas, ed., *Épica y colonia: ensayos sobre el género épico en Iberoamérica (siglos XVI y XVII)* (pp. 231-261). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Medina, José Toribio (1965). *Biblioteca hispano chilena 1523-1817*. Edición facsimilar de la edición de Santiago de Chile, 1897. Tomo I. Amsterdam: N. Israel.

Mejías López, William (1989). Pedro de Oña y el estado de los araucanos encomendados: contexto histórico de la crítica a los españoles. *Texto crítico, 40-41*, 123-137.

Miramontes Zuázola, Juan de (2006). *Armas antárticas*. Estudio, edición crítica y notas de Paul Firbas. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Morínigo, Marcos (1979). Introducción biográfica y crítica. En *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Edición de Marcos Morínigo e Isaías Lerner (I, pp. 7-109). Madrid: Castalia.

Mujica Pinilla, Ramón (2009). Épica americana e imperio español. El poema ilustrado del Conde de la Granja. *Goya, 327*, 162-176.

Nicolopoulos, James (1998). The amorous episodes of the *Araucana*. *Calíope, 1-2*, 227-247.

Oña, Pedro de (1944 [1596]). *Arauco domado*. Edición facsimilar de Lima, 1596. Madrid: Cultura Hispánica.

Oña, Pedro de (1984 [1596]). *Arauco domado*. Edición de Victoria Pehl Smith. Berkeley: University of California Berkeley. Tesis doctoral.

Oviedo y Herrera, Luis Antonio [Conde de La Granja] (1711). *Vida de Sta. Rosa de Santa María, natural de Lima, y patrona del Perú. Poema Heroico*. Madrid: Juan García Infanzón.

Peña, Margarita (1992). *Literatura entre dos mundos. Interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares* (pp. 211-270). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Peralta Barnuevo, Pedro de (1732). *Lima fundada o conquista del Perú*. 2 vols. Lima: Francisco Sobrino.

Perelmúter-Pérez, Rosa (1986). El paisaje idealizado en *La Araucana*. *Hispanic Review, 54*(2), 129-146.

Pittarello, Elide (1989). *Arauco domado* de Pedro de Oña o la vía erótica de la conquista. *Dispositio, 14*(36-38), 247-270.

Porras Barrenechea, Raúl (1943). El enigma biográfico de don Juan de Miramontes y Zuázola, poeta antártico. *Revista Histórica, 16*(1-2), 42-57.

Quint, David (1993). *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Milton to Virgil*. Princeton: Princeton University Press.

Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte.

Rodríguez Fernández, Mario (1984). Estudio preliminar. En Mario Fereccio Podestá, ed., *Purén indómito* de Diego Arias de Saavedra (pp. 93-124). Concepción: Biblioteca Nacional / Universidad de Concepción / Seminario de Filología Hispánica.

Triviños, Gilberto (1996). El mito del tiempo de los héroes en Valdivia, Vivar y Ercilla. *Revista Chilena de Literatura, 49*, 5-26.

Triviños, Gilberto (2008). Lecturas de *La Araucana*: 'No es bien que así dejemos en el olvido / el nombre de este bárbaro obstinado'. En Paul Firbas, ed., *Épica y colonia. Ensayos sobre el género épico en Iberoamérica (siglos XVI y XVII)* (pp. 113-131). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Valverde, Fernando de (1641). *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú. Poema Sacro*. Lima: Luis de Lyra.

Vélez, Elio (2007). Santa Rosa de Lima y la simbología sacro imperial: lecturas desde la épica, la corografía y la iconografía (siglos XVII-XVIII). *Lexis, 31(*1-2), 357-389.

Vélez, Elio (2008). Poemas para un Monte Claro: discursividad política de la épica americana del siglo XVII. En Paul Firbas, ed., *Épica y colonia. Ensayos sobre el género épico en Iberoamérica (siglos XVI y XVII)* (pp. 287-308). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Vélez, Elio (2010). «Rosa de Indias: discursividad criolla y representación simbólica de la comunidad de Lima en *Vida de Santa Rosa de Santa María* del Conde de la Granja (1711)». Tesis de Licenciatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

---

[66] Sobre la teoría de la épica y los poemas de tema americano, ver Kohut, 2014.

[67] Sobre *La Christiada*, Vélez (2008) estudia la importancia del contexto virreinal en su composición. Sin duda, la escritura de una vida de Cristo en la colonia apuntaba a las urgencias de las políticas de evangelización en las fronteras. En ese sentido, no deja de ser un poema épico colonial aunque la materia narrativa no sea americana. Sin embargo, queremos en este estudio concentrarnos en los poemas cuya materia toca directa y principalmente el mundo colonial. En la bibliografía, el apellido de Hojeda suele aparecer también como «Ojeda». El poema de Rodrigo Carvajal contiene también alguna materia americana, en los cantos 10, 11 y 20. El autor, natural de Antequera, España, pasó al Perú en 1599 y participó en la defensa del Callao contra los piratas holandeses. La materia del poema *La argentina* [Lisboa, 1602] de Martín del Barco Centenera tiene una dimensión sudamericana. El autor nació en España hacia 1540 y pasó a Indias como arcediano de la iglesia de Paraguay. En el canto 17 se narra el final de los incas de Vilcabamba. En los cantos 22 y 23 el tema es también peruano e incluye la narración de la visita del autor a Lima en 1583, durante el Tercer concilio, donde lo sorprendió un temblor de tierra.

[68] Margarita Peña (1992) publicó un catálogo detallado de los poemas épicos coloniales conocidos y sus argumentos.

[69] Los españoles baquianos eran los que tenían experiencia y conocimiento de la naturaleza e historia americanas. Aunque no habían nacido en América (no eran criollos), se diferenciaban de los españoles que vivían en Europa, de los recién llegados —llamados «chapetones»—, y de los desinteresados en las cosas locales, por su carácter 'práctico' que les permitía moverse y operar eficientemente en la geografía y sociedad colonial. Ver el clásico artículo de José Durand (1964), donde se estudian las tensiones entre la generación de los viejos conquistadores encomenderos y las nuevas huestes de españoles chapetones a las que pertenecía Alonso de Ercilla. Conviene matizar el estudio de Durand señalando que los chapetones se hacen baquianos cuando adquieren conocimientos estratégicos del mundo americano. En ese sentido, lo baquiano no está necesariamente vinculado a una generación o una ideología, la de los viejos conquistadores y encomenderos, como sugiere Durand. Como veremos más adelante, las nuevas élites que pasaron de España al Perú —después de las guerras de conquista y las guerras civiles— se hicieron también baquianas y en ese proceso el discurso de la poesía épica, que permitía exhibir los saberes de le tierra, resultaba fundamental.

[70] Sobre el «El discurso de la ciudad» en el periodo de la estabilización colonial (finales del XVI y principios del XVII), ver el libro de García-Bedoya (2000, pp. 138-141).

[71] Varios poemas épicos han recibido de parte de la crítica la etiqueta peyorativa de «crónicas rimadas». El caso emblemático sería el extensísimo poema *Elegía de varones ilustres de Indias* (1589-1601), de Juan de Castellanos —español establecido en el actual territorio de Colombia desde mediados del XVI—, quien sostenía que había traspuesto en verso su crónica de Indias. Sin embargo, más allá de 'traducir' la prosa en verso, los poemas modifican el tratamiento de la verdad y abren espacios textuales para otras narraciones y reflexiones que, generalmente, no tendrían cabida en el registro historiográfico de la crónica. Dicho esto, debe también recordarse que la crónica es un género muy misceláneo y, por tanto, no estrictamente histórico en términos modernos. Dejo aquí solo apuntado un problema que desborda las posibilidades del presente estudio.

[72] Sobre la variedad de los espacios poéticos del poema de Ercilla, ver Goic, 1996.

[73] Según Bakhtin en su ensayo «Épica y novela» (1981, pp. 3-40), el rasgo característico de la épica es la distancia absoluta entre el mundo del texto y la realidad del poeta y su audiencia. Bakhtin es muy claro al afirmar que la épica se refiere siempre a un mundo y un tiempo acabado y absoluto, sin ninguna relación ni punto de contacto con el presente.

[74] Me he ocupado del concepto de «distancia» necesaria para la épica en Firbas 2006, pp. 72-82.

[75] Sobre esta tensión entre perspectiva colonial e imperial en *La Araucana* y las intervenciones de Belona y el mago Fitón, donde el poeta-soldado se entrega a una narración secundaria que recompone el tono épico, ver Firbas (2011, pp. 398-404) y Triviños (1996, pp. 22-23). Sobre otros aspectos del espacio y paisaje en el poema de Ercilla, ver los excelentes artículos de Goic (1996) y Perelmúter-Pérez (1986). El primero hace un recuento crítico de los diferentes espacios o escenarios del poema y su unificación bajo el signo del imperio; el segundo discute la mínima presencia de descripciones de naturaleza y paisaje chilenos en el poema de Ercilla, aduciendo razones literarias y epistemológicas que producen un «paisaje idealizado».

[76] Aunque convencionalmente los números de los cantos se expresan en romanos, para facilitar las citas uso siempre números arábigos para los cantos y las octavas.

[77] La épica podía expresar esto con mucho más penetración que el discurso historiográfico (crónicas, relaciones, historias de Indias). En ese sentido, no coincido aquí del todo con la lectura, siempre estimulante, que hace Rolena Adorno (1986) de la épica, señalándola como un discurso conservador que no amenazaba al imperio, según puede inferirse por la actitud de la censura ante los poemas épicos, más permisiva que ante los textos etnohistóricos. El hecho de que la censura fuera más benévola con la épica no es una indicación exacta de lo que el género podía hacer, sobre todo de modo profundo, con sus lectores. La poesía tiene otras formas de grabar imágenes y mensajes. La ambigüedad entre historia y ficción podía además favorecer a la épica ante la censura.

[78] Me he ocupado de estos episodios en Firbas 2002 y 2011. Sobre el humanismo en Ercilla y la crítica de la codicia, ver Davis (2000, p. 66).

[79] Ver Triviños (2008), quien estudia en los discursos indígenas de *La Araucana* las huellas de la violencia colonial silenciada por la recepción monumental de un poema que es central en el imaginario de la nación moderna chilena; y el primer capítulo de Marrero-Fente (2008), sobre la figura del fantasma en la épica. Para los discursos de Galbarino en los poemas de Ercilla y Oña, ver Castillo Sandoval (1995) y Firbas (2002).

[80] Cito por la edición crítica inédita preparada por Victoria Pehl Smith, presentada como tesis doctoral en la Universidad de California, Berkeley, en 1984. Pehl Smith siguió la edición príncipe, pero no el ejemplar que se editó de forma facsimilar en Madrid en 1944. Oña realizó modificaciones en el mismo proceso de impresión de su poema.

[81] Conviene citar aquí a Mario Rodríguez, quien en su excelente estudio sobre el *Purén indómito* resume las posiciones de Ercilla y Oña: «Hay en *La araucana* una evolución desde una imagen caballeresca heroica de la guerra, que reproduce el discurso oficial de la época, a otra concepción desilusionada que rompe las formas imperantes, aproximándola a la ideología lascasiana. Oña, a su vez, transforma el espacio abierto por Ercilla en un lugar arquetípico donde luchan las fuerzas de la luz cristiana contra las tinieblas del paganismo. El *Arauco domado* inscribe en las guerras de Chile la justificación ideológica de la Conquista» (Rodríguez, 1984, p. 124).

[82] Ver Durand (1978) sobre el final de *La Araucana* y el problema de los cantos agregados.

[83] El «pío Eneas», el héroe de Virgilio, fue un modelo de piedad (virtud) romana, luego interpretado como modelo cristiano. Oña construye su héroe (don García) desde esa tradición, pero ya en el contexto de la Contrarreforma católica (Nicolopoulos, 1998, p. 237). En su ensayo sobre los episodios amorosos en *La Araucana*, Nicolopoulos contrasta el tratamiento que hacen Ercilla y Oña de sus personajes indígenas, y muestra cómo la ideología de los encomenderos —que Oña hacía suya, según Nicolopoulos— se oponía a la idealización y dignificación poética del indio americano, favoreciendo las representaciones deshumanizadoras que facilitaban la explotación de los nativos. Nicolopoulos basa su estudio en las críticas al poema de Ercilla que hace el encomendero Diego Dávalos y Figueroa en su *Miscelánea austral* [Lima, 1602]. Mejías López (1989) lee el *Arauco domado* en sentido contrario, como expresión crítica de las encomiendas, sistema que Oña conoció en su Angol natal, tierra de encomiendas mineras. Sin embargo, Mejías López no distingue la ideología de Oña del discurso de los personajes indígenas del poema.

[84] Los documentos del proceso contra la primera edición del *Arauco domado*, de Pedro de Oña, revelan una conciencia del valor de los contextos de enunciación y géneros discursivos en el significado de un texto. El doctor Muñiz, provisor del arzobispado de Lima, en su memorial de junio de 1596 contra las «cosas falsas e injuriosas» del poema de Oña, declara: «que si el autor las dijera de palabra, fuera castigado gravemente por ellas, y si escriptas en un papel suelto las pusiera en público, fuera libelo infamatorio muy grave…» (Medina, 1965, p. 64). El poema de Oña tuvo problemas de circulación no por la representación de los indígenas, sino por ciertos detalles en el relato de la rebelión quiteña. Ver el estudio de Pedro Guibovich (2008) sobre la censura del *Arauco domado* y el de Mazzotti (2008) sobre el episodio de la rebelión quiteña, narrado por la pastora Quidora, quien descubre las ambigüedades del poeta —a pesar de su lealtad al virrey— y su afinidad con el patriotismo criollo.

[85] El virrey don García comisionó a Pedro Balaguer Salcedo para que escribiera la relación oficial de la victoria naval peruana sobre el pirata inglés, que se publicó como un impreso suelto en Lima [1594]. Este hecho histórico fue también materia de un romance burlesco, escrito en Lima y de circulación manuscrita: *La victoria naval peruntina*, una suerte de anti épica, atribuido a Mateo Rosas de Oquendo (ver Lasarte, 1992).

[86] La corografía —o topografía— es la representación detallada de un lugar, como puede verse en un mapa o plano de una ciudad. Según resumía Peter Apian en *La cosmographie* [1544], la corografía es como la pintura de una oreja o un ojo, por

separado y en detalle, mientras que la geografía sería como la pintura de una cabeza en su totalidad, como un globo terráqueo. La corografía —pinturas y planos de ciudades— se desarrolló notablemente en la segunda mitad del siglo XVI en Europa, de la mano de nuevas técnicas de racionalización del espacio. Es contemporánea al despegue de la poesía épica colonial que aquí estudiamos. Las representaciones corográficas —como los planos de ciudades— podían ser muy realistas y matemáticas o, en cambio, acentuar ciertos hitos que se convertían en expresiones culturales de esos lugares, marcando la experiencia de una comunidad en relación a su ciudad, como bien lo ha estudiado Richard Kagan (1998).

[87] *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos incluía una larga sección, el «Discurso del capitán Francisco Drake», en cinco cantos. La obra fue censurada en su época y no se publicó hasta 1921. El poema épico de Lope de Vega, *La Dragontea* [Madrid, 1598], narra las batallas y muerte de Drake en el Caribe. Lope escribió su poema pocos meses después de leer con admiración el *Arauco domado* de Oña.

[88] El *romanzo* es la épica en lengua vernácula que consagraron Boiardo y Arisoto y se convirtió en modelo de narración poética en el Renacimiento y Barroco. Se caracteriza por su forma digresiva y trama de múltiples acciones y héroes, a diferencia de los modelos clásicos épicos griego y latino (Javitch, 1991, pp. 24-27). Quint vincula la forma digresiva de los *romanzi* a la «épica de los vencidos» (1993, pp. 181-182).

[89] Debe recordarse que Oña y varios otros, como Miguel Cabello Valboa, autor de la *Miscelánea antártica*, escrita en 1586, o Diego Mexía Fernangil, autor de una traducción castellana de poesía latina bajo el título *Parnaso antártico* [Sevilla, 1608], fueron parte de un grupo de escritores reunidos en la Academia Antártica. También participó de este grupo el ya mencionado Diego Dávalos y Figueroa con su *Miscelánea austral* y *Defensa de damas*, publicadas en Lima en 1602 y 1603. La *Defensa* tiene la estructura de un poema épico en octavas, que celebra los hechos de las mujeres en la historia clásica. Ver Cisneros, 1953.

[90] El caso clásico es el de *La Araucana* de Ercilla. La primera octava declara un proyecto poético que cambia radicalmente en la segunda parte. En el caso de Miramontes, los cambios de rumbo poético podrían reflejar los ajustes a la política virreinal en los casi veinte años que, suponemos, le habría tomado la composición de su poema.

[91] Un resumen de este romance «indigenista» puede verse en el estudio a mi edición de *Armas antárticas* (Firbas 2006, 107)

[92] En el canto IV de *Armas antárticas*, el cimarrón Jalonga narra la resistencia de su pueblo a la injusta esclavitud portuguesa y la fundación de su palenque en tierras panameñas por el ya mítico Ballano, sobreviviente de un naufragio de un barco esclavista de Cabo Verde (octs. 330-368).

[93] *La aurora en Copacabana*, una de las comedias más largas en la producción de Calderón, se habría escrito entre 1664-1665, según Gutiérrez (2014). Calderón debió conocer también el texto cronístico titulado *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (Lima, 1621) del padre agustino Alonso Ramos Gavilán, criollo de Guamanga.

[94] Entre la escasa bibliografía sobre este poema sacro, merece destacarse el ensayo de Mazzotti (2004), que estudia la ideología criollista de Valverde y su uso de figuras mitológicas clásicas, las cuales al entroncar con la religión nativa («pagana») construyen los fundamentos de la legitimidad y proyecto sincrético criollos. Valverde escribe desde la tradición de los agustinos en el Perú, y desde los debates que esta orden tenía con sus similares en el terreno americano. El ensayo de Teresa Gisbert (1997) analiza el poema como un ejercicio propio del catolicismo de los agustinos para traducir «la realidad indígena andina a la mentalidad de los humanistas europeos o europeizantes» (p. 232). Gisbert sostiene que el poema «provee de imágenes poético visuales que dan lugar a una iconografía específica de los Andes» (p. 214), como los ángeles o los centauros andinos que luego aparecen en pinturas y queros, respectivamente. En el poema, la presencia del arcángel Gabriel es central. Es él quien introduce la imagen del inca Topa Yupague.

[95] Luis Antonio de Oviedo y Herrera y Rueda, Conde de la Granja, nació en España en 1636, estudió en Salamanca, pasó a América y fue corregidor en Potosí en 1667. Estableció su residencia en Lima hacia 1690, fue luego corregidor en Huánuco entre 1701 y 1705. Participó de la academia literaria del virrey Castelldosríus. Escribió obras de teatro y publicó en Lima en 1717 el *Poema sacro a la pasión de Jesucristo*. Falleció probablemente en Lima en 1717. Sobre la fecha de escritura de *Vida de Santa Rosa*, ver Mujica (2009).

[96] Ver Vélez (2010, pp. 51-52), quien estudia las correspondencias entre el poema del Conde y la hagiografía de Santa Rosa escrita por Hansen. Mujica se refiere al poema como una «hagiografía épica» (2009, p. 327).

[97] Sobre la *Vida de Santa Rosa*, poema del Conde la Granja, ver Vélez (2007), y sobre el manuscrito ilustrado del poema, Mujica Pinilla (2009).

[98] El Conde de la Granja debió conocer bien el poema de Valverde, *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, donde el fantasma del inca Yupangue y su idolatría demoníaca están vinculadas también a las fuerzas volcánicas de la tierra (236v).

[99] En el canto I de la *Vida de Santa Rosa* se incluyen octavas elogiosas al conquistador Francisco Pizarro (octs. 64-73), a quien se le compara con militares de la antigüedad clásica, como Alejandro, Scipión y Aníbal. En el canto 8, cuando se narra la historia de la conquista del Perú, desde la perspectiva del nigromante indígena Bilcaoma —vinculado a Quito—, el poema

le da mucha relevancia a Alonso de Molina. Las fuentes históricas del Conde de la Granja merecen un estudio detallado.

[100] Entre los textos preliminares, es notable la «Aprobación» del criollo Pedro Joseph Bermúdez de la Torre y Solier, quien hace un análisis detallado de cada canto del poema de Peralta, desplegando su maravillosa erudición y prosa barroca. Es un texto ineludible para la historia de la crítica literaria en el Virreinato del Perú. Asimismo, merece atención la segunda «Aprobación», a cargo del jesuita Tomás de Torrejón. Ver Mazzotti (1996) y Campos-Muñoz (2015).

[101] Cito por la primera edición (1732). Modernizo la ortografía y la puntuación, pero mantengo las particularidades fonéticas del texto.

[102] Peralta incluye aquí una larga nota donde explica la «Causa de no llover en el Valle de Lima y lo demás de esta costa…» (II, 289). En el Prólogo a su poema, Peralta justifica sus notas, que no son para comentarse a sí mismo, sostiene, sino para la «mejor inteligencia del poema» y cita el *Poema heroico hispano-latino, panegírico de la fundación y grandezas de la muy noble y leal ciudad de Lima* del jesuita Rodrigo Valdés (Madrid, 1687), criollo limeño, que también incluye notas a su propio texto. Conviene mencionar que el poema de Valdés, escrito en una mezcla de español y latín («unión singular de las dos más discretas lenguas del orbe»), en versos de arte menor, merece atención de la crítica, especialmente en la prosa de las anotaciones y en la fascinante «Carta de edificación» del padre Francisco del Quadro, narración biográfica sobre Valdés. El libro se publicó póstumo en Madrid, y la edición estuvo a cargo de Francisco Garabito de León y Messia, limeño, pariente del autor, cura rector de la Iglesia Metropolitana de Lima, quien incluyó varios textos como preliminares del poema. Ver Guibovich 2007.

El espectáculo

El teatro quechua colonial

César Itier
Institut National des Langues et Civilisations Orientales
(INALCO-París)

Junto con el *Manuscrito de Huarochirí*, las obras dramáticas coloniales en quechua constituyen los principales monumentos literarios antiguos de esta lengua. Dentro del corpus actualmente conocido se pueden distinguir dos tipos de piezas: por una parte, seis obras cultas o semicultas en quechua cuzqueño y pertenecientes a los siglos XVII y XVIII; por otra, dramas bilingües relativos a la captura y muerte de Atahuallpa que se representan hasta hoy, con motivo de las fiestas patronales de diversos pueblos de la sierra central y norcentral del Perú, así como en Bolivia. Componen el primer grupo los autos sacramentales *El robo de Proserpina y sueño de Endimión* y *El hijo pródigo* (Juan de Espinosa Medrano, mediados del s. XVII [Ilustración 1]), y las comedias *El pobre más rico* (Gabriel Centeno de Osma, hacia fines del s. XVII), *Usca Paucar* (anónimo, hacia mediados del s. XVIII), *Ollantay* (Antonio Valdez, 1782) y *El milagro del Rosario* (anónimo, fines del siglo XVIII)[103]. Los dramas de «la muerte de Atahuallpa» forman una constelación de obras distintas unas de otras, aunque con un mismo tema, escritas en diversos momentos de los siglos XVIII, XIX y XX. Lo que ha llegado hasta nosotros tanto de este teatro culto como de esta tradición popular probablemente no son sino los restos de una producción que fue mucho más abundante.

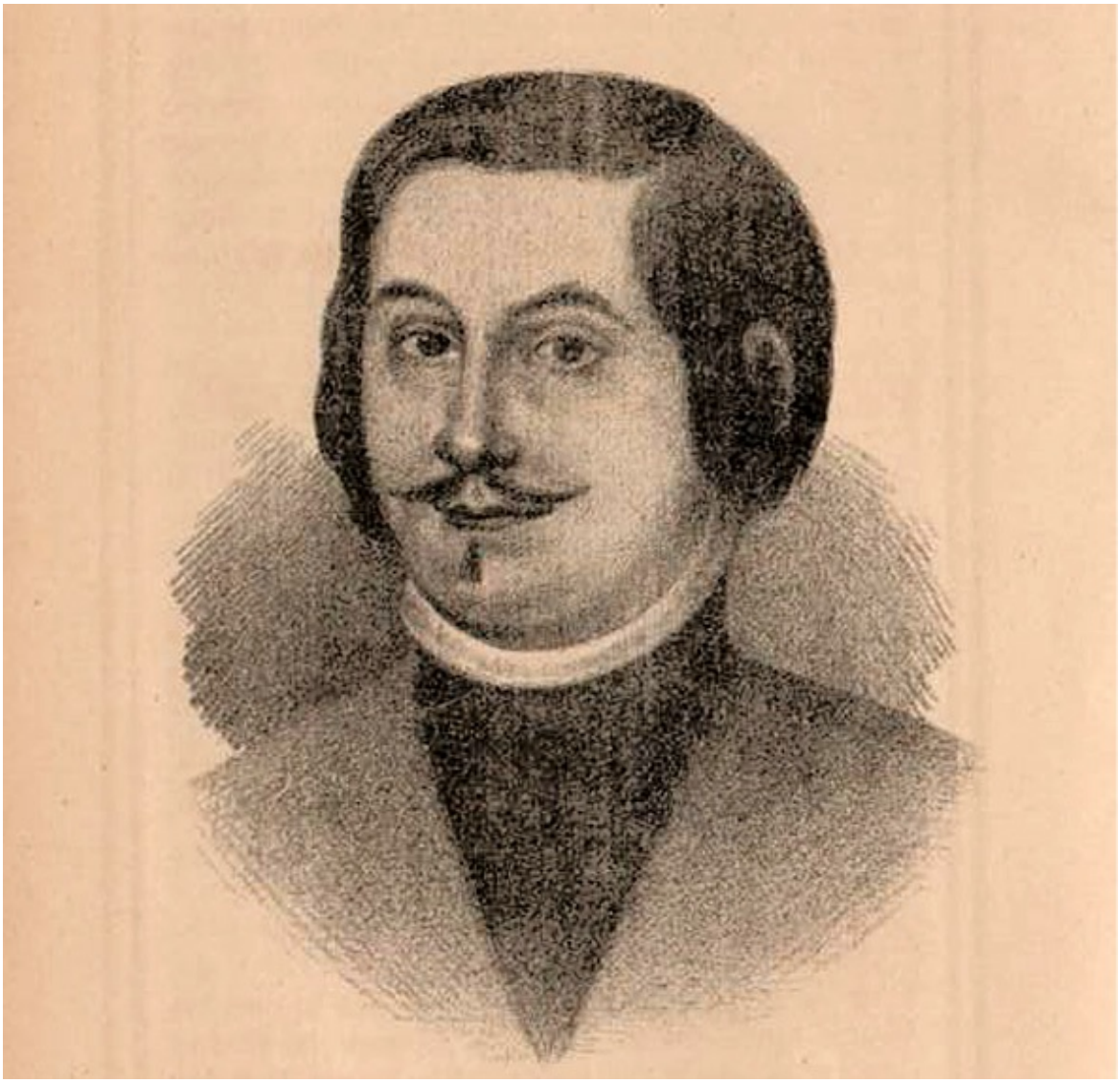


Ilustración 1. Juan de Espinosa Medrano, dibujo del siglo XIX que reproduce un detalle de un cuadro del siglo XVII conservado en el antiguo Seminario de San Antonio Abad, Cuzco. En Clorinda Matto de Turner, *Bocetos al lápiz de americanos célebres*. Lima: Imprenta Baacigalupi, 1890, p. 16.

La primera de estas obras en llamar la atención del mundo académico fue el famoso *Ollantay*, drama en el cual, en la década de 1870, los peruanos empezaron a ver una auténtica reliquia literaria inca. Por aquel entonces la literatura había adquirido un gran prestigio en Occidente, y para muchos intelectuales demostrar que los indígenas préhispánicos habían tenido una alta cultura equivalía a probar la existencia de un verdadero teatro inca. Pese a que Ricardo Palma (1878), Bartolomé Mitre (1881) y Elijah Hill (1914) aportaran evidencias tempranas de que *Ollantay* pertenecía a la tradición del teatro español, el mito nacional ollantino permaneció con fuerza hasta que José María Arguedas (1952) y Raúl Porras Barrenechea (1954-1955) mostraran que fue escrito por un sacerdote criollo. Cuando el mito se desvanecía en el Perú, un acérrimo defensor boliviano de la incanidad de *Ollantay*, Jesús Lara, afirmó haber descubierto en Bolivia un drama íntegramente en quechua sobre la captura y muerte de Atahuallpa. Lo publicó en 1957 —aunque solo en transliteración a la grafía actual— bajo el título de *Tragedia de la muerte de Atahuallpa*, presentándolo como la obra de un amauta sobreviviente a la conquista y la matriz de las representaciones populares actuales. En un libro publicado en 1971, el antropólogo Nathan Wachtel utilizó *Tragedia* sin examen crítico, analizándolo como un reflejo de la «visión de los vencidos», es decir la percepción que los andinos contemporáneos de la conquista habrían tenido de esta. Después se demostró que *Tragedia*

constituía una burda falsificación fabricada por el mismo Lara en un contexto de polémica indigenista (Itier, 2001, 2009) y que los modelos y las fuentes de las «muertes de Atahuallpa» se encuentran en «moros y cristianos» y la literatura hispánica (Ares, 1992; Duviols 1999, 2000; Bruinaud, 2012). El libro de Wachtel es hoy completamente obsoleto y el mito del origen inca del teatro andino parece disipado, lo que permite abordar en términos nuevos un conjunto de obras que Carlos García-Bedoya calificó justamente de «fundamental en el complejo proceso cultural peruano» (1998, p. 338).

Un rasgo original de las sociedades andinas posteriores a la conquista es que, fuera de Lima, los españoles nacidos en el Perú vivían inmersos en situaciones de contacto cotidiano, estrecho y permanente con los indígenas, siendo desde la primera generación hablantes de una de las «lenguas generales» del país, quechua, aimara o mochica. La capital del virreinato constituyó una excepción, pues allí la población criolla, en razón de su superioridad demográfica, logró imponer el español como idioma de relación interétnica y dejó de ser quechua hablante hacia inicios del siglo XVII. A partir del último cuarto del siglo XVI, los curas de indios fueron en su gran mayoría criollos, es decir, cuando no eran limeños, hablantes nativos de por lo menos una lengua general. Cultivado por el clero criollo, el teatro quechua colonial es el fruto de este bilingüismo y de la proximidad cultural de los españoles andinos con los indígenas. Por eso, la posición indigenista en cuanto al teatro quechua colonial, en particular a *Ollantay*, refleja a su manera una especificidad profunda del objeto considerado: el carácter intrínsecamente híbrido o sincrético de ese teatro, no en cuanto a su génesis —pues no prolonga una tradición dramática prehispánica— sino en sus componentes culturales, ya que incorpora a una forma occidental algo o mucho de la oralidad y el imaginario andinos. El teatro quechua colonial no puede considerarse, por lo tanto, como una subespecie del teatro español. Constituye un fenómeno cultural original, cuya formación y evolución trataré de reconstruir aquí, en tanto sea posible con las escasas fuentes que tenemos a disposición.

1. El teatro de evangelización

La etapa preliminar de esta historia es la del teatro de evangelización, es decir un teatro elaborado por misioneros, representado por indios y consistente en explicar a los neófitos los «misterios de la fe». Sabemos de la existencia de estas representaciones por Garcilaso (*Comentarios reales*, lib. 2, cap. 28), quien refiere que miembros de diversas órdenes religiosas —principalmente jesuitas— compusieron en quechua y aimara «comedias» de temas bíblicos, así como «diálogos», es decir obras de escasa acción y de contenido doctrinal. Según el Inca, las dramatizaciones que dirigieron los jesuitas tuvieron lugar en Lima, Cuzco, Juli y Potosí ante un numeroso público indígena y español. Ninguna muestra de ese teatro ha llegado hasta nosotros. El caos político y la violencia que reinaron en el Perú hasta la década de 1550, así como la escasez de misioneros expertos en las lenguas indígenas antes de los años 1570 o 1580, probablemente no permitieron que se desarrollara un teatro de evangelización en quechua más allá de experiencias puntuales. Garcilaso insiste sobre la asistencia de la alta sociedad española a las representaciones que se dieron en Lima y Cuzco, sugiriendo que este teatro fue para los jesuitas no tanto una actividad regular como un medio utilizado de modo esporádico para publicitar ante la sociedad española local el conocimiento y manejo de las lenguas indígenas que los miembros de la orden habían logrado.

2. Los autos sacramentales de Juan de Espinosa Medrano

No tenemos noticia de ninguna otra actividad teatral en quechua hasta mediados del siglo XVII, cuando empieza a escribir el prestigioso predicador, dramaturgo y ensayista cuzqueño Juan de

Espinosa Medrano (1629?-1688), también conocido como «el Lunarejo». Las obras quechuas más antiguas que conservamos son sus autos sacramentales *El robo de Proserpina y sueño de Endimión* y *El hijo pródigo*. Ambas nos son conocidas gracias a varios manuscritos del siglo XIX, conservados en colecciones particulares peruanas y editados y traducidos respectivamente por Itier (Espinosa Medrano, 2010) y Middendorf (1891).

El robo de Proserpina (1693 versos) parece haber sido representado a fines de la década de 1640 por los estudiantes del seminario cuzqueño de San Antonio Abad —entre los cuales figuraba el autor — en el patio de dicha institución y en ocasión del Corpus Christi, como corresponde a una obra que conmemora el sacrificio de Cristo (Endimión) y la redención del alma (Proserpina) (Espinosa Medrano, 2010). La representación debió servir de ejercicio lingüístico y retórico para los estudiantes, al mismo tiempo que de demostración, ante la sociedad cuzqueña, de lo que estos eran capaces de realizar en materia de oratoria quechua. Como era común en el teatro escolar de la época, los roles femeninos debieron de ser asumidos también por seminaristas. Además de las autoridades eclesiásticas y de miembros prominentes de la sociedad española local, es probable que algunos indígenas de la ciudad fueran invitados también a asistir a la función, pues en principio constituían los destinatarios naturales de este tipo de manifestaciones. *El robo de Proserpina y sueño de Endimión* es una representación alegórica de la historia de la salvación del género humano. Proserpina (el alma) es hija de Ceres (la Iglesia), diosa del trigo, y ha sido seducida y raptada por Plutón (el demonio). Con la intención de salvar a Proserpina, Endimión (Cristo) se muestra a esta última en forma de un pastor dormido en un monte. La protagonista se enamora de él y promete dejar a Plutón. Pero la inconstante mujer vuelve a caer en poder del rey de los infiernos. Después de diversas peripecias, Endimión y la Gracia constatan el sincero arrepentimiento de Proserpina y le dan un pan hecho por Ceres, que la libera de su cautiverio.

Desde un punto de vista teológico, este auto afirma, frente a la debilidad del alma, la necesidad de la Gracia para salvarse, tomando posición en una importante controversia que oponía los dominicos, que regentaban el colegio de San Antonio Abad, a los jesuitas. La Gracia era una capacidad de amar a Dios que, según los dominicos y Espinosa Medrano, era dada por la divinidad a ciertos individuos —con tal de que hicieran acto de contrición— para que pudieran dejar de pecar y salvarse. Los jesuitas se opusieron a esta teoría a la vez determinista y hasta cierto punto tolerante hacia las debilidades del hombre; sostuvieron, de manera exigente, que la naturaleza humana era esencialmente libre y que el estado moralmente miserable del hombre podía superarse gracias al ejercicio de la razón.

Pero la obra encierra también un contenido relativo a la historia espiritual del Perú. El Lunarejo optó por alegorizar el mito de Proserpina en razón de las correspondencias que este presentaba con un relato de la tradición oral autóctona, el de la estrella hija del Sol y de la Luna, raptada por un pastor, y que, después de una dolorosa estadía en la tierra, regresa al cielo (Itier, 2007). *El robo de Proserpina* contiene numerosas alusiones al relato tradicional andino y pretende mostrar que este tiene la misma estructura y el mismo significado oculto que el mito clásico, constituyendo ambos la imitación demoníaca de futuros acontecimientos desde siempre ideados por Dios. En efecto, el demonio, supuesto autor de estos mitos, era considerado incapaz de invención y, para crearlos, había tenido que remedar la estructura argumental de los futuros acontecimientos de la historia espiritual del mundo, tales como ya existían en la mente de Dios (Espinosa Medrano, 2010, p. 50). El Lunarejo pensaba que el «concepto» divino, engañosamente imitado por el demonio en los mitos de Proserpina y de «la hija del Sol», era la conversión de los incas al cristianismo. En la época de Espinosa, la población y las autoridades del Cuzco eran plenamente conscientes de que el Corpus

Christi sustituía una fiesta incaica al Sol y celebraba dicha conversión (Dean, 1999, pp. 31-39). A todas luces, el Lunarejo concibió *El robo de Proserpina* como una manera de conmemorar el desengaño de los indígenas frente a las «mentiras» del paganismo, develando el significado oculto del mito indígena de «la hija del Sol».

Juan de Espinosa Medrano escribió *El hijo pródigo* (1394 versos) para las festividades que se organizaron en el Cuzco con motivo de la estadía en esa ciudad del virrey Conde de Lemos entre el 30 de octubre y el 8 de noviembre de 1668[104]. El virrey regresaba del Collao (la cuenca del lago Titicaca), donde había sofocado un levantamiento en las minas de Laicacota. Para dichos festejos el Lunarejo «escribió varios poemas líricos y cómicos de lengua castellana y en la quechua» (Esquivel y Navia, 1980, II, p. 1349). Entre estos debió figurar *El hijo pródigo*, pues, como se verá, este «poema cómico» («cómico» tenía entonces el significado de «dramático») contiene alusiones al Collao, a Laicacota y a dicha rebelión. La obra es una adaptación de un auto famoso de idéntico título escrito en 1622 por el dramaturgo español José de Valdivielso (1975). Espinosa introdujo en ella una dimensión cómica —los amores paralelos de los criados— de la que carecía la obra del autor español. El argumento del auto procede de la famosa parábola del Nuevo Testamento (Lucas, 15: 11-32), aquí ambientada entre los incas, pues era habitual en la época representar en la literatura y la pintura los acontecimientos bíblicos como fenómenos ordinarios de la realidad local y contemporánea. El protagonista, llamado Cristiano o Urinsaya 'Bando de Abajo' —y explícitamente designado como el alma en el v. 121—, le pide a su padre, Khuyaq Yaya 'Padre Compasivo'[105], que este le otorgue por anticipado la herencia que le corresponde porque desea irse a conocer el mundo. Aunque lamenta la decisión de su hijo, Khuyaq Yaya accede a su pedido, pues considera que debe dejarle a su libre albedrío. Urinsaya se va, acompañado de Diospa Simin 'Palabra de Dios', a quien no presta atención, de Wayna Qhari 'Juventud' y de su criado Ukhu 'Cuerpo'. Llega al país de Mundo, quien aparece vestido de rey inca y le presenta a Aycha Quya 'Dama Carne'. Esta tiene dos criadas Qhatu ('Puesto de Venta'), quien representa la venalidad, y K'uychi ('Arco Iris'), que simboliza la inconstancia. Urinsaya se enamora de Aycha, mientras que, en un contrapunto burlesco, Ukhu se interesa por K'uychi. Mundo y Aycha Quya juegan por dinero con Urinsaya y, después de ganarle toda su fortuna, lo echan de su casa. Desesperado y pobre, el protagonista acepta trabajar como pastor de cerdos para Nina Kiru 'Diente de Fuego', que no es sino el demonio. Esta experiencia ingrata lo convence de escuchar los consejos de Diospa Simin y de volver a la casa de su padre, quien lo acoge amorosamente. Se le prepara un banquete en el cual no se permite la presencia de Ukhu, quien permanecerá amarrado a un árbol.

El tema central de *El hijo pródigo* es la misericordia divina y es posible relacionar su composición con un acontecimiento político contemporáneo, la rebelión de Laicacota. El auto está ambientado en el Collao: entre los placeres terrenales, Mundo evoca el *wanka* y la *qinaqina*, un canto y una música propios de dicha región; Ukhu se porta y expresa como un colla, que pretende tener dinero en las minas de Laicacota, y exclama: *Putusi paraqay chuqllu, / Layqaquta pakus papa, / Kundurumapi k'allampa, / sunquypa kusinmi kanki, / qamwanmi kusi kawsana.* 'Maíz blanco Potosí, / papa *pakus* de Laicacota, / setas de Condoroma [un pueblo del Collao], / sois la alegría de mi corazón, / con vosotros se vive feliz' (vv. 106-110, mi traducción). Pero sobre todo, Cristiano y su hermano —el que permanece al lado de su padre— llevan los nombres respectivos de Urinsaya 'Bando de Abajo' y Hanansaya 'Bando de Arriba', términos que aluden a una división en «parcialidades» que los incas instauraron exclusivamente en el Collao y Charcas y que se mantuvo durante gran parte de la época colonial. Los incas agruparon en *urinsaya* a los ayllus naturales del lugar y en *hanansaya* a los mitmas que se instalaron en grandes cantidades en dichas regiones. Es problable que al llamar de

esta manera a los dos hermanos, al rebelde y al fiel, Espinosa haya querido aludir a la siguiente característica de la rebelión de Laicacota: los rebeldes eran en gran parte criollos y mestizos, es decir naturales del país —en términos incas, *urinsayas*—, y se habían sublevado contra autoridades peninsulares corruptas. El Lunarejo eligió celebrar la llegada del virrey al Cuzco con una obra que contaba la historia de la desobediencia de un «natural» (Urinsaya) perdonado por un padre misericordioso, porque quería resaltar la magnanimidad del Conde de Lemos en su tratamiento a los rebeldes. Sabemos en efecto que muchos clérigos del obispado del Cuzco —que abarcaba la zona de Puno y Laicacota—, a menudo mestizos como Espinosa, se unieron a la rebelión, y que uno de sus cabecillas, el minero Gaspar de Salcedo, llegó a tejer vínculos muy estrechos con la jerarquía eclesiástica cuzqueña. El obispado acabó intercediendo exitosamente para que Salcedo no fuera ejecutado sino exiliado a Lima (Acosta, 1981). Precisamente, la innovación más destacada del auto de Espinosa con respecto al de Valdivielso consiste en haber convertido al protagonista del auto del escritor español, que firma el pacto diabólico a sabiendas, en un ingenuo que peca más por ignorancia que por maldad. Al mostrar al virrey como un 'padre compasivo' (*khuyaq yaya*), Espinosa quiso tal vez agradecer la atención que el virrey prestó a la solicitud de la Iglesia local a favor de Salcedo, presentado aquí como una oveja descarriada. *El hijo pródigo* constituye por lo tanto una exaltación del Conde de Lemos, a quien alude nada menos que a través del personaje de Dios.

Todo lo observado en cuanto a los autos de Espinosa sugiere que no estaban destinados a un público específicamente indio sino a la población cuzqueña en su conjunto. Es probable, además, que la presencia de una obra en quechua y de personajes incaicos en el corazón de los festejos organizados en honor al virrey tuviera también por objetivo afirmar ante él un orgullo criollo que veía en la herencia inca un elemento de dignidad cultural y nobleza para el Cuzco.

En la época del Lunarejo, una comedia o un auto eran en primer lugar obras de arte oratoria. Ahora bien, uno de los principios básicos de la retórica era la adaptación del estilo al público. Como lo requería el género, los autos de Juan de Espinosa Medrano ostentan una forma altamente poetizada —versificación, abundantes metáforas, registro no cotidiano— que marca claramente una distancia con el lenguaje común. ¿Cómo enfrentó Espinosa la tarea de producir en quechua dicha forma literaria? El repertorio metafórico de los autos del Lunarejo prácticamente se reduce a tres órdenes de imágenes: florales, astrales y de aves. La mayoría de los tropos que aparecen en ellos proceden en última instancia de la lírica indígena. Se observa su incorporación a la tradición quechuista culta por lo menos desde el *Symbolo Catholico Indiano* de Luis Jerónimo de Oré [1598] —una exposición de la doctrina cristiana en siete largos cantos que deberían ser ejecutados por los niños de las doctrinas cada día de la semana—, que parece haber sido una fuente directa de Espinosa. No todos los significantes poéticos indígenas fueron incorporados a la tradición culta sino solo los que presentaban una semejanza con imágenes de la tradición lírica occidental, infundiéndoles eventuales nuevos contenidos. El estilo poético del teatro quechua nació así en la intersección entre ambas tradiciones poéticas, la autóctona y la occidental, produciendo lo que se podría llamar un «código reducido». En efecto, los elementos constituyentes de ese repertorio son pocos: el Sol, la Luna, las estrellas, algunas flores y aves, pero llenan la obra de ecos del repertorio lírico andino. Véase el siguiente ejemplo en que Proserpina se dirige a Endimión dormido:

Qamtachu rikch'ay ñişunki	¿A ti te ha dicho que despiertes,
ch'aşkaquyllur, k'anchaq inti,	lucero de la mañana, brillante Sol,
llipllıq phuru yunka q'inti?	picaflor del valle, de lucientes plumas?

Pillam takipayaşunki,	¿Quién ha cantado para ti
misk'i kunka waqyaşunki?	y te ha llamado con dulce voz?
Kay urqupi tiyaşpachu	¿Es por vivir en este monte
icha ñanta purişpachu	o por haber caminado
chika sinchita şayk'unki?	que estás así cansado?
Ama puñuychu, hatariy.	¿Quién eres, bella *maywa* [una flor]?
Munay maywa, pillam kanki?	Escúchame, hermosa flor,
Uyariway ñawray t'ika	blanca red que tienes mi corazón
şunquy tuqllaq yuraq llika	aprisionado.

(vv. 676-687, mi traducción)

Esta simplificación refleja probablemente la dualidad del público de las obras: el lenguaje poético de los autos debía ser aprensible y apreciable a la vez por indígenas y españoles criollos. Aunque ambos grupos compartían el mismo idioma, el quechua, tenían sin duda sensibilidades estéticas distintas. La reducción de la forma poética a unos «denominadores comunes» entre las dos tradiciones confirió a las obras un toque de sencillez que caracterizará, en mayor o menor grado, a todo el teatro quechua colonial y participa de la construcción de una imagen campestre y primitiva de lo incaico que volvemos a encontrar por ejemplo en la iconografía de los queros. Tal vez parte de la emoción estética que estos poemas dramáticos trataban de suscitar consistió precisamente en que trasladaban los referentes de una cultura prestigiosa —la cultura inca— a un género literario nuevo para ella —el teatro— y a las técnicas de la retórica, considerados como potencialmente universales. Es posible que esta traslación estilística formara parte de una voluntad —de parte de miembros del clero como Espinosa— de enaltecer culturalmente al público indígena, incorporándolo de alguna manera a la «ciudad letrada».

3. Tres comedias sobre desengaño y salvación

El pobre más rico, *Usca Paucar* y *El milagro del Rosario* retoman los temas del trato diabólico y de la experiencia de la vanidad de los bienes de este mundo, ya presentes en *El hijo pródigo*, pero los interpretan *históricamente* dramatizando el suceso del pacto de un príncipe inca con el demonio en tiempos apenas posteriores a la conquista.

Cronológicamente, *El pobre más rico* es la primera de estas comedias (Mannheim, 1990), y con sus 3379 versos —una extensión equivalente a las más largas obras de Calderón—, la más ambiciosa de todas desde un punto de vista literario y filosófico-teológico[106]. Se ignora todo de su autor, Gabriel Centeno de Osma, cuyo nombre aparece en el manuscrito de esta obra, conservado por la Universidad de San Marcos y publicado y traducido al español por primera vez en 1938. Si creemos la afirmación de Clements Markham (1969, p. 155), que tuvo en su posesión un manuscrito de *El pobre más rico*, esta comedia no puede ser posterior a 1707, fecha que aparece en ese códice hoy extraviado. Y en efecto su estado de lengua es mucho más cercano al de *El robo de Proserpina* y *El hijo pródigo* que al de *Usca Paucar* y *Ollantay* (este último fechado con seguridad en 1782). Es probable que el ambicioso proyecto literario constituido por *El pobre más rico* se relacione con la coyuntura creada entre 1673 y 1699 por el obispo del Cuzco, el madrileño Manuel de Mollinedo, gran mecenas artístico que transformó la fisonomía arquitectónica de la ciudad e introdujo numerosas innovaciones en su vida festiva y artística, en particular el teatro de Calderón, a cuya

vena pertenece *El pobre más rico*, que contiene trozos reminiscentes de *La vida es sueño* (Ilustración 2). El obispo favoreció la presencia e incluso el monopolio de los artistas indígenas en la producción pictórica cuzqueña y, con el apoyo del clero, se ganó la adhesión de las élites incas de la ciudad (Wuffarden, 2008, p. 48). Es posible que la obra de Centeno se haya representado en ocasión del Corpus, celebración que Mollinedo engrandeció considerablemente (Dean, 1999, p. 63). La intervención sobrenatural que salva al protagonista de *El pobre más rico* es la de la Virgen de Belén. El obispo fue precisamente un artífice de la difusión del culto a esta divinidad, reconstruyendo su iglesia destruida por el terremoto de 1650 y encomendando al pintor indígena Basilio Santa Cruz Pumacallao una pintura devocional de la Virgen, dentro de la cual se observa una serie de milagros locales atribuidos a ella (O'Phelan, 2013, p. 179).

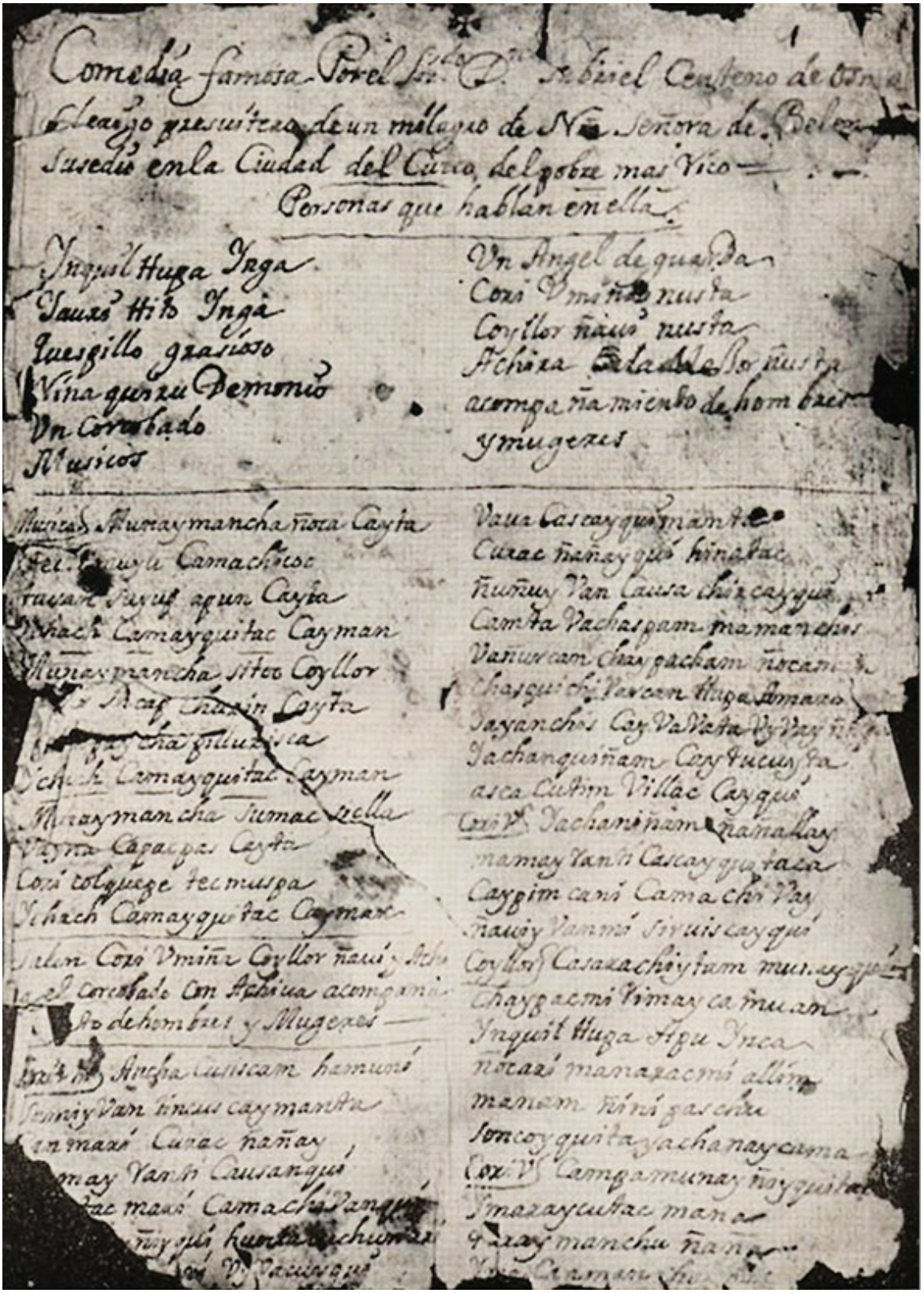


Ilustración 2. Primer folio del manuscrito de *El pobre más rico*, de Gabriel Centeno de Osma, ed. facsimilar de 1938. Foto: César Itier.

La acción transcurre en el siglo XVI. El príncipe inca Yawri T'itu perdió su poder y su riqueza por la conquista española y, desesperado, quiere suicidarse. Se le aparece entonces el demonio, que, como en *El hijo pródigo*, lleva el nombre de Nina Kiru. Este le hace firmar a Yawri T'itu un pacto por el que el príncipe obtiene la riqueza, sin entender la verdadera naturaleza de su «bienhechor» ni el precio que tendrá que pagar: su alma. Yawri T'itu se enamora de Quri Umiña, hija del difunto rey inca Thupa Amaru y viuda de otro príncipe, el rico Inkill Thupa, que murió súbitamente al inicio de

la obra. La nueva pareja vive en concubinato en la casa campestre de Quri Umiña. Sin embargo, la riqueza y el amor no aportan a Yawri T'itu una felicidad duradera. Desengañado, el personaje recuerda el bienestar que sintió alguna vez al estar cerca de la iglesia de Belén, abandona a su concubina y regresa al santuario cuzqueño, donde vuelve a sentir el mismo alivio. Al cumplirse el plazo del contrato, el demonio se presenta ante él, pero entre tanto Yawri T'itu tomó conciencia de la naturaleza del pacto y de que Dios le puede perdonar. Después de una especie de disputa teológica entre Yawri T'itu y Nina Kiru, este abandona al príncipe inca y se va. Yawri T'itu y Quri Umiña deciden casarse y quedarse a vivir como barrenderos del santuario de Belén.

El pobre más rico desarrolla uno de los temas favoritos del critianismo: el elogio de la sumisión y la pasividad, bajo el pretexto de que todo poder viene de Dios y que toda situación de pobreza procede de la voluntad divina. Para conciliar esta idea con el dogma de un Dios bueno y misericordioso, se trata de hacer entender a los fieles que la pobreza es en realidad una riqueza, ya que libera al hombre de las ataduras materiales y terrestres que le impiden contemplar lo que es eterno y permanente. El argumento de la obra se inspira en la leyenda de Teófilo, la más popular de las historias de pacto diabólico en Occidente desde la Edad Media (Aracil Varón, 2008). Ecónomo de la iglesia de Adana, en Cilicia, Teófilo es víctima de una acusación malévola que le hace perder su dignidad y lo reduce a la miseria. Desesperado, firma un pacto con el demonio y recupera sus funciones y su honor, adquiriendo incluso la total confianza del obispo. Termina arrepintiéndose, se va a una iglesia y se queda cuarenta días prosternado ante la Virgen, quien se le aparece y lo libera de su trato. Lo que probablemente interesó a Centeno en esta variante del tema del pacto diabólico es que se inicia con una privación: la desesperanza de Teófilo viene de que perdió su posición social. Esta situación se prestaba muy bien para representar la condición histórica de la nobleza inca del Cuzco. *El pobre más rico* expresa así la idea fundamental según la cual los imperios no son sino vanagloria y los incas del presente, por ser cristianos, son más verdaderamente ricos que sus antepasados gentiles.

Pero sería un error ver en *El pobre más rico* una obra adversa a las aspiraciones políticas nativas. Esta comedia presenta la historia espiritual indígena bajo un aspecto favorable a las reivindicaciones de los incas de fines del siglo XVII. Aparte de ser una comedia edificante, *El pobre más rico* constituye en efecto una comedia histórica que, según el encabezamiento del manuscrito, dramatiza «un milagro de Nuestra Señora de Belén que susedio en la Ciudad del Cuzco». Yawri T'itu e Inkill Thupa llevan los nombres de personajes históricos que intervinieron en los sucesos de la conquista y a quienes mencionan los cronistas indígenas Titu Cusi (Martín Rubio, 1988, pp. 198, 205) y Felipe Guaman Poma (1936, pp. 114, 150). Parece probable que la tradición oral inca de la época de Centeno conservara un recuerdo de estos personajes, razón por la cual el autor de *El pobre más rico* los habría utilizado para presentar su comedia como histórica. Sea lo que fuere, Centeno elaboró una visión de la transición del Perú al cristianismo en la cual la intervención de los conquistadores o colonizadores es nula. Muestra más bien un descubrimiento autónomo, de parte de un inca, de los bienes espirituales aportados por la Virgen de Belén y, a través de ella, por el cristianismo. La propia experiencia del desengaño y un ligero empujón divino (el alivio espiritual comunicado por el santuario) son los que permiten que el protagonista entienda la verdad del cristianismo. Esta visión del tránsito de los indígenas de la gentilidad al cristianismo era favorable a sus aspiraciones políticas. La historia era en efecto un tema estratégico para los incas coloniales, pues su legitimidad social y política dependía de la demostración de su ascendencia real prehispánica y, al mismo tiempo, de que sus ancestros hubieran abrazado el cristianismo en el momento de la llegada de los españoles. Es lo que muestra esta comedia a través del personaje de Yawri T'itu. *El pobre más rico* debe verse como

parte de la intensa elaboración, a partir del último tercio del siglo XVII, de nuevas visiones de la historia indígena difundidas mediante rituales públicos que incluían desfiles de incas y estaban asociados a festividades religiosas. El género de la comedia histórica ya era para los españoles una manera de celebrar el pasado de la patria, sus leyendas épicas y el tesoro de las tradiciones religiosas que formaban su patrimonio nacional. Es probable que Centeno de Osma tratara de hacer lo mismo para los incas y, a través de ellos, para la «nación índica», expresión que, de manera significativa, se propagó a partir de esa época para designar al conjunto de los indios. En eso, *El pobre más rico* parece insertarse dentro de la política de concesiones favorables a los indios nobles del Perú que la Corona española había iniciado en la década de 1690 y cuya medida más notable fue la cédula real de 1697, que ordenó que los indios no fuesen excluidos de los cargos seculares y eclesiásticos (Wuffarden, 2005, p. 231). Centeno habría creado *El pobre más rico* como un elemento de prestigio cultural destinado a la nobleza indígena, tal vez a pedido de algunos de sus miembros.

Sin embargo, *El pobre más rico*, como cualquier comedia, no era una obra exclusivamente dirigida a la élite sino también concebida para un espectador popular. Es probable que la necesidad de interesar a este tipo de público y de darse a entender por él fue la principal razón por la cual el teatro posterior a Espinosa Medrano privilegió el tema del pacto diabólico. En efecto, el argumento de las tres comedias que tratan este tema se relaciona con un conjunto narrativo de la oralidad quechua actual, el de *Los trabajos infernales*, en el cual el protagonista va al infierno, donde el demonio le manda cumplir tareas imposibles. Gracias a su astucia o a la ayuda sobrenatural de la Virgen, triunfa frente a su antagonista y lo ridiculiza. Estos relatos de origen español tuvieron en los Andes un éxito explicable por el vínculo simbólico que los indígenas establecieron entre el diablo y un tipo social, el hacendado abusivo. Es muy probable que estos cuentos ya existieran en la tradición oral quechua de fines del siglo XVII y que debamos ver en el enfrentamiento entre Yawri T'itu y Nina Kiru —personaje que ya aparecía bajo los rasgos de un hacendado en *El hijo pródigo*— una imagen de la relación entre indígenas y españoles poderosos. Refuerza esta hipótesis el destacado protagonismo que tiene el personaje muy positivo del criado de Yawri T'itu, Qispillu, hombre del pueblo más lúcido que su amo (Martin, 2014). El principal referente de este teatro sería entonces la tradición oral de su época.

El pobre más rico tiene un extraordinario poder sugestivo y debió tener gran éxito, pues *Usca Paucar* y *El milagro del Rosario* se inspiraron en él. La comedia que lo sigue cronológicamente, tal vez en varias décadas, es *Usca Paucar*, que presenta la misma estructura fundamental, con algunas simplicaciones[107]. Con 1885 versos, *Usca Paucar* es también mucho más corta que su antecedente. La obra nos es conocida a través de varios manuscritos del siglo XIX y fue traducida al español y editada por primera vez por Teodoro Meneses en 1951. El nombre del protagonista epónimo constituye una especie de traducción de la noción de «pobre rico», pues *uska* significaba 'mendigo' y *pawqar* 'pluma colorida' connotaba la riqueza. Uska Pawqar evocaba al mismo tiempo un auténtico nombre inca, pues los apellidos Uska y Pawqar existían en el Cuzco.

La acción transcurre justo después de la conquista. El príncipe Uska Pawqar fue testigo del sitio e incendio del Cuzco, en 1536. Contrariamente a Yawri T'itu, que era un «bautizado sin fe», ignorante del significado del cristianismo, Uska Pawqar es un verdadero devoto de la Virgen, oye misa y posee un rosario. Sin embargo, la desesperación de haber perdido su riqueza y su poder lo decide a irse, junto con su criado Qispillu, a la selva, abundante en oro. En el trayecto se encuentra con Yunka Nina 'Fuego de la Selva' quien le hace firmar un pacto con su sangre a cambio de un tesoro. Consciente del significado de su acto, Uska Pawqar firma el pacto, aunque con tristeza. Uska y Qispillu llegan después a la casa de un noble inca rico, Ch'uqi Apu ('Señor del Oro'), quien vive con

su hija, Quri T'ika ('Flor de Oro'). Uska Pawqar y Quri T'ika se enamoran a primera vista y terminan casándose. Algún tiempo después, presa del remordimiento, Uska decide regresar al Cuzco. Los cuatro «manes» que asisten a Yunka Nina (personajes que proceden de *El robo de Proserpina*, donde hacen de criados de Plutón) tratan de llevarse a Quri T'ika. Esta invoca a la Virgen, provocando el alejamiento de los demonios. También perseguidos, Uska Pawqar y Qispillu se esconden, hasta que aparece en escena un ángel con un estandarte de la Virgen, acompañado de unos niños que cantan el «Dios te salve». Al oir el *Ora pro nobis*, Yunka Nina suelta el contrato. Uska y Qispillu se van junto al ángel mientras canta el coro de niños.

Usca Paucar es una comedia devota, con una dimensión histórico-política menos afirmada que *El pobre más rico*. El manuscrito señala que la obra celebra «el patrocinio de nuestra señora María santicima en Copacavana», culto altiplánico que se había extendido entre la población indígena de la región cuzqueña durante el siglo XVII. Con respecto a *El pobre más rico*, *Usca Paucar* presenta en su argumento las siguientes innovaciones principales: (1) desaparece el personaje del primer esposo de Quri Umiña (llamada aquí Quri T'ika) y las escenas cortesanas que lo acompañaban, (2) Quri T'ika tiene un padre que la incita a casarse (3) Uska Pawqar es consciente del significado de su pacto con Yunka Nina, (4) el lugar adonde se va es la selva y no el campo cuzqueño, (5) se casa con Quri T'ika, (6) desaparecen los amores paralelos del gracioso con la criada. Por otra parte, se acentúa aún más la caracterización positiva de Qispillu —el único personaje que no cambia de nombre con respecto a *El pobre más rico*— frente a su amo: Uska Pawqar es un personaje quejumbroso y cobarde, mientras que Qispillu es, además de lúcido, valiente. Qispillu es en realidad el verdadero eje en torno al cual gira toda la obra. Más que el sirviente de Uska Pawqar, aparece como su compañero y sus consejos son, además de la intervención final de la Virgen, los que permiten que Uska Pawqar se salve. A todas luces, Qispillu es el personaje con el cual el público debe identificarse, lo que sugiere que este debió ser en su mayor parte popular. Rossella Martin (2014, p. 330) encontró otros indicios de la ampliación del público de las comedias quechuas con respecto a los autos de Espinosa Medrano. De manera general, las alusiones a la cultura indígena o popular son más numerosas en *Usca Paucar* que en *El pobre más rico*, por ejemplo en lo correspondiente al imaginario relativo a la selva o en la escena donde Uska solicita la mano de Quri T'ika a la manera andina (versos 1184-1271): Yunka Nina se presenta ante Ch'uqi Apu, acompañado de Uska Pawqar y de varios criados (que probablemente traen chicha), y formula el pedido, asumiendo el rol normalmente atribuido al padre del pretendiente. La persecución final de los protagonistas por los demonios constituye una escena agitada y burlesca —en la que se aprecia a un Uska Pawqar cobarde— que contrasta con la discusión teológica inteligente que opone Yawri T'itu y Nina Kiru al final de *El pobre más rico*. Es probable que la obra se representara en un ámbito urbano o pueblerino, abierto a un público amplio.

La comedia inédita *El milagro del rosario* es una refundición de *El pobre más rico* y su manuscrito se conserva en el fondo Markham de la Biblioteca Británica. En su primera página figura una nota según la cual sería la copia de un códice anterior, realizada en 1793 para una representación de la obra en el pueblo de Acos con motivo de la fiesta de la Virgen del Rosario. Sin embargo, dado que esta comedia se presenta como compuesta «por el Dotor Lunarejo» —cosa imposible por el estado tardío y la mala calidad de la lengua—, es posible que 1793 sea tal vez la fecha de composición de esta pieza engañosamente atribuida a Espinosa Medrano tal vez con la pretensión de incrementar el monto de los derechos de compra del manuscrito. En oposición a *El pobre más rico* y *Usca Paucar*, *El milagro del Rosario* es una obra semiculta, cuyo texto solo sigue de manera muy aproximada las reglas de la métrica. Su autor no debió ser un profesional del lenguaje y sus modelos

parecen haber sido otras comedias quechuas que leyó o presenció y no obras del teatro español. Los calcos del castellano que se detectan en el texto muestran que no era un indígena. Era tal vez un miembro de aquel clero de origen mestizo y socialmente modesto cuya importancia dentro de la Iglesia de fines del siglo XVIII fue observada por Bernard Lavallé (1993; 2011).

La obra se inicia con un diálogo entre los demonios Nina Kiru y Amaru. Anuncian su intención de causar la perdición de Yawri T'itu, príncipe inca que vive en el pueblo de Acos. Yawri T'itu es pobre, pero tuvo oro, plata, mujeres (*aklla*) y honores. Desesperado por esta pérdida, desea morir, mientras que su criado, Qispillu, considera la vida con serenidad y alegría. Nina Kiru ofrece a Yawri T'itu riquezas a cambio de que vaya a servirlo en el mundo subterráneo (*ukhupacha*). El protagonista acepta y firma un contrato con él. Previamente, solicita a su nuevo amo que lo lleve a un pueblo donde pueda vivir feliz algún tiempo. Nina Kiru lo conduce ante la ñusta soltera Quri Siklla. Esta vio en un sueño a un noble inca que venía a pedirle su mano y a una mujer escogida (*aklla*) vestida de blanco y negro que le anunciaba grandes sufrimientos. Yawri T'itu es presentado por Nina Kiru a Quri Siklla y los dos deciden enseguida formar una pareja. Poco tiempo después, Yawri sueña que lo persiguen enemigos hasta que un joven vestido de blanco lo libera, instándole a dejar el pueblo. A consecuencia del sueño, Yawri T'itu abandona a Quri Siklla de manera cobarde y regresa a Acos con Qispillu. El príncipe se arrepiente de haber firmado el pacto y su ángel de la guarda, enviado por la Virgen, aparece y le anuncia que puede ser perdonado. Yawri T'itu se pone el rosario al cuello e invoca a la Virgen. Nina Kiru y Amaru atrapan a Yawri T'itu y Qispillu para llevárselos al infierno. Luego de una disputa con Nina Kiru, el ángel arranca a Yawri de las garras del demonio. Cuando los diablos están por coger a Qispillu, este invoca a la Virgen y tienen que huir. Yawri T'itu entiende que la Virgen lo salvó gracias a su rosario.

Esta comedia contiene claras reminiscencias del *Robo de Proserpina* y numerosos trozos prestados o adaptados de *El pobre más rico*. Pero al contrario de la comedia de Centeno, *El milagro* es una obra esencialmente edificante, desprovista de contenido político —aunque tal vez no sea casual que el demonio que acompaña a Nina Kiru se llame Amaru, como el jefe rebelde de 1781—. La comedia española era un género convencional y las reglas del decoro imponían que los personajes imitaran tipos preexistentes, pues era lo que garantizaba que la ficción dramática fuera comprensible, creíble y aceptable. En *El milagro del Rosario*, sin embargo, no se consideran varias de estas reglas: la cobardía y bajeza de Yawri T'itu cuando abandona a Quri Siklla no corresponde al comportamiento de un galán de comedia; a la inversa, el personaje cómico de Qispillu es tratado como un amigo de Yawri T'itu y no como su sirviente; la pareja dama/criada de la comedia española es sustituida por dos hermanas, Quri Siklla y Quri Umiña. Estas alteraciones de las reglas del decoro dramático parecen haberse producido bajo la presión de la literatura oral quechua: los lamentos de Quri Siklla evocan los de la joven seducida y abandonada por un forastero en los huaynos; Yawri T'itu se porta como el seductor ingrato de estos cantos y la figura de las dos hermanas parece proceder del relato de «La hija del sol» (Itier, 2007, pp. 74-75). Los personajes convocan a menudo elementos del entorno local que son de alta significación en la tradición lírica quechua: flores de *chinchirkuma*, *achanqaray* o *chiwanway*, animales como la taruca, la vicuña, el *puku-puku*, el mochuelo (*pakpaka*), el ave centinela (*liqi-liqi*), cerros como el Pitusiray y el Sahuasiray. Yawri T'itu menciona incluso, por primera vez en el teatro quechua, a la pachamama. Dice desesperado: *pachamama, kicharikuy / sunquykipi pakaykuway, / manan qispiymanñachu / ima-hayk'ata suyaspapas* 'Madre tierra, ábrete, escóndeme en tus entrañas; ya no puedo salvarme ni me queda esperanza alguna' (mi traducción). *El milagro del rosario* se articula de manera más estrecha con el imaginario andino que con el de la literatura culta hispánica.

Las comedias de pacto diabólico tienen en *El robo de Proserpina* y *El hijo pródigo* los prototipos que las generaron mediante una serie de transformaciones. En *El pobre más rico*, estas se produjeron todavía dentro del marco de las convenciones de la comedia: Centeno convirtió a Aycha, la cortesana de *El hijo pródigo*, en una joven inocente, otro personaje tipo del teatro español. La evolución posterior del personaje de Quri Umiña, en *El milagro del rosario*, sugiere sin embargo que la transformación operada por Centeno obedeció a una voluntad de su parte de acercar los personajes de su comedia a figuras de la tradición autóctona. De manera general, las comedias de pacto diabólico parecen construir su argumento a partir de dos temas de la narrativa oral: el del diablo burlado, ya mencionado, y el de la afligida mujer abandonada por su seductor, la cual constituye también el sujeto de muchos huaynos. Temas narrativos de gran difusión en la región del Cuzco, como el de «La hija del diablo» (Itier, 2007), ya combinan ambos temas. Para finalizar, el tema de la toma de conciencia, fundamental en estas tres comedias, es también el principio rector de los cuentos tradicionales de «novios animales», que relatan cómo un joven —o una joven— cegado por el sentimiento amoroso está por elegir a un cónyuge económicamente inconveniente, antes de tomar conciencia de la verdadera naturaleza de su pretendiente. Las comedias de pacto diabólico trasponen en un plano espiritual la cuestión del intercambio matrimonial problematizada en estos relatos. Así como los ingenuos protagonistas de los relatos de novios animales hacen peligrar el patrimonio familiar al elegir a una pareja floja (la serpiente, el sapo), físicamente débil (diversas aves) o venida de lejos (el cóndor), el príncipe caído de estas comedias arriesga su alma por unirse a una mujer rica. En ambos casos, el personaje acaba abriendo los ojos acerca del carácter improductivo de su relación. Los dramaturgos quechuistas parecen haberse apoyado en esta analogía fundamental para asegurar la comunicabilidad de sus obras.

El interés de los autores por el tema del pacto diabólico se explica tal vez también por el contexto político propio del siglo XVIII, es decir, una época en que vuelve a emerger en los debates intelectuales el problema de la injusticia de la situación socio-política heredada de la conquista. Estas obras parecen intervenir en este debate para proclamar que cada uno es lo que Dios ha querido y que rebelarse es una ofensa a la Providencia divina. Al elaborar un teatro culto de temas incaicos y en quechua, sus autores tratan de conciliar las aspiraciones de las élites indígenas a una mayor dignidad cultural con la afirmación del orden colonial. Este doble objetivo es también, como lo veremos ahora, el de la más famosa de las obras del teatro quechua colonial.

5. Una tragicomedia histórico-política: *Ollantay* (1782)

Los rigores de un padre y generosidad de un rey, hoy conocida bajo el nombre de su principal protagonista, *Ollantay*, es una *tragicomedia* —así la presentan sus manuscritos— en tres actos y un poco menos de 2000 versos octosilábicos, de inspiración histórico-legendaria y acentos épicos[108]. La obra llegó hasta nosotros a través de varios manuscritos de la primera mitad del siglo XIX, los cuales, contrariamente a lo que sucede con obras más antiguas como *El robo de Proserpina* o *El pobre más rico*, presentan pocas variantes textuales. Después de muchas décadas de polémica acerca de su autoría y fecha de composición, se ha demostrado que *Ollantay* fue escrito por Antonio Valdez y se representó en 1782 en Tinta ante Diego Cristóbal Condorcanqui, también conocido como Thupa Amaru (Porras, 1999 [1954 y 1955]; Itier, 2006). Nacido a principios de la década de 1730 y muerto en 1814, Valdez era un sacerdote ilustrado, suscriptor del *Mercurio Peruano* y ex catedrático de filosofía en la universidad del Cuzco. El argumento de la obra es el siguiente: en tiempos del Inca Pachakuti, Ollantay, general del Antisuyo, se enamora de la hija del soberano, Kusi Quyllur ('Estrella Feliz'). Pide la mano de la princesa a su padre, pero este lo rechaza en razón de su origen humilde.

Ollantay se rebela contra el Inca, y se atrinchera con sus guerreros en la fortaleza de Ollantaytambo. Los rebeldes derrotan al ejército imperial comandado por el general Rumi Ñawi ('Ojo de Piedra'). Diez años más tarde, Ollantay no ha sido vencido, Pachakuti murió y Rumi Ñawi, deseoso de resarcirse de su derrota anterior, ofrece al nuevo Inca, Thupa Yupanki, traerle a los rebeldes encadenados. Rumi Ñawi va a Ollantaytambo «rotoso y bañado en sangre», haciendo creer a Ollantay que el Inca lo ha tratado injustamente. El general rebelde lo acoge y Rumi Ñawi aprovecha la ocasión de una fiesta en el campo rebelde para abrir las puertas de la fortaleza al ejército del Inca. Ollantay y sus hombres son capturados y llevados ante el rey. Todo está listo para la ejecución de la sentencia de muerte, cuando Thupa Yupanki ordena de manera sorpresiva liberar a los presos, los indulta y hace de Ollantay su lugarteniente. El jolgorio general es interrumpido por la llegada de una joven que viene a implorar al Inca que salve a su madre, encerrada en la casa de las escogidas (*akllawasi*). La joven es Ima Sumaq ('Qué Hermosa'), la hija que Kusi Quyllur tuvo diez años antes con Ollantay. Thupa Yupanki libera a su hermana y le permite casarse con Ollantay.

Ollantay está unido a una red de temas y de motivos narrativos de la tradición oral que le dan profundas resonancias andinas (Martin, 2007). Como las comedias anteriores, recoge el tema de la mujer seducida por un forastero, desarrollado en numerosos huaynos. Sin embargo, siguiendo la tendencia del drama neoclásico, Valdez sustituyó la intriga en principio ficticia de la comedia barroca por un argumento histórico, acudiendo a una variante legendaria del tema, un relato oral de la zona de Ollantaytambo muy conocido en su época (Anónimo, 2006, p. 107). La tradición contaba cómo el general Ollantay había raptado o seducido a una hija del Inca y se la había llevado a Tambo, antes de ser apresado por el fiel y valiente Rumi Ñawi y castigado por el soberano. El objetivo de Valdez era lograr un mayor impacto sobre su público, siguiendo tal vez la recomendación del preceptista Ignacio de Luzán quien escribía en su famosa *Poética* de 1737: «la fábula [dramática] sacada de la historia será mejor que la fingida, como más creíble y más provechosa a lo menos respecto de los que la saben» (libro tercero «De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas», cap. 4). La principal innovación que Valdez aportó a la tradición indígena fue su desenlace feliz. Como lo mostró R. Martin (2007, tercera parte, cap. II, p. 3; 2010), se inspiró para ello en un melodrama heroico-sentimental famoso en su época, *La clemenza di Tito*, escrito en 1734 por el italiano Pietro Metastasio (1698-1782), traducido al español en 1747 y conocido en el Cuzco de la época. En la obra de Metastasio, el emperador romano Tito, tras haber escapado a una conspiración urdida por uno de sus oficiales, que actuó por amor, renuncia a vengarse y perdona a todo el mundo celebrando un doble matrimonio.

Valdez reemplazó el desenlace tradicional de la leyenda por otro inspirado en el drama de Metastasio porque quería poner en escena el indulto otorgado a los rebeldes tupamaristas por el virrey Jáuregui en setiembre de 1781. El autor de *Ollantay* había desempeñado un papel de primer plano en la negociación que había conducido a la rendición de Diego Cristóbal Condorcanqui. Este había asumido el mando de la rebelión después de la captura y ejecución de su primo hermano José Gabriel Condorcanqui en mayo de 1781. El obispo del Cuzco había comisionado a Valdez y a otro sacerdote para que fuesen a Azángaro, el cuartel general de Diego Cristóbal, y lo convencieran de aceptar el indulto y deponer las armas. El 11 de diciembre de 1781, el jefe rebelde, los emisarios del obispo y dos oficiales representantes del rey firmaron un tratado de paz. Con el fin de dar publicidad al tratado, las autoridades organizaron una celebración en Sicuani. El 27 de enero de 1782, se realizó una gran ceremonia en presencia de miles de indígenas, en la cual Diego Cristóbal Thupa Amaru depuso sus armas a los pies del mariscal Del Valle, jefe de las tropas realistas. Este se las devolvió, proclamando que le servirían para someter a los rebeldes del Collao. Thupa Amaru recibió los

honores debidos a un rey vencido. Se instaló en su feudo de Tinta hasta que las autoridades se dieron cuenta de que era importante extirpar del suelo americano a toda la familia Thupa Amaru. El 15 de febrero de 1783, Diego Cristóbal Condorcanqui fue detenido, condenado a muerte y ejecutado a principios de agosto del mismo año.

Ollantay fue escrito y representado en Tinta durante el año 1782 y contiene numerosas alusiones a los acontecimientos anteriores. Su escena culminante es aquella en que casi todos los protagonistas se encuentran reunidos, en la tercera jornada, para presenciar el inesperado perdón otorgado a los rebeldes por Thupa Yupanki. Esta escena inverosímil cobra sentido si vemos en ella una representación condensada de la ceremonia de rendición de Diego Cristóbal Condorcanqui en Sicuani. En la comedia, cuando los rebeldes son llevados encadenados ante Thupa Yupanki, este pregunta al sumo sacerdote y al general Rumi Ñawi su opinión acerca de lo que se debe de hacer con ellos. El pontífice se niega a proponer un castigo. Frente al sacerdote compasivo está el militar cruel: Rumi Ñawi pide que se les aplique una serie de suplicios que disuadan a cualquiera de atentar contra la autoridad del Inca. Thupa Yupanki finge por un instante adoptar la opinión de su general. Este manda conducir a los presos hasta el lugar del suplicio, pero en ese instante el Inca ordena liberarlos. Mediante las figuras del buen pontífice y del general despiadado, Valdez parece haber representado, respectivamente, al obispo Moscoso —presente en la ceremonia del 26 de enero— y a los militares españoles, quienes, aunque opuestos a la firma del tratado y partidarios del máximo rigor con los rebeldes, tuvieron que asistir ese día en silencio a los honores que se rindieron a Thupa Amaru. Después de confirmar a Ollantay en sus funciones, el Inca le devuelve sus armas, exactamente como Del Valle devolvió las suyas a Thupa Amaru. Nos enteramos por una acotación de que Ollantay se quita su «yelmo» y se prosterna a los pies del Inca, como lo hizo Thupa Amaru ante el mariscal español. Al final, así como Del Valle dio a Diego Cristóbal Condorcanqui la misión de someter a los rebeldes del Collao, Thupa Yupanki le pide a Ollantay sofocar la rebelión de Chayanta, en los confines de dicha región.

En la tragicomedia de Valdez, Thupa Yupanki representa al rey de España, proyectándose sobre su persona el ideal dieciochesco del monarca ilustrado. Este rey magnánimo y benefactor es en realidad el verdadero héroe del drama (Martin, 2010), como lo expresa el título mismo que el autor eligió para él, *Los rigores de un padre y generosidad de un rey* (*Ollantay* es el título que le pusieron los críticos del siglo XIX). El personaje de Ollantay representa a Thupa Amaru y es el más complejo de la obra. Al rebelarse contra Pachakuti, traicionó la confianza que había depositado en él un soberano amoroso y paternal. Contrariamente a Pachakuti, que se muestra cuidadoso de no verter en vano la sangre de sus soldados, Ollantay arrastra cínica y engañosamente a sus guerreros hacia un conflicto sangriento. Pero su mal comportamiento presenta un atenuante: la decisión de Pachakuti de negarle la mano de su hija es mostrada como injusta. Pese a ello, se entiende que Ollantay debió reprimir sus impulsos naturales, dominar su afecto en nombre del interés colectivo y obedecer la decisión real. La tesis central de la obra es la siguiente: aunque víctima de injusticias, Ollantay y sus hombres (es decir, Thupa Amaru y los rebeldes) no debieron haberse rebelado, y el general del Antisuyo se apropió de forma ilegítima el título y las funciones de Inca; por fortuna, un monarca ilustrado y generoso reina sobre el Tahuantinsuyo (es decir, el Imperio español) y apuesta por la parte positiva que existe en Ollantay (es decir, los rebeldes), otorgándole el indulto.

Las significaciones que Valdez puso en *Ollantay* no se agotan en esta celebración del despotismo ilustrado. Los personajes pueden ser descifrados desde otra dimensión: Thupa Yupanki y Rumi Ñawi representan también a los habitantes de las provincias aledañas al Cuzco que combatieron bajo el mando de sus caciques incas contra los rebeldes tupamaristas figurados por Ollantay y sus guerreros.

Representado en Tinta, es decir, en el territorio de los ex rebeldes, *Ollantay* constituye por lo tanto un llamado dirigido a los habitantes de las provincias altas del Cuzco para que se reconcilien con los quechuas de los valles que rodean la capital regional, pues los habitantes de las dos regiones se habían enfrentado en 1781 en una verdadera guerra interindígena (Itier, 2006).

Como lo observa Ari Zighelboim (2008), dos de los manuscritos más antiguos de *Ollantay* estaban en posesión de curas pertenecientes a prominentes familias incas, Justo Apu Sahuaraura, descendiente de Tupa Yupanqui, y Pablo Policarpio Justiniani, descendiente de Huayna Cápac, lo que sugiere que el teatro quechua colonial fue un elemento clave, junto con el retrato y los queros, del orgullo étnico de la nobleza indígena (acerca de la relación entre el teatro quechua y los queros, véase Martin, 2015). Por eso, en la sentencia de muerte pronunciada el 15 de mayo de 1781 contra José Gabriel Condorcanqui, el visitador Areche estipuló, entre otras cosas, que «también celarán los mismos corregidores que no se representen en ningún pueblo de sus respectivas provincias, comedias u otras funciones públicas de las que suelen usar los indios para memoria de sus dichos antiguos incas, y de haberlo ejecutado darán cuenta certificada a las secretarías de los respectivos gobiernos» (Areche, 1981, p. 276). Como se observa, el edicto de Areche no prohibió representar obras teatrales en quechua, con tal de que fueran favorables a la causa realista, como *Ollantay*, o edificantes y sin contenido político, como *El milagro del rosario*. En cambio, es probable que esa prohibición explique la ausencia actual, en el territorio del antiguo obispado del Cuzco, de representaciones populares de la muerte de Atahuallpa semejantes a las que existen en el centro y norte del Perú o en Bolivia, pues estas, como se verá ahora, sí tenían una dimensión subversiva.

6. El teatro de «La muerte de Atahuallpa»

En varios pueblos del centro y centro-norte del Perú, así como de los departamentos de La Paz, Oruro, Cochabamba y Potosí, en Bolivia, se representa o representaba cada año la captura y ejecución de Atahuallpa por los españoles, como parte de las celebraciones del santo patrono de la localidad[109]. Si bien algunas de estas representaciones son casi solo gestuales e incluyen batallas fingidas, la mayoría consiste en verdaderas obras teatrales, a veces enteramente en español pero más a menudo bilingües —los incas se expresan en quechua y los españoles en castellano—. Ninguna de estas representaciones es solo en quechua. Los actores, que son miembros de la comunidad o habitantes del pueblo, aprenden de memoria un texto manuscrito o «cuaderno de ensayo» transmitido de generación en generación. A la fecha, se han publicado dieciséis de estos cuadernos. Aunque distintos pueblos representan a veces variantes de una misma obra, los «dramas de la muerte de Atahuallpa», como se les suele llamar, forman un conjunto de piezas distintas acerca de un mismo tema y no se derivan de un prototipo común. Los cuadernos llevan títulos variados, como «Relación de la degollación del rey inca», «Relato de Incas e Españoles», «El Inca», «El Apu Inca» o «Los Ingas», así como denominaciones más precisas como «Prendimiento y degollación del Inca», «La captura y muerte de Atawalpa», «La muerte del Inca Atahualpa» o «La conquista de los españoles». No todas estas piezas se remontan a la época colonial y varias de ellas parecen haberse compuesto recién en la época republicana. Queda por realizar un análisis filológico que permita fechar cada una de ellas de manera aproximada. Entre las obras que se conocen, *Prendimiento y degollación del Inca* (Iriarte Brenner, Ravines & Ahón, 1985, pp. 18-39), del pueblo de Llamellín, en la provincia de Cajatambo, me parece ser una de las más antiguas, remontándose tal vez a principios del siglo XVIII o fines del XVII (Ilustración 3).

Ilustración 3. Actores de una representación popular de la muerte de Atahuallpa en Huarochirí, década de 1940. En Arturo Jiménez Borja (1946), La danza en el antiguo Perú, *Revista del Museo Nacional* Nº 15.

Los distintos dramas de la muerte de Atahuallpa presentan una estructura argumental más o menos común. En la mayoría de los casos, consta de las siguientes seis acciones fundamentales:

1. Situación inicial: mientras disfrutan de una vida feliz, los incas reciben la noticia de la llegada de los españoles, a menudo bajo la forma de visiones o presagios que anuncian al

Inca su próxima derrota. En una escena paralela, los españoles llegan al Perú y expresan su intención de conquistarlo.

Embajadas: los españoles mandan una embajada ante los incas, a veces seguida de una embajada inca ante los españoles; los incas no entienden el Requerimiento que ordena la sumisión de Atahuallpa, lo cual será percibido por los cristianos como una afrenta suficiente para justificar el ataque. Por malicia o incompetencia, el intérprete Felipillo desempeña muchas veces un papel esencial en este malentendido.

2. Prédica y batalla: los españoles envían a un cura (Valverde) para que trate de convertir a Atahuallpa; el fracaso de este intento desencadena una batalla que conduce a la captura del rey inca.
3. Prisión: a cambio de su libertad, Atahuallpa propone grandes cantidades de oro y plata por su libertad. Este episodio, poco decoroso para los españoles, está ausente en muchas versiones.
4. Sentencia y bautismo: acusado de varios pecados, como fratricidio, traición, rebeldía, etcétera, se sentencia a Atahuallpa a muerte, por lo general por decapitación. En muchas piezas lo bautizan antes de ejecutarlo. La mayoría de los dramas muestran al rey inca como un idólatra y su conversión al cristianismo constituye el objetivo de los españoles.

Marine Bruinaud (2012) ha sacado a luz el estrecho parentesco estructural que une las «muertes de Atahuallpa» a «moros y cristianos», es decir, las representaciones paradramáticas de la victoria del cristianismo sobre el islam que se perpetúan en España desde la Edad Media y en muchos lugares de América Latina desde la época colonial. En el Perú, existen representaciones de «moros y cristianos» en algunos pueblos de la sierra central, por ejemplo en Huamantanga (provincia de Canta, departamento de Lima), donde anualmente se dramatizan en español los combates de Carlomagno contra los moros (Cáceres Valderrama, 2001). Las representaciones españolas e hispanoamericanas del enfrentamiento entre cristianos y moros, turcos o sarracenos siguen un esquema básico de embajada/reto/combate/victoria que se vuelve a encontrar en las «muertes de Atahuallpa». Por medio de las embajadas, cada bando de «moros y cristianos» trata de convencer al otro de su superioridad militar y religiosa, hasta que se desafían y combaten. La batalla termina con la victoria de los españoles, y los musulmanes se convierten al cristianismo. M. Bruinaud mostró cómo la estructura y los elementos constitutivos de «moros y cristianos» fueron adaptados a la realidad histórica peruana, produciendo representaciones que podrían denominarse con propiedad «incas y cristianos». Pierre Duviols (1999; 2000) probó que los autores de esta adaptación utilizaron abundantemente los *Comentarios reales* (1609) y la *Historia general del Perú* (1617), de Garcilaso de la Vega, y que introdujeron en las representaciones elementos propios del género de la comedia, como el personaje del gracioso desempeñado por el intérprete Felipillo. Como lo observa Duviols, los dramas de la muerte de Atahuallpa no perpetúan una historia indígena y tradicional de los acontecimientos de Cajamarca, sino que son de origen literario español.

Al contrario de las obras reseñadas más arriba, «incas y cristianos» constituye un teatro espectacular más que literario. Los códigos no verbales, como la mímica, la coreografía, la indumentaria, la parafernalia y la música son más importantes que la palabra. Lo esencial en ellos es la acción, el canto y la danza y, en algunos casos, la expresión coreográfica y lírica desplazó casi por completo a las secuencias dialogadas. Cuando se mantienen, los textos verbales están escritos en una mezcla del quechua literario colonial —una variedad de tipo meridional— y de las hablas quechuas

locales. Con excepción de los cantos, los parlamentos no están versificados, lo que sugiere que su estatus cultural no fue, en su origen, tan elevado como el de las obras cuzqueñas. De hecho, no se trata de conmover a un público inmóvil y silencioso, pues las representaciones tienen lugar en las plazas de los pueblos. Aunque los cuadernos casi no indican la presencia de una confrontación bélica, la captura de Atahuallpa es a menudo ocasión de un combate: el Inca es atacado en su castillo y los españoles a caballo y provistos de armas de fuego pelean con las tropas incaicas que están a pie. A veces esta confrontación origina puñetazos no ficticios. Observamos aquí lo que podría ser una de las funciones sociales de estas representaciones, la de resolver tensiones entre individuos o familias, abriendo la posibilidad de pelear de manera frontal.

Desafortunadamente, ninguna representación ha sido objeto de una investigación etnográfica y solo algunas de ellas cuentan con una descripción mínima, de modo que es poco lo que se puede decir de su significado actual para quienes las llevan a cabo. Sabemos que «incas y cristianos» puede durar hasta cuatro horas y que se da siempre dentro del marco de una fiesta religiosa, en principio la del santo patrón del pueblo, constituyendo el momento culminante de la celebración. Estas representaciones están muy integradas al conjunto festivo, pues en varios lugares, antes o después de la representación, los personajes hacen sus rogativas en la puerta de la iglesia o bailan y cantan en honor de la Virgen al compás de sus respectivos conjuntos musicales. En un caso, el de Tongos (provincia de Huaura, departamento de Lima), se hacen ofrendas públicas de coca y alcohol al apu principal del pueblo, apu Guisunqui, así como a otros apus menores, pidiéndoles que la fiesta sea buena (Medina Susano, 2004, pp. 19-21). En todas las localidades de la provincia de Cajatambo, la persona que actúa de Inca es el funcionario principal de la festividad patronal después del mayordomo (Iriarte Brenner y otros, 1985, p. 86). En Ámbar, son los actores, con sus cónyuges y allegados, los que asumen los gastos principales que implica la fiesta: contratan la banda de músicos, fabrican el vestuario, alquilan caballos, preparan comidas y bebidas para parientes, amigos y visitantes exteriores (Baldoceda, 1993). En Tongos, los tres roles principales de *La conquista del Perú*, Atahuallpa, Huáscar y Pizarro, son asumidos por los tres *karguyuq* del año, es decir, los comuneros que deben financiar la fiesta de San Pedro, patrón del pueblo (Medina Susano, 2004, p. 15). En las últimas décadas, la fiesta ha evolucionado en varios lugares hacia mayores gastos y ostentación. La representación aparece como una manera de consagrar el prestigio de los *karguyuq*. Como se ve, el teatro de la muerte de Atahuallpa constituye una forma cultural que se reproduce en simbiosis estrecha con cierto tipo de organización social, la misma que instauró la colonización: la plaza del pueblo, la fiesta del santo patrón y los cargos. Se trata de un espectáculo ritual promovido por las personas importantes del pueblo o la comunidad, y que fomenta, según el testimonio de los participantes, un fuerte sentimiento de identidad colectiva.

Un rasgo característico de estas obras, tanto en el Perú como en Bolivia, es la presencia de coros de mujeres del Inca, llamadas *pallas* en el Perú y *ñustas* en Bolivia. Estos coros intervienen varias veces a lo largo de las representaciones para expresar las angustias del grupo de los incas. En algunos pueblos, las pallas también bailan. Las formaciones de danzantes que incluían un inca y sus pallas parecen remontarse al siglo XVI (Cobo, 1964, p. 271), remitiendo a una figura al parecer de muy antigua data en el imaginario andino del poder: el del señor servido por una multitud de esposas encargadas de preparar la chicha necesaria para agasajar a sus invitados (Makowski & Rucabado Yong, 2000, pp. 204, 206-207). La ausencia de una división explícita de la representación en escenas diferenciadas parece haber impelido al dramaturgo a definir los diversos segmentos de la obra mediante las intervenciones de las pallas. Este «código de puntuación escénica» mediante la música

y el canto es un recurso característico del teatro español del siglo XVII (Caballero Fernández-Rufete, 2003) que, por las necesidades del caso, ha tenido aquí un especial desarrollo.

El viajero francés Amédée-François Frézier fue el primero en referir, en su *Relation du voyage de la Mer du Sud aux côtes du Chily et du Pérou*, la existencia de dramatizaciones de la muerte de Atahuallpa en los Andes (Frézier, 1716, pp. 249-250). Según un testimonio que recogió en Lima de personas venidas de la sierra, «En la mayoría de las grandes ciudades del interior del país, [los indios] celebran la memoria de esa muerte [la de sus «reyes naturales»] con una especie de tragedia que hacen en las calles el día de la Natividad de la Virgen» (mi traducción). Agrega: «Como son muy hábiles para tirar piedras con la mano y la honda, pobre del que cae bajo sus golpes durante estas fiestas y mientras están ebrios. En esos momentos, los españoles tan reverenciados por ellos corren peligro; los más sabios se encierran en sus casas, porque el final [de estas fiestas] siempre es funesto para algunos de ellos. Se trata todos los días de suprimir estas fiestas y, desde hace algunos años, se les ha quitado el teatro en que representaban la muerte del Inca». Esta frase ofrece varios enigmas: ¿a qué se refiere Frézier por «las grandes ciudades del interior»? ¿Su informante le habló en realidad de «pueblos» o de una ciudad como Cuzco? ¿Qué «teatro» albergó en un principio representaciones de la muerte del Inca? ¿Un espacio público urbano donde se prohibieron después estas representaciones? La información proporcionada por Frézier sugiere que las escenificaciones de «indios y cristianos» que conocemos se derivan de representaciones urbanas que se desplazaron luego a los pueblos andinos. La muerte del Inca habría sido el tema de comedias en quechua semejantes a *El pobre más rico*, que quedaron en algún momento prohibidas y por eso no se han conservado. Dado que el género de la comedia no era adaptado al ambiente de los pueblos, en particular por el papel que desempeñaba en él la retórica, los curas de indios que crearon la tradición del teatro pueblerino de la «muerte de Atahuallpa» habrían optado por otro modelo dramático, el de «moros y cristianos», sin abandonar del todo algunos elementos propios de la comedia, como lo hemos visto con la figura del gracioso. Sea lo que fuere, el testimonio de Frézier deja percibir una dimensión importante de estas representaciones: servían para descargar las tensiones acumuladas entre indígenas y españoles, según el mismo principio que hoy rige las batallas rituales entre ayllus observadas por los antropólogos. Al parecer, la agresividad que las representaciones de la muerte de Atahuallpa permitían expresar era neutralizada y absuelta por los actos religiosos que la precedían y seguían. En otros términos, se pedía al santo o a la Virgen bendecir lo que en otras circunstancias hubiera sido políticamente escandaloso.

El segundo testimonio es el de Bartolomé de Arzans Orsúa y Vela, quien escribe entre 1702 y 1735 una *Historia de la villa Imperial de Potosí*. Arzans sitúa en el año 1555 la representación de una «muerte de Atahuallpa» en dicha ciudad. Esta hubiera formado parte de un conjunto de cuatro comedias en «verso mixto del idioma castellano con el indiano» que se hubieran representado en ocasión de las fiestas de entronización de la Virgen de la Concepción y de Santiago como patronos de la ciudad. Estas piezas tenían por temas respectivos el origen de los reyes incas, los triunfos de Huayna Cápac, la vida de Huáscar y la ruina del imperio inca. La última de ellas comprendía «la entrada de los españoles al Perú; prisión injusta que hicieron de Atahuallpa, décimo tercer inga de esta monarquía; los presagios y admirables señales en el cielo y aire que se vieron antes que le quitasen la vida; tiranías y lástimas que ejecutaron los españoles con los indios; la máquina de oro y plata que ofreció porque no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Cajamarca» (Arzáns de Orsúa y Vela 1965, t. I, 98). Parece improbable que a mediados del siglo XVI —es decir, en una época en que muy pocos españoles sabían quechua y muy pocos indígenas sabían castellano— se encontraran en Potosí personas capaces de componer comedias en versos quechuas y castellanos, y

menos aún un público bilingüe susceptible de entenderlas. En realidad, la fiesta que describe Arzáns debió haber tenido lugar en una época cercana a la suya. Su *Historia* se caracteriza, en efecto, por repartir los acontecimientos en épocas que no fueron las suyas, con el fin de conseguir una materia narrativa distribuida de modo uniforme sobre los 150 años que cubre (Hanke, 1966).

El nacimiento de la tradición de «incas y cristianos» parece más bien contemporáneo de la popularización del teatro quechua en el Cuzco, cuando se inventó —hacia fines del del siglo XVII— la fórmula de la comedia de príncipe caído y diablo burlado, paradigmáticamente representada en *El pobre más rico*. De hecho, el fundamento temático de las «muertes de Atahuallpa» es idéntico al de dichas comedias: es el muy barroco revés de fortuna que produce en quien lo experimenta una transformación espiritual. Después de entregarse un tiempo a sus pasiones, Yawri T'itu y Uska Pawqar se arrepienten, evitando *in extremis* la condenación eterna. El personaje de Atahuallpa ofrecía la posibilidad de «historizar» la misma trayectoria, pues su cautiverio le hace tomar conciencia de la vanidad de los bienes terrenales y se convierte al cristianismo, lo que tal vez permite su salvación. He aquí los versos que pronuncia el Inca al final del drama titulado *Relaciones contemporáneas de la ejecución de Atahuallpa* (Iriarte Brenner y otros, 1995, p. 115): *Kay quripis kay qarwapis / imapaqraq kunan kallanman? / Nuqallay wañukuptī / allpallamanraq tikrakullanman.* 'Este oro, este metal / ¿de qué me sirve ahora? / Cuando yo me muera / se convertirá en polvo'. (mi traducción). Para la instrucción del público popular, el teatro de la muerte de Atahuallpa suele incluir además escenas que muestran la ineficacia de los magos y adivinos de los incas frente a la misteriosa ayuda providencial de que gozan los españoles (Duviols, 2000, pp. 228-229).

Pero «incas y cristianos» constituye un rito antes que una obra propiamente dramática y lo importante en las representaciones no es tanto el contenido discursivo como la celebración de la Virgen al mismo tiempo que el orgullo de los participantes, que exponen el esplendor de los trajes y del pasado paganos. Importa más la ostentación que la comunicación, de ahí la importancia y repetición de las escenas ambientadas en la corte inca. Las representaciones parecen haber sido concebidas para cumplir dos propósitos principales: (1) ser un momento en que los participantes y el público interrumpen su vida cotidiana para vincularse con el relato de una historia universal, considerando la brevedad y vanidad de los bienes de este mundo, y (2) crear un espacio donde las aspiraciones de afirmación política indígenas pudieran expresarse públicamente dentro del cauce de un catolicismo militante. Si bien Atahuallpa aparece en «incas y cristianos» como un personaje pasivo y nada heroico (Duviols, 1999), también es un mártir, ya que, como muchos tiranos del teatro barroco, es ante todo víctima del desequilibrio existente entre la grandeza del rol que Dios le impuso y la miseria de la condición humana (Benjamin, 1985, p. 74). Es lo que permite la identificación del público con este personaje trágicamente desbordado por un destino excesivo. A través de la figura del Inca, «incas y cristianos» ofrecía también la ventaja de permitir la afirmación de una identidad «índica» transétnica, susceptible incluso de abarcar a mestizos y criollos. El corregidor Areche había entendido muy bien el peligro político que ello representaba para el poder colonial.

Las «muertes de Atahuallpa» tal vez deban su éxito inicial al hecho de ocupar el nicho cultural dejado vacante por la desaparición de la memoria cultural danzada y cantada de origen prehispánico que había sido reprimida por la «extirpación de las idolatrías» durante los dos primeros tercios del siglo XVII. Tal vez no sea casual que esta represión se haya producido sobre todo en el arzobispado de Lima, que corresponde también al área de difusión actual de «incas y cristianos» en el Perú. Si bien estas representaciones no continúan una tradición dramática prehispánica, las antiguas prácticas indígenas del canto y el baile históricos y de las batallas fingidas habrían servido de matriz cultural

para acoger dramatizaciones de factura nueva, pero dominadas —como las representaciones autóctonas— por los principios de la rivalidad y el antagonismo. Se han descrito en la actualidad danzas teatrales de la «muerte de Atahuallpa» en las cuales la expresión verbal dialogada está casi ausente (por ej. Schaedel, 1952). Estas danzas sin parlamentos podrían ser el punto de llegada de una tendencia general de los dramas de la muerte de Atahuallpa a «desteatralizarse» y regresar a los modos expresivos que los andinos privilegian desde una época muy remota.

7. Conclusión

Como se ha visto, el teatro quechua colonial es el fruto de la traducción de un género literario europeo no solamente en la lengua quechua sino también y sobre todo en la red textual de la oralidad andina. El fenómeno de naturalización andina de la comedia se va acentuando a lo largo del siglo XVIII, a medida que el teatro quechua se populariza y va derivando cada vez más lejos de su modelo español. Evolucionó de modo paralelo a la pintura cuzqueña de la misma época, en la cual se cristalizan «personajes» nuevos, como los ángeles arcabuceros, aparece el sobredorado y se abandona la perspectiva. El teatro quechua deberá estudiarse en relación con la pintura y la iconografía de los queros, como parte del conjunto de transferencias culturales que llevaron a la creación de formas nuevas y portadoras de prestigio para la población andina de los siglos XVII y XVIII.

Bibliografía

Acosta, Antonio (1981). Conflictos sociales y políticos en el sur peruano (Puno, La Paz, Laicacota, 1660-1668). En *Primeras Jornadas de Andalucía y América* (II, 27-52). La Rábida: Universidad Internacional de Andalucía.

Anónimo (atribuido a José del Llano Zapata) (2006 [1776]). *Epítome cronológico o idea general del Perú*. Crónica inédita del siglo XVI. Estudio y transcripción de Víctor Peralta Ruiz. Madrid: Fundación Mapfre Tavera.

Aracil Varón, Beatriz (2008). Predicación y teatro en la América colonial (a propósito de *Usca Paucar*). En Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido, eds., *El teatro en la hispanoamérica colonial* (pp. 119-143). Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert.

Areche, José Antonio de (1981 [1781]). Sentencia expedida por el visitador general José Antonio de Areche contra José Gabriel Túpac Amaru. Mayo 15, 1781. En Luis Durand Flórez, ed., *Colección documental del bicentenario de la revolución emancipadora de Túpac Amaru* (3 vols.). Lima: Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión Emancipadora de Túpac Amaru.

Ares Queija, Berta (1992). Representaciones dramáticas de la conquista: el pasado al servicio del presente. *Revista de Indias, 52*(195-196), 231-250.

Arguedas, José María (1952). El *Ollantay*. Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas coloniales quechuas. *Letras Peruanas,* 2(8), 113-114; 139-140.

Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé de (1965 [c 1735]). *Historia de la villa imperial de Potosí*. Edición de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, 3 vols. Providence: Brown University Press.

Baldoceda Espinoza, Ana (1993). *La degollación del Rey Inca Atahualpa en Ámbar. Códice bilingüe (quechua-español)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Baldoceda Espinoza, Ana (1997). *Códice de la relación del rey inca y sus vasallos nombrados*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Baldoceda Espinoza, Ana & Javier Badillo B. (1985). *Tragedia de la muerte del Rey Inca Atawallpa (códice de Ámbar)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Basadre, Jorge (1938). *Literatura inca*. París: Desclée de Brouwer / Biblioteca de Cultura Peruana.

Benjamin, Walter (1985 [1928]). *Origine du drame baroque allemand*. París: Flammarion.

Bruinaud, Marine (2012). Las representaciones teatrales de «la muerte de Atahualpa»: ¿una herencia de «moros y cristianos»? *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, 41*(1), 81-121.

Caballero Fernández-Rufete, Carmelo (2003). La música en el teatro clásico. En Javier Huerta Calvo, ed., *Historia del teatro español* (pp. 677-715). Madrid: Gredos.

Cáceres Valderrama, Milena (2001). *La fiesta de moros y cristianos en el Perú*. París: Indigo & Côté-Femme.

Centeno de Osma, Gabriel (1938). *El pobre más rico. Comedia quechua del siglo XVI.* Lima: Lumen.

Cobo, Bernabé (1956 [1653]). *Historia del Nuevo Mundo*. Vol. 1. Madrid: Atlas / BAE.

Cobo, Bernabé (1964 [1653]). *Historia del Nuevo Mundo*. Vol. 2. Madrid: Atlas / BAE.

Dean, Carolyn J. (1999). *Inka Bodies and the Body of Christ*. Durham: Duke University Press.

Duviols, Pierre (1999). La representación bilingüe de «La muerte de Atahuallpa» en Manás (Cajatambo) y sus fuentes literarias. *Histórica, 23*(2), 367-392.

Duviols, Pierre (2000). Las representaciones andinas de «La muerte de Atahualpa». Sus orígenes culturales y sus fuentes. En Karl Kohut y Sonia rose, eds., *Tradición culta y sociedad colonial. La formación del pensamiento iberoamericano* (pp. 213-248). Frankfurt y Madrid: Iberoamericana / Vervuert.

Espinosa Medrano, Juan de «el Lunarejo» (2010 [1649]). *El robo de Proserpina y sueño de Endimión. Auto sacramental del s. XVII en quechua.* Edición, traducción y estudio preliminar de César Itier. Lima: Institut Français d'Études Andines / Instituto Riva-Agüero.

Esquivel y Navia, Diego de (1980 [c. 1700]). *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*. Edición, prólogo y notas de Félix Denegri Luna, con la colaboración de Horacio Villanueva Urteaga y César Gutiérrez Muñoz. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.

Frézier, Amédée-François (1716). *Relation du voyage de la Mer du Sud aux côtes du Chily et du Pérou, Fait pendant les années 1712, 1713 & 1714*. París: Jean-Geoffroy Nyon / Éienne Ganeau / Jacque Quilau.

García-Bedoya, Carlos (1998). Teatro quechua colonial barroco andino y renacimiento inca. En *Actas del I Encuentro Internacional de Peruanistas* [3-6 de setiembre 1996] (pp. 325-338). Lima: Universidad de Lima.

Guaman Poma de Ayala, Felipe (1936 [1615]). *Nueva corónica y buen gobierno*. París: Institut d'Ethnologie.

Hanke, Lewis (1966). *La 'Historia de la Villa Imperial de Potosí' por Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Hill, Elijah Clarence (1914). The Quechua drama, *Ollanta*. *Romanic Review, 5*, 127-176.

Iriarte Brenner, Francisco; Rogger Ravines & Mily Ahón Olguín (1985). *Dramas coloniales del Perú actual*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

Itier, César (2001). ¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la *Tragedia de la muerte de Atahuallpa*. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines, 30*(1), 103-121.

Itier, César (2006). *Ollantay*, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru. *Histórica, 30*(1), 65-97.

Itier, César (2007). *El hijo del oso. La literatura oral quechua de la región del Cuzco.* Lima: IFEA / IEP / PUCP / UNMSM.

Itier, César (2009). La *Tragedia de la muerte de Atahuallpa* de Jesús Lara, historia de una superchería literaria. *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos, 15*, 215-229.

Itier, César, ed. (2012). *Qosqo qhechwasimipi akllasqa rimaykuna. Antología quechua del Cusco*. Cuzco: Centro Guaman Poma de Ayala / Municipalidad del Cuzco.

Lara, Jesús (1957). *Tragedia del fin de Atawallpa. Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan*. Cochabamba: Imprenta Universitaria.

Lavallé, Bernard (1993). Nuevos rasgos del bajo clero en el obispado de Arequipa a finales del siglo XVIII. En Bernard Lavallé, ed., *Las promesas ambiguas, ensayos sobre el criollismo colonial en los Ande* (pp. 331-354). Lima: Instituto Riva Agüero.

Lavallé, Bernard (2011). Hacia un nuevo clero en los Andes a finales del siglo XVIII: la ordenación *A título de lengua* en el Arzobispado de Lima. *Revista de Indias, 71*(252) 391-414.

Luzán, Ignacio de (1737-1789). *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición digital basada en la de Zaragoza, Francisco Revilla, 1737 y Madrid, Antonio Sancha, 1789. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Makowski, Krysztof & Julio Rucabado Yong (2000). Hombres y deidades en la iconografía recuay. En *Los dioses del antiguo Perú* (I, pp. 199-235). Lima: Banco de Crédito del Perú.

Mannheim, Bruce (1990). La cronología relativa de la lengua y literatura quechua cusqueña. *Revista Andina, 8*(1), 139-184.

Markham, Clements (1969 [1910]). *The Incas of Peru*. Nueva York: AMS.

Martin, Rossella (2007). «Ollantay. Trajectoire d'un mythe littéraire andin (XVIIIe-XXIe siècles)». Dos tomos. Tesis de Doctorado, Institut National des Langues et Civilisations Orientales.

Martin, Rossella (2010). Tupac Yupanqui ou le modèle du prince parfait. Étude de l'autre protagoniste d'*Ollantay*. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, 40*(1), 123-146.

Martin, Rossella (2014). Quespillo et ses compagnons: la figure du *gracioso* dans le théâtre quechua colonial. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, 43*(2), 311-333.

Martin, Rossella (2015). L'image du Sauvage dans le théâtre quechua et l'iconographie des queros (Pérou, XVII-XVIII). *Corpus, 4*(2) [En línea], consultado el 9 de noviembre de 2015. http://corpusarchivos.revues.org/1236.

Martín Rubio, María del Carmen (1988). *En el encuentro de dos mundos: los incas de Vilcabamba. Instrucción del inga don Diego de Castro Tito Cussi Yupangui (1570)*. Madrid: Atlas.

Medina Susano, Clorinda (2004). *Escenificación de la conquista del Perú en la fiesta de San Pedro de Tongos*. Lima: Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional del Perú.

Meneses, Teodoro L. (1951). *Usca Paucar. Drama quechua del siglo XVIII*. Lima, sobretiro de la revista *Documenta* II(1).

Meneses, Teodoro L. (1983). *Teatro quechua colonial. Antología*. Lima: Edubanco.

Meneses, Teodoro L. (1986). La muerte de Atahuallpa. *San Marcos. Revista de Artes, Ciencias y Humanidades 21-22*, 3-169.

Middendorf, Ernst W. (1891). *Dramatische und Lyrische Dichtungen der Keshua-Sprache*. Leipzig: Brockhaus.

Millones, Luis (1988). *El Inca por la Coya. Historia de un drama popular en los Andes peruanos*. Lima: Fundación Friedrich Ebert.

Mitre, Bartolomé (1881). *Ollantay*. Estudio sobre el drama Quichua. *La Nueva Revista de Buenos Aires, 1*, 25-66.

O'Phelan Godoy, Scarlett (2013). *Mestizos reales en el Virreinato del Perú: indios nobles, caciques y capitanes de mita*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Oré, fray Luis Jerónimo de (1992 [1598]). *Symbolo Catholico Indiano*. Edición facsimilar dirigida por Antonine Tibesar, con prólogos de Noble David Cook y Luis Enrique Tord. Lima: Australis.

Palma, Ricardo (1878). Juicio crítico. En Constantino Carrasco,*Trabajos poéticos* (pp. 59-463). Lima, Imprenta del Estado.

Porras Barrenechea, Raúl (1999 [1954; 1955]). *Indagaciones peruanas. El legado quechua.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Raúl Porras Barrenechea.

Schaedel, Richard (1952). La representación de la muerte del Inca Atahualpa en la fiesta de la Virgen de la Puerta en Otusco. *Cultura Peruana, 12*(53), sin número de páginas.

Valdez, Antonio (1958 [1782]). *Ollantay*. [*Los rigores de un padre y generosidad de un rey*]. Traducción y edición de Gutiérrez, Julio G. Cuzco: Festival del Libro Cuzqueño.

Valdivielso, José de (1975 [1622]). *Teatro completo*. 2 tomos. Edición de Ricardo Arias y Arias y Robert V. Piluso. Madrid: Isla.

Wachtel, Nathan (1971). *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole*. París: Gallimard.

Wuffarden, Luis Eduardo (2005). La descendencia real y el renacimiento inca en el virreinato. En *Los incas, reyes del Perú* (pp. 175-251). Lima: Banco de Crédito.

Wuffarden, Luis Eduardo (2008). Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino. En Pedro Guibovich Pérez y Luis Eduardo Wuffarden, eds., *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Ángulo 1674-1687* (pp. 41-67). Lima: IFEA / Instituto Riva-Agüero.

Zighelboim, Ari (2008). De comedia ilustrada a leyenda popular: el trasfondo político de la anonimización del *Ollantay*. En Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido, eds., *El teatro en la Hispanoamérica colonial* (pp. 369-382). Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert.

---

[103] En la tipología del teatro barroco español, el auto sacramental es un drama litúrgico basado en una alegoría religiosa, y la comedia una obra trágica que incluye un contrapunto cómico de la acción.

[104] El texto quechua de *El hijo pródigo* se puede consultar en Middendorf, 1891. La traducción alemana de Middendorf se puede leer en la re-traducción al español hecha por Federico Schwab (Basadre, 1938). Teodoro Meneses (1983) publicó otra traducción al castellano realizada por él a partir del texto editado por Middendorf. En 2012 publiqué un largo fragmento de esta obra, con una nueva traducción. En el mismo volumen se encuentran también fragmentos de *El pobre más rico* y *Ollantay*, igualmente editados y traducidos por mí.

[105] Para facilitar la lectura de este ensayo a los quechua hablantes, presento aquí sistemáticamente los nombres de los personajes, los términos quechuas y las citas de las obras con la grafía hoy utilizada para escribir esta lengua y no con las que ofrecen los manuscritos.

[106] La obra se puede leer en la edición y traducción de Humberto Suárez Alvarez y José María Benigno Farfán (Centeno de Osma, 1938) o en la traducción de Teodoro Meneses (1983).

[107] La obra se puede leer en la edición y traducción de T. Meneses (1951).

[108] La obra ha tenido múltiples ediciones y traducciones. La mejor sigue siendo la de Julio Gutiérrez (1958).

[109] Se pueden leer versiones peruanas por ejemplo en Baldoceda (1993; 1997), Baldoceda y Badillo (1985), Iriarte Brenner y otros (1985), Medina Susano (2004), Meneses (1986) y Millones (1988).

El teatro criollo

Concepción Reverte Bernal
Universidad de Cádiz, España

El término teatro criollo suele emplearse para designar la parte del teatro colonial más próxima a las pautas del teatro peninsular coetáneo. A diferencia de otros tipos de teatro, el criollo seguirá, desde su llegada al Nuevo Mundo, la evolución del teatro peninsular, incorporando paulatinamente elementos autóctonos, de un modo más claro en las obras dramáticas cortas, de un modo más solapado en las obras extensas (Reverte & Reyes, 1998; Casa, García Lorenzo & García-Luengos, 2002; Huerta, 2003; Arrom ,1950, 1967; Chang-Rodríguez, 1999). Para entender mejor a los autores y obras que comentaremos, es preciso hacer varias consideraciones previas. En primer lugar, hablar de teatro virreinal peruano de los siglos XVII y XVIII supone, en sentido estricto, tratar del teatro que existió en un extenso territorio que abarcaba desde la actual Panamá, incluyendo gran parte de América del Sur. Desde el punto de vista de la administración española, Lima fue la capital de ese vasto territorio, del que se separaron a lo largo del siglo XVIII zonas que pasaron a constituir el virreinato de Nueva Granada (1739) y el virreinato del Río de la Plata (1776). Esto explica la relevancia cultural de Lima, equiparable a la de Ciudad de México respecto del virreinato de Nueva España, y, en el caso de ambas, sus semejanzas con el epicentro de la vida del Imperio, la ciudad y corte de Madrid.

Por otra parte, a lo largo de los siglos XVII y XVIII hubo una evolución dramática que no impidió la convivencia de estilos pertenecientes a periodos diferentes, pues mientras que en el teatro popular o aficionado (sobre todo escolar o de conventos) pervivieron géneros medievales o renacentistas como el auto antiguo, el coloquio, la égloga o el diálogo, en el teatro profesional, llevado a cabo por los actores de los corrales de comedias o coliseos, y en las lecturas de los hombres cultos, se seguían muy de cerca las novedades europeas. Así, desde fines del siglo XVI, se conocían en la América hispana las pautas de la comedia del Siglo de Oro, forjada por Lope de Vega, cuyos aspectos fundamentales se resumen en el «Arte nuevo de hacer comedias» (1609). A Lope lo seguirán muchos otros dramaturgos de su ciclo, como el mercedario Gabriel Téllez, conocido como Tirso de Molina, quienes serán casi coetáneamente leídos y representados en el Nuevo Mundo. En la plenitud del Barroco, asentada la Contrarreforma, modificará sobre todo la fórmula lopista Pedro Calderón de la Barca, al que acompañarán también los dramaturgos de su ciclo, epígonos del teatro clásico español. Ya Guillermo Lohmann Villena (1945), José Juan Arrom (1967) o Carlos Miguel Suárez Radillo (1981) advirtieron que el aumento de dramaturgos en la América virreinal se produjo tras la muerte de Calderón de la Barca. Este fue, por otra parte, el dramaturgo que generó más entusiasmo, al parecer, por la mayor complejidad de su lenguaje y su vistosidad escénica, en consonancia con la afición por el gongorismo en la poesía lírica y una inclinación general en el mundo virreinal hacia el Barroco. En las obras dramáticas breves, tras los pasos o entremeses más simples de Lope de Rueda, Luis Quiñones de Benavente será el responsable de su modernización.

El siglo XVIII, con la llegada de los Borbones a la monarquía, presentará un panorama todavía más complejo, con una perduración del Barroco calderoniano a lo largo del siglo en autores de mentalidad más conservadora, el inicio de un influjo francés que desembocará en el teatro

neoclásico, ciertos rasgos del teatro italiano y la transformación del entremés anterior en otro más extenso y costumbrista, por influencia de Ramón de la Cruz.

La actividad del teatro criollo la llevarán a cabo españoles peninsulares, criollos, mestizos o indígenas. Más próximo a las características de las representaciones españolas, como se dijo antes, el término teatro criollo se emplea para distinguir este tipo de teatro frente a otros, como el llamado teatro misionero, surgido en el XVI y así denominado por haber sido escrito por frailes misioneros en lenguas indígenas, en el que sobresalieron franciscanos y jesuitas, y del cual quedan escasas huellas en el Perú[110]; o del teatro escolar, cultivado en los colegios y heredero del teatro humanista, que es muchas veces catequizador —como el anterior— pero está escrito en castellano o en latín, en el que destacaron los jesuitas, y del cual escasean textos peruanos conservados[111]; o del teatro colonial en lenguas indígenas, híbrido donde se combinan elementos del teatro clásico español con aspectos autóctonos (ver Itier, en este volumen).

Vale notar que en la investigación sobre el teatro peruano colonial ha habido varios impedimentos: el asalto y destrucción de los archivos del Tribunal de la Inquisición de Lima[112], el traslado de fondos de la Biblioteca Nacional del Perú durante la Guerra con Chile (1879-1883) y el incendio de la Biblioteca Nacional en 1943, antes del inventario completo de sus fondos. Esto no quiere decir que no puedan descubrirse y estudiarse nuevos documentos, manuscritos o impresos antiguos del teatro peruano colonial, pero ayuda a comprender por qué no existen más. Con todo, dado el paralelismo entre los virreinatos de Nueva España (México) y el Perú, muchos datos que sabemos del teatro mexicano colonial —mejor conservado— pueden servir de guía para el estudio del teatro peruano de la misma época.

1. Las costumbres teatrales

Con la llegada de los conquistadores al territorio peruano se inicia una actividad dramática y parateatral «a la española», diferente a las prácticas previas del mundo indígena. El historiador limeño Guillermo Lohmann Villena, en su libro *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, al que me referiré en los siguientes párrafos por su inestimable valor, habla en un principio de «leves indicios» de teatralidad en tiempos de la Conquista, por «la predilección con los demás juegos señoriales a la sazón en auge, tales como las máscaras, cañas, moros y cristianos, alcancías, sortija y tantos otros» (Lohmann Villena, 1945, pp. 3-4), entre los cuales los «rudos autos y pasos de comedia» o la recitación más o menos dramatizada de romances pasan más inadvertidos. De la misma manera que los tipos de teatro colonial a los cuales me he referido antes no existen incomunicados entre sí, aquí llamo la atención sobre los vínculos que existen entre el teatro y las manifestaciones parateatrales[113].

Como es de suponer, el teatro profesional requiere estabilidad social y política y pertenece al ámbito urbano. El Virreinato del Perú se instaura en 1542, con su capital en Lima, también conocida como Ciudad de los Reyes. A pesar de varios acontecimientos desestabilizadores, muy pronto se empieza a celebrar en los principales núcleos urbanos la festividad del Corpus Christi y su octava, con la representación de autos sacramentales o comedias de santos sobre tarimas, carros o «castillos» construidos para la ocasión, con gran lujo en el decorado y el vestuario de los actores, siguiendo la usanza española. Lohmann Villena (1945) y Bayle (1951) comentan la escasez de autos sacramentales en el Perú para festejar el Corpus Christi y su octava, ya que se optó por la representación de comedias de santos, más atractivas para el público. A partir de 1574 la representación de los autos sacramentales en Lima se hizo más profesional, puesto que en lugar de ocuparse de ellos los gremios, se empezó a encargar directamente el Cabildo, contratando a

compañías de actores. Esta fue la norma tanto en España como en las principales poblaciones de América: los Cabildos contrataban de acuerdo a sus posibilidades económicas a compañías profesionales de actores para representar un auto sacramental o comedia de santos para la fiesta del Corpus Christi y para su octava, y las compañías de actores recibían una cantidad suficiente de dinero para viajar y lucir un rico vestuario acorde con la ocasión; de ahí que recorrieran la geografía americana alquilando sus servicios a los Cabildos.

La actividad teatral criolla se organiza en el Virreinato del Perú conforme a las costumbres que hallamos en España y México. Si el teatro religioso se manifiesta en la celebración del Corpus Christi o la representación de obras como medio evangelizador y ejercicio de retórica en el teatro misionero, escolar y de conventos, el teatro profano se representará al aire libre en festejos públicos, en el palacio virreinal o de algunos señores, casas familiares, corrales y coliseos, cementerios (Rodríguez, 1998). Según los lugares de representación, se distinguirán también las funciones públicas de las privadas o «particulares», como se denominaban estas últimas. Como los jesuitas tuvieron la costumbre de representar una obra para celebrar la llegada de cada virrey, la introducción de la orden religiosa en el Perú, en 1568, aumentó la producción dramática. Ocasión de realizar espectáculos teatrales fueron asimismo las noticias de la beatificación o canonización de jesuitas (San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier o San Francisco de Borja) y la de figuras locales, como Santa Rosa de Lima. En los siglos XVII y XVIII otra devoción destacable ligada al teatro será la Inmaculada Concepción, creencia declarada dogma por la Iglesia Católica en el siglo XIX.

Los primeros teatros de planta se construyen en México y Lima siguiendo el modelo de los corrales de comedias españoles a finales del siglo XVI. La distinta denominación, corral de comedias o coliseo, no supone solamente una modernización del vocabulario; también implica una configuración arquitectónica diferente del espacio en el que se actúa y repercute en la redacción de los textos. Así, se pasa de un teatro construido a la usanza tradicional española, partiendo de lo que era un patio de vecinos, a un teatro más moderno, a la italiana, más parecido a nuestros teatros comerciales actuales. En la modernización del escenario tendrán también importancia la incorporación del telón a los teatros y el cambio del uso exclusivo de luz natural (con el consiguiente horario diurno de representaciones) a los inicios de un alumbrado artificial. En el siglo XVII se construirán corrales de comedias en las principales poblaciones de América; la construcción de teatros ocurrirá en los siglos XVIII y XIX, lo cual tendrá como consecuencia un notable aumento de la actividad teatral.

2. Los actores

Los actores profesionales se reunían en compañías, en las que acordaban que uno de ellos ejerciese como autor de comedias, que era como se llamaba entonces al empresario al frente de las mismas, independientemente de que escribiese o no las obras. Esta era la persona que decidía las actuaciones para el Corpus Christi, alquilaba el teatro, obtenía los textos dramáticos, repartía los papeles entre los actores (primer y segundo galán, primera y segunda dama, barba o viejo, gracioso, actor o actriz de baile o entremés), etcétera. Una diferencia relevante entre el teatro de la metrópoli y el teatro de los virreinatos fue que, mientras que en el teatro de la corte madrileña los autores de comedias solían escribir las obras, es decir, eran simultáneamente dramaturgos que vivían de este trabajo como Lope, Calderón y otros autores del teatro clásico español, en América los llamados autores de comedias vivían del oficio empresarial pero no solían escribir los textos dramáticos, sino que los compraban a libreros o los copiaban. Como consecuencia de esto, en el teatro colonial no existen dramaturgos con un elevado número de obras, dado que eran mayormente aficionados que escribían ocasionalmente

teatro. Si el escritor español acudía a la corte madrileña en busca de mecenazgo, el escritor colonial lo necesitaba menos, por su condición social y porque la literatura suponía un modo de entretener el ocio y de obtener mayor prestigio. En este sentido José Luis Trenti Rocamora constató hace muchos años (1959) que el género dramático más abundante en el periodo colonial fue la loa[114], ya que era la pieza breve que servía para introducir el «festejo» o espectáculo teatral completo. El festejo comprendía las tres partes de la comedia, que era la obra extensa, con obras breves intercaladas en el siguiente orden: Loa, I Jornada, Entremés, II Jornada, Sainete[115], III Jornada, Fin de fiesta.

En sujeción al calendario religioso, la temporada teatral comprendía desde el Domingo de Resurrección hasta el término del Carnaval, no representándose durante la Cuaresma ni el resto de la Semana Santa, periodo aprovechado por los actores para preparar la siguiente temporada. Como el festejo teatral completo duraba varias horas, los espectadores solían llevar viandas para comer y beber. Lo normal era que el festejo empezase en los corrales o coliseos a una hora temprana de la tarde, y así aprovechar la luz solar. La prohibición de fumar en los teatros y el uso mínimo de teas o hachones para alumbrar se instauró por los temidos incendios. En el Perú fue necesario, debido a los temblores y terremotos, reconstruir los locales teatrales. Lohmann Villena (1998) aporta datos sobre léxico de la época relativo al teatro: los «mosqueteros» era el público que presenciaba el espectáculo de pie en el patio, quienes podían contribuir al éxito o hacer fracasar un estreno (podían ser «reventadores»), con sus palmas, silbidos y objetos arrojadizos, los cuales eran muy temidos en Madrid; los «mequetrefes» eran los revendedores de entradas; los «apuntadores» los que copiaban los papeles de una comedia para los actores, etcétera. Los nobles y los miembros de la clase acomodada y el clero contemplaban el espectáculo sentados en los aposentos, y las mujeres desde la cazuela.

De principios del siglo XVII datan las ordenanzas virreinales en México y Lima para que se mantuviese una compañía de comedias actuando en la capital, mientras una segunda compañía importante recorría el interior del virreinato. La prohibición, levantada temporalmente, era para evitar altercados entre los actores o «cómicos» —como se les llamaba— de distintas compañías y sus seguidores, como de hecho sucedió a veces en Lima cuando actuaban dos compañías principales simultáneamente. Según Lohmann Villena, en el Perú: «El campo de acción de tales compañías corría desde Quito hasta las Charcas, siendo la carrera más utilizada la que conducía por Huamanga y el Cuzco hasta Potosí, el gran asiento minero altoperuano que constituía uno de los principales centros de disipación del mundo entonces conocido» (1945, p. 57).

Lohmann Villena recoge en su libro los nombres de los principales autores de comedias que crearon compañías en Lima durante los siglos XVII y XVIII, y destaca la actuación de algunos de esos empresarios: Francisco de Morales, Alonso de Ávila, Antonio de Morales, los directores de la Compañía de «Los Conformes», Micaela Villegas. Si bien los empresarios llegaban a alcanzar un bienestar económico y cierta consideración social, la vida de los cómicos era azarosa; eran vistos como responsables del relajamiento de las costumbres y, en general, como personas cuyo trato era poco recomendable (ver, por ejemplo, Latasa, 2008). Con frecuencia se recriminaba a las cómicas su liviandad, causando escándalo que encarnasen en escena las vidas de santas e incluso de la Virgen María; sin embargo, uno de los factores que favorecía el éxito de las obras era la intervención de mujeres vestidas de hombres en las representaciones teatrales, hasta el punto de que en los contratos se exigía a las actrices vestir traje de hombre, además de cantar y bailar[116].

Para los religiosos y sacerdotes más estrictos la asistencia a los teatros se consideraba pecaminosa, por el mal ejemplo que pudieran dar los asuntos de las comedias, porque, pese a las prohibiciones, se podían unir hombres y mujeres ocultamente en los aposentos o se podían introducir hombres en los

vestuarios de las cómicas, y por acudir religiosos o miembros del clero secular a esa actividad ajena a su condición. Si esto sucedía con los miembros de compañías estables, cuanto más con las compañías menores o intérpretes solitarios que recorrían los caminos: «cómicos de la legua» o «volantes», malabaristas, volatineros y manipuladores de títeres, incluyendo entre estos últimos los de la llamada «máquina real».

La Inquisición, abolida definitivamente en el Perú en 1820, expurgaba o prohibía textos publicados, negando permisos de impresión o representación, llegando incluso a la supresión de ciertos espectáculos en escena, con el consiguiente perjuicio para el empresario (ver Guibovich, en este volumen). Además de referirse a las amonestaciones de los concilios limenses para evitar representaciones dentro de la Catedral de Lima y de otras iglesias, Lohmann Villena (1998) hace una relación de insignes personalidades que combatieron el teatro en el Virreinato del Perú por considerarlo pecaminoso[117].

3. Los locales públicos y las representaciones en palacio

El primer corral o patio de comedias en Lima fue el de Santo Domingo, local arrendado por el empresario Francisco de Morales a finales del siglo XVI. Lohmann describe detalladamente el lugar donde se construyó (1945, pp. 68-69). En nota de la misma página el riguroso historiador agrega que por este alquiler: «El canon que se estipuló fue de dar dos gallinas gordas al convento los cuatro años, y 50 pesos anuales en lo sucesivo». A este primer corral pronto le surgió competencia, pues, tal como habían hecho en Madrid los hospitales, la Hermandad del Hospital Real de San Andrés de Lima solicitó al virrey Luis de Velasco en 1601, recibir en exclusiva los beneficios de los espectáculos escénicos. La resolución fue ratificada por el conde de Monterrey y después el marqués de Montesclaros. Las condiciones exigidas para la construcción del Corral de San Andrés por el afamado arquitecto Francisco Becerra, discípulo de Herrera y nieto del Maestro Mayor de la Catedral de Toledo, Hernán González, nos dan una idea de cómo había sido concebido este corral (Lohmann Villena, 1945, pp. 94-95, 102). El viejo Corral de Santo Domingo alternó con este Corral de San Andrés, en cuyo patio podían entrar entre 320 y 400 espectadores (Lohmann Villena, 1945, p. 104). Las riñas entre las compañías de los dos corrales condujeron a que en 1613 se prohibiese que hubiese más de dos compañías importantes en Lima (Lohmann Villena, 1945, p. 128). Igualmente, los problemas ocasionados por la puesta en escena de una comedia llevaron al cabildo limeño a establecer una censura previa a partir de 1614.

El aumento de la afición por las representaciones condujo a la creación de un nuevo teatro contiguo a la portería falsa del convento de San Agustín (de ahí el nombre de este nuevo corral: Corral de San Agustín), que estaría finalizado después de 1617. Por una disposición para vigilar el orden de las costumbres, este corral tuvo dos puertas, una para entrada de los varones y otra de las mujeres. Los locales de San Agustín y San Andrés siguieron funcionando a lo largo del siglo, con reconstrucciones por los daños producidos por el uso y los temblores. Tras el terremoto que asoló Lima en 1656, la Hermandad del Hospital de San Andrés emprendió la construcción de un nuevo teatro, situado en la calle de San Agustín; este recibió ya el nombre de Coliseo y fue inaugurado en 1662[118]. A finales del siglo XVII se produjo una etapa de decadencia de los espectáculos dramáticos en Lima, situación acorde a un clima de pesimismo general causado por varias desgracias coincidentes en el virreinato[119].

Tras el duelo por el fallecimiento de Carlos II, resuelta la sucesión con la llegada de los Borbones a la monarquía española, la ciudad empieza a recobrar el optimismo. Se suele recordar mucho (por ejemplo, Rodríguez Garrido, 1998) la fiesta palatina del 19 de diciembre de 1701, con el virrey

Conde de la Monclova, para conmemorar el decimoctavo cumpleaños del nuevo monarca Felipe V, en la que se cantó el drama lírico de Calderón *La púrpura de la rosa*, con una partitura compuesta para ese día por el Maestro de Capilla de la Catedral de Lima, Tomás de Torrejón y Velasco (Villarrobledo, Albacete, 1644-Lima, 1728). Con la llegada a Lima del virrey don Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castelldosríus, fue intensa la actividad cultural y dramática en palacio, en la cual participaron insignes vecinos de Lima. En el séquito del virrey había llegado al Perú el músico milanés Roque Ceruti (1683-1760), quien a la muerte de Torrejón ocupó el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral, donde ejerció un notable influjo. A Ceruti le atribuye Lohmann Villena «la infiltración en el Perú de la música dramática italiana» (1945, p. 324). Uno de sus discípulos fue José de Orejón y Aparicio (1706-1765), mestizo natural de Huacho, considerado por algunos el compositor barroco más importante de Hispanoamérica (Quezada Macchiavello, 2009). Esto implica que en los espectáculos teatrales la música iba cobrando cada vez mayor protagonismo frente a otros aspectos[120]. Ya en el siglo XVIII la representación de espectáculos al aire libre por la festividad del Corpus Christi y su octava había decaído. Probablemente el último auto sacramental representado en la Plaza Mayor de Lima tuvo lugar en 1711 (Lohmann Villena, 1945, pp. 356-357). Frente al auge del teatro cortesano, el coliseo del Hospital de San Andrés estuvo en franca decadencia desde principios del siglo XVIII, y fue derribado como consecuencia del violento terremoto que padeció Lima en 1746. La reconstrucción del teatro fue dirigida por el Mayordomo del Hospital de San Andrés, don Pedro del Villar y Zubiaur, a quien fray Francisco del Castillo le dedica una de sus loas. Mejor acondicionado, este local abrió nuevamente sus puertas en 1749 (Lohmann, 1945, pp. 406-408).

En época del virrey don Manuel de Amat, en 1771, el coliseo del Hospital de San Andrés recibió una serie de ordenanzas muy detalladas para su funcionamiento (Lohmann, 1945, pp. 441-445). Lohmann Villena deduce sobre los gustos teatrales de los vecinos de Lima a finales del siglo XVIII: «apreciaban las obras de Corneille y Racine» y «Era evidente el menosprecio de los dramaturgos clásicos españoles, al menos en las clases elevadas, que frecuentaban el trato con la literatura gala» (p. 470). Después el virrey don Teodoro de Croix cambió las ordenanzas del Coliseo de San Andrés, «acomodándolas, sobre todo en lo atañedero al valor educativo del teatro, a los sucesos que habían sobrevenido entretanto»; refiriéndose con esto último a los movimientos insurreccionales producidos en el Perú, entre ellos, el levantamiento de Túpac Amaru en 1780 (p. 492). Como explicaron Maya Ramos y Tito Vasconcelos al tratar del teatro colonial mexicano (1995) —y puede aplicarse al peruano—, si en el siglo XVII la censura teatral se refería principalmente a las costumbres —aunque existiese también la censura política y religiosa—, en el siglo XVIII la censura procuraba «la preservación de los dogmas religiosos y políticos heredados del barroco» y «la represión de las ideas liberales». Si bien desde el punto de vista de los ilustrados el teatro debía ser una escuela de buenas costumbres, para los empresarios primaba el interés económico, ligado a la afluencia de público.

A fines de 1789 e inicios de 1790 se celebró con gran júbilo y diversiones —entre ellas teatro— la ocupación del trono por Carlos IV (Lohmann Villena, 1945, pp. 503 y ss.). Las actividades dramáticas del periodo se reflejan en el *Diario erudito, económico y comercial de Lima*, tal como señala Irving A. Leonard (1940). También incluye artículos sobre el teatro coetáneo el *Mercurio Peruano* (1791-1795). Como se ha indicado, en este momento se considera primordial la educación del público, aparece el nombre de Ramón de la Cruz y se habla de un inicio de las funciones a las siete de la tarde, lo cual supone claramente la utilización de luz artificial (Lohmann Villena, 1945, p. 512). Otras novedades serán las menciones a obras de Goldoni, Tomás de Iriarte, Jovellanos, etcétera, sin que por ello se pierda la afición por el antiguo teatro clásico español, representado con

mucho aparato escénico[121]. En 1786 se habían prohibido las comedias de magia en el dominio hispánico, pero parece que la prohibición al principio no debió de surtir mucho efecto. Lohmann Villena concluye *El arte dramático en Lima durante el Virreinato* relatando el testimonio de un viajero europeo que fue espectador del teatro de entonces, insistiendo en esto mismo (p. 530).

4. Los dramaturgos

Seguidamente me ocuparé de los dramaturgos principales de los siglos XVII y XVIII. Muchas de las obras conservadas fueron editadas por el padre Rubén Vargas Ugarte y hoy son más accesibles gracias a la antología coordinada por Ricardo Silva-Santisteban (2000)[122]. Este teatro de los siglos XVII y XVIII irá mostrando cada vez más un discurso criollo no exento de contradicciones (Lavallé, 1993, 2002; García-Bedoya, 2000).

El siglo XVII

A fines del siglo XVI e inicios del XVII, una de las poblaciones con mayor vida cultural y relaciones con Lima era la rica ciudad minera de Potosí, actualmente en Bolivia, cuyo primer corral de comedias, el Hospital de la Vera Cruz, funcionaba ya en 1616. Allí llega en el año 1600 el fraile jerónimo español, pintor y escritor, fray Diego de Ocaña (1570-1608), quien había vivido en el santuario de la Virgen de Guadalupe en Extremadura. Este autor recuerda su devoción guadalupana en una comedia hecha con destreza, estrenada en Potosí en 1601: *Comedia de la Virgen de Guadalupe y sus milagros* (Suárez Radillo, 1981; Wilde, 1998; Silva-Santisteban, 2000; Bellini, 2001). Asimismo, allí residirá temporalmente, entre 1608 o 1609, y 1620, el humanista y comerciante de libros sevillano Diego Mexía de Fernangil —quien había pasado a Indias en 1582—, participando con otras personas cultas afincadas en Lima en la Academia Antártica (ver Chang-Rodríguez, en este volumen), de la que publica la antología el *Parnaso antártico de obras amatorias* (primera parte, Sevilla, 1608). Mexía destaca como traductor de Ovidio y en el periodo en que residió en Potosí escribe dos églogas pastoriles «a lo divino»[123]: *El Buen Pastor* y *El Dios Pan* (Bellini, 2001; Rodríguez Garrido, 2005; Gil, 2008). De ambas obras Vargas Ugarte (1974) publicó solamente la segunda, por parecerle mejor. En *El Dios Pan* intervienen tres personajes: Damón (gentil), Melibeo (pastor cristiano, guía del gentil) y Títiro («pastorcico» sabio); trata sobre cómo Melibeo convence a Damón de la necesidad de convertirse. En mi opinión, aunque la obra pudiera no haber sido representada, tiene las características propias de un auto sacramental coetáneo, donde la pericia del dramaturgo no es tan grande y se compensa con la espectacularidad. En el texto hay pasajes recitados y villancicos y, acorde a su condición de auto sacramental, se hace un constante elogio de la Eucaristía, en particular por medio de un juego de palabras entre el Dios Pan / Pan divino; por ejemplo, en el villancico: «Hombre come a Dios en pan / mas come de culpa ajeno, / que si Pan es para el bueno / para el malo es solimán[124]. // Come a Dios en pan el justo/ y a Dios come en pan el malo, / al justo es vida y regalo/ y muerte y pena al injusto» (Vargas Ugarte, 1974, p. 59).

A principios del siglo XVII residió en Lima el poeta y dramaturgo Luis Belmonte Bermúdez (Sevilla, 1587?-1650?), del que se sabe que escribió obras durante su experiencia americana en Lima y México, pero no se conservan los textos (Peña, 1991; Póo Gallardo, 2011). Sin embargo, sí conocemos que participó en Madrid con otros dramaturgos —entre ellos el importante autor teatral novohispano afincado en España, Juan Ruiz de Alarcón— en la redacción de la comedia *Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete* (publicada en Madrid en 1622).

Una de las figuras principales de la plenitud del Barroco en el Perú es Juan de Espinosa Medrano (1630?-1688), apodado «el Lunarejo» por tener un lunar en el rostro. Como sucede con otros personajes virreinales, su biografía histórica se confunde con la leyenda (ver Rodríguez Garrido, en este volumen). En vida alcanzó fama como escritor y predicador; sus obras más comentadas suelen ser el *Apologético en favor de don Luis de Góngora* [1662] y *La novena maravilla* [1695], recopilación póstuma —hecha por uno de sus discípulos— de treinta sermones suyos escritos entre 1656 y 1685 (Moore, 2000). Como dramaturgo, Espinosa Medrano dejó obras en español y en quechua, las cuales siguen las pautas del teatro clásico español, aunque en su teatro en quechua encontremos aspectos autóctonos. Me referiré brevemente aquí a una obra teatral suya en español, excluyendo sus obras dramáticas en quechua (ver Itier, en este volumen). Su comedia bíblica *Amar su propia muerte* —fechada entre 1645 y 1660, ya que alude a su condición de colegial en el seminario San Antonio Abad cuando la escribió— se basa en el Libro de los Jueces 4, que cuenta la historia de la valerosa hebrea Jael frente a los cananeos. Aunque existan diferentes interpretaciones sobre las intenciones de la comedia, la obra recuerda obras similares de Lope de Vega y Calderón de la Barca; particularmente de este último dramaturgo por la mayor complejidad de su lenguaje, la mujer protagonista fuerte y decidida y el tema del honor. Vitulli (Espinosa Medrano, 2011) explica que este asunto había sido tratado anteriormente por el famoso predicador Francisco Paravicino, en un sermón de 1625, donde comparaba a Jael con Santa Teresa de Jesús, y también por Francisco de Quevedo, en un capítulo de la *Política de Dios*, de 1626. En la comedia de Espinosa Medrano la hebrea Jael es cortejada por Sísara y Jabín, respectivamente capitán y rey de los cananeos, poniendo en riesgo su honor al estar casada con Cineo; como es habitual en el teatro clásico español, la comicidad corresponde a los criados Dina y Bigote. Dejando al margen a otros personajes, el conflicto militar entre judíos y cananeos y el conflicto de honor se resuelven simultáneamente, cuando la valerosa Jael mata a Sísara.

Hace algún tiempo José Miguel Oviedo comparaba con mucho acierto a los barrocos Espinosa Medrano y Juan del Valle y Caviedes (Porcuna, Jaén, España, 1645-Lima, 1698), señalando que, frente a la inspiración en Góngora y Calderón de la Barca del primero, el segundo se inspiraba en Quevedo (Oviedo, 1996, pp. 233-243). En Valle y Caviedes hallamos nuevamente una leyenda forjada por el argentino José María Gutiérrez y el peruano Ricardo Palma, que se superpone a los datos históricos (por ejemplo, ver el estudio preliminar de Carlos F. Cabanillas en Valle y Caviedes, 2013). Las obras de Valle y Caviedes permanecieron inéditas en vida del autor casi en su totalidad, hasta que en el siglo XVIII se imprimió, con el título abreviado de *Diente del Parnaso*, su obra más célebre *Guerra físicas, proezas medicales, hazañas de la ignorancia…*, que consiste en un libro satírico contra los médicos. El descubrimiento posterior de otros manuscritos permitió aumentar considerablemente el volumen de sus obras. Actualmente Valle y Caviedes es un autor bastante editado y estudiado por su valía como autor satírico (ver Lasarte, en este volumen). Dentro de su *Obra completa* (1990, pp. 753-766) se hallan tres obras dramáticas: *Baile cantado del Amor médico*, *Baile del Amor tahúr*, *Baile entremesado del Amor alcalde*, donde, conforme al estilo de los entremeses bailados de Luis Quiñones de Benavente, aparece el amor personificado respectivamente como médico, tahúr y alcalde, decidiendo una serie de casos. Llama la atención en estas obras dramáticas de Caviedes, que, con su característico ingenio y «virtuosismo» barroco (Hopkins Rodríguez, 1993), carecen del humor ácido evidente en su poesía satírica. Por el contrario, son obras amables y por lo tanto pensadas para ser representadas en un teatro público o de salón, sin deseo de levantar suspicacias entre los espectadores. El Amor médico del primer baile no mata a sus clientes como los médicos del *Diente del Parnaso*, duramente satirizados con nombres y motes

reales, sino que resuelve amigablemente los males amorosos de los cinco enfermos que recurren a él: el que «queriendo quisiere/ dejar de querer»; el que padece «unos celos»; el que dice sufrir «un alivio/ porque gozo un padecer/ que con él no puedo estar/ y no puedo estar sin él»; «el ciego del amor»; y, el más gracioso, que afirma: «Yo tengo un cómo-se-llama/ después que vi un no sé qué,/ y me dio un tal como dicen/ que me como se llamé» [sic]. En el *Baile del Amor tahúr* se habla de juegos como las rifas, los naipes, la taba. En el *Baile entremesado del Amor alcalde,* el Amor ejerce como autoridad con cinco presos, transformando su arco de Cupido en vara de alcalde. Los presos exponen ante el juez sus causas: penar «por una fea y discreta», por «una tonta y hermosa», «por una tonta y fea», «por una interesada», «porque he dado cumplimiento/ a una petición amante/ y han burlado mis deseos», y el alcalde responde cumplidamente a cada uno con gracejo. En estas tres obras dramáticas los parlamentos recitados se alternan con canto y baile, intercalando romance con estribillos de rima asonante y versos más cortos. También forman parte de la *Obra completa* de Valle y Caviedes romances como «Preguntas que hace la vieja Curiosidad a su nieto el Desengaño, niño Perico, hijo de la experiencia de las grandezas de una ciudad en los reinos yermos y andurriales» o «Coloquio entre una Vieja y Periquillo ante una procesión celebrada en esta ciudad», donde el español arremete contra las tapadas (1990, pp. 491-503), los cuales constituyen intencionalmente diálogos en verso, aunque pudiesen ser dramatizados. Lasarte (2006) ha tratado con detenimiento ambos poemas[125].

El siglo XVIII

Paralelamente al declive del teatro en locales públicos, se produce un auge del teatro palaciego, de cuya tendencia será un representante Lorenzo de las Llamosas (ca. 1665-ca. 1707). Hijo de un corregidor de Camaná (Arequipa) y limeño de nacimiento, Llamosas estudió en el colegio San Martín de los jesuitas, vinculándose muy joven a la corte virreinal a través de don Melchor de Navarra y Rocafull, duque de la Palata. Cuando en 1689 tomó posesión del cargo en Lima el nuevo virrey, don Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, tercer conde de la Monclova, quien venía de México, Llamosas entró también a su servicio, convirtiéndose en preceptor de su hijo Antonio. Ese mismo año nació el segundo hijo de los virreyes, Francisco Javier, lo cual fue celebrado en palacio con un festejo consistente en la representación de una zarzuela mitológica de Llamosas en dos jornadas (*También se vengan los dioses*), acompañada por una loa y un sainete (*El astrólogo*) del mismo autor. Como ha recordado Susana Hernández Araico (1996), la obra de Llamosas guarda parecido con *Amor es más laberinto*, la comedia mitológica escrita en colaboración entre Sor Juana Inés de la Cruz y el licenciado Juan de Guevara, representada pocos meses antes en México ante el virrey Conde de la Monclova. La lectura de ambas, sin embargo, revela la superioridad del texto literario mexicano sobre el peruano. Cuando el anterior virrey, duque de la Palata, emprendió viaje de regreso a España, lo acompañó Llamosas, quien formó parte de su séquito. Con la desgracia del fallecimiento del duque durante el trayecto, Llamosas quedó sin un protector importante. Sin embargo, una vez en España, se establece en la corte madrileña y allí se granjea favores, escribiendo una segunda zarzuela mitológica en dos jornadas, *Amor, industria y poder*, con música del aragonés Juan de Navas, y una loa; ambas se representaron en la celebración del cumpleaños del monarca Carlos II, en 1692.

En 1693 encontramos a Llamosas al servicio de don José Fernández de Velasco y Tovar, marqués de Jódar, como preceptor de su hijo, a raíz de lo cual publica su obra en prosa *Ofrenda política con que se pretende instruir una noble juventud* [1695]. Ese mismo año abandona la corte para iniciar una carrera militar que lo llevará a Cataluña, a diversos lugares de Italia, los Países Bajos, Francia y Gran Bretaña. En otoño de 1698 Llamosas estará de vuelta en Madrid. Don Francisco de Castelví,

marqués de Laconi, le encarga entonces escribir un festejo integrado por otra zarzuela mitológica. Surge así *Destinos vencen finezas*, dividida en tres actos, con su respectiva loa y el *Baile del bureo*, para celebrar otro cumpleaños del rey Carlos II. Se conserva impresa esta zarzuela con la música de Juan de Navas, la cual fue estudiada inicialmente por Carreras (1995) y, más recientemente, por Lola Josa y Mariano Lambea (2012). En 1700, Llamosas continúa en Madrid, donde contribuye con ocho octavas reales a la *Fama y obras póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz.

Por un suceso que ignoramos, Llamosas se encuentra en la cárcel de Valladolid en 1704, de donde sale pronto, pues reaparece como acompañante del duque de Alba en su visita a la corte de Luis XIV, en 1705. Todavía reside en París en 1707, cuando se ocupa de organizar los festejos en la embajada española por el nacimiento del primogénito de Felipe V, el futuro Luis I. A partir de esta fecha dejamos de tener noticias suyas. Llamosas ha sido editado o estudiado, entre otros, por Vargas Ugarte, Lohmann Villena, Arrom, Suárez Radillo, Bellini, Spinato[126], Hernández Araico, Rodríguez Garrido y Zugasti. Los primeros críticos de sus obras dramáticas las rechazaron por considerar su estilo excesivamente recargado y de escasa inspiración. En época más reciente Miguel Zugasti y Susana Hernández Araico han revalorizado su teatro en varios trabajos, como un epígono calderoniano de carácter alegórico o mitológico, con música y abundante tramoya, explicando que su éxito estuvo ligado a su espectacularidad, no al desarrollo de la acción —que es escasa— o al discurso verbal. Como señala Zugasti, Llamosas declara su aversión a escribir teatro[127], lo cual no parece simplemente un *topos* de falsa modestia. Su teatro, con perspectivas o decorados que se modifican, disfraces, vuelos y hasta un terremoto en escena (en *Destinos vencen finezas*), subordinado a la música, posee un valor testimonial sobre los gustos de la época, en el declive de la dinastía austríaca de España. Por otra parte, sus facetas de hombre inquieto y viajero, interesado por las matemáticas, hechos resaltados cada vez más por Zugasti (2000, 2008, 2010, 2014), lo muestran como una figura que se proyecta hacia el siglo ilustrado.

Con la llegada de los Borbones al poder monárquico se producirá un influjo francés que irá incrementándose conforme avance el siglo XVIII, con un debate ideológico entre las mentalidades más conservadoras, aferradas al Barroco, y los más innovadores, que abrazarán, a partir de la segunda mitad del siglo, el Neoclasicismo y las ideas reformistas o independistas. Por otra parte, en este siglo también existe un influjo italiano, patente en el teatro en la introducción de arias y en el paso del estilo español de la zarzuela —parcialmente hablada, parcialmente cantada— a la ópera, enteramente cantada. Los dramaturgos italianos que más influirán serán Pietro Metastasio (1698-1782), Vittorio Alfieri (1749-1803) y Carlo Goldoni (1707-1793), este último más tarde. En el ámbito musical peruano, la transformación se manifestará en los sucesivos maestros de capilla de la Catedral de Lima anteriormente citados: el español Torrejón y Velasco, llegado a Lima en el séquito del virrey Conde de Lemos, el italiano Ceruti, que viajó en el séquito del Marqués de Castelldosríus, y su excelente discípulo peruano, Orejón y Aparicio (Ilustración 1).

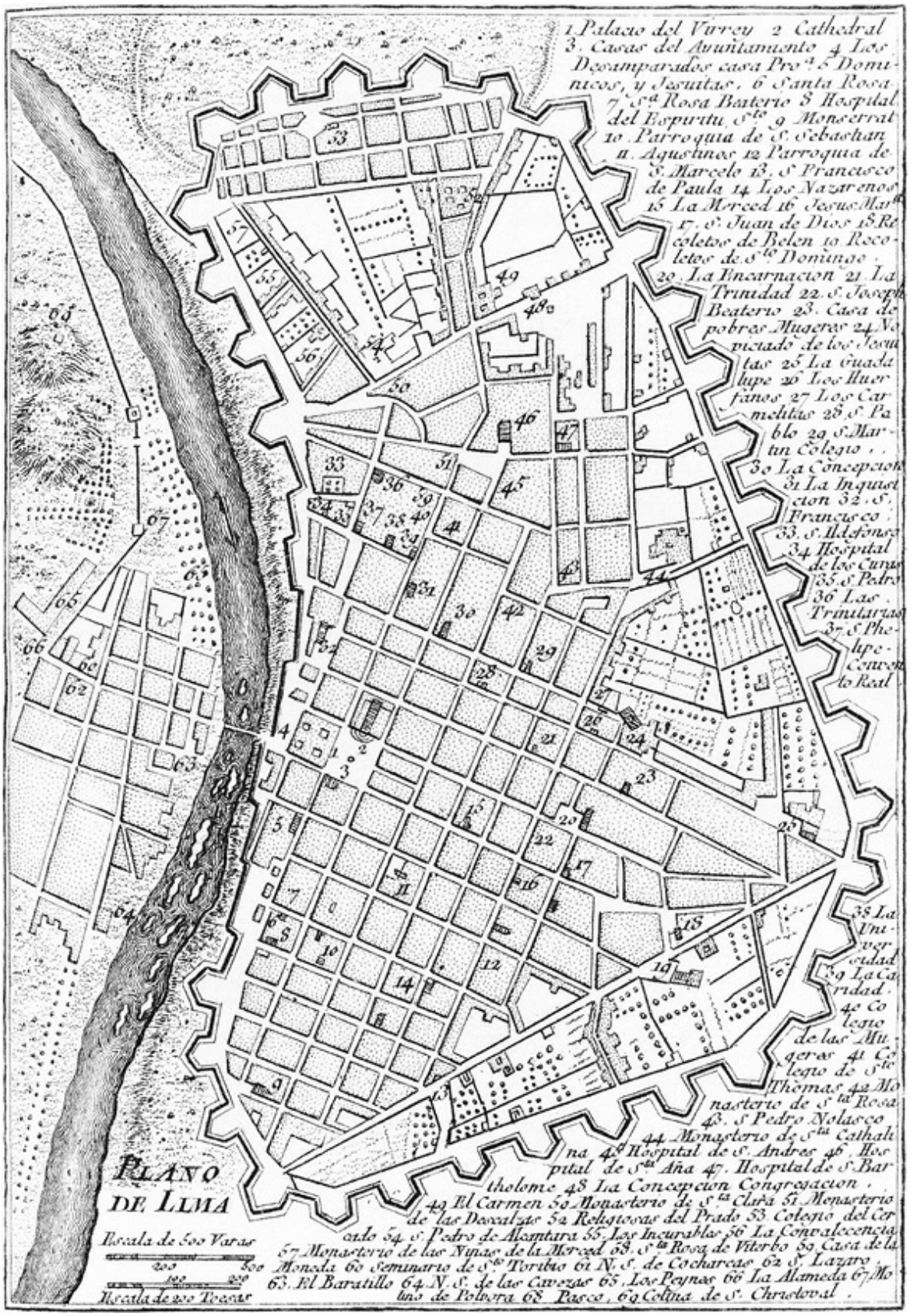


Ilustración 1. Plano de Lima. Tomás López de Vargas Machuca, *Atlas geográphico de la América septentrional y meridional.* Madrid: Casa de Antonio Sanz, 1758. Cortesía de la John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island, EE.UU.

Al llegar a Lima como virrey, en 1707, don Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castelldosríus, convocará en palacio una academia literaria y artística, que se reunirá desde septiembre de 1709 hasta mayo de 1710, poco después de su fallecimiento, y cuyas actas se conservan (ver Chang-Rodríguez, en este volumen). A ella acudirán las figuras más relevantes de la

época, como don Pedro de Peralta Barnuevo, don Pedro José Bermúdez de la Torre Solier, o don Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja, aficionados, como tantos otros, al teatro. El propio Marqués de Castelldosríus hizo representar en palacio su comedia *El mejor escudo de Perseo*, en septiembre de 1708, para celebrar el nacimiento del heredero al trono, el príncipe Luis Fernando. Esta comedia se creía perdida; no obstante, Rodríguez Garrido (1999) descubrió que al parecer se trataba de la misma comedia mitológica y lírica que había escrito el marqués durante su misión en la corte portuguesa, representada en Lisboa en 1694, y cuyo texto conocemos. Su asunto mitológico, referido a la llegada de Perseo al reino de Atlas, apuntaba originalmente a hechos coetáneos relacionados con Portugal, el cual debió de ser adaptado cuando se vio la comedia en Lima, acompañada, probablemente, con música de Roque Ceruti.

El sabio criollo don Pedro de Peralta Barnuevo (Lima, 1664-1743) destacará por su dominio de lenguas y vastos conocimientos, que hicieron a Luis Alberto Sánchez llamarlo «el Doctor Océano» (1967) (Ilustración 2). Lo alaba, entre sus coetáneos, el padre Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), en su *Teatro crítico universal*; Feijoo, desde España, mantuvo una correspondencia con él. Para Augusto Tamayo Vargas (Peralta, 1964, p. 23): «Fue Pedro de Peralta y Barnuevo el más importante y representativo de los escritores peruanos de comienzos del siglo XVIII. En él se reunieron el enciclopedismo erudito y la poesía artificiosa; y por otra parte tuvieron cabida en su obra el barroquismo del diecisiete y el academicismo afrancesado del dieciocho». Doctor por la Universidad de San Marcos, donde ocupó la cátedra de Matemáticas desde 1709, encargándose por ello de trazar planos y de labores de ingeniería del virreinato, ejerció como rector de la universidad entre 1715 y 1717, siendo además Contador de Cuentas y Particiones de la Real Audiencia de Lima. Como subraya Jerry Williams en sus trabajos sobre él (1996, 1998, 2000, 2009), toda su vida se puede resumir en un «discurso de lealtad» a la Corona española, a la cual sirvió con afán, sin ocultar sus críticas sobre aquellos aspectos que consideraba mejorables. Poeta circunstancial y autor de relaciones, entre sus obras cabe destacar su poema extenso *Lima fundada* (1732) (ver Firbas, en este volumen) y las obras en prosa *Historia de España vindicada* (1730) y *Pasión y triunfo de Cristo* (1738) (ver Altuna, en este volumen), la última de las cuales fue observada por la Inquisición. Su teatro comprende las zarzuelas mitológicas, escritas para ser representadas en el palacio virreinal, *Triunfos de amor y poder* y *Afectos vencen finezas*[128], la adaptación del drama *Rodogune*, de Pierre Corneille, titulada *La Rodoguna* y una serie de piezas dramáticas cortas escritas para acompañar dichas obras.

Ilustración 2. El polígrafo y rector de la Universidad de San Marcos, Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides en óleo de Cristóbal de Aguilar (1751) conservado en el Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

La Rodoguna es una obra fallida que posee valor histórico por ser un temprano intento de adaptar las pautas del teatro clásico francés al español, empeño fracasado porque todavía los dramaturgos no entendían las diferencias principales entre ambos tipos de teatro. Peralta es un dramaturgo menos valorado por sus obras dramáticas extensas, donde es poco hábil en el manejo de la acción y utiliza un lenguaje barroco recargado, con imágenes y rimas poco afortunadas, fundamentando el

espectáculo en el uso de escenografía, tramoya y música. Similares vicios son achacables a sus loas de estilo alegórico. De Peralta, como de otros seguidores de Góngora, cabe decir que fue más versificador que poeta, acertando ocasionalmente en algunos pasajes[129]. Rodríguez Garrido (2008) ha señalado el valor simbólico de *Triunfos de amor y poder*, donde las dos historias de los amores de Júpiter e Ío, Hipómenes y Atalanta, se desarrollan paralelamente sin llegar a unirse, una con final feliz y otra con desenlace desgraciado, lo cual es inusual en las comedias. Tanto en esta comedia como en *Afectos vencen finezas* y en *La Rodoguna* llama la atención el excesivo papel que juegan los graciosos.

Frente a este teatro, la crítica suele elogiar las obras dramáticas breves de Peralta, que han merecido por ello reeditarse aparte (Peralta, 1964). En el Baile para *Triunfos de amor y poder* aparece el Amor como barquero, a cuya embarcación pretenden subir los demás personajes (un amante, un poeta, un valiente, una dama, una casada, una viuda, un mercader) con desigual fortuna; finalmente el Amor deja subir a todos, dando a cada uno un lugar simbólico en el barco. El baile para *Afectos vencen finezas* posee un esquema parecido, con el dios Mercurio y una Náyade juzgando a cinco galanes y cinco damas, a quienes acabarán emparejando de acuerdo a sus cualidades y defectos; aquí se ha señalado el interés en la presentación de los galanes, que son respectivamente un quiteño, un minero, un hombre de Pisco, un limeño y un madrileño. Los fines de fiesta y el entremés de las tres obras extensas de Peralta son más costumbristas. En el fin de fiesta para *Triunfos de amor y poder*, a mi juicio, el más gracioso, interviene un bachiller en Medicina, que será examinado por un protomédico y seis doctores, dos cirujanos, dos boticarios y dos barberos; en él, siguiendo a Caviedes, Peralta se burla de la profesión. En el fin de fiesta para *Afectos vencen finezas* dialogan los miembros de una academia familiar, en la que participan hombres y mujeres; esta pieza ha sido relacionada por ello con *Les femmes savantes* de Jean-Baptiste Poquelin «Molière». Tanto en la pieza anterior como en esta, Peralta se mofa del lenguaje pseudocientífico, entreverando los personajes un español disparatado con latinajos. En el entremés para *La Rodoguna* participan un sacristán, un maestro de leer, un mercachifle, un maestro de danzar, Mariquita, Chepita, Panchita y Chanita, parejas que encontrará el villano Lorenzo, padre de las mozas, intercambiando con ellos diálogos de doble sentido, para terminar todos felizmente disponiendo una merienda y la danza del Babao. Tanto por la importancia de los graciosos en sus obras dramáticas extensas, como por la comicidad de sus obras dramáticas cortas, se puede suponer que Peralta era, a la vez que un sabio admirado, un hombre socarrón.

Del abogado criollo don Pedro José Bermúdez de la Torre y Solier, autor de *Telémaco en la isla de Calipso* [1728] (ver Chang-Rodríguez en este volumen), quien fue amigo de Peralta y como él rector de la Universidad de San Marcos, se sabe que escribió teatro, pero al parecer no se conserva (Navarro Pascual, 1973). Igual sucede con el teatro del noble español afincado en el Perú, don Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja (ver Firbas, en este volumen), quien será sobre todo recordado por su poema *Vida de Santa Rosa de Santa María* [1711]. En cambio, del poeta y soldado aragonés Jerónimo de Monforte y Vera (1695-1725), quien, según Zugasti (2010) fue amigo de Lorenzo de las Llamosas en España, y marchó al Perú en el séquito del Marqués de Castelldosríus, de cuya academia también participa, se conserva el divertido sainete *El amor duende*, representado en el palacio virreinal en 1725, acompañando, con otras piezas breves, una comedia española de Antonio de Zamora (Lohmann Villena, 1945, pp. 378-382). Intervienen el Amor, dos españoles y dos tapadas. El Amor como duende se burla de los chapetones a través del manto de las tapadas, de quienes ellos mismos desconfían, pues como dice uno de ellos: «Toda tapada es hermosa, / porque no viendo la tez/ de su rostro con el manto/ la juzga por tal la fe/ de nuestro

ambicioso juicio». Aquí se hace mofa del español recién llegado y, como se ha subrayado en más de una ocasión (Lohmann, 1945; Pasquariello, 1952; Arrom, 1978), sobresale el reflejo de la realidad local[130].

A diferencia de los anteriores, de fray Francisco del Castillo (1716-1770), apodado «el Ciego de La Merced» por su extremada miopía, se conservan doce obras teatrales (Castillo, 1988), mayormente de estilo calderoniano y de notable calidad, tanto por su construcción dramática como por su versificación. También se conserva un conjunto importante de poemas en los que destaca su vena satírica (ver Lasarte, en este volumen). Parece que sus obras fueron dispuestas para la imprenta en vida del autor, pero no se publicaron entonces por razones que desconocemos, aunque las podamos suponer (Reverte, 1985a, 1991). Su cultura literaria y facilidad para versificar, que le dieron fama como repentista o improvisador, junto con el defecto de su falta de visión, lo convirtieron en un personaje legendario, incluido por Palma en varias de sus *Tradiciones peruanas* (1964, 1973). Por los mismos motivos, a su muerte, el sabio cuzqueño Ignacio de Castro le dedicó un artículo elogiándolo en el *Mercurio Peruano* (1791). Gracias a los trabajos de Guillermo Lohmann Villena (1945), Rubén Vargas Ugarte (su edición de Castillo, 1948), el mercedario monseñor Severo Aparicio (1961, 2008) y el editor Carlos Milla Batres (1976), conocemos la biografía histórica de este autor. Castillo fue un criollo nacido en Lima, en el seno de una familia acomodada; como era hijo único, al quedar huérfano y con el mencionado problema de visión, fue enviado por sus tutores al convento de La Merced de Lima, donde fue acogido como hermano lego, a cambio de donar el usufructo de la imprenta que poseía a la orden religiosa. Allí se formó y vivió el resto de su vida adquiriendo una estimable cultura, lo cual no le impidió frecuentar la vida secular de su época. Por su mecenas, José Perfecto de Salas (1708-1778), Asesor del virrey Amat en Perú (Donoso 1963), y por las dedicatorias de sus poemas y de su teatro, se hace patente que era estimado por la sociedad peruana de su tiempo.

El teatro del Ciego de La Merced comprende cinco obras dramáticas extensas y siete breves, las obras extensas son: la comedia de santos *El redentor no nacido, mártir, confesor y virgen: San Ramón*, que recrea la vida del santo de la Orden mercedaria San Ramón Nonato y de la que conservamos el festejo completo, con sus correspondientes Introducción, Entremés (*Entremés del viejo niño*), Sainete y Fin de fiesta; la comedia palaciana o palaciega, a cuyo manuscrito le falta el final aunque sea previsible, *Todo el ingenio lo allana*; la comedia histórica *La conquista del Perú*, con su correspondiente Loa, con la que celebraron los «naturales» de Lima la coronación del Rey Fernando VI, en 1748, en la que toma como fuente los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, y que ha acaparado la atención de la crítica por las contradicciones que encierra (ver Reverte 1983, Chang-Rodríguez 1992, 1996, 1999); el auto sacramental alegórico *Guerra es la vida del hombre*, dedicado al polémico inquisidor Cristóbal Sánchez Calderón; la tragedia histórica afrancesada *Mitrídates, rey del Ponto*. Las restantes obras de Castillo son: la *Loa en celebridad de la plausible elección de Mayordomo del Hospital de Señor San Andrés* (recordemos la vinculación del hospital con el coliseo limeño), de personajes alegóricos, y el *Entremés del justicia y litigantes*.

Para monseñor Severo Aparicio y para mí una de las mejores obras de Castillo es el auto sacramental alegórico *Guerra es la vida del hombre*, que puede compararse elogiosamente con obras similares de Calderón de la Barca. En este auto Castillo trata del debate *de auxiliis*, sobre gracia y libertad y consecuentemente la predestinación, ligado a la reforma protestante, que provocará un debate en Francia durante el siglo XVII entre los seguidores del escolasticismo, encabezados por los jesuitas, y los jansenistas (Reverte 1985ª, 1997), y que se prolongará fuera de ese país en el XVIII. El título de la obra hace referencia a Job, 7,1: «*Militia es vita hominis super terram*» y en ella

combaten por el alma humana (el personaje de El Hombre), en dos bandos, El Criador o Creador, La Razón, El Pensamiento, El Buen genio y Las siete virtudes, frente a El Mal genio, El Deseo, El Mundo y Los siete vicios. El auto comienza de la siguiente manera: *«Salen el Criador y el Hombre».* [Dice el Creador:] «Desde este día, hombre, vas/ viviente a ser en la tierra, / en donde continua guerra/ toda tu vida tendrás; / si te vences, vencerás, /porque debes entender/ que, aunque has de llegarte a ver/ muchas veces combatido, / el vencer o ser vencido/ siempre estará en tu querer».

Mitrídates, rey del Ponto, en cambio, aunque cause asombro por el manejo de fuentes clásicas por parte del Ciego de La Merced (Hualde, 2009) y en ella parezca seguir Castillo los postulados para la tragedia que da Ignacio de Luzán en la primera edición de *La poética* (Reverte 1985ª), se trata de una obra frustrada. Castillo no comprende todavía las bases de la tragedia al estilo de Jean Racine (1639-1699), con cuyo *Mithridate* (1673) se puede comparar, ya que la tragedia francesa posee menos acción y variedad métrica en favor de la profundización psicológica. No obstante, esta obra tiene interés por el posible parangón entre Mitrídates, rey enfrentado al Imperio romano, y un líder americano que se sublevase contra el Imperio español (Reverte 1998).

Los dos entremeses de Castillo tienen rasgos locales. En el *Entremés del viejo niño* la pareja formada por Necesidad y Desperdicio, con nombres alegóricos y un comportamiento realista, se burla del Viejo, padre de ella, haciéndole creer que no sabe leer, pretexto para alejarlo de la casa y enviarlo nuevamente a la «miga» (la escuela de primeras letras). En el *Entremés del justicia y litigantes* se reúnen varios personajes populares en torno a un Alcalde o «señor josticia», como se dice en la pieza, y a su Escribano.

Los entremeses de Castillo, por su mayor costumbrismo, se parecen a dos obras breves, anónimas, de la segunda mitad del siglo XVIII, recogidas por Ricardo Silva-Santisteban en su *Antología general del teatro peruano* (2000): el *Entremés de la vieja y el viejo*, escrito para celebrar la ascensión al trono de Carlos IV, en 1790, donde intervienen los personajes del título con dos hijos suyos, quienes entablan un debate sobre la chicha y el vino; el *Entremés del huamanguino, el huantino y la negra*, representado en la Navidad de 1797, tomado de una copia manuscrita del monasterio de Santa Teresa de Ayacucho, donde un alcalde tiene que enjuiciar al huamanguino por las denuncias de robo hechas por el huantino y la negra, en el que aparece un lenguaje popular entremezclado con párrafos en lengua indígena.

Un peruano de biografía singular (Defourneaux, 1959; Núñez en Olavide, 1987a; Perdices, 1992), que dejó huella en España durante el siglo XVIII, fue Pablo de Olavide y Jáuregui (ver Chang-Rodríguez y Altuna en este volumen). Criollo de familia ilustre, nacido en Lima en 1725, se educó en el colegio de San Martín de los jesuitas, prosiguiendo sus estudios en la Universidad de San Marcos, donde se doctoró en Teología y en Derecho Civil y Canónico. Su apasionante vida transcurre primero en Lima, donde fue nombrado muy joven abogado de la Real Audiencia y asesor del consulado y del ayuntamiento. Tras el terremoto de 1746, por una serie de sucesos, emprendió viaje a España, adonde llega en 1752. En la metrópoli, Olavide ocupó importantes cargos públicos, figurando como uno de los ilustrados más relevantes, hasta que, acusado ante la Inquisición, escapa a la Francia próxima a la Revolución, en 1780 —recordemos que la Revolución Francesa estalla en 1789—, de donde se le permitirá volver a España en 1798, para acabar sus días en Baeza, en 1803, como un «filósofo» o afrancesado arrepentido.

Durante sus etapas madrileña y sevillana Olavide será ante todo un ilustrado que desea modernizar la novela y el teatro de su tiempo, haciendo para ello abundantes traducciones y adaptaciones de obras francesas (Estuardo Núñez en Olavide, 1971; Olavide, 1987a y 1987b; Alonso Seoane, 1984;

Lafarga, 1983 y 1988). Se le atribuyen nueve traducciones de obras teatrales francesas, realizadas para ser representadas en los Reales Sitios, el coliseo de Sevilla o casas particulares: *Mitrídates* y *Fedra*, de Jean Racine; *Zayra*, *Casandra y Olimpia* y *Merope,* de François Marie Arouet, más conocido como Voltaire; *Celmira*, de Pierre-Laurent Buirette, alias Dormont de Belloy; *Hipermenestra*, de Antoine-Marin Lemierre; *El jugador*, de Jean-François Regnard; y *El desertor*, de Louis-Sébastien Mercier, para la cual tuvo asimismo en cuenta la obra de igual título de Michel-Jean Sedaine. En un documento relacionado con el coliseo sevillano, se menciona además una traducción suya de *La Lina*, de Lemierre, que no sabemos si se conserva (Barrera y Bolaños en Olavide, 1987b).

Como sucede con otras piezas del siglo XVIII, algunos de esos títulos pueden ser interpretados en clave educativa y política (por ejemplo, *Mitrídates*, en Reverte, 1998; *El jugador*, en Pucciarelli, 2012). En su afán modernizador, Olavide reformó la Universidad de Sevilla y la actividad teatral de esa ciudad, advirtiendo que el nuevo teatro requería un modo diferente de actuación, para lo cual fundó una escuela de actores (Aguilar Piñal, 1966; Barrera & Bolaños, 1985; Neal, 2013; Perdices, 2013). La única obra teatral original de Olavide que conocemos es la zarzuela en un acto *El celoso burlado* [Madrid, 1764], que, como señaló Estuardo Núñez (Olavide, 1971), deja ver ya el posible influjo de los sainetes de Ramón de la Cruz, con su costumbrismo madrileño, pues los personajes se encuentran en «el Prado de Madrid, donde habrá mucha gente paseándose y esperando la hora de ver los Fuegos, que se han de ejecutar en la Plazuela del Retiro». En ese lugar se produce el emparejamiento de la joven Mariquita y su caballero amante, don Gaspar, dejando burlado al celoso del título, que no es otro que su viejo tutor, don Simón, quien pretendía casarse con ella y deberá contentarse con unirse a la también madura criada Nicolasa. Los personajes secundarios que acompañan a los cuatro principales darán lugar asimismo a una pequeña trama amorosa y, al inicio de la pieza, dos de ellos, don Pedro y don Carlos, harán un encendido elogio de los monarcas, parlamento que refleja las ideas del despotismo ilustrado. Doy un fragmento de lo que dice don Pedro: «Esta es, don Carlos, la suerte/ de los buenos soberanos. / Nacen para ser señores, / y del cielo destinados / para mandar a los hombres, / ellos mismos son esclavos. / Porque queriendo los cielos/ que sea su augusta mano/ el medio porque a la tierra/ desciendan los bienes altos/ que hacen los pueblos felices, / cumpliendo tan digno cargo, / sacrifican los afectos/ más naturales y santos; / como la patria, la sangre, / los paternales halagos, / y se van donde los llama/ la dicha de los humanos» (Olavide 1987a, pp. 233-234).

La actriz más famosa del periodo virreinal fue, sin duda alguna, Micaela Villegas Hurtado de Mendoza, alias «la Perricholi» (1748-1819), quien debe la celebridad a sus amores con el virrey del Perú, don Manuel de Amat y Junient (1704-1782), que escandalizaron a la sociedad peruana. Nacida en Lima, fue hija legítima del capitán don José Villegas, procedente de una ilustre familia de Arequipa —aunque hijo natural— y de doña Teresa Hurtado de Mendoza, limeña de una rama menor de los Hurtado de Mendoza (León, 1990). Su padre había enviudado anteriormente de la inglesa doña Michaela Godard, por la que la joven recibió probablemente su nombre y con quien don José también había tenido hijos. El capitán Villegas se había trasladado a Lima, donde gozó de una posición holgada; sin embargo, entre la numerosa prole y el terremoto de 1746, la familia se fue empobreciendo y ello, al parecer, fue el motivo para que la criolla Micaela Villegas se dedicara al teatro, profesión entonces mal considerada. Empieza a trabajar de cómica por mediación del actor José Estacio, quien la introdujo en la compañía del empresario Bartolomé Massa, que trabajaba en el coliseo limeño (Lohmann, 1945). Amat era aficionado al teatro y cuando llega a Lima la conoce actuando en el coliseo, a raíz de lo cual surge el romance entre ambos, no obstante la gran diferencia

de edad y la disparidad de clase. Todo ello suscitó un gran revuelo social, con numerosas anécdotas reales, exageradas o inventadas, tal como recoge Ricardo Palma en algunas de sus *Tradiciones peruanas*. Micaela recibió entonces el mote de «la Perricholi», que ha tenido varias interpretaciones, desde un apelativo cariñoso del virrey, hasta el apellido de un personaje con el que ella habría estado relacionada (Lohmann Villena, 1945, pp. 445-446, n. 10). Se le atribuye un retrato coetáneo, pero no hay documentación que avale que sea de ella (León, 1990) (Ilustración 3). En el juicio de residencia al virrey Amat al dejar el cargo, formaron parte de las acusaciones contra él sus amores con la Perricholi, claramente impropios para un representante real de su nivel, y denuncias sobre la venalidad del virrey, dirigidas también contra el que fuera su asesor en Chile y Perú, el argentino José Perfecto de Salas. Tras abandonar Amat el Perú en tiempos de su sucesor, el virrey don Manuel Guirior, según indica el propio texto, se representó en las gradas de la Catedral de Lima, las noches del 17, 18 y 19 de julio de 1776, el *Drama de dos palanganas veterano y bisoño*, atribuido a don Francisco Antonio Ruiz Cano y Sáenz Galiano, Marqués de Soto Florido (Lohmann Villena, 1976; Sánchez, 1977); en este diálogo satírico en tres partes contra el virrey Amat y el Perfecto de Salas, se le llama a Amat el «Asno de oro», recordando el título de la obra clásica de Lucio Apuleyo, mientras que su asesor recibe el apelativo de «Orejas de asno». En la primera noche del diálogo, el palangana veterano explica al bisoño que llaman a Amat asno «porque él siempre fue burro», pues «el catalán» despreció a la alta nobleza limeña y él y su asesor se enriquecieron ilícitamente a través de sus cargos. En la segunda noche se mencionan otros textos satíricos contra Amat y la Perricholi, y el diálogo se centra en los desaires provocados por la desigual pareja, la intromisión de Amat en las órdenes religiosas y su ejecución de la orden de expulsión de los jesuitas del Perú en 1767. La tercera noche el diálogo se ceba en otros supuestos errores de Amat desde un punto de vista conservador, como su contribución a la reforma educativa. Fuese o no representado este diálogo en las gradas de la Catedral de Lima, queda como un testimonio de la reacción que produjeron los amores entre el virrey y la Perricholi[131].

En 1777, cuando Amat había abandonado el país, Micaela Villegas pasa de ser una cómica aplaudida (sobre su capacidad sobre el escenario nunca hubo discusiones) a empresaria, convirtiéndose en la nueva regente del coliseo limeño con su amigo José de Villaverde. En 1781, Villaverde cedería su parte al capitán navarro don Fermín Vicente Echarri, con quien la Perricholi formaría pareja y contraería matrimonio en 1795. La Perricholi acabaría sus días como una mujer respetada —residía en la casa molino de la Alameda, junto a su hijo, nuera y otros familiares—, con una buena posición económica. Así, Micaela Villegas no solamente fue importante para el teatro peruano de su época como actriz y empresaria, sino que ha quedado como un símbolo legendario de la seducción de las tapadas limeñas. De la tradición oral, transmitida por sus coetáneos y de ellos a los viajeros que pasaron por Lima, se pasó a una rica tradición literaria, con biografías y obras de autores peruanos y extranjeros basadas en esta figura femenina[132].

Ilustración 3. Retrato anónimo de un relicario presuntamente con la imagen de María Micaela Villegas y Hurtado de Mendoza, La Perricholi. *Compendio histórico del Perú, Historia del siglo XVIII*, t. 4. Lima: Milla Batres, 1993.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se prepara el clima que conducirá a la Independencia con los próceres peruanos y un incremento de los levantamientos indígenas, el principal de los cuales será el de Túpac Amaru en 1780. En medio de esta mayor inestabilidad siguió practicándose el teatro. Entre las figuras de transición, de la segunda mitad del siglo XVIII a las primeras décadas del siglo XIX, cuando se proclama la Independencia (Ugarte Chamorro, 1974; Suárez Radillo 1984), destacan el crítico teatral y dramaturgo José Joaquín de Larriva y Ruiz (Lima, 1780-1832) y Juan Egaña Risco (Lima, 1769-Santiago de Chile, 1836). Larriva (Reverte, 2012) nació en el seno de una familia acomodada, se educó en el Convictorio de San Carlos y fue considerado uno de los primeros periodistas del Perú. Tras obtener el grado en Artes, Teología, Derecho Civil y Canónico, se ordenó sacerdote y ejerció como profesor en San Marcos. Autor satírico identificado con el seudónimo «el

Cojo Prieto», fue un afamado orador a quien le encargaron sermones y discursos, tanto los últimos gobernantes españoles como los líderes independentistas. El escaso teatro suyo conservado corresponde ya a los inicios del siglo XIX y revela el influjo de Ramón de la Cruz y de Leandro Fernández de Moratín (Madrid, 1760-París, 1828). En este mismo periodo polemizó con un joven Felipe Pardo y Aliaga (Lima, 1806-1868), recién llegado de Europa y con una visión teatral diferente.

El limeño Juan Egaña Risco, hijo de chileno y de peruana, empezaría su formación en el Colegio Seminario de Santo Toribio y la Universidad de San Marcos, para viajar a continuación con su familia a Chile, donde obtendría el título universitario y ejercería como abogado; allí desempeñó un papel político relevante en el proceso independentista y la construcción del nuevo país. Autor de obras de diversa índole, es considerado iniciador del teatro chileno, con obras dramáticas escritas mayoritariamente a inicios del siglo XIX. Larriva y Egaña son, pues, autores que se sitúan en el cambio de régimen político, de la Colonia a la Independencia.

Bibliografía

Aguilar Piñal, Francisco (1966). *La Sevilla de Olavide (1767-1778).* Sevilla: Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.

Alonso Seoane, María José (1984). La obra narrativa de Pablo de Olavide: nuevo planteamiento para su estudio. *Axerquia. Revista de Estudios Cordobeses, 11*, 11-49.

Aparicio, Severo, O.M. (1961). Vida y obra poética del Ciego de La Merced de Lima. *Revista de Estudios de Madrid*, *17*(54), 457-479; reproducido en 2001 en su libro *La Orden de la Merced en el Perú* (II, pp. 455-473). Cuzco: Provincia Mercedaria del Perú.

Aparicio, Severo, O.M. (2008). Vida de fray Francisco del Castillo, «el Ciego» de la Merced». *Revista Peruana de Historia Eclesiástica,* 11, 215-236.

Arellano, Ignacio & José Antonio Rodríguez Garrido (eds.) (2008). *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid y Frankfurt: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert.

Arrom, José Juan (1950). Entremeses coloniales. En *Estudios de literatura hispanoamericana* (pp. 71-91). La Habana: Ucar García.

Arrom, José Juan (1967). *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*. México: De Andrea.

Arrom, José Juan (1978). Cambiantes imágenes de la mujer en el teatro de la América virreinal. *Latin American Theatre Review*, *12*(1), 5-15.

Barrera, Trinidad & Piedad Bolaños (1985). La labor teatral en Sevilla del peruano Pablo de Olavide. En Bibiano Torres Ramírez y José Hernández Palomo, eds., *Andalucía y América en el siglo XVIII*, Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América. (II, pp. 23-56). Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

Bayle, Constantino (1951). Notas acerca del teatro religioso en la América colonial. En *El culto del Santísimo en Indias* (pp. 341-392). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Bellini, Giuseppe (2001). *Re, Dame e Cavalieri, Rustici, Santi e Delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*. Roma: Bulzoni.

Beyersdorff, Margot (1988). *La Adoración de los Reyes Magos. Vigencia del teatro religioso español en el Perú andino*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.

Boyle, Margaret E. (2015). Portrait of an actress in Eighteenth-century Peru. *Dieciocho, 38*(1), 71-82.

Carreras, Juan José (1995). «Conducir a Madrid estos moldes»: Producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral: *Destinos vencen finezas* (1698/1699). *Revista de Musicología*, *18*(1-2), 113-143.

Casa, Frank P.; Luciano García Lorenzo & Germán Vega García-Luengos (2002). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.

Castañeda Delgado, Paulino & Pilar Hernández Aparicio (1989). *La Inquisición de Lima*. 3 vols. Madrid: Deimos.

Castillo, fray Francisco del (1948). *Obras*. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte. Lima: Studium.

Castillo, fray Francisco del (1988). *El teatro de Fr. Francisco del Castillo («el Ciego de La Merced»)*. Edición crítica de Concepción Reverte Bernal. Barcelona: ETD / Micropublicaciones.

Castro, Ignacio de [anagrama Acignio Sartoc] (1964[1791]). Disertación sobre la ceguedad ilustrada. *Mercurio Peruano,* 57/58, fols. 210-225. Edición facsimilar. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Cerdán, Francisco (1987). Sermones, sermonarios y predicadores citados por Gracián en *la «Agudeza»*. En Concepción Casado Lobato, ed., *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz* (pp. 175-182). Kassel: Reichenberger.

Céspedes, Valentín de (2011). *Las glorias del mejor siglo*. Edición de Ignacio Arellano. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

Chang-Rodríguez, Raquel (1992). Entre la tradición colonial y la ruptura ilustrada: *La conquista el Perú* de fray Francisco del Castillo. En B. González Stephan y L. Helena Costigan, eds., *Crítica y descolonización. El sujeto colonial en la cultura latinoamericana* (pp. 467-489). Caracas: Equinoccio / Universidad Simón Bolívar / The Ohio State University.

Chang-Rodríguez, Raquel (1996). La princesa incaica Beatriz Clara Coya y el dramaturgo ilustrado Francisco del Castillo. En Mabel Moraña, ed., *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana* (pp. 51-66). Pittsburgh: Biblioteca de América.

Chang-Rodríguez, Raquel (1999). *Hidden Messages. Representation and Resistance in Andean Colonial Drama*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Defourneaux, Marcelin (1990 [1959]). *Pablo de Olavide ou l'* «afrancesado» (1725-1803). París: Presses Universitaires de France. Trad. de Manuel Martínez Camaró, Sevilla: Padilla.

Donoso, Ricardo (1963). *Un letrado del Siglo XVIII, el doctor José Perfecto de Salas*. 2 vols. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Espinosa Medrano, Juan (2011). *Amar su propia muerte*. Edición, prólogo y notas de Juan M. Vitulli. Madrid y Frankfurt: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Iberoamericana/ Vervuert.

Fernández Calvo, Diana, José Quezada Macchiavello y otros (2009). *José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae/ Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega» de la Universidad Católica Argentina.

García-Bedoya M., Carlos (2000). *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima: UNMSM.

Gil, Juan (2008). Diego Mexía de Fernangil, un perulero humanista en los confines del mundo. En Jesús Mª Nieto Ibáñez y Raúl Manchón Gómez, eds., *El humanismo español entre el Viejo Mundo y el Nuevo* (pp. 67-141). Jaén y León: Universidad de Jaén / Universidad de León.

Granja, Agustín de la (1979). Hacia una revalorización del teatro jesuítico en la Edad de Oro: notas sobre el P. Valentín de Céspedes. En Antonio Gallego Morell y otros, eds., *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco*. (II, pp. 145-159). Granada: Universidad de Granada.

Guibovich Pérez, Pedro M. (2003). *Censura, libros e Inquisición en el Perú colonial, 1570-1754*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Universidad de Sevilla/ Diputación de Sevilla.

Hernández Araico, Susana (1996). Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú, de Sor Juana y Lorenzo de las Llamosas (una aproximación crítica). En José Pascual Buxó, ed., *La cultura literaria en la América virreinal (Concurrencias y diferencias)* (pp. 317-326). Ciudad de México: UNAM.

Hernández Araico, Susana (2012). *La teatralidad de las fiestas barrocas del peruano Lorenzo de las Llamosas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En www.cervantesvirtual.com

Hopkins Rodríguez, Eduardo (1993). Virtuosismo en Juan del Valle y Caviedes. *Letras*, *92-93*, 5-56.

Hualde Pascual, Pilar (2009). Fuentes griegas y latinas de *Mitrídates, rey del Ponto*, de Fray Francisco del Castillo, «el Ciego de La Merced». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos, 19,* 183-216.

Huerta Calvo, Javier (dir.) (2003). *Historia del teatro español.* 2 vols. Madrid: Gredos.

Josa, Lola & Mariano Lambea (2012). Lorenzo de las Llamosas-Juan de Navas. *Destinos vencen finezas*. Transcripción poético-musical. Aula Música Poética. http://www.digital.csic.es (consultado abril 2015).

Lafarga, Francisco (1983 y 1988). *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835).* 2 vols. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Lasarte, Pedro (2006). *Lima satirizada (1598-1698): Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Latasa, Pilar (2008) La promesa de una «farsanta»: teatro y matrimonio en Lima (siglo XVII). En Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido, eds., *El teatro en la Hispanoamérica colonial* (pp. 145-166). Madrid y Frankfurt: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert.

Lavallé, Bernard (1993). *Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*. Lima: Instituto Riva-Agüero.

Lavallé, Bernard (2002). Americanidad exaltada / hispanidad exacerbada: contradicciones y ambigüedades en el discurso criollo del siglo XVII peruano. En Catherine Poupeney Hart y Albino Chacón Gutiérrez, eds., *El discurso colonial: construcción de una diferencia americana* (pp. 17-35). Costa Rica: Universidad Nacional / Universidad de Montreal.

León y León Durán, Gustavo (1990). *La Perricholi: apuntes histórico genealógicos de Micaela Villegas*. Lima: CONCYTEC.

Leonard, Irving A. (1940). *El teatro en Lima, 1790-1793*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Llamosas, Lorenzo de las (1950). *Obras*. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte. Clásicos Peruanos, vol 3. Lima: Talleres Gráficos de Tipografía Peruana.

Lohmann Villena, Guillermo (1945). *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla.

Lohmann Villena, Guillermo (1976). *Un tríptico del Perú virreinal: el Virrey Amat, el Marqués de Soto Florido y la Perricholi: el drama de dos palanganas y su circunstancia*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Lohmann Villena, Guillermo (1998). El público teatral en América durante la época virreinal. En Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, eds., *América y el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 224-256). Cádiz: Universidad de Cádiz.

López Castillo, José (2002). «Antonio León Pinelo: Estudio crítico, documental y bibliográfico de su obra *El Gran Canciller de las Indias*». Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.

Luciani, Frederick (2006). Teatro hispanoamericano del periodo colonial; teatro hispanoamericano del siglo XVIII. En Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, eds., *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (I, pp. 280-304; 415-430). Madrid: Gredos.

Martín Adán (seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides) (1968). *De lo barroco en el Perú*. Lima: UNMSM.

Medina, José Toribio (1956). *Historia del Tribunal de la Inquisición de Lima (1569-1820).* 2 vols. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico J. T. Medina.

Milla Batres, Carlos (1976). «Vida y obra literaria édita e inédita del ciego de La Merced: Fray Francisco del Castillo Andraca y Tamayo (1716-1770)». Tesis doctoral. Lima: UNMSM.

Millar Carvacho, René (1998). *La Inquisición de Lima*. 3 vols. Madrid: Deimos.

Millar Carvacho, René (2005). *La Inquisición de Lima. Signos de su decadencia 1726-1750*. Santiago: LOM / DIBAM / Centro de Investigaciones Barros Arana.

Moore, Charles B. (2000). *El arte de predicar de Juan Espinosa Medrano en «La novena maravilla»*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Navarro Pascual, José (1973). *Bermúdez de la Torre, escritor virreinal (Notas sobre su vida y su época)*. Piura: Universidad de Piura.

Neal, Thomas (2013). Reimagining *criollos* and *indianos* in Spanish Enlightenment literature: Jovellanos's *El delincuente honrado* and the literary circle of Pablo de Olavide. *Dieciocho*, *36*(2), 311-328.

Olavide, Pablo de (1971). *Obras dramáticas desconocidas*. Prólogo y compilación por Estuardo Núñez. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Olavide, Pablo de (1987a). *Obras selectas*. Estudio preliminar, recopilación y bibliografía por Estuardo Núñez. Lima: Banco de Crédito del Perú.

Olavide, Pablo de (1987b). *El desertor (Teatro)*. Edición de Trinidad Barrera y Piedad Bolaños. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.

Oleszkiewick, Małgorzata (1995). *Teatro popular peruano: Del precolombino al siglo XX*. Warszawa: Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.

Oviedo, José Miguel (1996). Dos barrocos peruanos: Caviedes y Espinosa Medrano. En José Pascual Buxó, ed., *La cultura literaria en la América virreinal (Concurrencias y diferencias)* (pp. 233-243). México: UNAM.

Pagès, Gisela (2011). *Micaela Villegas, «La Perricholi» (1748-1819). Historia de una mujer en el Perú del Virrey Amat*. Sant Cugat: Arpegio.

Palma, Ricardo (1964). *Tradiciones peruanas completas*. Edición y prólogo de Edith Palma. Madrid: Aguilar.

Palma, Ricardo (1973). *Tradiciones en salsa verde*. Lima: Biblioteca Universitaria.

Pasquariello, Anthony M. (1952). Two Eighteenth-century Peruvian interludes, pioneer pieces in local color. *Symposium*, *6*, 385-390.

Pasquariello, Anthony M. (1970). The evolution of the *loa* in Spanish America. *Latin American Theatre Review, 3*(2), 5-19.

Peña, Margarita (1991). Las relaciones literarias de Belmonte Bermúdez y Ruiz de Alarcón a la luz de una comedia de tema épico. En Karl-Hermann Körner y Günther Zimmermann, eds., *Homenaje a Hans Flasche* (pp. 364-370). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Peralta Barnuevo, Pedro de (1937). *Obras dramáticas*. Con un Apéndice de poemas inéditos. Publicadas con introducción y notas por Irving A. Leonard. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

Peralta Barnuevo, Pedro de (1964). *Obras dramáticas cortas*. Edición y notas críticas de Elvira Ampuero, José E. del Carpio Cuba, Rafael Muñoz, Nelly Rodríguez-Brown y Yolanda Salazar, bajo la dirección del Dr. Francisco Carrillo y con la colaboración del Dr. Augusto Tamayo Vargas. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria.

Perdices Blas, Luis (1992). *Pablo de Olavide (1725-1803). El ilustrado*. Madrid: Complutense.

Perdices Blas, Luis (2013). El desarrollo intelectual de Jovellanos en la Sevilla de Olavide (1768-1776). *Dieciocho, 36*(1), 51-78.

Póo Gallardo, Pablo A. (2011). A propósito de Luis Belmonte Bermúdez. Nueva biografía y líneas de investigación. En Elisa García-Lara y Antonio Serrano, coords., *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* (pp. 427-445). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

Pucciarelli, Tiziana (2012). Teatro y poder político en el siglo XVIII: consideraciones en torno a *El jugador*, de Pablo de Olavide. *Impossibilia*, monográfico dedicado a *Literatura y Poder, 1*(3), 67-83.

Quezada Macchiavello, José (2009). Introducción. En Diana Fernández Calvo, José Quezada Macchiavello y otros, *José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto* (pp. 19-29). Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae / Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega» de la Universidad Católica Argentina.

Ramos Smith, Maya (1998). Actores y compañías en América durante la época virreinal. En Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, eds., *América y el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 77-99). Cádiz: Universidad de Cádiz.

Ramos Smith, Maya & Vasconcelos Chávez, Tito (1995). Censura y marginalidad en la escena novohispana. *Documenta-CITRU*, Carpeta especial: *Teatro y censura*.

Reverte Bernal, Concepción (1983). Notas para un estudio de la «Mise en scène» de una comedia histórica hispanoamericana: *La Conquista del Perú*, de Fr. Francisco del Castillo (Lima, 1716-1770). *Anales de Literatura Hispanoamericana, 12*, 115-128.

Reverte Bernal, Concepción (1985a). *Aproximación crítica a un dramaturgo virreinal peruano: Fr. Francisco del Castillo «el Ciego de La Merced»*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

Reverte Bernal, Concepción (1985b). Guía bibliográfica para el estudio del teatro virreinal peruano. *Historiografía y Bibliografía Americanistas, 29*, 129-150.

Reverte Bernal, Concepción (1991). Hacia un corpus completo de las obras de Fr. Francisco del Castillo (Lima, 1716-1770). *Anales de Literatura Hispanoamericana, 20*, 263-298 [con fe de erratas].

Reverte Bernal, Concepción (1997). Saber teológico y moral en las obras de Fr. Francisco del Castillo, «el Ciego de La Merced». En Karl Kohut y Sonia V. Rose, eds., *Pensamiento europeo y cultura colonial* (pp. 137-162). Frankfurt y Madrid: Vervuert / Iberoamericana.

Reverte Bernal, Concepción (1998). *Mithridate*, de Jean Racine, e Hispanoamérica (sobre las obras homónimas de Fr. Francisco del Castillo y Pablo de Olavide). En monográfico «Literatura colonial hispanoamericana», editado por Georgina Sabat de Rivers. *Calíope. Journal of the Society of Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 1-2*, 311-323.

Reverte Bernal, Concepción (2012). El teatro y los diálogos de José Joaquín de Larriva y Ruiz. En José Carlos Rovira y Víctor Manuel Sanchis, eds., *Literatura de la Independencia e Independencia de la literatura en el mundo latinoamericano* (pp. 107-127). Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.

Reverte Bernal, Concepción & Mercedes de los Reyes Peña (eds.) (1998). *América y el teatro español del Siglo de Oro*. Cádiz: Festival Iberoamericano de Teatro / Universidad de Cádiz.

Rodríguez, Orlando (1998). Lugares de representación en América durante la época virreinal. En Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, eds., *América y el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 49-65). Cádiz: Universidad de Cádiz.

Rodríguez Garrido, José Antonio (1998). Entre Austrias y Borbones: la representación en Lima (1701) de *La púrpura de la rosa* de Calderón de la Barca. En Concepción Reverte Bernal y Mercedes Reyes Peña, eds., *América y el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 289-303). Cádiz: Universidad de Cádiz.

Rodríguez Garrido, José Antonio (1999). Una pieza recuperada del teatro colonial peruano: historia del texto de *El mejor escudo de Perseo* del Marqués de Castell Dos Rius. En I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido, eds., *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos* (pp. 351-375). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Rodríguez Garrido, José Antonio (2004). Lorenzo de las Llamosas y el pensamiento criollo en el Perú a fines del siglo XVII. En K. Kohut y S. Rose, eds., *La formación de la cultura virreinal* , II: *El siglo XVII* (pp. 455-472). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Rodríguez Garrido, José Antonio (2005). La égloga *El Dios Pan* de Diego Mexía Fernangil y la evangelización en los Andes a inicios del siglo XVII. En N. Campos Vera, ed., *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco* (pp. 307-319). La Paz: Unión Latina.

Rodríguez Garrido, José Antonio (2008). Ópera, tragedia, comedia: el teatro de Pedro de Peralta como práctica de poder. En Ignacio Arellano y José A. Rodríguez Garrido, eds., *El teatro en la Hispanoamérica colonial* (pp. 241-259). Madrid y Frankfurt: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert.

Rodríguez Rea, Miguel Ángel (1992). *El Perú y su literatura. Guía bibliográfica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sánchez, Luis Alberto (1967). *El Doctor Océano. Estudios sobre don Pedro de Peralta Barnuevo*. Lima: UNMSM.

Sánchez, Luis Alberto (1977). *Drama de los Palanganas Veterano y Bisoño*. Edición, prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima: Jurídica.

Sánchez, Luis Alberto (1981). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. 5 vols. Lima: Mejía Baca.

Silva-Santisteban, Ricardo (ed.) (2000). *Antología general del teatro peruano*. T. I *Teatro quechua*. T. II *Teatro Colonial. Siglos XVI-XVII*. T. III. *Teatro colonial. Siglo XVIII*. Selección, prólogo y bibliografía de R. Silva Santisteban. Lima: BBV Banco Continental / PUCP.

Suárez Radillo, Carlos Miguel (1981). *El teatro barroco hispanoamericano. Ensayo de una historia crítico-antológica*. 3 vols. Madrid: José Porrúa Turanzas.

Suárez Radillo, Carlos Miguel (1984). *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano. Una historia crítico-antológica*. 2 vols. Madrid: Cultura Hispánica.

Tamayo Vargas, Augusto (1992). *Literatura peruana*. 3 vols. Lima: Peisa.

Trenti Rocamora, J. Luis (1959). *El repertorio de la dramática colonial hispano-americana*. Lima: Publicaciones del Teatro Universitario de la UNMSM, serie V, 1.

Ugarte Chamorro, Guillermo (1974). *El teatro en la Independencia*. 2 vols. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

Valle y Caviedes, Juan del (1990). *Obra completa*. Edición y estudios de María Leticia Cáceres, Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena. Lima: Banco de Crédito del Perú.

Valle y Caviedes, Juan del (2013). *Guerras físicas, proezas medicales, hazañas de la ignorancia*. Edición, estudio preliminar y anotación de Carlos Fernando Cabanillas Cárdenas. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Vargas Ugarte, Rubén (1981). *Historia general del Perú*. Lima: Carlos Milla Batres.

Vargas Ugarte, Rubén (ed.) (1974). *De nuestro antiguo teatro (Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII.*) Lima: Carlos Milla Batres.

Wilde, Maritza (1998). Presencia del Siglo de Oro en Potosí. En Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, eds., *América y el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 281-287). Cádiz: Universidad de Cádiz.

Williams, Jerry M. (1996). *Peralta Barnuevo and the Discourse of Loyalty: A Critical Edition of Four Selected Texts*. Tempe: Arizona State University.

Williams, Jerry M. (1998). Feijoo and Peralta Barnuevo: Two Letters. *Dieciocho, 21*(2), 237-246.

Williams, Jerry M. (2000). Peralta Barnuevo's *Loa* para la comedia: *The Tragic Reign of Luis I. Dieciocho, 23*(1), 7-25.

Williams, Jerry M. (2009). *Eighteenth-Century Oratory and Poetic Contests in Peru: Bermúdez de la Torre and Peralta Barnuevo. A Critical Edition of Seven Texts*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

Zugasti, Miguel (1997). Un texto virreinal inédito: loa para la zarzuela *También se vengan los dioses* de Lorenzo de las Llamosas. En Kurt Spang, coord., *Unum et Diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González* (pp. 553-589). Pamplona: Universidad de Navarra.

Zugasti, Miguel (1999). Edición crítica del teatro cómico breve de Lorenzo de las Llamosas: *El astrólogo* (sainete) y *El bureo* (baile). En I. Arellano y J.A. Rodríguez Garrido, eds., *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos* (pp. 399-439). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Zugasti, Miguel (2000). La literatura al servicio de la historia: el *Manifiesto apologético* (1692) de Lorenzo de las Llamosas al Duque de la Palata, Virrey y Mecenas. En Ignacio Arellano y José Antonio Mazzotti, eds., *Edición e interpretación de textos andinos* (pp. 65-86). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Zugasti, Miguel (2008). Lorenzo de las Llamosas, escritor de dos mundos y de dos siglos. *Criticón, 103-104*, 273-294.

Zugasti, Miguel (2010). Haz y envés del oficio de escritor cortesano: Lorenzo de las Llamosas, un perulero en Europa. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 86*, 179-198.

Zugasti, Miguel (2014). Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey: dos loas al Conde de la Monclova en Puebla de los Ángeles (1686) y Lima (1689). En Miguel Zugasti, Ester Abreu Vieira de Oliveira y Maria Mirtis Caser, eds., *El teatro barroco: Textos y Contextos. Actas selectas del Congreso extraordinario de la AITENSO* (pp. 115-167). Vitória: PPGL/ AITENSO.

---

[110] Hay que tener en cuenta además que el teatro misionero y el escolar aparecen asimismo en la bibliografía bajo la denominación común de teatro evangelizador. En México existen numerosos trabajos sobre el teatro misionero. En Perú, ver Beyersdorff (1988) y su edición de un ejemplo tardío de «Adoración de los Reyes Magos», cuyo autor fue Juan Francisco Palomino; para el teatro popular peruano ver además las páginas introductorias de Oleszkiewick (1995).

[111] Sobre el tema ver Vargas Ugarte (1974) y Guibovich, en Arellano y Rodríguez Garrido (2008, pp. 35-50).

[112] La Inquisición peruana, fundada en 1569, cumplió su cometido entre 1570 y 1820, cuando fue definitivamente abolida, aunque presentase claros signos de decadencia durante el siglo XVIII (Medina, 1956; Castañeda & Hernández, 1989; Millar Carvacho, 1998, 2005; Guibovich, 2003). La sede del Tribunal del Santo Oficio de Lima, donde se localiza actualmente el Museo del Congreso y de la Inquisición, fue asaltada por el pueblo en 1813, perdiéndose una rica documentación que sí se

conserva, en cambio, en México.

[113] Por ello resulta importante el análisis de la relación de una fiesta, pues puede contener información sobre el teatro, una de las diversiones principales (ver Valero, en este volumen).

[114] Uno de los primeros estudiosos de las loas en Hispanoamérica fue Pasquariello (1970).

[115] En esta época sainete es sinónimo de baile dramatizado; su significado se modifica a finales del siglo XVIII por influencia de Ramón de la Cruz, quien da relevancia al género.

[116] Para los nombres de los actores peruanos de la época ver «Registro de actores» (apéndice de Lohmann Villena, 1945, pp. 610-621), donde se puede observar la condición endogámica de la profesión y el traslado de personas de España a América y, dentro del territorio americano, de una región a otra. Un rastreo en la bibliografía sobre los actores del teatro peninsular y mexicano permitiría ampliar la información disponible sobre los actores de los siglos XVII y XVIII en el Perú. Para México pueden verse los libros de Ramos Smith y su ensayo «Actores y compañías en América durante la época virreinal» (1998). Para España se pueden buscar trabajos de Teresa Ferrer Valls o Evangelina Rodríguez Cuadros.

[117] Por ejemplo, el Arzobispo de Lima, luego santificado, Toribio de Mogrovejo (Mayorga, España 1538-Zaña, Perú 1606); el franciscano fray Francisco Solano (Montilla, España, 1549-Lima, 1610), también elevado a los altares, de quien se contaba que acudía los días de fiesta a los corrales para interrumpir las funciones; el doctor Juan Machado de Chaves, Obispo de Trujillo entre 1640 y 1644; el mercedario fray Bernardo de Mispilibar, quien atribuyó a la representación del Corpus de ese año el terremoto limeño de 1687; el venerable jesuita P. Francisco del Castillo (Lima, 1615-1673), homónimo del dramaturgo mercedario del siglo XVIII.

[118] Para una descripción de este teatro, ver Lohmann Villena (1945, pp. 254-255).

[119] Al clima que pudo vivirse en la corte madrileña con el declive de los Austrias, se añadieron varios hechos en el Virreinato del Perú: la visión del cometa de 1692, considerada un mal augurio; los movimientos sísmicos de 1678, 1681, 1687, que culminaron en el terremoto de 1687 que dejó en ruinas Lima; epidemias de cordellate en 1673, de viruelas en Quito en 1686, de sarampión en Lima, Quito, Huamanga, Cuzco y Potosí en 1692; ataques de corsarios a la costa peruana; el levantamiento indígena de 1675 (ver el estudio de Lohmann en Valle y Caviedes, 1990; Vargas Ugarte, 1981).

[120] Para entonces Calderón de la Barca había creado la zarzuela; además, existían villancicos dramatizados.

[121] Por ejemplo, cuenta Lohmann: «En el feriado dominical inmediato la compañía del Coliseo representó la *Comedia famosa, El Lucero de Madrid y divino labrador San Isidro*, de Zamora, adornada con vuelos rápidos, caballos por el aire, ángeles, sierpes, demonios, una aparición de Madrid y, para sosegar el espíritu de los aterrorizados espectadores, tonadilla, entremés y baile» (1945, p. 515).

[122] Por razones de espacio, excluyo de esta nómina a dramaturgos ligados al virreinato de Nueva Granada (los actuales países de Panamá, Colombia, Ecuador, Venezuela) y al virreinato del Río de la Plata (los actuales países de Bolivia, Argentina, Uruguay, Paraguay), para los cuales hay bibliografía específica. Asimismo, me centraré en Lima, relegando otras ciudades importantes del Virreinato del Perú (Cuzco, Arequipa, Trujillo).

[123] Cuando se utiliza la expresión «a lo divino» significa que se ha dotado de un valor simbólico religioso al género profano al que pertenece la obra.

[124] La palabra aparece en varios textos coetáneos. Se define como: «Cosmético hecho a base de preparados de mercurio» (DRAE).

[125] Otros autores del siglo XVII que en ocasiones aparecen en la bibliografía son el jesuita Valentín Antonio de Céspedes (Valladolid, 1595-1668), a quien se consideraba nacido en Paita, Perú —lo cual sabemos hoy errado (Granja, 1979; Cerdán, 1987; Céspedes, 2011)— y quien fue un reconocido orador cuyos sermones se publicaron póstumamente. Céspedes escribió *Las glorias del mejor siglo* (editada por Silva-Santisteban, 2000; estudio de Arellano en Céspedes, 2011), comedia representada en el Colegio Imperial de Madrid, en presencia de los Reyes, en 1640, para conmemorar el centenario de la fundación de la Compañía de Jesús. El sabio de origen judío que pasó parte de su vida en Lima, Antonio León Pinelo (Lisboa, c. 1595-Madrid, 1660), quien fue en Madrid Relator del Consejo de Indias, Oidor de la Casa de Contratación, Cronista y Cosmógrafo Mayor de Indias y amigo del gran dramaturgo novohispano Juan Ruiz de Alarcón, fue autor, entre otras obras, de *El Gran Canciller de las Indias* (1624-1625), tratado que en ocasiones se cita erróneamente como una comedia (López Castillo, 2002). Hace muchos años (Reverte, 1985b) realicé una guía bibliográfica para empezar a establecer los autores y obras vinculados al Virreinato del Perú, la cual he seguido revisando periódicamente con bibliografía de diversa índole, como las historias literarias reeditadas de Sánchez (1981) o Tamayo Vargas (1992), Rodríguez Rea (1992) y Luciani (2006).

[126] Bellini (2001, p. 345) menciona la tesis doctoral de Katia Spinato, defendida en la Università degli Studi di Milano, 2001, «Teatro cortigiano tra Vecchia e Nuova Spagna: Lorenzo de las Llamosas». Silva-Santisteban (2000) indica además que César A. Debarbieri publicó la *Obra completa* de Llamosas en el año 2000, en una edición limitada de treinta ejemplares.

[127] Por ejemplo, en la dedicatoria a la publicación de *Destinos vencen finezas* [Madrid, 1698].

[128] Nótese el parecido de los títulos con los de las zarzuelas de Llamosas.

[129] Por ello Martín Adán (Rafael de la Fuente Benavides) lo calificó como «gran poeta de algún verso» (1968, p. 65).

[130] Otros autores del XVIII, menos afortunados al escribir y de los que se conservan apenas una obra breve de cada uno son: el gaditano (de El Puerto de Santa María) don Jerónimo Fernández de Castro y Bocángel, que pasó inicialmente a Lima en el séquito de un virrey posterior, el Marqués de Castelfuerte; la religiosa capuchina Josefa de Azaña y Llano, sor Juana María, autora de un coloquio a la natividad del Señor, escrito para su convento; don Félix de Alarcón, autor de una loa alegórica; el jesuita criollo P. Salvador de Vega, autor de una decuria al Santísimo Sacramento.

[131] El virrey Amat y Micaela Villegas tuvieron un hijo, reconocido por el virrey, llamado don Manuel de Amat y Villegas, quien nació hacia 1769 o 1770. Este hijo sería educado en Madrid y Londres; a su vuelta al Perú contrajo matrimonio, acompañó en su vejez a la Perricholi y fue uno de los que firmó el acta de la Independencia. Siendo todavía Amat virrey del Perú, la actriz tuvo un romance con el coronel navarro Martín de Armendáriz, del que nació una hija cuyo rastro se pierde.

[132] Entre las obras artísticas de autores de otras lenguas cabe citar, a modo de ejemplo, la pieza teatral del francés Próspero Merimée (1803-1870), *La carroza del Santo Sacramento* [1829]; la novela breve del norteamericano Thornton Wilder (1897-1975), *El puente de San Luis Rey* [1927], llevada posteriormente al cine; la película del director francés Jean Renoir (1894-1979), *La carroza de oro* (1953) (Pagès, 2011). La leyenda llega hasta nuestros días, con obras de todo tipo que hacen conjeturas sobre ella (ver, por ejemplo, Boyle, 2015).

Las relaciones de fiestas: copiar la historia 'fuera de costumbre'

Eva Valero
Universidad de Alicante

En el proceso histórico del encuentro de culturas con que se inaugura el mundo hispanoamericano con la imposición de Occidente sobre las civilizaciones y poblaciones indígenas, las formas que adquiere lo lúdico y festivo —que viven su momento álgido en el Barroco— cuando son trasplantadas por los conquistadores al espacio prehispánico arrojan luz para la mejor comprensión de dicho mundo. Por ello, el estudio de los textos que dan cuenta de las fiestas barrocas celebradas en América es una fuente altamente significativa sobre los problemas sociales generados en ese periodo histórico. Este capítulo se dedica a las fiestas que tuvieron lugar en el Virreinato del Perú durante los siglos XVII y XVIII y a los textos que las describen, luego de presentar algunas de las claves básicas para contribuir a la imagen del barroco peruano y, por ende, americano. Dichas claves iluminan el proceso con que las fiestas contribuyeron, decisivamente, a la implantación del sistema colonial.

1. La «confiscación» de la fiesta por el poder

La ligazón ineludible entre todo proceso lúdico y la dimensión política ha sido abordada por una nutrida nómina de autores en las últimas décadas. La idea fue construida por Bajtin, que se remonta a su origen medieval: «las fiestas oficiales de la Edad Media (tanto las de la Iglesia como las del Estado feudal) no sacaban al pueblo del orden existente ni eran capaces de crear esta segunda vida. Al contrario, contribuían a consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente» (1987, p. 15). En esa misma idea profundizó Maravall, al plantear que las fiestas «son como todos los productos de la cultura barroca, un instrumento, un arma incluso, de carácter político. Lo advirtieron reyes y ministros que gastaban en fiestas lo que no podían» (1996, p. 494). También abunda en ello Bonet Correa: «El regocijo popular, la alegría y risa en común, la locura colectiva fue como una válvula de escape que de vez en vez y a su debido tiempo se abría para así mantener el equilibrio y la conexión entre las clases, a fin de que el edificio 'bien construido' del antiguo régimen no sufriese resquebrajaduras amenazadoras de su estabilidad» (1983, p. 45)[133]. Y si nos trasladamos al ámbito americano, esa perspectiva sociopolítica de la fiesta se concibe más —si cabe— como un instrumento, ya no solo de apoyo sino de vital importancia para el éxito del proceso de esa dominación, tal y como plantea López Cantos:

> Todos los que cruzan el Atlántico, hombres de su tiempo, transportarán una cultura en la que lo lúdico, por momentos, alcanza gran importancia, nacida ésta de una política cada día más mediatizadora del individuo. Las fiestas y el juego ayudarán a romper tensiones, produciendo cierto relajamiento en sus existencias. […]. En un principio los descubridores y conquistadores, aunque impulsados por propia iniciativa pero tutelados por la Corona, pondrán en práctica las diversiones propias de pocos individuos. Intentarán reproducir con éxito las colectivas con manifiestos propósitos aculturizadores (1992, p. 16).

Divertir para dominar es por tanto la idea matriz de toda fiesta mediatizada por el poder político; es, en definitiva, una consigna básica para el proceso de dominación de ese mundo que se quiere subyugar. Como es bien conocido, desde la fundación misma de una ciudad en el nuevo territorio conquistado se instauraban con ella las diversiones y fiestas de la cultura de su fundador, algunas fijadas por la tradición religiosa, otras relacionadas con el poder y la corte. «El poder —nos recuerda López Cantos— representaba la ostentación, la fastuosidad y el lujo frente al individuo desvalido» (1992, p. 17), por lo que este individuo quedaba relegado al papel de espectador extasiado, o bien se integraba, como veremos en los textos, en un escenario festivo en el que representaba la función de comparsa de los poderosos, fijada en base a la condición social que le había sido impuesta por las nuevas autoridades españolas.

Para la consecución de este objetivo, toda una serie de códigos artísticos y recursos visuales funcionan en el interior de las fiestas al servicio de los códigos ideológicos que se pretendían trasmitir como mensaje al servicio de la propaganda del poder (Maravall, 1996, p. 501). Entre estos recursos destacan en el siglo XVII las arquitecturas efímeras (arcos triunfales, túmulos, altares, etcétera) combinados con pinturas jeroglíficas o representaciones alegóricas, así como el vestuario de los actores y símbolos de toda índole que identificaban a cada personaje en relación con su estatus social. Esta idea se intensifica en el Barroco, cuando además se introduce el tópico del «engaño a los ojos», que va ligado no solo a la experiencia física sino también, directamente, al sentimiento. Por ello, para el éxito de las estrategias visuales, el espacio de la cotidianidad (la calle, la plaza mayor) cambia de significado cuando se lo engalana o disfraza para la fiesta (Ilustración 1). Del mismo modo el vestuario es un factor determinante porque con él se subraya la ostentación, la riqueza y por ende el poder de quien lo exhibe. De hecho, como señala Díez Borque, «es el elemento central de la espectacularidad de procesiones civiles y profanas, cabalgatas y comitivas, que se constituyen en componentes nucleares de la fiesta barroca […] hay una utilería de adorno, en que no es la funcionalidad de los objetos de nuestra vida diaria lo que domina, sino la presencia para la contemplación, para la clasificación social» (Díez Borque, 1985, p. 26).

La idea de la fiesta hispánica trasplantada a un espacio que le es totalmente ajeno se vincula a su vez con una interesante noción, la de la «fiesta confiscada», ampliamente explicada por James Iffland (1999). Tal concepto hace referencia a la distorsión del hecho festivo que implica su apropiación («confiscación») por parte de las clases dominantes. Esta idea parte de que el fenómeno de la fiesta —cuya expresión más genuina es el carnaval— se define por la disolución de toda estratificación social en un espacio en el que el disfraz permite a cada cual convertirse en lo que no es y, por tanto, borrar las jerarquías de la cotidianidad en un conjunto ideal. El contraste de este tipo de fiesta popular con la fiesta oficial produce una oposición radical en su configuración (cfr. Bajtin, 1987, p. 15). Nos situamos pues ante la conversión del hecho festivo en una nueva manifestación de autoridad, que asigna a cada cual el papel que le correspondería en la sociedad. Sobre el alcance del discurso festivo del poder cuando es trasplantado a las colonias hispanoamericanas, abunda Rosa María Acosta:

> Las fiestas que se celebraron durante la Colonia fueron concebidas con un profundo contenido político y usadas como mecanismos de dominación y asimilación de los naturales del reino. Tenían como fin político «asombrar» a la población conquistada, contribuyendo así a que se hiciera más fácil el dominio. […] Las fiestas cumplieron, al mismo tiempo, una destacada función pedagógica. A través de su aparato externo estaban destinadas a reducir a los indios a una «situación de civilidad» para que resultasen buenos vasallos. Debían transmitir las ideas que permitieran hacerles aceptar, en primer lugar, los poderes de Dios y de la Iglesia; luego, la superioridad de los señores y, por último,

una situación de inferioridad y de sujeción a estos. Festejos como el recibimiento del Virrey y de otros dignatarios, servían para recalcar, a los indios, la supremacía de los señores y su poder (1997, pp. 37-38).

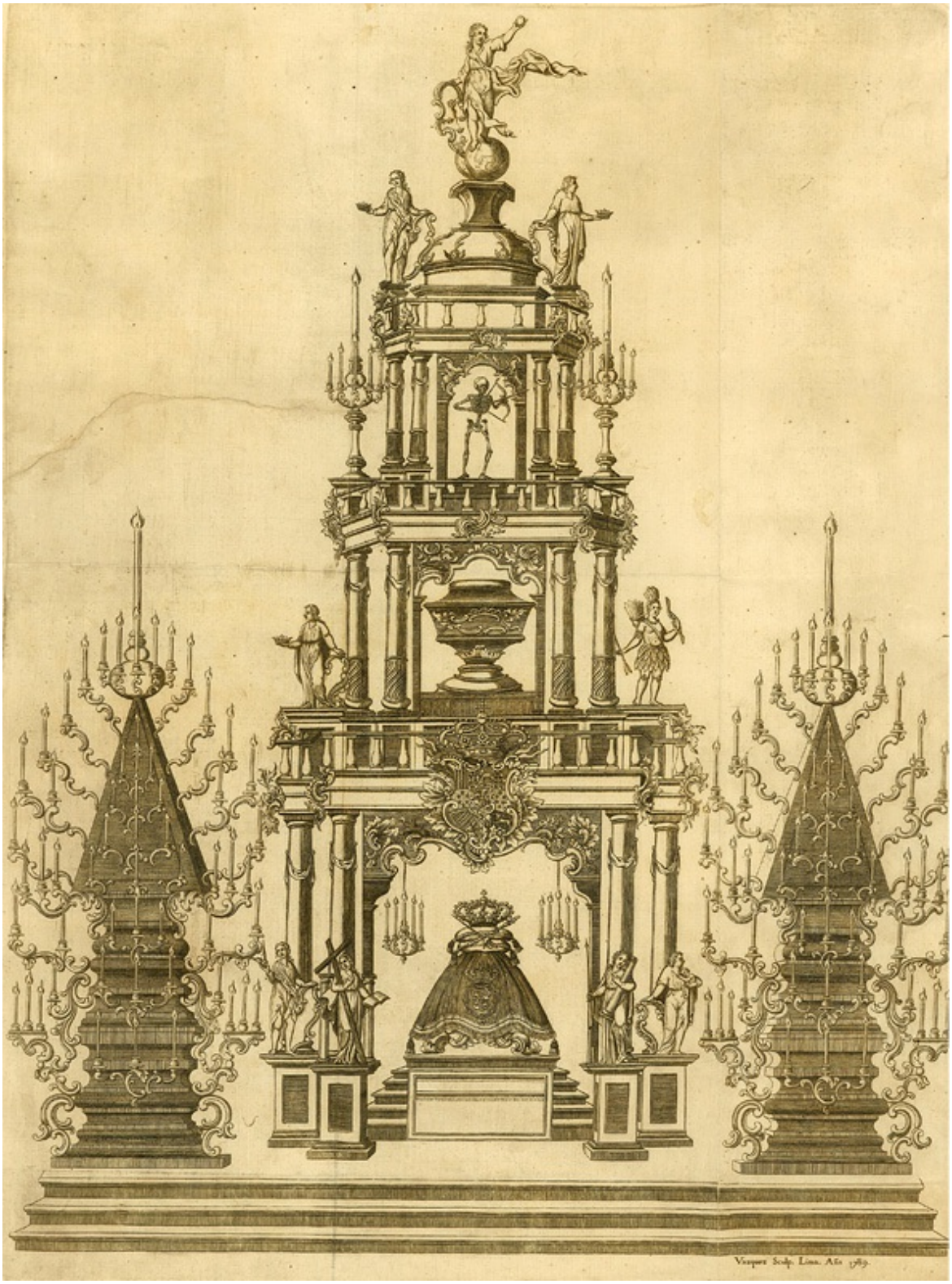


Ilustración 1. Catafalco de Carlos III. Juan Rico, *Reales exequias, que por el fallecimiento del señor don Carlos III, rey de España y de las Indias*. Lima: Imprenta Real de los Niños Expósitos, 1789. Cortesía de la John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island, EE.UU.

Por otra parte, es preciso diferenciar entre las fiestas de carácter religioso, que se sucedían cada año en la misma fecha, con una rígida organización cuyo fin era el adoctrinamiento de los fieles en la moral y el dogma católico, y las fiestas que Juan de Torquemada denominó en su *Monarquía*

indiana como «fiestas súbitas y repentinas», que solo podían celebrar quienes tenían autoridad de príncipe, y que se organizaban repentinamente, sin obedecer a ninguna periodicidad sino a la celebración de acontecimientos vinculados con la Corona y con la Iglesia —cuando se trataba de eventos extraordinarios, beatificaciones, canonizaciones, etcétera—. Las fiestas cortesanas nunca eran totalmente profanas, pues el componente religioso siempre tenía su lugar cuando lo lúdico se enseñoreaba en la ciudad. Eran la expresión más clara de la intervención directa del soberano —quien integraba el pueblo como súbdito— y su función era, por tanto —como veremos en los textos—, alabar a la autoridad, que en el ámbito americano tenía a sus delegados —las autoridades indianas— como directores de tramoya. Por último, las fiestas se organizaban a través de una gran representación escénica en la cual el actor principal era el grupo social denominado en la época «primera nobleza, persona de distinción, la gente más principal de la plaza», integrado por los peninsulares con cargos de responsabilidad y por los criollos que dominaban los cabildos eclesiásticos y seculares: «Como no existía la posibilidad de contar con la presencia física del soberano para conmemorar tales eventos, se ideó un procedimiento que paliara en parte dicha dificultad. Las autoridades indianas ocuparían su lugar y desempeñarían el papel de coprotagonistas en las festividades, como representantes de la Corona en Indias» (López Cantos, 1992, p. 28). Cabe añadir, con Dolores Bravo, que

> si bien a los gobernantes se les reconocían cualidades excepcionales y eran elevados al rango poético y alegórico de seres perfectos y divinos, la institución que en realidad era venerada como vicaria de Dios sobre la tierra era la iglesia católica. Esto se comprende mejor aún, cuando sabemos que en el estado absolutista hispánico, el poder civil y el religioso estaban unidos y representados en la figura del monarca. Es por ello que los festejos coloniales se «ponen en escena» en el «gran teatro» del espacio público (2002, p. 85)[134].

Con esta configuración, las fiestas se desarrollaban a través de diferentes actividades lúdicas —como veremos en los textos que conforman la cultura ceremonial del barroco peruano—, para cuyo análisis es preciso también hacer una breve introducción de sus características genéricas.

2. La «relación» como género

Fue en el Barroco cuando las relaciones proliferaron de manera abrumadora para dar cuenta de todo tipo de fastos de carácter religioso, político o cívico. Si los investigadores han señalado el vacío crítico que los textos englobados bajo el rótulo «relaciones de sucesos» tenían en los estudios áureos, desde la década del noventa dichos textos han gozado de una especial atención que ha dado lugar a su revalorización crítica. Dalmacio Rodríguez (1998) ha realizado una puesta al día muy completa sobre las perspectivas críticas con que se ha abordado hasta el momento este «género», sus aspectos ideológicos y formales, las características fundamentales para su definición, etcétera. El prefacio de José Pascual Buxó ofrece una síntesis esclarecedora (en Rodríguez, 1998, p. 11), en la que se señalan el solapamiento de historia y literatura, tanto en lo referente a las formas como al contenido —un suceso histórico que al tiempo se configura como ficción escénica—; su esencia polifónica debida a la concurrencia de todas las artes; y, finalmente, la necesidad de que se le considere como género por las afinidades que el conjunto de relaciones plantea, ya que poseen una serie de tópicos literarios e históricos específicos. Cabe añadir que las obras podían ser impresas —las más numerosas— o manuscritas; anónimas o de autor reconocido; formar parte de la literatura laudatoria —de estilo hiperbólico y constreñido en la rigidez de fórmulas fijas, repetitivas y estereotipadas— o ser monótonas en la descripción minuciosa de todo detalle de la celebración relatada; y, por último, «encierran la pretensión de ser por sí mismas un monumento más, una arquitectura literaria

levantada para la sempiterna memoria de tan señalado acontecimiento del que siempre el sujeto era el príncipe o monarca» (Bonet Correa, 1983, p. 51).

La relación es por tanto no solo una narración sino también un informe, es decir, implica una intencionalidad fundamentalmente informativa por parte de un autor que ha sido testigo del evento. De hecho, las relaciones se escribían de forma casi inmediata al acontecimiento, preludiando de este modo una forma originaria de periodismo informativo. Además, en el Siglo de Oro la palabra «relación», derivada del término latino *relatio*, significaba relato o informe de algún suceso, tal y como aparece definida en el *Diccionario de autoridades*, y el empleo de esa palabra implicaba una sujeción a las convenciones de escritura determinadas, además, por un requerimiento. Por tanto, desde el propio concepto que las define está implícita la subyugación del relato al discurso del poder. De hecho, cuando no se trata de una festividad religiosa, el destinatario de este discurso apologético coincide con el homenajeado en la fiesta: el rey o el virrey; y entre los obsequios que el homenajeado recibe de la fiesta se encuentra precisamente la relación. De ello se deducen dos claves básicas de esta tipología textual: el discurso político funcionaba implícitamente como eje principal de articulación de los fastos organizados, y el cuidado formal de la escritura debía tender hacia un estilo elevado dado su destinatario. Además, la concepción pictórica de la relación con respecto al hecho histórico narrado supone también el intento del autor de presentar una verdad histórica, es decir, la concepción de que la relación es una copia de la realidad y por tanto goza del prestigio y la sacralidad de la letra escrita. La intención laudatoria era sin duda el objetivo principal: «se escribían para que las leyeran las autoridades metropolitanas y comprobaran la gran devoción y, por consiguiente, sumisión del pueblo a su monarca» (López Cantos, 1992, p. 40). Desde este punto de vista se explican los motivos por los que muchas de estas relaciones llegaban a las imprentas.

3. Relaciones de fiestas peruanas

En el Virreinato del Perú, una compilación de relaciones de fiestas —anónimas o de autor, impresas o manuscritas— resulta intensamente reveladora de la importancia que las fiestas tuvieron desde época muy temprana para los conquistadores, colonos y mandatarios posteriores, y abre un campo de estudio importantísimo para seguir avanzando en el conocimiento del barroco peruano. De la compilación se deduce que las fiestas más abundantes son las cortesanas (cfr. Ramos Sosa, 1992). Entre ellas, destacan las destinadas al recibimiento de nuevos virreyes o a la proclamación de nuevos reyes de España, por ejemplo: *Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa por la nueva de proveimiento de virrey en la persona del Marqués de Montesclaros* (anónima, 1607); *Relación de la Cabalgata Real, y solemne aclamación, que el día 8 de enero de este año de 1702 hizo la muy noble y leal ciudad del Cuzco, celebrando la jura del Católico Rey D. Felipe V. deste nombre, Nuestro Señor, Monarca de las Españas, y Emperador de las Indias* (1702); *Relación de la entrada pública que hizo en Lima, Capital del Perú el día tres de Diciembre de este año de 1776 el Exmo. Señor Don Manuel Guirior Caballero del Orden de San Juan Teniente General de la Real Armada, Virrey Capitán General del Reyno del Perú y Chile* (1776); *Descripción de las Reales Fiestas que por exaltación del Señor Don Carlos IV al Trono de España y de días celebró la muy noble ciudad de Lima* (1790); *Relación sucinta de las fiestas celebradas en la ciudad de Nuestra Señora de la Paz, en el Perú, a costa del regidor de ella Don Tadeo Diez de Medina, con motivo de la exaltación al trono del Señor Rey Don Carlos IV* (1791), etcétera.

Otras relaciones describen los festejos por el nacimiento de príncipes: *Fiestas que celebró la Ciudad de los Reyes del Pirú, al nacimiento del Serenísimo Príncipe Don Baltasar Carlos de Austria nuestro señor* (por Rodrigo de Carvajal y Robles, 1632); *Relación de las fiestas reales, que*

esta muy noble y leal Ciudad de los Reyes celebró este año de 1659 al nacimiento feliz de nuestro Príncipe y señor natural C. Felipe Próspero, Príncipe de las Españas y deste nuevo Mundo (por Diego de Ojeda, 1659)[135]. Dentro de este grupo encontramos también relatos de festejos para alabanza de reyes, virreyes y personajes ilustres, como por ejemplo: *Aclamación y pendones que levantó la muy noble y coronada Ciudad de los Reyes, por el católico y augustísimo rey D. Carlos II* (1666); *Fiestas de los Naturales de esta ciudad de Lima y sus contornos en celebridad de la exaltación al Trono de S.M. el Señor don Carlos III Nuestro Señor* (1760); *Debidos aplausos, y célebres funciones que esta M. N. y L. Ciudad de Lima hace al recibimiento del Exmo. Señor Fray Don Francisco Gil de Taboada Lemos y Villamarín del Consejo de S. Mag* (1791), entre otras.

En cuanto a las fiestas religiosas, las más abundantes están dedicadas a festejar beatificaciones y canonizaciones, por ejemplo: *Relación de las fiestas que en la ciudad de Lima se hicieron por la beatificación del bienaventurado Padre Ignacio de Loyola, fundador de la Religión de la Compañía de Jesús* (1610) (festejo celebrado también en Cuzco en el mismo año); *Festiva pompa, culto religioso, veneración reverente, fiesta, aclamación, y aplauso: a la feliz beatificación de la bienaventurada virgen Rosa de S. María* (1671); *Breve Relación, del aplauso con que esta Ciudad de Lima ha celebrado la llegada de las Bullas Originales de su Arzobispo el Illmo. Señor Doctor Don Joseph Antonio de Cevallos del Cavallero* (1743). A las que cabe añadir los autos de fe y las exequias por la muerte de soberanos o personajes ilustres, como por ejemplo la *Relación del Auto de Fe celebrado por el Sagrado Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de estos Reynos. En la muy noble y Leal Ciudad De Lima, Capital de esta América Austral, en el día 12 de Julio del año de 1733, escrita por Pedro de Peralta y Barnuevo* (1733).

Analicemos a continuación algunas de las más significativas.

***Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa por la nueva de proveimiento de virrey en la persona del Marqués de Montesclaros cuyo grande aficionado es el Corregidor deste partido que las hizo y fue el mantenedor una sortija celebrada con tanta majestad y pompa que ha dado motivo a no dejar en silencio sus particularidades* (Anónimo, 1607)**

Sin duda se trata de una de las relaciones peruanas más originales, por lo que ha sido estudiada en diversos trabajos críticos desde los de Francisco Rodríguez Marín en 1911 y 1921 (cfr. Valero, 2010; Chang-Rodríguez, 2007). En los albores de ese siglo XVII que vio nacer a don Quijote en las tierras manchegas, la América colonial recién asentada tras el convulso siglo de la conquista asistiría a la aparición más sorprendente: la del caballero cervantino en la asombrosa fecha de 1607. Seguramente, ninguna novedad podía ser más idónea para inaugurar el siglo barroco americano que la figura de don Quijote, pero el espacio para la fiesta que le dio entrada en el escenario hispanoamericano no fue alguna gran capital virreinal —ni la ciudad de México ni la de Lima— ni tan siquiera el Cuzco. Las entradas triunfales en los grandes espacios urbanos de las colonias estaban reservadas para virreyes, arzobispos, príncipes, etcétera, y don Quijote no podía entrar en el vasto espacio americano sino por un rincón ignoto: la población de Pausa, enclavada en una zona de minas de cobre, plata y oro, parte del corregimiento de Parinacochas (Ayacucho). A comienzos del siglo XVII era una provincia de indios repartidos en encomiendas, y la población española no superaba la docena de vecinos (Ilustración 2). Fue en aquel humilde lugar donde dicha minoría española, que conformaba la élite gobernante, dio a conocer por primera vez a don Quijote, quien había desembarcado en tierras americanas desde el mismo 1605 (cfr. Leonard, 1996, pp. 237-252; López Estrada, 1951).

El motivo de la fiesta en la que apareció fue la celebración de la llegada de un nuevo virrey al Perú, don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros (cfr. Miró Quesada, 1962), que

gobernó el virreinato entre 1607 y 1615. La voluntad de inmortalizar el hecho de la llegada del virrey se hace explícita en el título del texto, que solemniza hiperbólicamente la fiesta, caracterizada por su «majestad y pompa». De hecho el texto concluye: «Con esto se acabaron las fiestas, que fueron tan buenas, que podían parecer en Lima».

En la «Relación de Pausa» los indicios de manipulación ideológica ya comentados recorren toda la puesta en escena. «Divertir para dominar» funciona así como la consigna básica para el éxito verdadero de la función, que conjuga toda una serie de elementos formales característicos de la fiesta barroca. Carros, enmascarados y disfrazados, bailarines, diálogos y otras representaciones teatrales breves son algunos de esos elementos que convierten la relación del espectáculo en una obra polifónica, en la que concurren diversas artes y discursos: la literatura, la arquitectura efímera, la música, la danza, la pintura. Todas ellas se entremezclan en un entramado cuyo objetivo ulterior es el engaño a los ojos, clave principal, por otra parte, de la teatralidad barroca, que acerca la fiesta a lo teatral. A este respecto, es importante advertir que la forma máxima de simulación en la fiesta fue la *mascarada*: «Las mascaradas, como su nombre lo indica, no eran otra cosa que festines o saraos de personas enmascaradas. […] Podían representar, por un lado, figuras ridículas tipo mojigangas o mitológicas; […] Los enmascarados representaban escenas alegóricas o mitológicas en un marco de lujosa decoración» (Acosta, 1997, pp. 96-97). En el caso que nos ocupa, la «Relación de Pausa» describe una *máscara* o mascarada, si bien su configuración esencial como «fiesta confiscada» la priva de su libertad intrínseca.

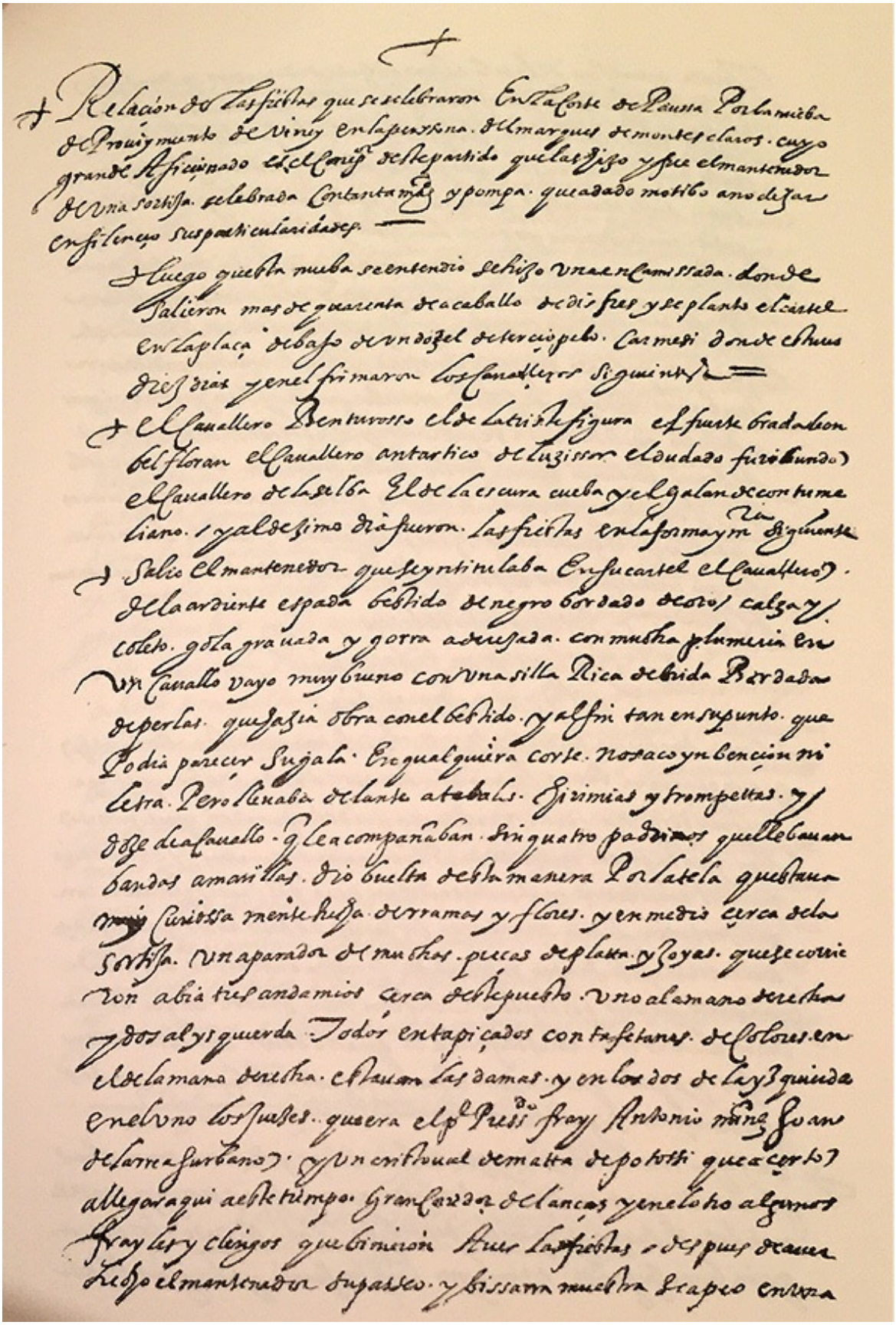


Ilustración 2. Primer folio del manuscrito de la «Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa por la nueva de proveimiento de Virrey en la persona del Marqués de Montesclaros...», 1607, Anónimo. En Rodríguez Marín, *Don Quijote en América en 1607*. Relación peruana, autografiada y reimpresa con notas. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921.

El eje argumental de esta mascarada es la representación de un torneo caballeresco que convoca varios elementos literarios fundamentales para su desarrollo: las letras y motes de los caballeros, así como las referencias a los libros de caballerías. Nos encontramos ante una fiesta característica de la clase noble que solía hacer uso de todos los elementos citados en los desfiles de máscaras, como remembranza de las justas y torneos medievales. De hecho la fiesta aparece organizada por el corregidor de Parinacochas, con la participación del teniente de corregidor don Cristóbal de Mata, el mestizo Román de Baños y el clérigo presbítero Antonio Martínez. Comienzan los actos con una «encamisada» —especie de mojiganga— en la que aparecen una serie de caballeros que protagonizarán el juego de la sortija, competición que consistía en pasar una lanza a través de una sortija mientras se cabalgaba a carrera abierta. Participan en él diversos caballeros, representados por la clase dominante, que a través del juego mostraban simbólicamente su poder económico y político.

Los actos de la fiesta, relatados según un guión que hilvana un claro argumento, se suceden a través de toda una serie de formas parateatrales, como son los cuadros alegóricos o las representaciones en carros móviles, con cuadros vivientes que acompañan a la cabalgata.

Desde su inicio, el desfile de caballeros evidencia la manipulación ideológica que define el texto, puesto que son los representantes del poder quienes aparecen vestidos con las mayores galas y personificando a los más célebres personajes de los libros de caballerías. Así pues, el planteamiento de Bajtin tiene en este desfile un desarrollo preciso: «Cada personaje se representaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones y ocupaba el lugar reservado a su rango. Esta fiesta tenía por finalidad la consagración de la desigualdad, a diferencia del carnaval en el que todos eran iguales» (Bajtin, 1987, p. 15).

Cabe imaginar este desfile acompañado de «atabales, chirimías y trompetas», ante un pueblo atónito que podía ver en tanto boato a los nuevos representantes del poder absoluto. Tengamos en cuenta, además, que seguramente el público europeo allí presente (no más de unas doce familias españolas en Pausa) podía reconocer a las figuras del desfile que provenían de los libros de caballerías. Es más, como apunta López Estrada, el espectáculo estimularía «el recuerdo y la emoción de la ficción oída o leída» (1982, p. 297) y la interpretación de la simbología de los disfraces. Pero, ¿cómo verían los indígenas allí congregados a los caballeros protagonistas del juego? Sin duda, a diferencia de los europeos, no distinguirían en aquellos personajes a modelos literarios, sino más bien a personajes que en la historia reciente de América habían sido de carne y hueso: a buen seguro representarían ante sus ojos la figura del conquistador.

Sigue a continuación la descripción de un escenario engalanado, rodeado por los andamios en los que se sitúa un selecto público formado por las damas, los jueces, los frailes y los clérigos. Pero, ¿en qué lugar aparecen los indígenas en el texto? Tras el fuerte Bradaleón, representado por Pedro de Salamanca, vemos aparecer una escena báquica, con una gran cuba en el centro de la que iban bebiendo muchos borrachos, acompañados por una legión de indios vestidos de colores y tocando sus tamborines. Entre ellos destacan cuatro caciques indígenas a caballo que sirven de padrinos al dios Baco y que aparecen representados como «doctores de la facultad de beber» (Valero, 2010, p. 177). De este modo, se vincula al indígena con la embriaguez; un primer indicio claro del papel que las clases dominantes le otorgan en el espacio festivo.

Pero la codificación ideológica más evidente se presenta con la salida espectacular del personaje más fascinante del texto, junto con el de la Triste Figura: el «Caballero Antártico», que aparece representando al Inca, acompañado de más de cien indios vestidos de colores e indias haciendo *taquíes*, es decir, bailes y cantares propios de la región. El cacique, muy engalanado, ya no va precedido por menestriles y atabales, sino por los atronadores tamborines de los *taquíes*, de modo

que lo indígena, a través de la música, la danza y las máscaras, aparece como factor que no solo modifica la temática hispánica sino que le imprime originalidad y establece la diferenciación americana de la fiesta española trasplantada. Además, acompaña al Caballero Antártico un capitán, quien lanza una letra en la que se encuentra el indicio más claro de manipulación ideológica de la fiesta: «Por regocijar la fiesta / de la nueva del virrey, / venimos con nuestro Rey» (Valero, 2010, p. 182).

Lógicamente, con estos versos en los que el rey de los Incas celebra la llegada del virrey español, se mostraba al pueblo el logro de una imaginaria integración política en las puertas del siglo XVII; una integración en todo caso ficticia, cuyo objetivo final era destacar y dar legitimidad a los representantes de la monarquía española como nueva autoridad del Perú, así como la fijación de la rígida estructura y la consolidación de la monarquía absoluta en el Nuevo Mundo. Por ello, incluso el Inca en representación de su pueblo, festeja al nuevo virrey. Además, el hecho de que Román de Baños —mestizo, como informa Rodríguez Marín (1947, p. 123)— representara al caballero inca no parece fortuito. Un mestizo interpretando al Inca y dando la bienvenida al virrey de España constituía un mecanismo idóneo para transmitir ese mensaje engañosamente conciliador.

En esta misma escena, otra «letra» resulta de especial relevancia; la lanzada por el propio Caballero Antártico: «Por ser las damas cual son, / me he vestido de su modo / para conquistarlo todo» (Valero, 2010, p. 182). Es decir, que aparece vestido de mujer, con el objetivo explícito de «conquistarlo todo». Tal y como acertadamente propone Raquel Chang-Rodríguez, esta feminización del Inca en el texto es susceptible de varias lecturas, la primera de las cuales apuntaría a una significación peyorativa:

> La apropiación de la vestimenta femenina aparentemente disminuye la figura del inca en los campos de significado real y virtual. En el primero, sirve para afirmar la derrota indígena tanto por medio de la feminización del soberano, como por su incapacidad para defender a los suyos. En el segundo, propone como recurso los artilugios asociados en el imaginario áureo con el carácter de las damas y, después, con el comportamiento de la población nativa (Chang-Rodríguez, 2007, p. 98).

La segunda lectura de Raquel Chang vendría a complementar ese deseo de integración política ya apuntado:

> Se podría argumentar que éste [el Caballero Antártico] se propone dejar atrás las armas y «conquistar» con una estrategia diferente y femenina, basada en negociaciones y no en confrontaciones. Como ya la etapa de cruenta lucha armada ha pasado para los españoles (las guerras civiles) e indígenas (la resistencia de Vilcabamba), el lema del cartel parece apuntar hacia otra posibilidad: la presunta desestabilización de una jerarquía social centrada en lo masculino y en las armas, y la consecuente «conquista» de la tolerancia y la convivencia por otros medios. Vista así, la letra del lema bien podría anunciar el predominio de la persuasión y la negociación, implícita en el atuendo del Caballero Antártico, a la vez súbdito y soberano, hombre y mujer, inca derrotado y dama conquistadora (pp. 98-99).

Sea como fuere, el discurso festivo era netamente político. Significativamente, además, el Caballero Antártico resulta perdedor en la carrera, y la derrota ni siquiera se produce ante un afamado caballero sino frente al ayudante del mantenedor.

A esta escena sucede, reforzando sus significados, la aparición de una extrañísima figura que impone la discordancia más rotunda con la pléyade de caballeros que habían dado inicio al desfile: el Caballero de la Triste Figura don Quijote, «tan al natural y propio como le pintan en su libro» (Valero, 2010, p. 183). Acompañado de Sancho, el cura y el barbero, el conjunto introduce la nota cómica en el desfile, cumpliendo una función fundamental: que lo carnavalesco se inmiscuya en la

fiesta cortesana. Don Quijote sobre su flaco Rocinante y con su antigua y mohosa vestimenta, Sancho en su asno y con el yelmo de Mambrino, y el cura y el barbero disfrazados de escudero e Infanta Micomicona, quiebran la clara codificación ideológica del texto al tratarse de unas figuras al margen del discurso del poder. Tras correr la sortija don Quijote acompaña al Caballero Antártico en su papel de perdedor: «por venir en mal caballo y hacerlo adrede fueron las lanzas que corrió malísimas», en este caso frente al dios Baco.

Crucial resulta también la aparición del siguiente caballero, el Dudado Furibundo, «en traje de moro, con siete moras a caballo». Acompañado por sus siete mujeres, lanza la siguiente letra: «Aunque con traje de moro, / no soy Muley ni Hamete, / pero no me bastan siete» (p. 186). La introducción del musulmán en la fiesta no era un elemento extraño en las colonias puesto que las fiestas relacionadas con la confrontación entre «moros y cristianos» se trasplantaron desde temprano al Nuevo Mundo, al igual que los juegos caballerescos. Pero su participación en esta fiesta para celebrar la llegada del nuevo virrey constituye, sin duda, otro mensaje ratificador de la supremacía de la monarquía española. De modo que el Caballero Antártico, don Quijote y el Dudado Furibundo se configuran como los personajes marginales con respecto al poder. Raquel Chang-Rodríguez interpreta esta tríada en clave mestiza con una visión conclusiva:

> Así, la travesía de los 72 ejemplares de *El Quijote* impresos en Madrid por Juan de la Cuesta y embarcados en Sevilla, que cruzaron los océanos y atravesaron el istmo, para llegar, primero al Callao y Lima, y pasar después al Cuzco y Pausa, convierte el Mediterráneo, el Atlántico y el Pacífico en «nuestros mares». El periplo peruano de don Quijote, su presencia en Pausa, cancelan entonces la dicotomía España-Indias —entonces y ahora— en un singular espacio virtual, de letras y de libros, y real, de conflicto y de reto.
>
> A partir de este ámbito debe ser posible mirar sin miedo las diversas orillas de esos mares, compartir y saborear la cultura de uno y otro lado —desde la antigüedad de la representada—, ya por los incas del Perú y su rey, el Caballero Antártico, o ya por el Dudado Furibundo y el historiador musulmán Cide Hamete Benengeli, hasta la moderna convocada por el Caballero de la Triste Figura y *El Quijote*, la novela máxima y perturbadora de Miguel de Cervantes (Chang-Rodríguez, 2007, p. 101).

Ahora bien, esta imagen de encuentro no elimina la del conflicto, que surge fundamentalmente por la inscripción de esta fiesta en el tipo definido por James Iffland como «fiesta confiscada». Es decir, una fiesta cortesana en la que la inferencia continua del poder produce una clara distorsión del hecho festivo. No obstante, debemos reparar en que el personaje cervantino se convierte en quien introduce lo carnavalesco en la fiesta cortesana. De ello se deduce una consecuencia relevante: en medio de un desfile en el que se congregan figuras representativas de la literatura occidental —como son los legendarios caballeros medievales o dioses de la Antigüedad como Baco o Diana—, los personajes cervantinos, a pesar de proceder de la literatura más inmediata, figuran como los claros representantes de lo popular. Seguramente, el protagonista de la «invención» del de la Triste Figura —Luis de Córdoba— (tal vez también autor de la relación, cfr. Valero, 2010, pp. 91-95), tan solo pretendía situar el humor en medio de la plaza pública, haciendo aparecer a aquel don Quijote recién llegado en mulas a este paraje de los Andes. De hecho, la fiesta concluye con la entrega del galardón a la mejor «invención» a don Quijote, quedando el motivo bien claro en las palabras del autor del texto: «por la propiedad con que hizo la suya y la risa que en todos causó verle» (p. 187).

En suma, todos estos elementos en la confección del personaje y de su papel en la fiesta estarían indicando los sentidos de jerarquización social que se transmitían de manera subliminal, desdibujados tras el frenesí del acto festivo, pero actuando con todo su potencial propagandístico. Por último,

ambos personajes —el de la Triste Figura y el Inca— simbolizan dos mundos en disolución, y la similitud en rasgos como la singularidad de sus formas o el papel de vencidos evoca el verdadero encuentro de dos culturas —la de los incas, y la de la España en crisis ya en este tiempo, representada por don Quijote— que en las puertas del siglo XVII han dado lugar a un auténtico nuevo mundo. Francisco Rodríguez Marín expresó la belleza de este encuentro con una reflexión exclamativa que merece ser recordada: «¡Y toda esta doble y fantástica escena, en que otra gran civilización precolombina y la de la vieja Europa se dieron la mano en consorcio amigable y casi inverosímil, en un apartadísimo rincón del mundo un siglo antes descubierto, y, lo que más maravilla, aún no pasados tres años desde que salió a luz, a millares de leguas, el inmortal libro de Cervantes!» (1947, p. 127).

En la fiesta de Pausa, y en el texto que la describe, los dos caballeros se convierten en representantes de un claro signo de época; una época de cambio que en España se manifestaba con la disolución de las reminiscencias medievales en el ámbito de lo cómico y burlesco —representada por don Quijote—, y en la América hispana con el fin del periodo histórico protagonizado por los héroes de la conquista —de características medievales— y con el nacimiento de aquella compleja y heterogénea realidad colonial que plantó sus raíces más profundas en el siglo barroco recién inaugurado. Para seguir ahondando en ellas, detengámonos ahora en otra relación fundamental; una de las más interesantes para el conocimiento de este contexto social, político y cultural que define el barroco en el Perú.

Fiestas que celebró la ciudad de los Reyes del Pirú, al nacimiento del serenísimo Príncipe Don Baltasar Carlos de Austria nuestro señor A don Francisco Fausto Fernández de Cabrera y Bobadilla, niño de dos años, y primogénito del Excelentísimo señor Conde de Chinchón, Virrey del Pirú. Por el Capitán D. Rodrigo de Carvajal y Robles. Impreso en Lima: a costa de la ciudad (por Gerónimo de Contreras), 1632

Esta extensa relación en verso relata unas fiestas celebradas a fines de 1630 con el motivo indicado en el título. Se la considera una de las más raras de la bibliografía americana del siglo XVII. De hecho, sin duda por su relevancia el texto fue reeditado por Francisco López Estrada en 1950, con un estudio sobre los problemas bibliográficos y un análisis del contenido del poema. Para conocer al autor antequerano, afincado en Perú ya en su madurez, hay que acudir a la obra de José Toribio Medina *Escritores hispanoamericanos celebrados por Lope de Vega en el Laurel de Apolo* (1922), que contiene un capítulo dedicado a Carvajal y Robles, así como al estudio de López Estrada (1951) y al *Cancionero antequerano* de Ignacio de Toledo y Godoy (1950).

Pero vayamos al texto. En las «aprobaciones» del libro, Bartolomé de Salazar incide en una de las características fundamentales señaladas más arriba con respecto a las «relaciones de sucesos»: leer el texto, nos dice, es como volver a ver la fiesta por segunda vez «por la propiedad que guarda; con mayor utilidad por la erudición». La segunda aprobación, de Lucas de Mendoza, abunda sobre el sentido mitificador de la relación respecto al suceso que transmite, o sea, a la fiesta 'relatada': «Grandes fueron las fiestas, más nunca tan del todo grandes, como en la relación de don Rodrigo de Carvajal y Robles, que son por estremo dichosos en crecer los asuntos, que este caballero cría al calor de sus manos»[136]. Esta idea es completada al comienzo de la Silva 1, cuando el autor señala la importancia de la relación para la perpetuidad de los hechos en tanto que al «copiar historia», «eterniza por ella la triunfante / fiesta; que agradecida ostentó esta ciudad esclarecida / al nacimiento del Hispano Infante» [fol. 2].

Por otra parte, el texto se inscribe en la tradición de las *laudes civitatis* en tanto que al tiempo que pormenoriza la fiesta realiza un canto encomiástico a la Ciudad de los Reyes. Así inicia la Silva 1 con

una invocación, a su vez, a la heroicidad de su fundador, Francisco Pizarro: «Fiestas de la ciudad, Corte de Reyes,/ Reyna del nuevo mundo,/ que escondido/ halló el afán sufrido/ del gallardo estremeño/ que violando del mar temidas leyes,/ fio de un flaco leño» [fol. 1], dando entrada asimismo, con este último verso, a otro tópico literario, que vincula el viaje en barco con la codicia desde los clásicos y se reedita con el descubrimiento de las Indias. Unos versos más abajo la loa a la ciudad sigue construyéndose con el mismo afán laudatorio: «Le descubrió el ameno paraíso / desta ciudad…», y mitificador: la «regia Lima» es comparada con Roma («que la ciudad se ardía / en fuego tan hermoso / que no fuera cruel sino piadoso, / Neron…») [fol. 12]. La capital virreinal aparece así, a lo largo de todo el poema, como escenario convertido, por tanto, en espacio mítico, centro de ese «Pirú» que fue el Dorado de la fábula, cuyos montes dan «plata, azogue y oro», «y la ciudad de Lima, / en forma de una dama puesta encima […] Quantos metales en sus minas cría / a la humana deydad del nuevo infante, / para que al Turco haga viva guerra, / con los ricos tesoros de su tierra» («Silva VII») [fol. 33].

Tras esta presentación inicial mitificadora de Lima, el Perú y sus orígenes, situados por el autor en la conquista, el texto se configura como una crónica social en diversas partes. Formada por dieciséis silvas, estas van recogiendo los diferentes festejos que tuvieron lugar entre el 3 de noviembre de 1630 y el 17 de enero de 1631. Estas fiestas se desarrollan con representaciones de comedias, juegos de cañas y de toros, torneos, desfiles de figuras alegóricas y mitológicas, fuegos artificiales, banquetes. Los protagonistas son los diferentes gremios de la ciudad, las autoridades, la Iglesia (los «Regios Alcaldes Ordinarios», los regidores «brillando resplandores», el arzobispo…), la Universidad, y en general todo el pueblo que participa, alborozado, llenando las calles de sonido, color, movimiento. Ahora bien, del mismo modo que sucediera en la fiesta de Pausa, y obedeciendo nuevamente a la dimensión de la fiesta como discurso del poder, resplandece en la misma la «nobleza ilustre», «que a esta ciudad da claro lustre», caracterizada además por una serie de valores morales que se reiteran a lo largo de los versos: prudencia, talento, nobleza, perfección, generosidad. La ciudad aparece como espacio transformado en un gran escenario teatral, con los balcones y ventanas engalanados y «poblados» de «las generosas damas» y espectadores copartícipes en la ebullición urbana de los festejos: «corría por las calles tanta gente / […] que en olas de empellones y raudales…» [fol. 12]. Un escenario descrito a través de un campo semántico dominado por la luz y el colorido: reverberaban, tornasoles, relucía, resplandecía, luminarias, oro, cohetes, sol ardiente, fulgor…

Desde este punto de vista, el texto resulta paradigmático de esa exhibición —propia de las relaciones de fiestas— de un engolamiento verbal cargado de adjetivos superlativos, hipérboles, frases de elogio, a través de una prolijidad descriptiva abrumadora y cansina, cuya finalidad no era sino la de convencer al lector de que nadie antes había presenciado un acontecimiento tan magno como el relatado. Por ello, estos textos se definen por su carácter descriptivo, por la voluntad de no omitir detalle alguno y por tanto de realizar una «relación» lo más completa posible (se describen siempre con minuciosidad el vestuario, los instrumentos utilizados para la música, las dramatizaciones en escena y las letras pronunciadas por sus protagonistas, etcétera). En este sentido, Dalmacio Rodríguez hace referencia al símil entre el poeta y el pintor —el tópico *ut pictura poiesis* que alcanzó su máxima difusión en el Barroco— y apunta que estos textos «pretendían revivir a través de la palabra todo el fasto; más que enumerar los sucesos, querían pintarlos, y lo más próximo a ello eran las dilatadas descripciones». Es más, «la poesía podía hacer visible, ‘poner ante los ojos’, cualquier referencia icónica; con las palabras hacía imágenes que el lector recreaba mentalmente. […] Este hecho fue sin duda el que motivó que nuestras relaciones se autonombraran —o por lo

menos pretendieran ser— 'copia fiel' del festejo; es decir, pintarlo más que narrarlo» (Rodríguez, 1998, p. 164). Un buen ejemplo lo encontramos en este texto cuando tiene lugar la fiesta de los mercaderes menores, organizada por el «gremio de los tratantes», que representan una selva en la plaza mayor: «admiraba / ver fuera de costumbre / su máquina pomposa» que «por arte pareció de encantamiento» [fol. 18], con lo que la palabra, que aquí lleva la impronta de la herencia medieval caballeresca, hace visible y engrandece ese artificio. Se trataba de imitar a la naturaleza, que, para mayor realce, aparece poblada de personajes míticos del mundo clásico. Con todo, el discurso del poder y la filtración de su doctrina a través del espacio festivo —y de la relación escrita que lo inmortaliza y lo difunde— halla por tanto su instrumento idóneo en la capacidad de los mecanismos pictóricos, empleados tanto en la fiesta como en el texto que la 'pinta', para deleitar, mover los ánimos y enseñar; en suma, para penetrar y dominar.

El autor consigue que el lector vea y escuche ese escenario urbano destellante y luminoso, su musicalidad, su colorido inigualable: «Mormollo, los tambores, / relinchos los clarines, / bramidos las trompetas, / chillidos, las cornetas, / vozes los facabuches, / gritos las chirimías /[…]/ y las guitarras con alegre prisa, / carcajadas de risa / dejando la memoria, / alborotada de confusa gloria» [fol. 11]. Más adelante, el clima se mantiene en ese estupor: «las trompas zumbadoras», «los golpeados atabales», los fuegos de artificio, la quema de figuras alegoróricas y mitológicas henchidas de pólvora. En suma, se trata de una fiesta barroca en toda su dimensión, cuyo objetivo es la alabanza al poder hispánico, presente a lo largo de todo el poema, y en momentos especiales como los tan significativos vítores: «Viva Baltasar Carlos, viva, viva / viva para que imite, / a su rebisabuelo, / en el cristiano celo, / pues ha sido, heredero de su nombre, / para que al Turco asombre / y degüelle su acero / la perniciosa cisma de Lutero / y la pérfida secta de Mahoma, porque en el infierno de una vez las coma…». Y más adelante: «Viva para que mate / al común adversario» [fols. 16-17]. Toda la propaganda política en esta dirección tiene una imagen principal, Carlos V. Por ello, en el palacio se fijan las «estampas de lo regio», «la prosapia de Austria verdadera», presidida por el retrato de Carlos V «todo armado», «con la frente serena / de cuando el Turco le huyó en Viena» [fol. 19], junto a Felipe II, Felipe IV y toda la estirpe de los Austrias.

Otra cuestión reseñable de esta relación es, curiosamente, la aparición de la crítica social, en el momento en que «pusieron incendio a las estatuas» [fol. 21]: «En fin todas ardieron, / las estatuas costosas […] / si bien, que no faltaron / algunos emulantes, / que el gasto murmuraron, / teniendo por acción dificultosa / que gente de tal fuero / quemase su dinero» [fol. 22]. Por otro lado, la fiesta dura varios días, y la silva VII la protagoniza el gremio de los confiteros, seguida por el de los pulperos (que representa dos comedias), el de los sastres, los zapateros, plateros, etc. Es en la fiesta de estos últimos donde encontramos el dato más significativo: la primera aparición del «indio», en una escena muy ilustrativa de todo lo expuesto hasta aquí. Seis carros aparecen en el festejo de los plateros, representando el primero el triunfo de la Fama engalanada ofreciendo «al príncipe dueño desta fiesta / que por su cofradía / sobre un mundo redondo le ofrecía»; «el segundo llevaba una figura, / de un Indio, que al Pirú significaba, / desnudo por la fé de lealtad pura, / con que al Príncipe daba, / con tanta reverencia, / de aquel nuestro mundo la obediencia» [fol. 33].

Tras esta aparición de la figura del indio americano convertido en vasallo de la corona, sobreviene la fiesta de los herreros, los negros (etíopes), los mulatos, los carpinteros, los mercaderes, la aparición de los carros de Eolo y de Marte, de Apolo, de Juno, cien «salvajes», todo ello presidido por el carro que lleva al «alto rey de las Españas» en una escena que, de pronto, se ve interrumpida por una sacudida imprevista, ahora sí, de la naturaleza real: un terremoto que Carvajal y Robles describe sin dejar pasar la ocasión para señalar en este suceso una lección de desengaño [fol. 34].

Este es sin duda uno de los puntos culminantes del poema, en el que vida y muerte se solapan, del mismo modo que los fuegos de artificio con las cenizas, y los vítores y algarabía con los gritos del espanto.

Como estamos comprobando, lo más relevante de las relaciones de fiestas, máxime cuando nos situamos en el barroco americano, y en este caso en el peruano, son esos códigos ideológicos que contienen, de forma más o menos evidente, explícita o significativa. En este sentido, merece citarse otra relación de sucesos, publicada en el meridiano del siglo XVII.

Relación de las fiestas reales, que esta Muy Noble y Leal Ciudad de los Reyes celebró este año de 1659 al nacimiento felice de nuestro Príncipe y señor natural C. Felipe Próspero, Príncipe de las Españas y deste nueuo Mundo (por Diego de Ojeda. Con licencia, en Lima, en la Imprenta de la viuda de Julián Santos, Año de 1659).

El texto comienza, como es habitual, con una mitificación del Nuevo Mundo, identificado como «la tierra Austral incógnita», «por la inmensidad de sus grandes, y también, por la diversidad de sus costumbres, y ritos» [Ojeda, fol. 14][137] y por la «variedad de animales, árboles y riquezas», así como porque «son muchos los caballeros que hay en ella, de ilustres y antiguas casas de España» [fol. 15]. La fiesta se desarrolla con la «Entrada» (es decir, desfile), encabezada por la aparición de un carro triunfal «muy bien adornado, esparciendo flores alrededor de toda la plaza, en que iban dentro las chirimías y clarines…», todo ello acompañado de las «loas en alabanza de nuestro príncipe» [fol. 39]. Una vez más, encontramos en el texto la alabanza de la ilustre ciudad, juegos de cañas, toros, torneos, desfiles de las cuadrillas, así como el ensalzamiento a «la antigua grandeza de los españoles» [fol. 51], y a «lo bizarro y rico de las damas» [fol. 52]; todo ello relatado en el estilo hiperbólico ya referido: «La luz deste día, a todas luces grande […] ninguna pluma por más que vuele alcanzara a comprehender su inmensidad y circunstancias ni tampoco siquiera a darle a conocer en noticias o dibujos, pues faltaría la curiosidad de los ojos, y de los oídos…» [fol. 52]. Pero si traemos a colación este texto no es con afán de insistir tanto en ofrecer nuevos ejemplos de las características de las relaciones que tratamos (por lo demás comunes al género) sino por el hecho de que esta, también extensa pero en prosa, culmina con el «Festejo que hicieron los indios», intensamente significativo con respecto a la comentada supeditación de la fiesta al discurso del poder:

> No faltaron al festejo de nuestro Príncipe, los Indios desta ciudad por el amor tan grande que tienen al Rey nuestro señor Felipe cuarto el grande, manifestándolo en esta ocasión, con la fiesta que hicieron, no digo que fue de las mayores, empero diré, que igualó en la suntuosidad de galas, joyas, y cadenas, y demás aparatos, con la que más relevante pareciere en este escrito, pues solo el gasto de que salieron vestidos en sus trajes, monto más de 14 mil pesos, por ser más de 500 los que salieron a la plaza [fol. 173].

La relación continúa en estas líneas en la hipérbole que aparece también para dejar constancia no solo de la reverencia y obediencia o vasallaje de los indios a la autoridad española que hemos señalado en la relación anterior. En este texto se da un paso más, cuando vemos la aceptación agradecida, y sin ningún tipo de fisuras, a tal autoridad, expresada hiperbólicamente como el amor que los indígenas profesan al monarca. El tono paternalista ante «los pobres indios», que en el párrafo anterior han sido ricamente vestidos para la ocasión, reaparece aquí para mostrar, de nuevo, al «buen salvaje» de las crónicas:

> Vuélvome a estos pobres indios, y digo, que es tan recíproco el amor que tienen que les abrasa el corazón, tanto, que pondrán por él sus vidas, por conocer que vuestra majestad es el Hércules cristiano, y verdadero, en cuyos hombros, estriba el peso desta república, y defensa dellos, y el

punto de su mayor reputación, y crédito, como es el confesar y mantener en justicia y religión Católica, innumerables pueblos, grandes Reynos, ricas y opulentísimas Provincias, deste Mundo nuevo, habitado de infinitas gentes miserables, inocentes, descuidadas, desnudas, flacas, desarmadas, y medrosas, sin arte, ni alguna práctica. Las más humildes, dóciles, fáciles, tratables, sencillas, simples, quietas, obedientes, fieles, reconocidas y gratas gentes…Que tan fácilmente se redujeron a nuestra santa ley, y recibieron el Bautismo, franqueando sus tesoros, minas, tierras y ganados, al servicio de V. Magestad, y toda España [fols. 174-175].

Es más, reforzando esta visión aparece también la archiconocida teoría de la bondad de las Leyes de Indias para con el indio americano, amén de los parabienes de la conquista y evangelización: «y así estos pobres Indios, conocen a V. Majestad por su *Non plus ultra*, por epílogo y centro, donde amparado, y se juntan todas estas líneas, y virtudes de oro, que salieron de la circunferencia, y corona de Castilla…e infinitas cédulas, y leyes, que defienden, y amparan a los Indios, y las traen sus Coronistas, para consuelo suyo… Es cosa clara, que en ninguna de las tres partes del Orbe, se ha practicado con mayor admiración, y gloria, que en estas Indias. Como descubren y pregonan tantas, tan fieras, bárbaras, incultas lenguas, y naciones (que tantos siglos adoraron al demonio) y en amparo de la Iglesia, y aumento seguro de ambos, vaya, venza, y triunfe muchos años» [fols. 175-176].

Concluye el texto, nuevamente, con la exaltación y glorificación de la corona de Castilla frente a todos sus enemigos: «Y tu dulce Lima, patria común de todas las naciones […] Vive para la corona de Castilla, para nuestro Príncipe, y sucesores. Vive para rebenque del Turco. Para envidia del Moro. Para Temblor de Flandes. Terror de Inglaterra, y exaltación de la Fé Católica, envidia de otras naciones, y gloria la nuestra» (178). Una exaltación de la monarquía católica que es denominador común en los textos que analizamos, y que tiene otro momento significativo en 1791, en el texto titulado *Noticia de la proclamación del Señor Rey don Carlos IV, y de las fiestas con que la celebró la Villa de Moquegua, en el Reyno del Perú, obispado de Arequipa*, impreso en Madrid, en la Imprenta Real, en 1791. La fiesta relatada en este texto anónimo tiene lugar en la forma habitual del desfile por las calles principales de la ciudad y hacia el final, ya por la noche, desemboca en la plaza engalanada, en la que se desarrollan danzas, música, encamisadas, mojigangas y aparecen carros triunfales para «manifestar su gozo y amor al Soberano». Entre ellos, destaca el carro que representa «el Reyno de Nueva España sobre un trono formado en un carro triunfal»: «y acercado al frente del balcón pronunció un discurso en que representaba al rey Moctezuma en honor y aplauso de nuestro soberano» [fol. 7]. Nuevamente tenemos en esta imagen el mundo indígena (aquí representado también por el azteca) no solo postrado ante el nuevo poder, sino en actitud de conformidad y agradecimiento. Culmina el texto con la descripción de la representación de un combate naval, fuegos, corridas de toros, la juventud a caballo, encierros, escaramuzas, juegos de sortija, máscara, contradanzas, comedias… que transcurren durante toda una semana.

Para finalizar esta muestra de algunas de las relaciones de fiestas más significativas, y de fragmentos paradigmáticos del género, concluyamos con una relación de fiesta religiosa: la que tuvo lugar en 1671 por la beatificación de Santa Rosa.

Festiva pompa, culto religioso, veneración reverente, fiesta, aclamación, y aplauso: a la feliz beatificación de la bienaventurada virgen Rosa de S. María (Lima; n.p., 1671), por Juan Meléndez.

La dedicatoria del texto, dirigida «a la católica y cesárea majestad de la Reina N.S. Doña Mariana de Austria, emperatriz de dos mundos», tiene un final concluyente respecto de la alabanza a la monarquía católica: «V. M. se sirva de recibir a su amparo esta provincia, y esta obrilla con su autor, mientras quedamos sus capellanes, rogado a Dios, y a su dulcísima esposa Rosa de su corazón

prosperen la vida de V.M. con la de nuestro amatísimo dueño Carlos Segundo, para bien de la cristiandad, defensa de la católica Iglesia, confusión de sus enemigos, honor de los santos, y aumento espiritual, y temporal, de su monarquía» [fol. 21].

El extenso texto relata con todo pormenor la llegada, en 1668, de la noticia de esta beatificación a Lima, para pasar luego a relatarnos la fiesta celebrada en Lima, en la que de nuevo destacamos la participación activa y plena de «los pobres indios» agasajando a «la Rosa»: «Ni en la miseria de los pobres indios faltó agasajo, que hacer a su divina paisana la Rosa…fabricaron a su triunfo hermosos triunfales arcos» [fol. 27]. Después encontramos el sermón de la celebración de la bula de su beatificación, y el relato de las procesiones, los cantos en las vísperas, el certamen poético de ocho alumnos y procesión por el claustro de la universidad, con cuatro máquinas de fuego, y faroles pendientes de la torre en la tarde del quinto día a cargo de la Universidad de San Marcos. No faltan tampoco en esta fiesta religiosa los mismos elementos de la fiesta cortesana: fuegos en la plaza, atabales y chirimías, fuegos por la noche, y «seguíanle seis máquinas de fuego sobre seis carros, y cuatro etíopes vestidos de la librea de los ministriles con montantes de fuego al hombro; que todo representaba un alegre y vistoso aparato, trabucos…» [fol. 101]. Tras los carros, sin embargo, aparecen elementos propios de la fiesta religiosa, como la procesión, haciendo cinco estaciones, protagonizada por las cofradías de la ciudad, con sus estandartes, etc. Pero también las procesiones experimentaron, como es bien conocido, un proceso de transformación, o «transculturación», al aclimatarse en territorio americano. Y así vemos, en este texto, que en la procesión «discurrían varias danzas de diversas representaciones de trajes, y estilos conforme a la usanza antigua de las muchas naciones de estos indios: e iban repartidos a trechos varios ternos de dulces chirimías, que todo era pasmo de la admiración, y más que tierno incentivo de la ternura» [fol. 101]. Concluye la fiesta con toros y cañas, «a que salió personalmente su excelencia», nuevamente descrito en su «bizarría, ostentación y aparato…» [fol. 101-103].

A modo de síntesis, esta muestra de textos y fragmentos significativos con respecto a las claves de interpretación de las fiestas en el del Perú durante los siglos XVII y XVIII, como ejemplificación de un corpus textual mucho más vasto, resulta lo suficientemente explícita para ratificar que los códigos ideológicos en funcionamiento desde el comienzo del proceso colonizador, tuvieron no solo en el teatro, sino también en la fiesta, y por tanto en el ámbito de lo parateatral, un medio de difusión principal tanto de la estructura social como de la maquinaria de un poder que siempre tuvo en cuenta la risa y el divertimento como mecanismo principal para iluminar las calles con sus gentes. Pero las fiestas no dejaban de ser fuegos artificiales, que, como su propio nombre indica, son un artificio, además efímero. Como artificio, eran tan paliativas de los estragos producidos por la imposición del nuevo orden, como engañosas; y en tanto que efímeras, se desvanecían al instante de haber concluido, dejando tras sí la sólida pátina de la injusticia y la desigualdad.

Bibliografía

Acosta de Arias Schreiber, Rosa María (1997). *Fiestas coloniales urbanas (Lima, Cuzco, Potosí)*. Lima: Otorongo.

Agulló, Mercedes (1966). *Relaciones de sucesos. I: Años 1477-1619*. Madrid: CSIC.

Agulló, Mercedes (1975). Relaciones de sucesos (1620-1626). En *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo* (I, pp. 349-380). Gran Canaria: Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria.

Alenda y Mira, Jenaro (1903). *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Anónimo (1607 [2010]). Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa por la nueva de proveimiento de virrey en la persona del Marqués de Montesclaros… En Eva María Valero Juan, *Tras las huellas del Quijote en la América virreinal* (pp. 161-188). Roma: Bulzoni.

Anónimo (1791). *Noticia de la proclamación del Señor Rey don Carlos IV, y de las fiestas con que la celebró la Villa de Moquegua, en el Reyno del Perú, obispado de Arequipa*. Madrid: Imprenta Real.

Bajtin, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza.

Bonet Correa, Antonio (1983). La fiesta barroca como práctica del poder. En Martha Foncerrada de Molin y otros, *El arte efímero en el mundo hispánico* (pp. 43-84). México: UNAM.

Bonet Correa, Antonio (1985). Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca. En José María Díez Borque, ed., *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica* (pp. 41-70). Madrid: Serbal.

Bravo, Dolores (2002). Festejos, celebraciones y certámenes. En Raquel Chang-Rodríguez, coord., *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días. Vol 2: La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII* (pp. 85-110). México: Siglo XXI.

Carvajal y Robles, Rodrigo de (1632). *Fiestas que celebro la ciudad de los Reyes del Pirv, al nacimiento del serenísimo Principe Don Baltasar Carlos de Austria nuestro señor A don Francisco Fausto Fernandez de Cabrera y Bobadilla, niño de dos años, y primogenito del Excelentísimo señor Conde de Chinchon, Virrey del Pirú. Por el Capitan D. Rodrigo de Caruajal y Robles, Corregidor, y Justicia mayor de la Provincia de Colesuyo, por su Majestad*. Lima: Geronymo de Contreras. Reeditado por Francisco López Estrada (1950). Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla / Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Chang-Rodríguez, Raquel (2007). El periplo peruano de don Quijote. En *Cervantes and/on/ in the New World* (pp. 89-114). Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs. También en José Carlos González Boixo, ed., *Utopías americanas del Quijote* (2007, pp. 83-100). León: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.

Dean, Carolyn S. (1999). *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco*. Durham y Lonodres: Duke University Press.

Díez Borque, José María (1985). Relaciones de teatro y fiesta en el teatro español. En José María Diéz Borque, dir., *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica* (pp. 11-40). Madrid: Serbal.

Farré Vidal, Judith (ed.) (2007). *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Ferrer Valls, Teresa (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia: UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de València.

Firbas, Paul (2000). Escribir en los confines: épica colonial y mundo antártico. En José Antonio Mazzotti, ed., *Agencias criollas. La ambigüedad colonial en las letras hispanoamericanas* (pp. 191-213). Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Gisbert, Teresa (1983). La fiesta y la alegoría en el virreinato peruano. En *El arte efímero* (pp. 45-171). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Huarte y Echenique, Amalio (1941-1950). *Relaciones de los reinados de Carlos V y Felipe II.* 2 vols. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.

Iffland, James (1999). *De fiestas y aguafiestas. Locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid: Iberoamericana.

Leonard, Irving A. (1996). Don Quijote en la tierra de los Incas. En *Los libros del conquistador* (pp. 237-252). Trad. Mario Monteforte Toledo, rev. por Julián Calvo. México: Fondo de Cultura Económica.

López Cantos, Ángel (1992). *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*. Madrid: Mapfre.

López Estrada, Francisco (1951). Don Quijote en Lima. *Anales cervantinos, 1*, 332-336. Consultado 8 de febrero, 2015 http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/escritores-hispanoamericanos-celebrados-por-lope-de-vega-en-el-laurel-de-apolo--0/html/ffb0858c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_12.html#I_18_

López Estrada, Francisco (1982). Fiestas y literatura en los Siglos de Oro. La Edad Media como asunto festivo. (El caso de *El* Quijote). *Bulletin Hispanique, 84*, 291-327 .

Maravall, José Antonio (1985). Teatro, fiesta e ideología en el Barroco. En José María Díez Borque, comp., *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica* (pp. 71-95). Madrid: Serbal.

Maravall, José Antonio (1996). *La cultura del Barroco*. Ariel: Barcelona.

Meléndez, Juan (1671). *Festiva pompa, culto religioso, veneración reverente, fiesta, aclamación, y aplauso: A la feliz beatificación de la bienaventurada virgen Rosa de S. María*. Lima; n.p. Consultado: 9 de febrero, 2015. https://archive.org/stream/festiuapompacult00mel#page/n99/mode/2up

Miró Quesada, Aurelio (1962). *El primer virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros)*. Madrid: Gredos.

Ojeda, Diego de (1659). *Relación de las fiestas reales, que esta Muy Noble y Leal Ciudad de los Reyes celebró este año de 1659 al nacimiento felice de nuestro Príncipe y señor natural C. Felipe Próspero, Príncipe de las Españas y deste nueuo Mundo*. Lima: Imprenta de la viuda de Julián Santos.

Ortemberg, Pablo (2014). *Rituales del poder en Lima (1735-1828). De la monarquía a la república*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.

Palanco Romero, José (1926). *Relaciones del siglo XVII.* Granada: Universidad de Granada.

Palau y Dulcet, Antonio (1948). *Manual de librero hispanoamericano*. Barcelona: Palau.

Paz, Octavio (1995). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Ramos Sosa, Rafael (1992). *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*. Junta de Andalucía: Asesoría Quinto Centenario.

Rodríguez, Dalmacio (1988). *Texto y fiesta en la literatura novohispana*. Ciudad de México: UNAM.

Rodríguez Marín, Francisco (1911). *El Quijote y Don Quijote en América*. Madrid: Sucesores de Hernando.

Rodríguez Marín, Francisco (1921). *Don Quijote en América en 1607. Relación peruana, autografiada y reimpresa con notas*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Rodríguez Marín, Francisco (1947). *Estudios cervantinos*. Madrid: Atlas.

Simón Díaz, José (ed.) (1982). *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

Torquemada, Juan de (1975-1979). *Monarquía indiana*. 7 vols. México: Porrúa.

Uhagón, Francisco R. de (ed.) (1896). *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII.* Madrid: Vda. e hijos de M. Tello

Valero Juan, Eva María (2010). *Tras las huellas del Quijote en la América virreinal*. Roma: Bulzoni.

Vargas Ugarte, Rubén (1956). *Impresos peruanos*. Tomos IX y X. Lima: Talleres tipográficos de La Prensa.

VV.AA. (1950). *Cancionero antequerano 1627-1628*. Recogido por Ignacio de Toledo y Godoy. Editado por Dámaso Alonso y Rafael Ferreres. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes / Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

VV.AA. (1996). *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del Primer Coloquio Internacional* (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995). Madrid: Publications de La Sorbonne / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

---

[133] Ver también el artículo de José María Díez Borque, «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español» (1985).

[134] Véase el libro de Pablo Ortemberg (2014), un estudio sobre el último periodo de la cultura ceremonial en Lima virreinal, que analiza las fiestas y ceremonias que tuvieron lugar entre 1735 y 1828 con el objetivo de desplazar a la figura del virrey por la nueva autoridad.

[135] Sobre los festejos de nacimientos de príncipes, cfr. Ramos Sosa, 1997.

[136] Las «aprobaciones» son previas al inicio de la foliación, por lo que no tienen enumeración de página.

[137] Mecanoscrito sin foliación.

La prosa y sus expresiones

Escritura, ideología e imagen en crónicas, historias y relaciones de los siglos XVII y XVIII

Luis Millones Figueroa
Colby College

Este ensayo se ocupará de seis textos coloniales: cuatro del siglo XVII y dos del siglo XVIII. Los textos del siglo XVII son: 1. *Relación del viaje al Nuevo Mundo por fray Diego de Ocaña* (ca. 1607) de Diego de Ocaña; 2. la *Historia general del Perú* (1616) de Martín de Murúa; 3. la *Relación de antigüedades de este reino del Perú* (ca. 1630) de Juan de Santa Cruz Pachacuti; y 4. la *Historia del Nuevo Mundo* (1653) de Bernabé Cobo. Los textos del siglo XVIII son: 5. las *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional* (1758) de José Eusebio Llano Zapata; y 6. la obra *Trujillo del Perú* (ca. 1789) de Baltazar Jaime Martínez Compañón Bujanda.

El ensayo ofrecerá un breve recuento biográfico de los autores y descripción general de los textos, destacando en cada caso los aspectos relevantes a los que debería prestar atención una lectura por parte de un público no especializado y un comentario del estado actual de las investigaciones que interesará a los especialistas. La idea es que en, cada caso, el lector pueda tener una idea del tipo de texto al que se enfrenta, las motivaciones de los autores, y las estrategias verbales y visuales que utiliza el autor para darle significado a su texto. El ensayo no pretende, como es lógico, ofrecer una visión exhaustiva de las crónicas, historias o relaciones del siglo XVII y XVIII sino presentar una muestra de textos que destacan por su valor histórico y literario en el corpus de la época. El objetivo del ensayo es presentar una mirada inicial al legado textual de ese periodo de la época colonial de manera accesible y que genere el interés por su lectura.

El lector debe tomar en cuenta que ninguno de los seis textos coloniales de los cuales se ocupa este ensayo fueron publicados en la época en que fueron creados. Hay textos que no tenían como fin ser publicados y otros cuyo proyecto de publicación quedó truncado por no tener los medios para llevarlos a cabo o por la muerte del autor. En cada caso existe toda una historia, que apenas menciono, sobre el manuscrito y las ilustraciones, y también una historia de los esfuerzos, a través de los años, para editar y publicar estos textos. Aunque el interés por las obras coloniales ha aumentado en las últimas décadas, todavía hacen falta ediciones tanto académicas como populares que permitan el conocimiento y difusión de la literatura del periodo colonial. En tal sentido orientaré al lector sobre las mejores opciones para conocer estas obras.

1. *Relación del viaje al Nuevo Mundo*

Diego de Ocaña (Ocaña ca. 1570-Ciudad de México 1608), un padre jerónimo del monasterio de la Virgen de Guadalupe en Extremadura, no tenía planeado viajar al Nuevo Mundo, sino dedicarse plenamente al servicio del monasterio: acogiendo peregrinos, iluminando textos en la biblioteca, y llevando una vida de recogimiento espiritual. Pero los superiores de la orden lo designaron como reemplazo de último momento del compañero de fray Martín de Posada para una misión al otro lado del Atlántico. Posada y Ocaña se embarcaron a principios de 1599 en San Lúcar para ejercer de

demandadores del monasterio, un cargo oficial con el propósito de recaudar limosna, supervisar el culto, y propagar la devoción de la Virgen de Guadalupe. Sin embargo, Posada enfermó a su llegada al Caribe, pasó varios meses en cama en Panamá y finalmente murió en Paita, en la costa norte del Perú. Diego de Ocaña continuó el resto del viaje solo, escribiendo sobre sus experiencias de tanto en tanto, y el manuscrito que dejó como resultado se conoce hoy (aunque no hay título en el original) como *Relación del viaje al Nuevo Mundo por fray Diego de Ocaña*.

El manuscrito de la *Relación* se encuentra hoy en la biblioteca de la Universidad de Oviedo en España y es accesible en forma digital en el portal de la biblioteca. El manuscrito muestra un gran talento creativo. Además del texto narrativo Ocaña creó diecisiete acuarelas a color, seis dibujos a tinta, cuatro mapas, poemas, canciones, y una obra dramática que ha sido publicada de forma independiente. Pero es importante tener en cuenta que tanto las ilustraciones y los textos líricos —como la «Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus Milagros»— son parte integral de la obra. El manuscrito se ha imprimido varias veces, pero la reciente edición de Beatriz Carolina Peña es la más completa e incluye una introducción y extenso número de notas explicativas muy útiles (ver Ocaña, 2013).

Además de ser un recuento de las actividades en cumplimiento de su misión, la *Relación* es un relato ameno de las experiencias y observaciones de Ocaña durante el viaje que lo llevó, durante diez años, de su arribo en San Juan de Puerto Rico hasta la Ciudad de México, donde falleció. La mayor parte del tiempo la pasó en el Virreinato del Perú, con una estancia larga en Potosí, pero también llegó hasta zonas de los actuales países de Chile, Argentina y Paraguay. Cualquiera que fuera su motivación, lo cierto es que Ocaña parece un hombre atraído por la escritura tanto para documentar la sociedad peruana colonial como para narrar anécdotas que podrían figurar en textos literarios de su época.

Kenneth Mills (2003; 2013) ha estudiado algunos aspectos de la forma en que Ocaña desarrolló su misión de demandador, y también los retos a los que se enfrentó y las soluciones que encontró —de acuerdo al lugar y circunstancias— para promover la devoción a la Virgen de Guadalupe. Ocaña fue un hombre ingenioso que trabajó con esmero en su objetivo, si bien mantener a largo plazo el vínculo del culto en el Nuevo Mundo con el monasterio de Guadalupe en España —donde se encontraba la imagen original y adonde debía llegar el dinero de las limosnas y donaciones— fuera acaso una misión imposible. Puesto que la poca o nula relación que existía entre el monasterio de Extremadura y el culto en América era consecuencia lógica de la distancia y el proceso religioso por el cual pasaban los territorios más apartados del imperio.

Un tópico literario que se repite en la *Relación* es el del mundo al revés. Beatriz Carolina Peña, en las notas al texto (Ocaña, 2013), va señalando los casos y ve un tono entre crítico y burlón en el uso del tópico. En todo caso, parece que el mundo al revés es un recurso de Ocaña para interpretar su experiencia, y para crear una imagen del Nuevo Mundo que debía resonar con sus potenciales lectores. Así sucede cuando nos habla de tergiversaciones del orden social y moral, como en el caso de la liberalidad sexual de las mujeres y pasividad de los hombres entre la población indígena, u otros casos en que las costumbres españolas no se practican en América o se habían olvidado. Y también en casos como el siguiente, en que parece divertirle su propia fijación con el tema al comentar supuestas alteraciones de prácticas de caza y del mundo natural:

> Y las perdices son unas bobas, que cuando los hombres van caminando, van cazando desde las mulas, perdices, porque llevan unas cañas en las manos y al cabo de la caña un lazo hecho de cerdas. Y en viendo la perdiz, lléganse con la mula y écha[n]le el lazo al cuello. Y traen la caza a la mano como quien pesca. Y así decía yo que'n todas las cosas era esa tierra al revés de Castilla, porque en la tierra

se pesca y en la mar se cazan unos lobos marinos, que salen a tierra y aúllan, propiamente, como lobos (Ocaña, 2013, pp. 433-434).

En otros pasajes, la *Relación* adopta un tono documental o histórico, y aunque, como han notado varios críticos, la precisión histórica no es un objetivo de este relato, lo interesante son sus observaciones de usos y costumbres, y para mostrarlos en algunas ocasiones se sirve de ilustraciones. Así, en el caso de las acuarelas de la pareja del Inca y la palla (Ilustración 1), no solo importa que sirva para mostrar el ilustre pasado del Cuzco como capital del Tawantinsuyo, sino que también interesan los trajes de la pareja para hablar de las ropas de los indígenas de la ciudad (ver Peña, 2011). Y la ilustración del Cerro Rico de Potosí se justifica por el extenso comentario sobre la ciudad y la labor minera, acerca la cual no tiene reparos en señalar la terrible explotación de la mano de obra indígena:

> Y los mineros hacen trabajar demasiado a los indios. Y no los dejan dormir de noche las horas que les tienen ordenados. Y como los miserables están de contino allá dentro barreteando, ni saben cuándo amanece ni cuándo anochece. Y así pasa esta gente gran trabajo y mueren muchos indios: de enfermedad, otros despeñados, otros ahogados, y otros descalabrados de las piedras que caen y otros se quedan allá dentro enterrados; de suerte que apenas hay día sin que haya alguna cosa destas. [...] Y al fin no hay libra de plata que no cuesta otra tanta sangre y sudor a los miserables de los indios; pues a costa de su sangre se saca lo que se beneficia (Ocaña, 2013, pp. 542-543).

Ilustración 1. El traje del inca y el traje de las pallas. *Relación del viaje al Nuevo Mundo*, por fray Diego de Ocaña (c.1607). Biblioteca de la Universidad de Oviedo, Ms. 215, fols. 332v y 333r. (edición digital).

Al mismo tiempo otros pasajes ofrecen claro testimonio del bagaje literario de Ocaña, especialmente cuando los eventos narrados tienen un perfil aventurero. Tal es el caso, por ejemplo, cuando Ocaña cuenta que se perdió en el camino de la costa norte a Lima y tuvo una extraña experiencia en una casa de campo:

> Y tendiendo la vista a una parte y otra, acertamos a ver entre aquellos árboles y espesura un pedazo de pared. Y sospechando que era casa, como lo era, fuimos allá y apeámonos. Y me parecía que todo aquello era encantamento, entre aquella espesura, y que era alguna fiction como la de don Belianís de Grecia. Y llamando a una portuzuela que allí había, dije: *No es posible según aquí hay el apariencia sino que ha de salir a recebirnos alguna sierpe o fiera con quien ha de ser fuerza pelear para entrar a gozar deste encantado lugar* (Ocaña, 2013, p. 263).

El relato continúa envuelto en el misterio hasta el final. Si bien en este caso la referencia a la novela de caballería española *Historia del magnánimo, valiente e invencible caballero don Belianís de Grecia* (1545) es explícita, hay otros casos en los que los estudios han señalado filiaciones con la novela picaresca. En la *Relación* de Ocaña, como en otros muchos casos de las letras coloniales, se utilizan códigos de la novela de caballerías o la novela picaresca que eran familiares al lector europeo para transmitir las experiencias del Nuevo Mundo.

No hay duda de que el lector disfrutará con este relato y del personaje que crea de sí mismo el autor, además de acceder a una mirada curiosa y una descripción valiosa de la sociedad y el paisaje del Perú a principios del siglo XVII.

2. *Historia general del Perú*

De la *Historia general del Perú* (1616) de Martín de Murúa puede decirse que fue el proyecto intelectual de su vida, ya que el fraile mercedario pasó alrededor de veinte años involucrado con el texto. Murúa, de origen vasco, vivió la mayor parte de su vida adulta en el Virreinato del Perú, donde debió llegar antes de 1585 y se desempeñó como párroco y en otros puestos con tareas eclesiásticas en las diócesis del Cuzco y La Paz. En 1616 había regresado a España y se encontraba en Madrid realizando trámites para conseguir las licencias de publicación de la *Historia general del Perú*. No se conocen más detalles de importancia sobre su vida y se presume que murió en España (ver Álvarez-Calderón Gerbolini, 2004).

La *Historia general del Perú* está dividida en tres libros o partes. La primera es la más larga y trata del origen y dinastía de los incas, abarcando incluso la conquista y los incas en Vilcabamba. La segunda parte trata de la forma de gobierno, religión y costumbres en la sociedad incaica. Y la tercera parte se ocupa de algunos aspectos de geografía, descripción de ciudades e historia de las actividades de la orden mercedaria en el Perú. Varios críticos han notado una imagen positiva de los incas y una nostalgia por su forma de gobierno, pero sin tener especial aprecio por el hombre andino común. En todo caso, en su prólogo, Murúa deja claro que su historia es un intento de superar las versiones anteriores de la historia de los incas, aunque no nombra ninguna en particular. Por otro lado, no me cabe duda que Murúa quiso escribir un texto atractivo para el lector, por su estilo desenfadado y a veces coloquial, y por la estructura que procura un final especial para cada parte de la historia. Así, la primera parte acaba con un grupo de relatos cortos que han sido vistos como cuentos donde se mezclan la tradición incaica y la española, y donde destaca el cuento, basado en un relato etiológico sobre los amores de *Acoitapia* y *Chuqui Llanto* (Arrom, 1973; Omaña, 1982). La segunda parte acaba con el capítulo «De algunas cosas notables y de admiración deste reino», que narra cuatro pequeñas anécdotas sobre fenómenos o sucesos sorprendentes, casos anómalos o maravillosos del mundo natural. La tercera parte termina con dos capítulos, uno dedicado al Cerro

de Potosí y otro a la descripción «De la villa imperial de Santiago de Potosí» y queda claro que quiere aprovechar la fama mundial de la ciudad minera para cerrar con broche de oro su historia.

Para escribir su historia, Murúa, al igual que otros cronistas, recurrió a informantes locales, sus propias vivencias y los textos de otros cronistas, a quienes no hace referencia. Varios historiadores han ido identificando las fuentes textuales de Murúa y mostrado que aprovechó extensamente a Polo de Ondegardo, Jerónimo Ramón y Zamora, Miguel Cabello Balboa, Pedro Sarmiento de Gamboa, Luis Gerónimo Oré, y hasta López de Gómara, de quien tomó elementos de su relato sobre México y los usó para el Perú. Para algunos historiadores este aprovechamiento de fuentes sin atribución desmerece el texto de Murúa. Pero esta perspectiva no es la única que debe servirnos para entender o apreciarlo, y está claro que nuevas lecturas serán necesarias para poder valorar una historia que pretendía cumplir con el ideal de historia ejemplar en el sentido de guía moral.

Existen dos manuscritos del texto que datan de la época y que permiten ver la evolución del proyecto de Murúa. El manuscrito más antiguo (parte de una colección privada en Irlanda) se conoce ahora como manuscrito Galvin y contiene materiales que van desde finales del siglo XVI hasta principios del siglo XVII (1590 a 1609 aproximadamente). En 2004 Juan Ossio publicó una edición facsimilar, acompañada de un volumen con una transcripción y estudio, con el título *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. El segundo manuscrito se conoce ahora como el manuscrito Getty porque se encuentra en la biblioteca del J. Paul Getty Museum en la ciudad de Los Angeles, en los Estados Unidos. Este manuscrito quedó prácticamente listo para publicarse con todos los permisos y licencias necesarios en 1616; sin embargo, no vio luz hasta el siglo XX. La edición con transcripción más reciente (con reimpresiones bajo otro sello) es la de Manuel Ballesteros Gaibrois de 1987, bajo el título *Historia general del Perú*. El Getty Research Institute publicó en 2008 una edición facsimilar (y volumen separado de estudios, editados por Thomas B. F. Cummins y Barbara Anderson) con el título *Historia general del Piru*. También existen algunas ediciones anteriores a la de Ballesteros que se basaron en un manuscrito del siglo XIX, copia parcial de un manuscrito anterior no claramente identificado. El estudio de los manuscritos, su comparación y las conclusiones a que permiten llegar han llamado la atención de varios críticos y continúan siendo objeto de debate (ver Adorno & Boserup, 2008; Ossio, 2008, 2014).

Uno de los aspectos más interesantes del estudio del manuscrito Getty es el hecho de que revela un proceso de corrección, edición y censura del texto por varios autores, incluido el propio Martín de Murúa. Rolena Adorno (2008) ha estudiado en detalle este proceso y mostrado cómo pueden identificarse sus sucesivas etapas a través de los diferentes tipos y autores de las enmiendas que presenta el manuscrito. El proceso muestra las precisiones y correcciones finales que hizo Martín de Murúa: una última lectura para dejar listo el mejor texto posible. Pero también la edición y censura de fray Alonso Remón, cronista de la orden mercedaria, y la censura de la oficina del censor real Pedro de Valencia. Tanto Remón como Valencia hicieron enmiendas pero aprobaron el texto, y así queda claro por las constancias que acompañan al texto. Sin embargo, el estudio de las enmiendas que ha hecho Adorno nos permite ver la necesidad de una futura edición crítica que dé cuenta de la transformación del texto en búsqueda de la aprobación para ser publicado. Las enmiendas más significativas fueron las realizadas por Alonso Remón y consistieron en eliminar las críticas a la violencia de los conquistadores españoles —y el caso de la muerte de Atahualpa en particular— y la codicia de los colonizadores y misioneros. Asimismo, eliminó pasajes donde se daba cuenta de prácticas y creencias andinas, presumiblemente objetables desde el punto de vista cristiano, y en tanto que mostraban una persistencia de la idolatría en el Perú.

Ossio (2004 y 2008) y Cummins (2008), a través de un estudio de las ilustraciones, han explicado cómo el manuscrito Galvin fue finalmente abandonado y sus materiales reutilizados o descartados en favor del manuscrito Getty, y proponen que en términos generales la transformación de un manuscrito a otro constituye un deseo de producir un texto más acorde con las convenciones historiográficas europeas de la época. Un ejemplo sería que mientras el manuscrito Galvin presenta capítulos independientes para la serie de ilustraciones de las *Coyas* —tal como aparece en la crónica de Felipe Guaman Poma de Ayala— el manuscrito Getty ya no lo hace así. Por su parte, Alvarez-Calderón (2004) ha notado que en la re-escritura y paso de un manuscrito a otro puede verse un cambio hacia posturas críticas de la conquista y favorables a las formas de gobierno andinas, que parecen influenciadas por los escritos de Bartolomé de las Casas. De esta manera, y gracias a los estudios de los dos textos hasta ahora realizados, es posible tener una visión compleja del proceso de creación, re-escritura, edición y censura de una crónica colonial.

Otro aspecto importante de los manuscritos de Murúa son las ilustraciones. El manuscrito Galvin tiene 113 ilustraciones a color y el manuscrito Getty 38, pero el autor planeaba incluir más. Entre las ilustraciones, que ocupan cada una un folio entero, destacan las dedicadas a los incas y las coyas, en particular por las ropas que llevan, ya que el objetivo de la ilustración es justamente mostrar el traje de cada personaje. Elena Phipps (2008, 2014) ha adelantado observaciones sobre el color, diseño y orígenes culturales de los tejidos de las ropas de estas ilustraciones. En la ilustración de Mayta Cápac (Ilustración 2), por ejemplo, Phipps señala que se aprecia en la parte baja de la túnica el diseño al que Guaman Poma se refirió como *q'asana* (una figura cuadrada que contiene a otras cuatro figuras cuadradas más pequeñas) y que puede reconocerse en otros casos. Además de las ediciones facsimilares, las ilustraciones del manuscrito Getty pueden verse en alta resolución en el sitio web del Getty Research Institute. Sin duda alguna, las ilustraciones fueron un elemento clave en la concepción del texto de Murúa. En este sentido Cummins (2014) plantea que fue el propio Murúa el artista detrás del proyecto, al que luego se añadiría Felipe Guaman Poma de Ayala.

Aparte de los pocos dibujos en los que es clara su mano, la forma y extensión de la participación de Guaman Poma en el proyecto de Murúa, así como la influencia que pudo ejercer esta participación en su *Nueva corónica y buen gobierno*, son temas no resueltos. Y el asunto se complica porque, mientras no hay mención de Guamán Poma en el texto de Murúa, el mercedario aparece varias veces en la *Nueva corónica y buen gobierno*, y es patente la dura crítica que hace el autor andino tanto de la historia como de la persona de Murúa. El ejemplo más difundido es un dibujo de Guaman Poma en el «Capítulo de los padres de doctrina», donde Murúa aparece golpeando con un palo la cabeza de una mujer que está tejiendo. David Boruchoff (2014) ha señalado un contraste importante entre Murúa y Guaman Poma en la presentación de personajes que constituyen modelos de santidad. Guaman Poma distinguió entre los religiosos que eran buenos modelos a seguir —por ejemplo su medio hermano Martín de Ayala— y aquellos que eran malos, entre los que figuran los mercedarios y Murúa en particular. Por su parte Murúa dedica varias páginas a celebrar a los miembros de su orden. Este contraste nos permite avanzar en la comprensión del conflicto entre estos autores, pero futuras investigaciones deberán explicar mejor tanto la relación personal de estos dos personajes como la que existe entre sus obras.

Ilustración 2. Mayta Capac. Artista desconocido en Martín de Murúa, *Historia general del Perú* (c. 1616). Ms. Ludwig XIII, 16, fol. 28v, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Open Content Program, Getty Research Institute.

3. *Relación de las antigüedades de este reino del Perú*

La *Relación de las antigüedades de este reino del Perú* (c. 1630) es una obra especial porque es uno de los muy pocos textos narrativos coloniales de autores indígenas andinos que se conservan. En tal sentido forma parte de un grupo conformado por textos como los *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, la *Nueva corónica y buen gobierno* por Felipe Guaman Poma de Ayala y la *Relación* de Titu Cusi Yupanqui. El único manuscrito que se conserva de la *Relación de las antigüedades de este reino del Perú* consta de 43 folios, y se encuentra en la Biblioteca Nacional de España como parte de un conjunto de documentos que pertenecieron a Francisco de Ávila. El manuscrito ha sido editado varias veces. La última edición, realizada por Rosario Navarro Gala (2007), ofrece un amplio estudio lingüístico y una transcripción paleográfica muy detallada. Sin embargo, dado que no es un texto de lectura fácil es recomendable recurrir a la versión modernizada de Carlos Araníbar (1995), que permite una lectura fluida e incluye un glosario muy completo. La edición de Pierre Duviols y César Itier (1993), además de sus estudios etnohistóricos y lingüísticos, incluye una reproducción facsimilar del manuscrito y una transcripción con cierta modernización. Actualmente existe la posibilidad de acceder a una copia digital del manuscrito a través de la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, una posibilidad que ofrece una excelente manera de acercarse al manuscrito no solo para ver el original sino también para apreciar el manuscrito como objeto.

Don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua es la manera en que el autor de la *Relación* se llama a sí mismo. Además de darnos los nombres de sus padres y ubicar su tierra entre las provincias de Canas y Canchis de Collasuyo, al sureste del Cuzco, Juan de Santa Cruz Pachacuti se declara descendiente de caciques principales y cristianos profesos, enfatizando que sus antepasados adoptaron la fe cristiana a la llegada misma de los españoles a Cajamarca. Aún más, según Santa Cruz Pachacuti, sus mismos parientes habrían contribuido activamente a la cristianización de esa zona de los Andes combatiendo la idolatría.

El texto de Santa Cruz Pachacuti está escrito en castellano andino de principios del siglo XVII, contiene algunos pasajes en quechua, e incluye dibujos dentro del texto en tres de sus folios. Se han reconocido tres distintas manos en la escritura: la que se atribuye a Juan de Santa Cruz Pachacuti, que abarca la mayor parte del texto y los dibujos; la de un escriba anónimo; y el título y las notas marginales, que corresponderían a Francisco de Ávila. Dado que el documento forma parte de un grupo de papeles que perteneció a Ávila y por el obvio interés en darle un título y anotarlo, se ha supuesto que fue el propio Ávila quien habría promovido o motivado la escritura del texto.

El autor nos cuenta una historia de los incas desde sus inicios hasta el momento de lucha por el poder entre Huáscar y Atahualpa, y la entrada de los españoles al Tawantinsuyu y su llegada al Cuzco. Al mismo tiempo, se trata de una historia que adopta una versión de la leyenda del apóstol Tomás («Tonapa» en el relato) según la cual el apóstol habría visitado tierras americanas en un primer intento de hacer llegar la propuesta cristiana a la población andina. Esta idea, que se encuentra en otros textos coloniales, está particularmente desarrollada en el relato de Santa Cruz Pachacuti. Allí, luego de un recorrido en el que encuentra resistencia a su prédica por la región andina, Tonapa le pasa simbólicamente la tarea civilizadora-evangelizadora a «Apotampo», quien resulta ser en esta versión de la historia incaica el padre de Manco Cápac, el primer inca de la conocida dinastía. De esta manera, tal como sucede en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, los incas asumen un papel civilizador y valores asociados al cristianismo, y el relato puede verse como representante del tópico de la *praeparatio evangelica*, es decir que los incas habrían preparado el terreno creando una sociedad lista para ser cristianizada por los españoles.

El motivo central a través del cual los incas asumen en el relato de Santa Cruz Pachacuti un papel de camino al cristianismo es la adopción de un «supremo hacedor», que recibe el nombre de

Huiracocha y es figura central de su sistema religioso. Uno de los aspectos fascinantes derivados de la adopción de este supremo hacedor es el enfrentamiento político y religioso entre Huiracocha y los curacas y divinidades de la región andina, que reciben la denominación de *guacas* y son identificados como demonios. Tal como señaló Millones Santa Gadea (1979), en una interpretación pionera en el estudio de este texto, el relato de Juan de Santa Cruz Pachacuti hace coincidir los momentos de presencia y relevancia del «hacedor» con aquellos momentos de importancia consagrados en la historia incaica. Así, los gobiernos de Manco Cápac, Mayta Cápac y Yupanqui —luego llamado Pachacuti—, que en la tradición incaica constituyen momentos políticos claves en el desarrollo de su cultura, son también los momentos en que los incas demuestran un acercamiento a la figura del «hacedor», mientras que el relato de los otros gobiernos corresponde a momentos de debilidad incaica, en los que las *guacas* adquieren preeminencia y los líderes incaicos son personajes cuya conducta moral se presenta como reprobable. En esta propuesta el final de la historia incaica coincide con un periodo de crisis que se superaría con la llegada de los españoles y el cristianismo en su versión completa.

El pasaje a continuación se refiere a Mayta Cápac (de quien se dice que pronosticó la llegada del santo evangelio) y queda claro cómo este inca se enfrenta —burlándose de ellos y tratando de destruirlos— a ídolos y huacas andinas:

> Este había mandado, siendo mancebo, hacer llevar todos los ídolos y huacas de su reino a la ciudad del Cuzco prometiendo que haría procesión y fiesta general. Y después de haber visto todos los huacas e ídolos en su mano les había hecho gran burla a los muchadores de huacas, haciendo con todos los ídolos y huacas cimientos de una casa que para ello estaba hecha a posta. Dicen que muchos ídolos y huacas huyeron como fuegos y vientos, otros en figura de pájaros, como Aisahuilca, Chinchaicocha, el huaca de los cañares, Vilcanota, Putina, Coropuna, Antapucu, Chuquihuacra, Choquepillo. Por esta burla del inca dicen que toda la tierra tembló, más que en otro tiempo de sus pasados (Santa Cruz Pachacuti, 1995, p. 33).

Este pasaje me parece útil para ilustrar las diferentes lecturas que ha tenido el texto. Si asumimos la ideología cristiana declarada por Santa Cruz Pachacuti al principio del texto, es lógico favorecer una lectura en la que Mayta Cápac es juzgado de manera positiva por su contribución al proceso civilizador-evangelizador del relato. Sin embargo, otra lectura podría enfocarse en el hecho de que el relato revela que Mayta Cápac actúa de una manera moralmente cuestionable al engañar sobre su propósito de hacer juntar a ídolos y huacas en el Cuzco, y enfatizar que en realidad el inca fracasa en su intento de destruir a las huacas, algunas de las cuales son implícitamente reconocidas por evadir su destrucción al referirlas con nombre propio. Finalmente, esta lectura podría apuntar que el pasaje advierte del poder de las huacas al decir que la burla del inca fue contestada con el temblor de tierra más fuerte de todos los tiempos.

Según la *Relación* es precisamente Mayta Cápac quien decidió agregar nuevas figuras alrededor de una plancha ovalada de oro —colocada por Manco Cápac— que representaba a Huiracocha en un muro del Coricancha, el templo más importante del Cuzco, formando una composición de imágenes que Santa Cruz Pachacuti dibujó en su texto. El dibujo (Ilustración 3) se encuentra incorporado en el folio 13v y el texto deja claro la necesidad de recurrir a un lenguaje visual para representar la composición de los elementos, a los que Santa Cruz Pachacuti añade palabras o frases explicativas. La composición original o imaginada debió estar formada por objetos (incluyendo la plancha de oro ovalada) y no por pinturas, eso sugiere el uso de los verbos poner y quitar en el texto que acompaña al dibujo.

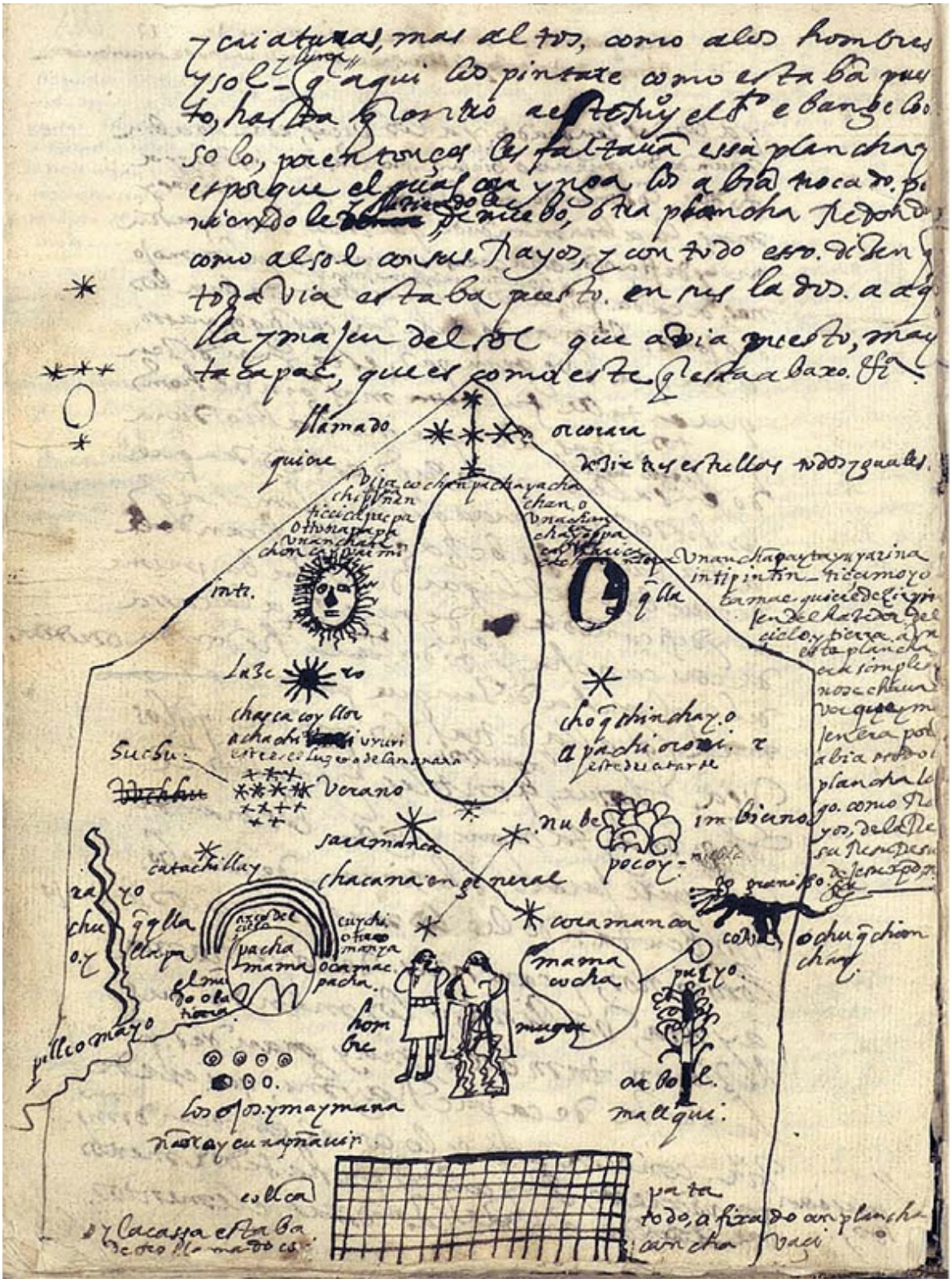


Ilustración 3. Dibujo de la plancha e imágenes en la pared del Coricancha, en Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, *Relación de las antigüedades de este reino del Perú*, c. 1630, ms. 3169, fol. 13v, Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.

Este dibujo, el más complejo de los cuatro que hay en total en el texto y que se ha convertido en símbolo de la *Relación de las antigüedades de este reino del Perú*, ha sido objeto de diversas y controvertidas interpretaciones. Mientras algunos autores han visto la presencia de elementos de una cosmología andina y la posibilidad de recuperar parte de la mentalidad de una cultura del pasado, otros lo han interpretado como una manifestación retórica de orígenes europeos y como un reflejo de la estructura espacial del retablo cristiano (ver, por ejemplo, el debate en la sección especial en

Bouysse-Cassagne, 1997). En cualquier caso, el valor de la *Relación* para investigar conceptos relativos al mundo andino ha sido resaltado desde hace tiempo por muchos autores (entre otros, Millones Santa Gadea, 1979; Harrison, 1982), por ejemplo, en el pasaje citado arriba la información de que las huacas tomen la forma de fuegos o vientos, o figuras de pájaros. Una situación similar se ha dado con las interpretaciones de los pasajes en quechua del texto. Frente a quienes vieron la posibilidad de recuperar fragmentos de la tradición oral incaica, otros han concluido que se trata de un ejemplo de la manipulación de la tradición oral andina y el quechua a manos de los misioneros (Itier, en Santa Cruz Pachacuti, 1993). Lo que resulta claro de estas lecturas interpretativas es que es indispensable recurrir a un contexto amplio y complejo para explorar la riqueza del texto.

Parte del contexto para entender la *Relación de las antigüedades* fueron las circunstancias que causaron la escritura del texto. Salles-Reese (1995) ha llamado la atención sobre la presencia de fórmulas discursivas de escrito legal en el texto de Santa Cruz Pachacuti. Según esta lectura, Santa Cruz Pachacuti habría sido compelido a crear una narrativa que afirmara su calidad de cristiano como respuesta a sospechas o acusación formal de idolatría provenientes del padre Ávila o algún otro personaje con autoridad. Por eso, en su defensa, el relato de Santa Cruz Pachacuti remonta su genealogía cristiana hasta el encuentro de Cajamarca, y prácticamente recita los artículos de fe de la doctrina católica en las primeras páginas del texto. Pero todo lo que hubiera podido contar un informante como Santa Cruz Pachacuti —en el que se debió reconocer un intelecto sofisticado— sobre la cultura andina habría sido de sumo interés para Ávila. El celo por la extirpación de idolatrías de Ávila está ampliamente documentado, así como su interés en conocer la mentalidad y el universo andinos, porque era información que le servía tanto para sus sermones como para descubrir las formas que adoptaba la idolatría en los Andes. Pero si este es un buen reflejo de la situación, es lógico que el lector esté prevenido para enfrentarse a un texto construido a la medida de las circunstancias, donde cabe preguntarse si Santa Cruz Pachacuti estaría simulando su tan declarado cristianismo.

Otros autores han tratado de responder a la pregunta de cuál es el objetivo del texto. Duviols (Santa Cruz Pachacuti, 1993) hace un detallado análisis para identificar los símbolos y la retórica del catolicismo que favorece su interpretación, y propone que Juan de Santa Cruz Pachacuti produjo un sofisticado relato en el que se lleva a cabo la colonización espiritual del pasado andino. Asimismo, especula que podría tratarse de una estrategia deliberada, encomendada a un autor andino para que sirviera como catecismo a las élites indígenas, quienes recibirían bien una narración en la que se representaba a los incas como portavoces del monoteísmo precristiano.

Si bien no hay duda de que Santa Cruz Pachacuti adoptó de manera explícita una posición favorable al cristianismo, al mismo tiempo expresó cierta actitud crítica con respecto a la historia política tanto del pasado incaico de la conquista como del presente colonial. Chang-Rodríguez (1988) ha sido quien más ha resaltado esta dimensión de la *Relación*, mostrando, entre otros ejemplos, que en el relato hay una alusión a los incas como tiranos desde el momento en que Manco Cápac manda que los padres aten la cabeza de sus criaturas para crear súbditos «que sean simples y sin animo» (Santa Cruz Pachacuti, 1995, p. 23), ya que pensaba que aquellos con cabezas redondas eran atrevidos y desobedientes. Asimismo, el recorrido victorioso de Pizarro, Valverde y Manco Inca camino del Cuzco está descrito por Santa Cruz Pachacuti como una farsa en la que estos personajes se visten de Carlos V, el Papa (San Pedro), y Guayna Cápac, pero donde queda claro —por los cuestionamientos que hace de cada uno de ellos— que ninguno tiene el estatus moral para representarlos (Harrison, 1982). La *Relación* termina con un comentario negativo del presente colonial en el que se denuncia el poco celo evangelizador de los curas y el deseo de lucro de los

españoles. Y que junto a la afirmación de que «los reyes de la tierra son obligados de dejar o nombrar governadores rectos en la fe y no codiciosos ni descuidados» (Santa Cruz Pachacuti, 1995, p. 89) permiten ver en el texto un reclamo de «buen gobierno» emparentado con el de Felipe Guaman Poma de Ayala. Por eso Chang-Rodríguez concluye que el objetivo del texto es procurar un futuro mejor.

Dentro de esta misma línea puede verse la idea de la *Relación* como un texto semejante al de una probanza de méritos y servicios (Salles-Reese, 1995). La probanza de méritos y servicios era un instrumento legal en el que una persona o personas presentaban un informe de sus acciones a favor de la Corona española con la esperanza de recibir una recompensa que podía tener diversas formas. En su versión de la historia incaica, sus comentarios a la conquista y al presente colonial, Santa Cruz Pachacuti quiso mostrar que distinguía con claridad el bien y el mal tanto en lo que concierne a la religión como a la esfera política. En esa sensata reconstrucción del pasado Santa Cruz Pachacuti hizo que su historia personal y la de su comunidad se incorporaran estratégicamente a la historia universal (ver Millones Santa Gadea, 1979), de manera que la conclusión fuera que don Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayua tenía una afiliación espiritual con el cristianismo y cívica con la política justa. Santa Cruz Pachacuti debió pensar que probada esta condición podía esperar algún reconocimiento o que bien lo merecía. Por eso Chang-Rodríguez (1988) señaló que la intención de Santa Cruz Pachacuti era crearse un linaje adecuado para la sociedad colonial. Pero si bien Joan de Santa Cruz Pachcacuti Yamqui Salcamaygua ignoraba qué habría de merecer cuando escribió su *Relación*, no hay duda de que esta tiene un lugar destacado, pero todavía poco reconocido entre las obras coloniales de la literatura peruana.

4. *Historia del Nuevo Mundo*

Bernabé Cobo nació en la villa de Lopera (Andalucía) en 1580 y murió en Lima en 1657. Viajó joven al Nuevo Mundo, donde vivió el resto de su vida, primero por un tiempo corto en el Caribe y luego se estableció en el Perú, aunque también pasó unos doce años en México. Cobo estudió en los colegios jesuitas de Lima y Cuzco, fue ordenado sacerdote hacia 1613 y continuaría unido de por vida a la Compañía de Jesús desempeñando diversas tareas en distintas partes del reino. Además de cumplir con sus labores religiosas para la Compañía de Jesús, su interés por la investigación de la naturaleza y la historia fueron sus verdaderas pasiones, y trabajó por cuarenta años en producir un largo y completo manuscrito que terminó en 1653 y tituló *Historia del Nuevo Mundo* (ver Mateos, 1956).

La *Historia del Nuevo Mundo* está dividida en tres partes. La primera la dedica a la historia natural (geografía, flora y fauna) y termina con capítulos sobre los incas y la sociedad incaica. La segunda parte trata de la historia del Perú desde su descubrimiento y la descripción de sus provincias. La tercera parte se ocupa de la historia y descripción de provincias de la Nueva España, incluyendo los territorios en Filipinas y las islas Molucas, y culmina con un breve tratado de las navegaciones en el Nuevo Mundo. Sin embargo, de este magnífico proyecto solo se conservan, o solo se han ubicado, la primera parte y los capítulos de la segunda parte que tratan de la Ciudad de los Reyes (Lima). Aun así, la obra de Cobo es apreciada por muchos autores.

Los manuscritos de la *Historia del Nuevo Mundo* se encuentran en Sevilla, repartidos entre la Institución Colombina y el Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, que ha digitalizado los manuscritos de Cobo. La edición más accesible es *Obras del Padre Bernabé Cobo*, preparada por Francisco Mateos en 1964 para la Biblioteca de Autores Españoles y que tiene varias reimpresiones. Esta edición incluye todos los manuscritos y también un par de cartas de Cobo escritas durante su

estancia en México. Millones Figueroa (2000) ha estudiado la trayectoria editorial de la *Historia del Nuevo Mundo* y notado que la mejor edición de la primera parte sigue siendo la de Marcos Jiménez de la Espada, realizada entre los años 1890 y 1895.

Me parece importante distinguir en la historia de Cobo los capítulos dedicados a la historia natural de aquellos capítulos dedicados a los incas y la Ciudad de los Reyes. Si bien ya se habían publicado textos en los que la historia natural tenía gran importancia, como la *Historia general de las Indias* (1535) de Gonzalo Fernández de Oviedo o la *Historia natural y moral de las Indias* (1590) del también jesuita José de Acosta, es obvio que Cobo, motivado por su experiencia del Nuevo Mundo, vio la necesidad de un nuevo texto que ofreciera no solo una historia natural lo más completa posible sino también una clara manera de exponerla. La historia natural de Cobo comienza con una descripción general del universo conocido y luego describe el mundo natural americano siguiendo una disposición basada en el orden de la creación según el Génesis. Así, pasa de los minerales a las plantas y los animales para luego ocuparse de la población nativa en su historia de los incas. Las descripciones naturalistas de Cobo han sido muy admiradas y él mismo tuvo mucho cuidado en que su lenguaje permitiera identificar el objeto al cual se refería. Su experiencia de gran observador de la naturaleza, su familiaridad con las culturas nativas, así como un manejo suficiente del quechua y aymara, le permitieron captar elementos claves en la descripción de la flora y fauna locales, a tal punto que Cobo prefiere el lenguaje a la representación visual y considera inútil recurrir a los textos de historia natural de la tradición clásica como hicieron otros autores (ver Millones Figueroa, 2013).

Un ejemplo de una descripción corta pero efectiva es la del pájaro carpintero andino (*Colaptes rupicola*) en el libro octavo, capítulo xxii, titulado *Del pito*:

> El *pito* es un pájaro del tamaño del cernícalo y algo parecido a él en el color, pintado, aunque las plumas del vientre son de un color entre blanquecino y amarillo. Tiene muy largo cuello, y la cabeza grande en proporción del cuerpo; el pico, negro, delgado y tan largo como la longitud del dedo meñique: la lengua larga medio palmo, delgada y redonda, que parece lombriz, y los ojos verdes. Es pájaro muy vocinglero y muy dañoso a los edificios porque con el pico, que es muy recio, agujerea las paredes de donde hace el nido. Y el caldo de su cocimiento, bebido caliente, hace venir abundancia de leche a las mujeres estériles délla, para criar. Llaman los españoles a este pájaro, *pito*, y los indios deste reino del Perú, en las dos lenguas generales, *acallu*, en la quichua, y en la aimará, *yaracata* (Cobo, 1964, I, pp. 321-322).

Esta descripción muestra que Cobo observó al pájaro de cerca, y que la práctica difundida de beber su caldo para favorecer la producción de leche materna le pareció información clave para explicar y difundir.

Además de sus descripciones de especies de la flora y fauna americanas, Cobo dejó reflexiones pioneras sobre la geografía peruana, y participó en los debates de su época que trataban de conciliar el saber de la tradición bíblica con las realidades que ofrecía el Nuevo Mundo. Así, por ejemplo, escribió sobre los efectos climáticos a diferentes alturas sobre el nivel del mar y su importancia para la agricultura y vida animal. Igualmente opinó sobre cuestiones como la diversidad, dispersión y distribución de las especies en la tierra. En suma, a partir de su experiencia y reflexión sobre el mundo natural que lo rodeaba, Cobo pensaba que la naturaleza del Nuevo Mundo creaba la necesidad de revisar el conocimiento clásico y elaborar una nueva filosofía natural (ver Millones Figueroa, 2003).

En los capítulos sobre la historia natural destacan la experiencia y curiosidad de Cobo para entender la naturaleza que fue conociendo durante un periplo que lo llevó por muy diversas regiones del continente. En los capítulos sobre los incas, Cobo recurrió —mencionando nombres en algunos

casos— a varias fuentes escritas, algunas impresas y otras manuscritas. El Inca Garcilaso, José de Acosta, Polo de Ondegardo, o Cristóbal de Molina son algunos ejemplos. En el caso del último, varios críticos (por ejemplo Rowe, 1979) han sospechado que además de utilizar su *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*, Cobo habría tenido en sus manos una historia de los incas escrita por Molina que solo se conoce por referencia, pues está perdida. En todo caso, Cobo leyó atentamente las fuentes para que su historia se aprovechara de las distintas o complementarias informaciones que le facilitaban, pero al mismo tiempo aspiraba a producir el mejor relato posible —a partir del contraste de fuentes y llegando a sus propias conclusiones—, asumiendo plenamente su tarea de historiador. El resultado es una historia y costumbres de los incas que sigue siendo apreciada por los especialistas.

5. *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional*

José Eusebio Llano Zapata (Lima, 1721-Cádiz, 1780) fue un intelectual erudito y prolífico de obras de carácter científico y humanista, así como de una extensa correspondencia. Según Álvarez Brun (1963), autor de su biografía más completa hasta la fecha, Llano tuvo una gran frustración porque, a pesar de su éxito como intelectual, su ascenso social estuvo limitado porque fue hijo natural de un presbítero. En todo caso, Llano tuvo una buena educación escolar complementada con tutores jesuitas y, sobre todo, un fue un lector voraz y autodidacta ilustrado ya que no asistió a la universidad. Cuando tenía cerca de treinta años, Llano emprendió un viaje por el sur del continente que terminó cinco años más tarde en Río de Janeiro. De allí se embarcó para España y se estableció en Cádiz, donde vivió el resto de su vida. Este viaje fue muy importante para concebir su proyecto más ambicioso, las *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional*, para cuya publicación buscó apoyo con insistencia pero sin éxito, ya que permanecieron sin publicarse (ver Peralta Ruiz, 2005; 2007). La primera edición completa —basada en los manuscritos de la Biblioteca Nacional del Perú y la Real Biblioteca del Palacio Real en Madrid— no se publicó hasta 2005 (ver Llano Zapata, 2005).

Según Llano, la motivación para escribir sus *Memorias* fue comprobar que la historia natural americana que presentaban las crónicas, historias y relatos de viajes estaba plagada de errores. Ya sea por malicia, repetición de equivocaciones o credulidad, Llano entendía que el resultado era un conocimiento parcial y tergiversado o la plena ignorancia de los recursos naturales que abundaban en América del Sur. Imbuido del entusiasmo por el conocimiento y exactitud de la ciencia ilustrada, se propuso escribir un texto que corrigiera esos errores y que revelara las oportunidades que se abrían —en particular para la medicina y el comercio— con un entendimiento adecuado del mundo natural y de las técnicas modernas. Sobre todo le interesaba aquello que se distinguía por su valor o era único entre los minerales, la flora o la fauna del Virreinato del Perú y de América del Sur en general.

Asimismo, Llano veía su obra como una contribución a las ideas reformistas de política económica que llevaba a cabo el gobierno de Carlos III. Parte importante de estas ideas era implantar reformas para que los territorios de ultramar apoyaran el desarrollo económico de España. Por ello comenzó su dedicatoria de las *Memorias* a Carlos III con estas palabras: «Los montes de la América Austral desde sus más ocultos senos publican al mundo en estas memorias cuánta es la riqueza de Vuestra Majestad en la riqueza que le producen, cuánta deja de ser en la que no recoge la industria y abandona la pereza» (Llano Zapata, 2005, p. 144).

El plan original de las *Memorias* contemplaba cuatro partes, pero la cuarta parte, dedicada a la descripción de los principales ríos de América del Sur, no llegó a escribirse. La obra quedó entonces dividida en tres partes. La primera es la más extensa y está dedicada al mundo mineral. Comienza,

significativamente, con un capítulo sobre la plata y se ocupa no solo de los minerales sino también de las minas y las técnicas de sacar y producir el mineral. Esta primera parte lleva una gran cantidad de notas históricas. También se ocupa de las piedras preciosas y un poco de los lagos y volcanes, para terminar con un capítulo titulado «De inscripciones, medallas, edificios, templos, antigüedades y monumentos», donde hay una ilustración del petroglifo de Calango (hoy en la provincia de Cañete, departamento de Lima), cuyos grabados eran motivo de debate en su época. Coherente con su preocupación por generar riqueza a partir de un conocimiento científico, y crítico con una actitud que entendía ociosa y de corta visión, Llano llamó la atención sobre la obsesión por la búsqueda de tesoros enterrados. Para él esta era una prueba de «espíritus débiles» llevados por la vana apariencia de las «riquezas imaginarias» en lugar de trabajar por las «riquezas efectivas» que se debían procurar «por medio de la industria y arte» (Llano Zapata, 2005, p. 199).
Este es un aspecto en el que Llano insiste a lo largo de su obra, y así lo confirma este pasaje sobre un tópico que llegó al teatro del Perú de su época:

> Son tantas las mentiras, fábulas y enredos que en asunto de minas, entierros y huacas se cuentan en la América que pasando a contagio su noticia a pocas palabras infestan a muchísimos, que conciben encontrar en aquellas regiones el oro y la plata con la misma facilidad que tropiezan en otras con los guijarros y piedras. Y no es lo peor esto, sino que suelen apelar a los conjuros y sortilegios para descubrir los tesoros que presumen encantados. Bien vulgares son las historias de Casa blanca, templo del Sol, tesoros de Pachacamac y otros depósitos de igual naturaleza, de que se han excitado algunos chistes y entremeses, haciéndose los españoles unos a otros el objeto de la risa en estas farsas y ficciones de que en el Real Coliseo de Lima he visto yo representar algunos (Llano Zapata, 2005, p. 200).

Queda claro entonces que, para Llano, parte del problema era también la actitud con la cual debían aprovecharse los recursos naturales.

La segunda y tercera parte de las *Memorias* están dedicadas al mundo vegetal y animal. Juntas llegan apenas a la mitad de la primera parte en extensión y no llevan notas históricas como aquella. En el título de la segunda y tercera partes, Llano advierte que incluyen «unas breves advertencias y noticias útiles, a los que de orden de Su Majestad hubiesen de viajar y describir aquellas vasta regiones», lo que inscribe esta historia natural en los esfuerzos representados por las expediciones ilustradas al Nuevo Mundo con proyectos de mayor alcance. Asimismo, en su tratamiento de la flora y fauna es evidente el propósito de desterrar los errores y fábulas que habían proliferado sobre plantas y animales americanos. Llano no desaprovecha ninguna oportunidad para hacer correcciones, a veces con un tono de desprecio por la ignorancia y credulidad, y reclama la falta de evidencias de las fuentes. Sus rectificaciones van desde el color y tamaño de una planta o sus flores hasta la transposición de la mitología clásica, pasando por la supuesta presencia de especies nunca vistas en el Nuevo Mundo (ver Millones Figueroa, 2005).

Para su ambicioso proyecto Llano consultó —citando la mayoría de las veces— a innumerables autores: desde Cristóbal Colón hasta contemporáneos suyos como Antonio de Ulloa. Pero su mayor deuda es con Antonio de León Pinelo, cuyo manuscrito de *El paraíso en el Nuevo Mundo* le fue entregado durante su estadía en Buenos Aires por el arzobispo de Charcas, Cayetano Marcellano de Agramont (ver Garrido Aranda, 2005). En *El paraíso* León Pinelo había dedicado su sección más extensa a presentar las maravillas de la naturaleza del Nuevo Mundo, porque esto constituía parte de la argumentación para sustentar su tesis de que el paraíso se encontraba allí y no, como otros postulaban, en las Indias Orientales. De manera que Llano, además de aprovechar —críticamente— la obra de León Pinelo en las informaciones de historia natural, lo emulaba, pero esta vez no dentro

de un debate teológico sobre el lugar del paraíso, sino en el contexto del potencial económico de la naturaleza de la América Meridional dentro de los territorios del imperio español.

No obstante, la abundancia de citas para apoyar o refutar las muchas informaciones que presentan las *Memorias*, no cabe duda de que Llano disfrutó al actuar como naturalista de campo y tener la oportunidad de herborizar y observar con detenimiento a los animales que tuvo cerca. Podemos apreciar su escritura de naturalista, por ejemplo, cuando en el capítulo sobre las aves cantoras nos habla del cuculí (*Zenaida meloda*):

> Entre estas aves debe tener el primer lugar la que llaman cuculí. Ella es del linaje de las tórtolas, pero casi del tamaño de un polluelo de paloma. Su color es ceniciento con los encuentros azules y blancos y el pecho de color de la flor del romero, su cabeza es pequeña con ojos grandes y pardos, los azules del color del jacinto, pies colorados y pico negro. Sus carnes son delicadas, muy nutritivas y sanas. Se mantiene esta ave de semillas de cardo, trigo y maíz. Su mayor abundancia es en tiempo de aceitunas y entonces su caza es más apetecida. Canta lúgubremente guardando las vigilias de la noche. En cada una repite los golpes de su música como que avisa la estación de ella. [...] Para cantar hincha el buche repitiendo cinco veces la primera sílaba de su nombre, termina con la expresión entera de él rematando la que empezó con cuyo canto mezcla entre tristezas de su llanto las dulzuras de la armonía y suavidad de su voz. Muchas gentes no pueden sufrirla porque le recuerda sus memorias melancólicas, a otros les agrada tanto que tienen pajareras como he visto en España de estas aves y en ellas se multiplican, o por mejor decir se libran del cazador, que casi tiene en nuestros campos destruido el linaje de ave tan peregrina y particular (Llano Zapata, 2005, p. 549).

Destacan la descripción del plumaje, el esfuerzo por describir el canto del cuculí, y también su observación del peligro de extinción por su excesiva caza.

Si bien podría considerarse a José Eusebio Llano Zapata como uno de los escritores más representativos de la Ilustración en Hispanoamérica, su obra está muy poco estudiada. Es necesario darle el espacio que merece en la historia literaria del continente.

6. *Trujillo del Perú*

El nombre *Trujillo del Perú* designa a una colección de acuarelas que mandó pintar el obispo Baltazar Jaime Martínez Compañon y Bujanda como parte de un proyecto para describir la diócesis de Trujillo, y cuyos originales se encuentran actualmente en nueve volúmenes que contienen cerca de 1400 ilustraciones en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Martínez Compañon (1737-1797) nació en Navarra, España, y pasó al Nuevo Mundo a los treinta años cuando se le nombró chantre en Lima. Vivió los siguientes veintitrés años en el Virreinato del Perú y sus últimos seis en la zona que se había constituido en el virreinato de la Nueva Granada. En 1779 fue nombrado obispo de Trujillo, cuya diócesis abarcaba a finales del siglo XVIII un territorio de aproximadamente 150 000 kilómetros cuadrados y 250 000 habitantes (en la costa norte incluía las provincias de Trujillo, Saña y Piura, y hacia el este hasta las provincias de Chachapoyas, Moyobamba y Lamas). Al asumir el obispado, Martínez Campañón decidió organizar una gran visita eclesiástica de la diócesis que le permitiera entender, organizar y modernizar el territorio, y que llevó a cabo entre 1782 y 1785. Fue como parte de esta visita que surgiría el proyecto al que pertenece la colección de acuarelas *Trujillo del Perú*.

Las acuarelas de *Trujillo del Perú* se ocupan de muchos temas. El primer volumen ofrece los retratos de funcionarios públicos y eclesiásticos, y mapas de la región y de ciudades. El segundo volumen presenta a diferentes grupos étnicos en actividades de trabajo y vida cotidiana e interactuando unos con otros. Los volúmenes tercero, cuarto y quinto se ocupan de la flora.

El volumen seis se ocupa de animales terrestres, el siete de las aves, y el ocho está dedicado a los peces y otros animales marinos. El noveno y último volumen trata de restos arqueológicos, entierros, tejidos y cerámica. Los nueve volúmenes han sido publicados a lo largo de varios años por el Ministerio de Cultura de España (ver Martínez Compañón, 1978-1994); las imágenes son accesibles en forma digital como parte de la colección de Manuscritos de América en las Colecciones Reales del portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y también a través del catálogo de la Real Biblioteca del Palacio Real de España. Aparte de la colección de la Real Biblioteca existen otras colecciones de acuarelas, pequeñas en comparación y en su mayoría duplicados, pero con algunas imágenes diferentes que pertenecen al mismo contexto y se encuentran en el Perú y Colombia (ver Macera, 1997).

La variedad y cantidad de acuarelas se explica porque Martínez Compañon planeaba una gran obra que mostrara con texto e imágenes la realidad y el potencial de la diócesis de Trujillo. Durante su visita y en los años que siguieron, Martínez Compañon puso en práctica un plan para transformar Trujillo y convertirlo en un territorio que fuera un ejemplo de los ideales de la Ilustración, tanto desde el punto de vista social como económico. Su plan incluía la reubicación o fundación de pueblos, la creación de colegios, cambios y mejoras en la producción minera, y muchas otras iniciativas. Asimismo, Martínez Compañon pretendía que la población nativa se asimilara al estilo de vida español en el Perú y adoptara una mentalidad acorde con las ideas de productividad y progreso de la Ilustración europea. Sin embargo, la mayor parte del proyecto transformador quedó en planes —o no tenían financiamiento o fracasaron en su implementación—, y finalmente como testimonio de la utopía que imaginó el obispo (ver Soule, 2014).

El proyecto intelectual tampoco se llevó a cabo como estaba planeado, pues el texto para el cual se habían producido las acuarelas nunca fue escrito. Sin embargo, el inmenso contenido de los nueve volúmenes ha ido revelando materiales valiosos en la mirada de diversos especialistas. Los cientos de representaciones de la flora y fauna (Ilustración 4) todavía necesitan más atención de los críticos. Aunque está claro que las ilustraciones siguen el ideal de una expedición naturalista ilustrada, eso no evita que aparezcan algunas figuras mitológicas como el carbunclo o la anfisbena. Por otro lado, hay que destacar la importancia para la historia de la arqueología peruana y mundial de las ilustraciones del pasado prehispánico de Trujillo, y en particular de la ciudad de Chan Chan (ver Pillsbury & Tever, 2008). Asimismo, el segundo volumen de *Trujillo del Perú*, que tiene una serie de acuarelas sobre las costumbres, incluye la transcripción musical de veinte canciones que están precedidas por acuarelas que representan a personas tocando o bailando en diferentes contextos, de manera que no solo tenemos la imagen visual de los bailes sino también la posibilidad —como se ha hecho en varias ocasiones— de recuperar el registro sonoro de bailes, tonadas y cachuas (ver Rodríguez Van der Spoel, 2013).

Trujillo del Perú plantea un caso difícil en cuanto a la posibilidad de apreciarlo debidamente por la falta del texto que debía acompañar las acuarelas. Pero creo que los estudios motivados por las distintas áreas y dimensiones de su obra nos exigen una lectura que preste atención tanto a la representación visual de cada objeto como al proyecto en el que estuvieron inmersos. Con esa mirada *Trujillo del Perú* merece un sitio de importancia en la historia de nuestra literatura.

Ilustración 4. Planta de olluco. Artista desconocido, en Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, *Trujillo del Perú* (c. 1785), vol. IV, estampa 132, IBIS. Base de datos del patrimonio bibliográfico del Patrimonio Nacional, Real Biblioteca del Palacio Real de España.

7. Conclusiones

Este breve recorrido ofrece una muestra de la variedad de los textos coloniales del siglo XVII y XVIII. Como hemos visto, en varios casos lo que tenemos son textos incompletos, ya sea porque los autores no pudieron terminar sus proyectos o porque parte del documento está perdido o ya no existe. Sus creadores fueron españoles peninsulares o criollos o andinos. De algunos se sabe bastante, de otros casi nada, y las experiencias que revelan sus textos pueden referirse a algunos años o a toda una vida. En ciertos casos los textos tenían como fin ser publicados, en otros no es claro, o se piensa que solo fueron escritos para sus destinatarios inmediatos. A veces las motivaciones son claras y expresas, otras veces la motivación es difícil de precisar y compleja. La historia textual y editorial puede ser simple o complicada, y podemos contar con ediciones críticas fiables o no. La relación del texto con las imágenes va desde un texto de solo imágenes a otro que desconfía de ellas y no las utiliza.

Todo esto no debe juzgarse en desmedro de nuestras literaturas de los siglos XVII y XVIII sino, al contrario, como una riqueza textual que nos permite una visión privilegiada de proyectos intelectuales excepcionales, cuyos lenguajes históricos y artísticos esperan nuevos lectores. Solo en la medida en que los sigamos leyendo, estudiando, y haciéndolos accesibles al público, formarán parte de una historia literaria que signifique algo en el Perú.

Bibliografía

Adorno, Rolena (2008). Censorship and Approbation in Murúa's *Historia general del Piru*. En Thomas B. F. Cummins y Barbara Anderson, eds., *The Getty Murúa* (pp. 95-124). Los Angeles: The Getty Research Institute.

Adorno, Rolena & Ivan Boserup (2008). The Making of Murúa's *Historia general del Piru*. En Thomas B. F. Cummins y Barbara Anderson, eds., *The Getty Murúa* (pp. 7-76). Los Angeles: The Getty Research Institute.

Álvarez Brun, Félix (1963). José Eusebio de Llano Zapata. *Nueva Corónica, 1*, 33-101.

Álvarez Calderón Gerbolini, Annalyda (2004). Fray Martín de Murúa y su crónica: vida, obra y mentiras de un mercedario en los Andes (fines del siglo XVI-principios del siglo XVII). *Boletín del Instituto Riva-Agüero, 31*, 97-154.

Arrom, José Juan (1973). Precursores coloniales del cuento hispanoamericano: Fray Martín de Murúa y el idilio indianista. En Enrique Pupo-Walker, ed., *El cuento hispanoamericano ante la crítica* (pp. 24-36). Madrid: Castalia.

Boruchoff, David (2014). Martín de Murúa, Felipe Guaman Poma de Ayala, and the Contested Uses of Saintly Models in Writing Colonial American History. En Stephanie Kirk y Sarah Rivett, eds., *Religious Transformations in the Early Modern Americas* (pp. 79-106). Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Bouysse-Cassagne, Thérèse (1997). *Saberes y memorias en los Andes. In memoriam Thierry Saignes*. París: Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine / Instituto Francés de Estudios Andinos.

Chang-Rodríguez, Raquel (1988). *La apropiación del signo. Tres cronistas indígenas del Perú*. Tempe: Center for Latin American Studies, Arizona State University.

Cobo Bernabé (1890-1895). *Historia del Nuevo Mundo*. 4 vols. Editado por Marcos Jiménez de la Espada. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces.

Cobo, Bernabé (1964). *Obras del P. Bernabé Cobo*. 2 vols. Editado por Francisco Mateos. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.

Cummins, Thomas B.F. (2008). The Images in Murúa's *Historia general del Piru*: An Art Historical Study. En Thomas Cummins y Barbara Anderson, eds., *The Getty Murúa* (pp. 147-173). Los Angeles: The Getty Research Institute.

Cummins, Thomas B.F. (2014). *Dibujado de mi mano*: Martín de Murúa as Artist. En Thomas B. F. Cummins, Emily Engel, Barbara Anderson y Juan Ossio, eds., *Manuscript Cultures of Colonial Mexico and Peru* (pp. 35-64). Los Angeles: The Getty Research Institute.

Cummins, Thomas B.F. & Barbara Anderson (eds.) (2008). *The Getty Murúa: Essays on the Making of Martín de Murúa's Historia General del Piru*. J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16. Los Angeles: The Getty Research Institute.

Garrido Aranda, Antonio (2005). La larga sombra de León Pinelo en las *Memorias* de Llano Zapata. En Ricardo Ramírez, Antonio Garrido, Luis Millones Figueroa, Víctor Peralta y Charles Walker, eds., *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional* (pp. 93-132). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Pontificia Universidad Católica del Perú.

Harrison, Regina (1982). Modes of Discourse: The *Relación de las antigüedades deste reyno del Pirú* by Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua. En Rolena Adorno, ed., *From Oral to Written Expression: Native Andean Chronicles of the Early Colonial Period* (pp. 65-99). Syracuse: Foreign and Comparative Studies, Latin American Series.

Llano Zapata, José Eusebio (2005). *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional*. En Ricardo Ramírez, Antonio Garrido, Luis Millones Figueroa, Víctor Peralta y Charles Walker, eds., *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Pontificia Universidad Católica del Perú.

Macera, Pablo (1997). El tiempo del obispo Martínez Compañon. En Pablo Macera, Arturo Jiménez Borja e Irma Franke, eds., *Trujillo del Perú. Baltazar Jaime Martínez Compañon. Acuarelas, Siglo XVII* (pp. 13-80). Lima: Fundación del Banco Continental.

Martínez Compañón y Bujanda, Baltazar Jaime (1978-1994). *Trujillo del Perú*. Madrid: Cultura Hispánica.

Mateos, Francisco (1964). Introducción: personalidad y escritos del P. Bernabé Cobo. En Francisco Mateos, ed., *Obras del P. Bernabé Cobo* (vols. VII-XLVII). Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.

Millones Figueroa, Luis (2000). Una edición por terminar: la *Historia del Nuevo Mundo* de Bernabé Cobo. En Ignacio Arellano y José Antonio Mazzotti, eds., *Edición e interpretación de textos andinos* (pp. 49-64). Madrid: Iberoamericana / Universidad de Navarra.

Millones Figueroa, Luis (2003). La historia natural del padre Bernabé Cobo. Algunas claves para su lectura. *Colonial Latin American Review, 12*(1), 85-97.

Millones Figueroa, Luis (2005). La historia natural en las *Memorias* de José Eusebio Llano Zapata. En Ricardo Ramírez, Antonio Garrido, Luis Millones Figueroa, Víctor Peralta y Charles Walker, eds., *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional* (pp. 75-92). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Pontificia Universidad Católica del Perú.

Millones Figueroa, Luis (2013). El lenguaje y la naturaleza en la *Historia del Nuevo Mundo* de Bernabé Cobo. En A. Castro Santamaría y J. García Nistal, eds., *La impronta humanística (ss. XV-XVIII). Saberes, visiones e interpretaciones* (pp. 315-324). Palermo: Officina di Studi Medievali.

Millones Santa Gadea, Luis (1979). Los dioses de Santa Cruz (comentarios a la crónica de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua). *Revista de Indias, 155-158*, 123-161.

Mills, Kenneth (2003). Diego de Ocaña's Hagiography of New and Renewed Devotion in Colonial Peru. En Allan Greer y Jodi Bilinkoff, eds., *Colonial Saints: Discovering the Holy in the Americas, 1500-1800* (pp. 51-75). Nueva York: Routledge.

Mills, Kenneth (2013). Diego de Ocaña. Holly Wanderer. En Kenneth Andrien, ed., *The Human Tradition in Colonial Latin America* (pp. 151-171). Lanham: Rowman & Littlefield.

Murúa, Martín de (2008). *Historia general del Piru*. Edición facsimilar. Eds. Gail Feigenbaum y Thomas Kren. Los Angeles: The Getty Research Institute.

Murúa, Martín de (2004). *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. Edición facsimilar. Ed. Juan Ossio. Madrid: Testimonio.

Murúa, Martín de (1987). *Historia general del Perú*. Ed. Manuel Ballesteros Gaibrois. Madrid: Historia 16.

Navarro Gala, Rosario (2007). *La* Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú. *Gramática y discurso ideológico indígena*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Ocaña, Fray Diego de (2013). *Memoria viva de una tierra del olvido: Relación del viaje al Nuevo Mundo de 1599 a 1607*. Ed. Beatriz Carolina Peña. Barcelona: CECAL-Paso de Barca.

Omaña, Balmiro (1982). Ficción incaica y ficción española en dos cuentos de fray Martín de Murúa. *Revista Iberoamericana 48*(120), 695-701.

Ossio, Juan (2004). *Códice Murúa: Historia y genealogía, de los reyes Incas del Perú del padre mercedario fray Martín de Murúa. Códice Galvin*. Madrid: Testimonio.

Ossio, Juan (2008). Murúa's Two Manuscripts: A Comparison. En Thomas B. F. Cummins y Barbara Anderson, eds., *The Getty Murua* (pp. 77-94). Los Angeles: The Getty Research Institute.

Ossio, Juan (2014). New Assessment of the Hidden Texts in the Galvin Manuscript of Fray Martín de Murúa. En Thomas B. F. Cummins, Emily Engel, Barbara Anderson y Juan Ossio, eds., *Manuscript Cultures of Colonial Mexico and Peru* (pp. 11-34). Los Angeles: The Getty Research Institute.

Peña, Beatriz Carolina (2011). *Imágenes contra el olvido. El Perú colonial en las ilustraciones de fray Diego de Ocaña*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Peralta Ruiz, Víctor (2005). Las tribulaciones de un ilustrado católico. José Eusebio Llano Zapata en Cádiz (1756-1780). En Ricardo Ramírez, Antonio Garrido, Luis Millones Figueroa, Víctor Peralta y Charles Walker, eds., *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional* (pp. 37-74). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Pontificia Universidad Católica del Perú.

Peralta Ruiz, Víctor (2007). Un patronazgo frustrado. El ilustrado peruano José Eusebio Llano Zapata en Lima y Cádiz a través de su correspondencia (1743-1780). *Colonial Latin American Review, 16*(1), 49-70.

Phipps, Elena (2014). Woven Documents: Color, Design, and Cultural Origins of the Textiles in the Getty Murúa. En Thomas B. F. Cummins, Emily Engel, Barbara Anderson y Juan Ossio, eds., *Manuscript Cultures of Colonial Mexico and Peru* (pp. 65-84). Los Angeles: The Getty Research Institute.

Phipps, Elena, Nancy Turner & Karen Trentelman (2008). Colors, Textiles, and Artistic Productions in Murúa's *Historia general del Piru*. En Thomas B. F. Cummins y Barbara Anderson, eds., *The Getty Murúa* (pp. 125-146). Los Angeles: The Getty Research Institute.

Pillsbury, Joanne & Lisa Trever (2008). The King, the Bishop, and the Creation of an American Antiquity. *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archeology, 29*, 191-219.

Rodríguez Van Der Spoel, Adrián (2013). *Bailes, tonadas & cachuas. La música del códice Trujillo del Perú en el siglo XVIII.* Amsterdam: Deuss Music.

Rowe, John H. (1979). Foreword. En Roland Hamilton, ed. y trad., *History of the Inca Empire. An account of the Indians' customs and their origin together with a treatise on Inca legends, history, and social institutions by Father Bernabé Cobo* (pp. ix-xi). Austin: University of Texas Press.

Salles-Reese, Verónica (1995). Yo Don Joan Santacruz Yamqui Salcamaygua ... Digo. *Revista Iberoamericana, 61*(170), 107-118.

Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Juan de (1993). *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. Eds. Pierre Duviols y César Itier. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Centro Bartolomé de las Casas.

Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Juan de (1995). *Relación de antigüedades de este Reino del Perú*. Ed. Carlos Araníbar. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Soule, Emily Berquist (2014). *The Bishop's Utopia. Envisioning Improvement in Colonial Peru*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Historias religiosas como narrativas imperiales en el Perú del siglo XVII

Carlos Gálvez Peña
Pontificia Universidad Católica del Perú

Este ensayo analiza el significado histórico y político de la historiografía religiosa producida en la ciudad de Lima entre aproximadamente 1620 y 1680. El significativo corpus de alrededor de una veintena de historias y narrativas históricas no tuvo paralelo en ninguna otra capital colonial hispanoamericana de la época y convirtió a Lima en el principal centro de la discusión histórica del siglo XVII[138]. Pese a su volumen, la historiografía religiosa no fue materia de estudio crítico sino hasta 1910, cuando el pionero trabajo de José de la Riva Agüero y Osma, *La Historia en el Perú,* incluyó por vez primera reflexiones sobre el discurso histórico y las circunstancias de producción de las crónicas denominadas «conventuales»[139]. Si bien el ilustre polígrafo dedicó su primer estudio crítico al discurso historiográfico de las historias religiosas, sus comentarios tuvieron un marcado sesgo minusvalorativo basado en el contexto religioso institucional de su composición, que Riva Agüero atribuyó —en claro alarde liberal— a la decadencia intelectual del ámbito religioso barroco. El estilo de la prosa, la proliferación de temas píos y el hecho de que fueran escritas casi cien años después de la Conquista, llevó a Riva Agüero a considerar este tipo de historias como fuentes de escaso valor para el estudio de las civilizaciones andinas prehispánicas o de los episodios políticos más significativos de los primeros decenios del orden colonial. Las fuentes históricas de «segunda mano» —como etiquetó Riva-Agüero a las crónicas conventuales— no tuvieron mejor suerte en la apreciación de historiadores de generaciones siguientes, como Pedro Benvenutto Murrieta y Raúl Porras Barrenechea, y no veríamos un giro en la perspectiva de análisis de estas historias sino hasta mediados de la década de 1990 con el medular estudio de Franklin Pease sobre los cronistas como fuentes para la historia inca[140]. Si bien su principal interés estaba en la representación histórica del imperio inca en las crónicas, Pease —siguiendo a Sabine MacCormack— llamó la atención sobre la acomodación del discurso histórico colonial a modelos historiográficos renacentistas y del temprano período moderno. De esta manera, Pease centró el debate en la lógica de producción y ya no solo en el estilo de la prosa o la fidelidad del dato etnohistórico (Pease, 1995; MacCormack, 1991).

La renovación de la discusión sobre los cronistas religiosos del siglo XVII en la segunda mitad del siglo XX no hubiera sido posible sin las nuevas ediciones de textos casi olvidados que aparecieron entre fines de la década de 1950 y mediados de la década de 1990. De este momento hay que destacar las ediciones de la obra de los hermanos franciscanos fray Buenaventura de Salinas y Córdova y fray Diego de Córdova y Salinas, pilares de la historiografía religiosa limeña. La edición del *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Pirú*, obra del primero de los hermanos franciscanos, a cargo de Warren Cook en 1957, y de la *Crónica de la religiosísima provincia de los doce apóstoles del Perú de la orden de nuestro seráfico padre San Francisco*, obra del segundo, en edición a cargo de fray Lino Gómez también en 1957, pusieron a disposición de los investigadores textos que no habían circulado desde mediados del siglo XVII. Un año antes habían aparecido una parte de la obra del jesuita Bernabé Cobo, conocida como la «Fundación de Lima» —extracto de su *Historia del Nuevo Mundo*— en edición española de Francisco Mateos y una versión muy abreviada en Cusco a cargo de Luis Pardo y Carlos Galimberti (Cobo, 1956a; 1956b). El siguiente hito en lo

que se refiere a modernas ediciones de crónicas religiosas sería el año 1977, con la edición parcial de las obras de los historiadores agustinos Antonio de la Calancha y Bernardo de Torres, en la edición madrileña de Manuel Merino de 1972 y las ediciones completas de Calancha entre 1974 y 1981, y Torres en 1974, ambas a cargo de Ignacio Prado Pastor. Una parcial edición de la primera parte de la obra inca del padre Cobo apareció en inglés como *History of the Inca Empire* en Austin en 1979 a cargo de Roland Hamilton, con una secuela del mismo editor en 1990. En 1988 aparecería la edición de la *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* de fray Alonso Ramos Gavilán, a cargo de Prado Pastor, obra que había tenido ediciones bolivianas anteriores. El ciclo de las modernas ediciones se cerraría en 1998 con nuestra edición de la *Historia de los reinos y provincias del Perú* del jesuita Giovanni Anello Oliva, en la colección *Clásicos Peruanos*, creada por Franklin Pease para dar a conocer las crónicas históricas de los siglos XVI y XVII. La obra del padre Oliva no había tenido edición completa desde su descubrimiento y parciales ediciones de París en 1857 y Lima en 1895. La ventaja de la edición de 1998 consistió en la transcripción del manuscrito existente en la British Library que reveló las interesantes circunstancias del proceso de producción de esa crónica. Unas pocas nuevas ediciones fueron suficientes para una renovación de los estudios sobre historiografía colonial y para poder formular nuevas preguntas sobre las conexiones ideológicas y los préstamos intelectuales al interior de la comunidad religiosa peruana del siglo XVII (Salinas y Córdoba, 1957; Córdoba y Salinas, 1957; Oliva, 1857, 1895, 1998)[141].

Así, vemos que casi hasta mediados de la década de 1990, el énfasis en el estudio de la historiografía religiosa del siglo XVII supuso la lectura y la comprensión de estas fuentes como posibilidad para entender exclusivamente la civilización inca. Es cierto, sin embargo, que en los últimos años de su vida Franklin Pease advirtió —siguiendo a MacCormack— del uso en las crónicas coloniales de formatos de la historiografía renacentista para explicar la historia inca ante la lectoría europea de los siglos XVI y XVII y que solo esa advertencia ya abrió un campo de estudio importante que empezó a tomar forma a fines de la década de 1990. Catherine Julien, por su parte, destacó la importancia del contexto de producción para entender el tono y la lógica del discurso histórico colonial; y si bien ambos autores seguían pensando en términos etnohistóricos, se advertía ya un cambio de paradigma que si bien aún ponía énfasis en cierto tipo de contenido, se estaba desplazando hacia un enfoque que privilegiaba el estudio del discurso histórico y su relación con el contexto de composición. Aunque Pease solo estudió la obra de Buenaventura de Salinas, Alonso Ramos, Bernabé Cobo, Giovanni Anello Oliva y Joseph de Arriaga, sus planteamientos sobre el procesamiento de la información sobre los incas en estos cronistas fueron aplicables a otros autores que constituyen el grueso del corpus de historias religiosas del siglo XVII. En este contexto de revaloración del discurso cronístico religioso para entender su complejidad y originalidad como discurso historiográfico, el trabajo de David Brading (1993) propuso ver a estos textos como fuentes para una historia del pensamiento político. Se puede estar en desacuerdo con la interpretación teleológica del discurso político en América Latina que propuso Brading (1993), pero no se puede negar el impacto que tuvo en trabajos posteriores que han continuado con la renovación del estudio de las crónicas como fuentes para entender, entre otras cosas, la identidad política y las nociones premodernas de ciencia vigentes en el imperio hispano. En esa línea se sitúan por ejemplo los trabajos de Alejandra Osorio (2009) y Jorge Cañizares-Esguerra (2006), aparecidos en los Estados Unidos. En el Perú en concreto, un hito renovador en el estudio del discurso histórico colonial fue la compilación de Bernard Lavallé (2005), dedicada a los vericuetos del discurso colonial (Pease, 1995; Julien, 2000)[142]. Varios autores en dicha compilación estudiaron distintos formatos del discurso colonial pero quedó claro que el análisis del discurso historiográfico religioso iba ganando

protagonismo y se le empezaba a ver desde una renovada perspectiva de estudio que consideraba los aportes de la crítica literaria, la historia cultural, y los estudios sobre el discurso medieval y del temprano período moderno europeo, resituando al género cronístico religioso al centro de una discusión sobre la conexión entre discurso y poder y sobre nuevas nociones epistemológicas y de afirmación de una conciencia protonacional. Otra contribución reciente, si bien pequeña, es la de Ricardo Falla, quien ha propuesto a tres cronistas religiosos del siglo XVII —los padres Salinas, Mélendez y al licenciado León Pinelo— como el inicio de una tradición ensayística en el Perú virreinal[143].

Estamos pues en un momento en el que podemos finalmente aproximarnos al discurso historiográfico religioso del siglo XVII peruano sin el prejuicio de verlo solo como fuente inválida para los estudios etnohistóricos o como fuente tardía para entender los procesos sociales y políticos del primer siglo posterior a la conquista; y podemos más bien entenderlo como parte del discurso histórico europeo que se proyecta sobre el Nuevo Mundo a fin de interpretar la realidad americana desde patrones de representación histórica propios de la crónica medieval tardía y el *ars storica* renacentista. El desarrollo de los estudios sobre la crónica religiosa medieval y renacentista de las últimas décadas ha ayudado a entender que la crónica religiosa del siglo XVII peruano, pese a su genealogía historiográfica de clara raigambre europea, es un producto poderosamente original[144]. Esta originalidad se basa en la propuesta epistemológica de su mensaje, pues en el contexto de consolidación imperial en el que aparece y del que se ocupa, la crónica religiosa usa la historia, el derecho, la teología y la teoría política conocida como antimaquiavelismo para validar la expansión imperial, justificar a las élites coloniales y reposicionar a los intelectuales religiosos y a la iglesia regular al interior del gobierno virreinal[145]. La propuesta política de la crónica religiosa requería no solo el antimaquiavelismo, como doctrina de construcción de imperios cristianos, sino además la lógica legal del arbitrio o memorial español y el saber teológico y la pasión de la prédica sagrada —estas dos últimas formas discursivas eminentemente barrocas—, convirtiéndose así en lo que denomino la crónica-memorial. La crónica religiosa del siglo XVII —que remonta su origen a la crónica medieval tardía— se fusiona con formatos de discurso histórico que aparecen en el Renacimiento (el *ars storica*) y la Edad Moderna (el memorial) y deviene en un nuevo discurso cuyos ejemplos más acabados fueron concebidos y escritos en la ciudad de Lima, capital del próspero y complejo virreinato del Perú en el lapso del aproximadamente medio siglo que va de 1620 a 1680. Hay poderosas razones que explican el *locus* de esta producción historiográfica.

La *civitas catholica* que era Lima a principios del siglo XVII albergaba las más grandes y ricas corporaciones religiosas, la Universidad de San Marcos y los más importantes centros de formación educativa, y en ese ambiente se formaron los principales cronistas religiosos del siglo. A Lima llegan a formarse en el Real Colegio de San Martín, desde sus natales Huamanga y Charcas, los agustinos Alonso Ramos y Antonio de la Calancha, respectivamente, y en Lima producen su obra. A Lima llegan, desde España e Italia, el agustino Bernardo de Torres y los jesuitas Bernabé Cobo y Giovanni Anello Oliva. En Lima nacen los franciscanos Buenaventura de Salinas y Diego de Córdova, el jesuita Jacinto Barrasa y los dominicos Antonio González de Acuña y Juan Meléndez; los dos primeros también formados en San Martín. Hay un momento de aproximadamente dos décadas (1620-1640) en que casi todos ellos coinciden físicamente en la ciudad letrada y santa, y muy probablemente se frecuentaron y ciertamente se leyeron, lo que es aún más claro para quienes pertenecían a la misma orden. El padre Meléndez fue la excepción, pues escribió su crónica en la década de 1670, cuando ya habían muerto todos los anteriores y porque no pertenecía a una familia distinguida, aunque esta circunstancia la compartió con el jesuita Cobo y con el agustino Torres

(Ilustración 1). Lima favoreció en sus colegios y conventos la formación de estos cuadros intelectuales, tanto por las condiciones materiales como por las culturales. Pero una comunidad de eruditos no necesariamente es una comunidad de vanguardia intelectual impulsora de la renovación del pensamiento historiográfico; sin embargo, los cronistas religiosos limeños del siglo XVII usaron de la mejor formación y de los medios materiales para alimentar sus inquietudes intelectuales y para hacerlas conocidas: el sistema de adquisición y concentración de información del más alto nivel solo existía en las bibliotecas conventuales, y el eficiente sistema de las procuradurías religiosas sirvió como una red de conocimiento para acceder a las novedades del pensamiento europeo y para hacer circular, discutir y finalmente imprimir varias de estas crónicas. La influencia de los intelectuales religiosos como miembros de prestigiosas corporaciones —como allegados a círculos de poder e influencia y ciertamente, en el caso de algunos, como miembros de la clase de beneméritos— los llevó a acceder a donaciones e influencias que favorecieron la creación y materialización de su obra. En tales condiciones, las crónicas religiosas no podían ser un producto cultural de segundo orden. Sin embargo, la verdadera originalidad y valía de estas historias estuvo en su apropiación del antimaquiavelismo —doctrina justificatoria de la expansión imperial de España, que adquirió una enorme vigencia en los reinados de Felipe III y Felipe IV— y su validación del orgullo nacional hispano en momentos en que el imperio español se enfrentaba a las potencias protestantes en una lucha de hegemonía mundial que culminó con el gran conflicto político-religioso de la Guerra de los Treinta Años. A este contexto internacional se añadió un conflicto entre la corona y la iglesia regular americana que no ha sido antes considerado como impulso de este discurso historiográfico: la pugna de la iglesia regular y la corona por la presión del fiscalismo real (derecho de la corona de solicitar impuestos ordinarios y extraordinarios), que intentó —y en parte consiguió— gravar los ingentes recursos de las órdenes y someterlas asimismo indirectamente a una mayor autoridad del Patronato Regio.

Ilustración 1. Portada de *Tesoros verdaderos de las Yndias en la historia de la gran provincia de San Juan Bautista del Perú*, de Juan Meléndez. Roma: Imprenta de Nicolás Ángel Tinasio, 1681. Cortesía de la John Carter Brown Library.

En respuesta múltiple a esta problemática tan compleja, tanto interna como externa, los cronistas religiosos se revelaron como pensadores de primer nivel no solo para el Perú colonial sino para el occidente católico todo, pues insertaron en su revisión histórica las demandas de sus corporaciones, las de su clase social, las del imperio español y hasta las suyas como historiadores. En el período que

va de 1620 a 1680 serán los intelectuales de las cuatro principales órdenes religiosas más importantes de la Ciudad de los Reyes —Santo Domingo, San Francisco, San Agustín y la Compañía de Jesús— los que sienten la pauta de la escritura de la historia. Las crónicas religiosas de las que nos ocuparemos en este ensayo, la *Historia del santuario de nuestra señora de Copacabana* de fray Alonso Ramos Gavilán (1621), la *Corónica moralizada del orden de San Agustín* de fray Antonio de la Calancha (1638), el *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Pirú* de fray Buenaventura de Salinas y Córdova (1630), la *Crónica de la religiosíssima provincia de los doce apóstoles del Perú* de fray Diego de Córdova y Salinas (1651), la *Historia de los reinos y provincias del Perú* de Giovanni Anello Oliva, SJ (1630) y los *Tesoros verdaderos de las Indias* de fray Juan Meléndez (1681-1682), dan fe de esta compleja respuesta intelectual a la «razón de Estado» de la monarquía católica durante el siglo XVII. Se habían escrito crónicas a cargo de religiosos antes y ciertamente se escribirían otras hasta la primera mitad del siglo XVIII, pero el corpus de las llamadas «crónicas de convento» de Lima destaca por su coherencia como corpus y por la originalidad de su propuesta político-historiográfica. Por ello es que las denomino crónicas-memoriales.

1. El huerto de Agustín y las crónicas de sus hijos eremitas

No había transcurrido ni medio siglo desde que el agustino Martín Lutero colocara en las puertas de la catedral de Wittemberg las famosas tesis con las que dio inicio al movimiento protestante, cuando los primeros agustinos arribaron al Perú en 1551. Su llegada al Perú los involucró directamente en el proceso evangelizador y hacia finales del siglo XVI se hallaban ya a cargo de doctrinas de indios por todo el virreinato, además de habitar importantes conventos en los centros urbanos[146]. El prestigio de la orden determinó que se asumiera la misión de fronteras confesionales políticamente complicadas, como fue el caso de Vilcabamba, último reducto inca donde se encuentra a la orden desde la década de 1560, y Chile después. Al inicio del siglo XVII, los eremitas del desierto eran de las órdenes de mayor importancia y poder económico en el virreinato. No sorprende que le diera al virreinato peruano intelectuales de la talla de los dos cronistas de los que nos ocuparemos, así como otras figuras de importancia como Bernardo de Torres, también cronista de su orden; Gaspar de Villarroel, autor de vastísima obra jurídica, teológica e histórica; Baltasar de Campusano Sotomayor, erudito limeño de destacada presencia en la corte papal y Miguel de Aguirre, memorialista y consejero del virrey Marqués de Mancera. Solo en consideración a la cuantía y diversidad de la obra agustina se puede concluir que el siglo XVII fue el siglo de la intelectualidad eremita, y el convento de San Agustín en Lima centro indiscutible de producción historiográfica.

1.1. El padre Alonso Ramos y su *Historia del santuario de nuestra señora de Copacabana* (1621)

Proveniente de un linaje de encomenderos de Huamanga, fray Alonso Ramos Gavilán (Huamanga, c. 1570) no solo es autor de uno de los textos históricos más importantes del siglo XVII sino que además tiene el mérito de haber iniciado formalmente el ciclo de historiografía religiosa del siglo XVII (Espinoza, 1972; Villarejo, 1965). Como hijo de encomendero, su infancia privilegiada lo llevó a Lima para seguir estudios formales en el colegio jesuita de San Martín, de donde pasará a continuar su formación en el convento de su orden, tomando sus votos sacerdotales en Trujillo en 1588 o 1589, poco antes de cumplir los veinte años. Sus primeros años como fraile no parecen haber diferido mucho de la trayectoria de sus pares, pero aparentemente sí el encuentro en Trujillo con un importante mentor, el ex obispo de Quito, fray Luis López de Solís, quien incentivó su vocación por la historia cuando Ramos regresó a Lima hacia 1604 y el prelado ya estaba en el retiro. No habría

que descartar, sin embargo, el peso que pudieran haber tenido su interés por la historia andina, su infancia en una ciudad mestiza y el ámbito de la encomienda de su padre. Ramos regresó a Huamanga ya ordenado y conoce al corregidor Francisco Fernández de Córdova, quien había sido su discípulo y se convertirá en contertulio (Espinoza, 1972; Villarejo, 1965). En 1618, bordeando los cincuenta años, y luego de haber tenido a su cargo múltiples doctrinas de indios, Ramos llegó a Copacabana, importante centro religioso prehispánico, y empezó a escribir la historia del santuario mariano que administraba su orden desde 1588.

El patrón usado por el padre Ramos para escribir la historia del santuario no fue distinto a los patrones de la crónica medieval. Básicamente el trabajo se divide en tres partes: un primer libro o contexto histórico, que se ocupa en detalle de la historia inca del lugar y de la religión inca, lo que es relevante dada la función del santuario, que era perfeccionar la evangelización a cargo de la orden dominica que antecedió a los agustinos. Solo expertos en la conquista de las fronteras de idolatría y misioneros perseverantes como podían serlo los frailes negros, podían triunfar en tamaña tarea. La persistencia idolátrica era para Ramos relevante a fin de entender la necesidad y el éxito del santuario en perfeccionar la conversión de la élite inca de la zona del lago Titicaca, mítica *pacarina* (lugar de origen totémico) imperial inca. El segundo libro, el central desde la perspectiva del autor —y el más importante para entender la intencionalidad política de la obra toda— se ocupa de la creación de la milagrosa imagen por un noble inca, D. Francisco Túpac Yupanqui, quien a través de su devoción revela el culto de la virgen a la nobleza indígena del área. En relación a esta crónica ya hemos explicado el uso de un formato de historia religiosa europea particular: las historias de las devociones marianas flamencas de la pluma del humanista Justo Lipsio, que fueron conocidas por los intelectuales religiosos peruanos del siglo XVII (Gálvez Peña, 2015a; Mills, 2006, p. 33). Usando los formatos medievales tardíos, primero se describe la historia previa a la construcción del santuario, luego se discute la legalidad y la historia del mismo a través de las cartas fundacionales para terminar con los milagros y las devociones. Ramos usó el formato de Lipsio en su *Diva Virgo Hallensis* (1606) para entrelazar tópicos muy importantes en la historia de la frontera confesional y política del virreinato peruano: la conversión de la élite nativa, la administración pastoral del culto mariano por la orden de San Agustín y la lealtad tanto de la élite vencida como de la iglesia regular de la zona a la casa de Austria, como había sucedido en Halle y Scherpenheuvel, donde las devociones marianas vinculadas a los Habsburgo también sirvieron para evitar rebeliones y consolidar el poder político y cultural de España. Algunos de los milagros ya descritos por Lipsio se repetirán adaptados a los Andes en la crónica del padre Ramos; acaso el más interesante sea el del indio salvado en el molino de metal de Potosí, que además sirvió de ilustración al texto[147]. Esta parte es —como han sugerido los estudiosos de las crónicas de monasterios medievales— el aspecto medular de la narrativa religiosa, pues probaba que los monasterios funcionaban como ejes de poder político y lealtad en periferias geográficas donde el poder real podía verse discutido (Remensnyder, 2002, p. 213). Cierra la obra el devocionario propio de estos formatos religiosos.

La obra del padre Ramos sobre Copacabana fue un absoluto éxito en el Perú virreinal. No habían pasado veinte años desde su aparición en Lima en 1621 y el texto ya era una rareza y la orden quería explotar la popularidad de la historia del santuario mariano, que era ya un importantísimo centro de peregrinaje y devoción. Además de defender la existencia del santuario en tiempos de presión fiscal contra las corporaciones religiosas y en el contexto de una Real Hacienda menos dispuesta a financiar la limosna de las instituciones religiosas debidas por el Real Patrono, la *Historia del santuario de nuestra señora de Copacabana* galvanizó un sentimiento de orgullo criollo que no existió en las historias escritas por religiosos en el siglo XVI. Bien sea porque no eran autores nacidos

en el virreinato peruano o porque no trataron logros y problemáticas que involucraron a las élites locales, no es posible comparar el impacto de la obra de Martín de Murúa, José de Acosta o el padre Lizárraga con aquel producido por los cronistas conventuales del siglo XVII, enormemente populares entre la lectoría virreinal.

La obra de fray Alonso Ramos probó además que hubo una conjunción de fuerzas locales detrás del cronista y su obra: conexiones con el poder virreinal a través del secretario del virrey, Joseph de Cáceres; de la audiencia a través del prominente oidor limeño Pedro José Bravo de Lagunas; el corregimiento de Huamanga a través del señalado Francisco Fernández de Córdoba; la clase de los encomenderos, a través del ya citado Cáceres, el encomendero de Copacabana, Alberto de Acuña y la propia familia del cronista. Otros intelectuales agustinos, como los padres Antonio de la Calancha y Gaspar de Villarroel —y de otras órdenes, como el jesuita anónimo, que celebra la obra con una encomiosa carta—, explican la feliz realización de una obra que debió haber sido materialmente muy cara por el costo del papel y la impresión, por no mencionar las gestiones para permitir su impresión. Con la crónica del padre Ramos, Copacabana se convirtió en un orgullo del joven catolicismo peruano, prueba de que el triunfo de la conquista no podía ser retaceado por los críticos de España. La historia del santuario no solo presentó una imagen ideal de la evangelización sino de la *translatio imperii* de los incas leales a la casa de Austria bajo el auspicio de la Virgen. Copacabana fue sin dudarlo, antes del triunfo mariano y criollo del mito guadalupano novohispano del siglo XVIII, el mejor estandarte americano ante el mundo. Cuando el padre Fernando de Valverde —siguiendo los pasos de su hermano eremita fray Alonso Ramos— publicó su poema épico al santuario de Copacabana (Lima, 1641), el grabado del frontispicio presentó a la imagen tallada por don Francisco Inca Túpac Yupanqui, flanqueada por la Gracia y la Fe, reinante sobre el Perú o las Indias Occidentales (Valverde, 1641; Gálvez Peña, 2015a). El mito de Copacabana se había consolidado a tan solo dos décadas de su creación historiográfica.

1.2. Hagiografía, martirio y razón de estado en la *Corónica moralizada* de Antonio de la Calancha (1638)

Los hijos de Agustín no perdieron oportunidad en ondear el estandarte de sus logros misionales a partir del suceso de la pluma del padre Ramos. Esa oportunidad llegó al nombrar cronista oficial de la orden al ilustrado fray Antonio de la Calancha, a quien se le deberían no una sino dos macizas crónicas publicadas en 1638 y en 1653. Calancha, como Ramos, venía de linaje encomendero serrano, si bien con mayor lustre y fortuna. Fray Antonio había nacido en La Plata, en el hogar del capitán Francisco de la Calancha y de doña María de Benavides, en 1586. El joven Antonio entró al convento agustino en La Plata a los catorce años y de allí pasó al de Lima, donde profesó. Sus dos hermanas profesaron también como monjas en el exclusivo monasterio de La Encarnación y otro hermano se hizo clérigo. El viejo encomendero pasó a residir en Lima y la familia Calancha se afincó definitivamente en la capital virreinal. La carrera eclesiástica del predicador e intelectual se inició entre 1617 y 1618. Residió primero en varias ciudades de la sierra sur y se asentó definitivamente en Lima en 1622, cuando lo nombraron rector del colegio de San Ildefonso, de su orden. Para 1630 ya era predicador de la corte virreinal y autor de sermones y estudios varios sobre comercio y astrología[148]. Tenía más de cincuenta años cuando, como cronista oficial de la provincia peruana de su orden, el padre Calancha culminó la monumental *Corónica moralizada del orden de San Agustín* en Lima en 1635 y que se publicó en Barcelona en 1638 (Ilustración 2).

Ilustración 2. Portada de la *Crónica moralizada de la orden de San Agustín en el Perú*, de Antonio de la Calancha. Barcelona: Pedro Lacavalleria, 1638. Cortesía de la John Carter Brown Library.

La crónica del padre Calancha fue la primera gran historia institucional de su orden y de las corporaciones religiosas en el Perú. Si la *Historia de Copacabana* del padre Ramos cantó las glorias de la misión agustina y a partir de ello construyó un argumento de evangelización al servicio de la corona, la *Corónica moralizada* de Calancha profundizó en esa línea, atacando varios frentes. Primero se centró en los logros de la orden en todo el virreinato, con particular énfasis en los

conventos de las grandes ciudades, la obra cultural agustina y las doctrinas. Era obvio que la obra de Calancha construiría sobre la estela de popularidad dejada por la obra de Ramos. De hecho, Copacabana no dejó de interesar a fray Antonio, pues al parecer una breve secuela suya a Ramos se fusionó con el segundo tomo de la *Corónica moralizada*, aparecido en Lima en 1653. Este segundo volumen fue modesto, tuvo poca tirada y ciertamente una recepción menos entusiasta que el primer volumen impreso en Barcelona. Esto se explica porque el primer volumen, dividido en cuatro libros, fue un ambicioso proyecto temático y una verdadera hazaña editorial. Ya señalé que Ramos incorporó a su historia grabados hechos en Lima, pero en líneas generales fue un libro de modesta impresión. Por el contrario, la obra magna de Calancha se publicó en Europa a gran costo y los dibujos de la portada y principal ilustración se encargaron al taller de los renombrados hermanos Quellin de Amberes y se imprimieron en el de Pieter de Jode, *el joven*, en la misma ciudad. La calidad de la composición, lujo del formato e impresión separada de la parte gráfica, no solo evidencian una empresa editorial de alto costo sino una de muy compleja logística que involucró a la red agustina europea. Empero, documentos notariales relativos a la impresión del segundo volumen de Lima —impreso un año antes de la muerte del autor— revelaron los afanes que la orden y el cronista enfrentaron por el costo del papel, la corrección de pruebas y hasta el montaje de una verdadera oficina editorial con copistas supervisados por el propio padre Calancha (Lohmann, 1992; Gálvez Peña, 2015).

En el primer volumen de su crónica, aparecido en 1638, el padre Calancha siguió el formato de las crónicas medievales partiendo de la discusión de los documentos fundacionales, en este caso la real cédula de 1551, que establecía la fundación agustina en el Perú, a pedido de la corona. Pareciera un aspecto de poca relevancia, pero en el panorama de las fundaciones religiosas coloniales y en el contexto de la presión fiscal hacia las ordenes regulares de la primera mitad del siglo XVII, era muy importante establecer si la corporación se había establecido por iniciativa del Patrono Regio o por decisión propia, siguiendo al conquistador de turno. En este sentido, Calancha sentó las bases de un modelo argumentativo que otras crónicas religiosas intentaron después copiar. Sin embargo, la radical novedad en la crónica de Calancha es su propuesta de colocar a su orden como eje de la política de toma de posesión soberana del reino del Perú por parte de la corona, al mismo tiempo que los frailes de negro llevaban a cabo un verdadero programa de evangelización y sujeción de la población nativa. Es decir, en el mejor estilo de la doctrina antimaquiavélica, la orden de San Agustín se convirtió en eficiente aliada de la razón de estado de la Monarquía Católica al asistirla en la evangelización, implementando centros de devoción mariana, verdaderos ejes de confesión, y perfeccionando la sujeción de la élite inca mediante la conversión a través de los cultos agustinos. El cronista fue enfático en su propuesta historiográfica: la orden de San Agustín ni llegó de manera casual ni se apresuró en una carrera evangelizadora. Por el contrario, apadrinada por la corona, los eremitas llegaron al Perú para consolidar el traslado soberano del reino de sus antiguos señores naturales al rey de España. Para justificar esta propuesta política de la orden, el padre Calancha revisó radicalmente la historia de la conquista, proponiendo el inicio del dominio del rey católico no en el año 1532 con los acontecimientos de Cajamarca sino hacia fines de la década de 1550, cuando los agustinos liderados por fray Juan de Vivero, entraron a misionar en el reducto rebelde inca de Vilcabamba, lograron la conversión del inca Sayri Túpac y la firma de su rendición ante el virrey Hurtado de Mendoza poco después de dejar el enclave rebelde.

La rendición de Sayri Túpac por intervención de la orden de San Agustín se perfeccionaría por el martirio en Vilcabamba en 1571 de otro fraile agustino: el protomártir fray Diego Ortiz. Si los agustinos habían logrado la conversión y rendición del Sapa Inca, bien podían lograr la rendición de

Titu Cusi Yupanqui (ver Peña, volumen 1); así una nueva misión a cargo de fray Marcos García llegó al reducto rebelde a fines de la década de 1560. La muerte del inca en 1571, sin embargo, desató una cadena de acusaciones de envenenamiento que finalmente alcanzó a Ortiz, ayudante de García. Su martirio a manos de los seguidores de Túpac Amaru I, extensamente tratado en los capítulos V y VI del libro cuarto del primer volumen —y verdadero clímax de toda la historia del padre Calancha— se convirtió en el último y más sincero sacrificio que la orden podía ofrecerle a la corona y concluyó el proceso de la conquista con la toma de Vilcabamba en 1572 por las fuerzas del virrey Francisco de Toledo. Las investigaciones dirigidas desde el convento agustino del Cuzco a fin de probar el martirio de Ortiz tomaron buena parte de las décadas de 1580 y 1590, convirtieron el tema del martirio agustino en un tropo histórico y político de gran popularidad y probablemente generaron material que Calancha pudo usar para concebir la parte última de su crónica. Fue sobre este terreno de sensibilización de la lectoría católica, que ansiaba ver unidas de manera exitosa política imperial y evangelización, que Calancha produjo el libro cuarto de su crónica, que concluye con el dramático relato de los sufrimientos del protomártir agustino. Esa narrativa martirológica fue pionera en América, pues nunca antes se había unido la historia de una orden con la conquista, el auge de un imperio y el nacimiento del catolicismo criollo. Para hacer aún más efectivo el relato del martirio del padre Ortiz, Calancha lo acompañó con un gran ayuda visual y artística de enorme impacto: el único grabado a página completa de manos del eximio Erasmo Quellin mostrando la muerte por empalamiento del padre Ortiz. La incuestionable modernidad de la crónica agustina, usando templetes de tratados políticos, formatos martirológicos y la pasión de los sermones barrocos contribuyó a su éxito editorial. El sacrificio agustino narrado por Calancha no tardó en ser replicado en Europa y convirtió a fray Antonio en un muy popular autor con traducciones abreviadas de la *Corónica moralizada* aparecidas en Tolosa y Amberes, amén de otras obras inspiradas en el derrotero propuesto por el cronista agustino peruano (Gálvez Peña, 2012)[149]. Solo otro cronista religioso peruano tendría similar impacto en la intelectualidad católica, como fue el caso del padre Córdova y Salinas, pero Calancha lo precedió en más de una década.

Tangencialmente, la historiografía agustina de la primera mitad del siglo XVII afirmó valores gratos a la clase de los beneméritos peruanos a la que pertenecieron Ramos, Calancha y un autor a quien aún no se ha prestado suficiente atención: fray Baltazar de Campuzano Sotomayor; autor del *Planeta cathólico o el salmo 18ª a la magestad de Phelipe IIII* (1646), cuyo análisis excede los límites de este capítulo pero cuya originalidad se basa en haber sido originalmente el encargo de un candidato a encomendero en la zona misional de la provincia de los Chunchos en el noroeste altoperuano (Campuzano, 1646; Gálvez Peña, 2012). Ramos, Calancha y Campuzano Sotomayor tuvieron intereses personales a favor de la encomienda como sistema y si bien es cierto no podían ser —por su elección de vida— beneficiarios directos de repartimiento, usaron sus historias para reconciliar a la corona con la utilidad evangelizadora y económica de la encomienda, en un contexto de marcado declive económico de la misma y más bien de auge de la industria minera. Ramos pidió beneficios de encomienda para la élite inca y no se cansó de alabar el compromiso del encomendero de Copacabana con el santuario mariano. Calancha se expresó en términos favorables sobre la institución, y al defender el rol de su abuelo materno Martín de Robles en las guerras civiles entre conquistadores afirmó el liderazgo de los beneméritos y demandó las gracias reales que permitían el sustento de ese grupo, haciendo valer la teoría de la justicia distributiva. Ellos y Campuzano creían firmemente en que la encomienda contribuiría también al cuidado y aumento de la población nativa (Calancha, 1638, f. 72). En la defensa de la encomienda, la historiografía agustina se manifestó indirectamente contraria a la minería como principal actividad económica protegida por el Estado y,

en ese sentido, tibiamente alcanzó una propuesta de reestructuración de la economía colonial. Vemos así que la superposición de agendas en la historiografía agustina del siglo XVII la hizo tremendamente original y rica en contenidos, a más de convertirla en punta en lanza de un movimiento revisionista en la historiografía virreinal, casi sin parangón en el período. En las crónicas religiosas agustinas también se advierte ya la simiente de un sentimiento protonacional criollo que madurará en las décadas por venir.

2. Hermanos franciscanos y cronistas

Contemporáneos a los historiadores agustinos antes comentados, vivieron en Lima dos notables historiadores pertenecientes a la orden de los frailes menores. Además de la originalidad y complejidad de su obra, un aspecto sumamente interesante es que ambos cronistas fueron hijos de una notoria familia de la sociedad limeña. Estos fueron los hermanos Sancho de Salinas y Córdoba —quien tomó el nombre de fray Buenaventura al profesar— y fray Diego de Córdoba y Salinas, quien se convertiría en cronista oficial de la provincia franciscana de los Doce Apóstoles hacia 1625. La familia de los Salinas y Córdova era una en la que se superponían varios aspectos que caracterizaron a las nuevas élites coloniales: fueron comerciantes, burócratas, de origen converso, con nobles entronques y sobre todo, ambiciosos de figuración y poder. Un primer matrimonio de doña Juana de Silva y Córdoba, la ambiciosa matrona del clan, le garantizó a la familia que formaría en segundo enlace con Don Diego de Salinas, el acceso a los círculos de élite de la ciudad y un cargo hereditario de secretario de cámara del virrey, que fue la primera posición del joven Sancho de Salinas (¿1592?-1654) durante la administración del virrey Marqués de Montesclaros. Un escándalo de malos manejos financieros involucró al padre de los futuros cronistas y echó sombras sobre la idoneidad del linaje, cuyo origen converso por el lado de la madre era conocido. Pese a ello, dos de las hermanas entroncaron con linajes de encomenderos, y Lope y Diego profesaron en la orden de San Francisco, a donde los seguiría su hermano Sancho —más tarde fray Buenaventura— luego de su breve carrera civil al servicio de tres virreyes (Holguín, 2002).

2.1. Memorialista y político de la temprana modernidad: el padre Buenaventura Salinas y Córdoba

No se tendrá mayor noticia pública del linaje de los cronistas franciscanos hasta que en 1629 fray Buenaventura fuera elegido por su orden para dar el sermón que celebrara el martirio de sus hermanos franciscanos en Japón un año antes. Acaso para entonces ya tenía muy avanzado el manuscrito de su obra más importante, el *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Pirú,* memorial en el que solicitaba a la corona la pronta canonización de Francisco Solano, hermano de orden muerto en Lima en 1610. El memorial, publicado en Lima en 1630, está dividido en tres partes o discursos. La primera constituye una revisión histórica desde el tiempo de los incas —emperadores con las virtudes políticas de los príncipes cristianos del antimaquiavelismo de los siglos XVI y XVII— para pasar luego a las glorias materiales y espirituales de la metrópolis barroca que era Lima, *locus* propicio para el florecimiento de la santidad criolla que constituye la parte segunda. Posiblemente el esquema original suponía una tercera parte más extensa, pues allí en medio de los reclamos de los beneméritos y la explicación de la crisis del reino y del imperio, ubica el autor el reclamo a la curia romana por la dilación del proceso de canonización de Solano, desarrollado después en otro memorial publicado en España en 1639 (Salinas y Córdoba, 1639)[150]. El memorial de 1630 fue un hito historiográfico porque elaboró temas de particular interés para los criollos beneméritos, como fueron las calidades de Lima como *civitas catholica;* tema que para el padre

Salinas era más que confesional. La civilización española se había perfeccionado en Lima al punto de producir un catolicismo tan perfecto como el del viejo mundo y ese catolicismo era un baluarte político. A menos de cien años de la conquista, la evangelización había producido frutos locales de santidad y Lima, por ende, con el santo ejemplo de Solano, era elevada a la categoría de hito en la geografía de la santidad global y por ende posible eje económico y político de una expansión imperial. Sin embargo, la gloria de Lima descansaba sobre los hombros y las arcas de los no debidamente recompensados súbditos peruanos, verdadero soporte de la corona de Castilla.

Mezcla de memorial, crónica histórica y hagiografía, el *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Pirú* fue una empresa casi enteramente personal, pues si bien el tema central de su narración histórica era la canonización de Solano, fray Buenaventura no parece haber contado con el auspicio oficial de la orden franciscana, si bien no se puede decir que la orden no viera con satisfacción una obra en la que se exaltaba a su más importante candidato a la santidad. En esta crónica-memorial, fray Buenaventura se decantó también por dos temas importantes: la necesidad de aumentar las doctrinas en manos de la orden de San Francisco y la crítica a la mita de Huancavelica —de gran impacto en la población nativa— y el sistema de la encomienda de la serranía, lo que hará de nuevo en su memorial de 1639. Pero el tercer discurso del memorial de 1630 es el más polémico de todos, pues allí Salinas criticó severamente la política de la corona y en una velada alusión al primer ministro Conde-Duque de Olivares, fustigó a los reyes «durmientes», títeres en las manos de los validos que no gobiernan según la razón de Estado católica. La revisión histórica con formato de hagiografía y polémico memorial político quería servir también como manual de gobierno para príncipes cristianos (Gálvez Peña, 2008, 2014). Cuando, cinco años más tarde, fray Buenaventura fue particularmente crítico de las autoridades coloniales en su sermón con motivo de la cuaresma, pronunciado en la catedral del Cuzco, el obispo pidió en carta privada al rey, se lo aleje del Perú por revoltoso. La orden real de trasladar discretamente a España al fraile hizo mención al polémico texto de 1630, pero llegó a Lima cuando el *lobby* familiar e institucional de los franciscanos ya había despachado a fray Buenaventura a Madrid como procurador de su orden en la causa de canonización de Solano. Los años europeos de Salinas fueron aproximadamente diez y en ese lapso publicó tres memoriales: uno de tono hagiográfico (1639), otro que es más bien su elaboración sobre la doctrina de la alternativa (elección alternativa de provinciales criollos y españoles) y los problemas que encaraba su provincia peruana ante las intervenciones de los comisarios en la elección de provinciales (1641), y el último, más bien de tono autobiográfico y que ameritaría ser estudiado como una de las primeras obras en Hispanoamérica virreinal de ese carácter (1646), todavía con mucho sabor a probanza de méritos pero donde la voz del autor suena más clara y proactiva. El memorial de 1646 fue el último intento de fray Buenaventura por influenciar el ánimo de las autoridades para conseguir la prebenda tan ansiada del obispado. Su polémico actuar e independencia de carácter habían hecho de él un personaje incomodo, siempre protegido por no poco influyentes redes familiares e institucionales. Pese a ello, casi al final de su vida, el Consejo de Indias lo nombró comisario de la provincia franciscana de la Nueva España, donde, luego de ejecutiva labor para bien de su orden, murió en 1654.

Como señalé antes, hay varios elementos novedosos en la trama historiográfica del *Memorial* de 1630. La primera novedad tiene que ver con la original fusión de crónica histórica, arbitrio, hagiografía y corografía. Las glorias de la ciudad de Lima como escenario de santidad quedaron ampliamente relevadas y elaboradas en la apasionada narrativa de Salinas, pero pareciera que el orgullo local es el centro del texto y no es así. El memorial de 1630 también es una sofisticada revisión histórica de la presencia hispana en los Andes en el marco mayor de las vicisitudes de un

imperio en crisis. Este modelo historiográfico, que fusiona varios géneros, se inicia con un episodio profético inca y concluye con otro de sino hispano: la prédica y la inminente canonización de Francisco Solano. En un momento crítico de la historia del imperio —la Guerra de los Treinta Años— Salinas quiso centrar la reflexión histórica española en la naturaleza providencial de la posesión de los reinos del Perú, y para hacerlo elaboró una ficticia entrevista entre el conquistador Alonso de Molina y el inca Huayna Cápac, quien poco antes de morir fue confirmado por sus sacerdotes del sol que su reino pasaría a poder de los recién llegados. Mandó llamar a su hijo Atahualpa y confirmó la división del imperio entre él y su hermano, Huáscar (Salinas y Córdoba, 1957, pp. 58-59). De esta manera, el padre Salinas resolvía dos problemas álgidos en la conciencia criolla: el primero, el tema del traspaso de soberanía de los incas a España (el propio Huayna Cápac acepta la derrota inca) siempre puesta en duda; y lo segundo, que confirmando el legado político del inca Huayna Cápac a sus hijos, a fin de que se dividan el imperio, evita el juicio moral de la usurpación del poder por parte del príncipe Atahualpa, lo limpia del pecado fratricida —en abierta contradicción con el mandato providencial— y reivindica la memoria de la historia andina para hacerla parte de la de los españoles del Perú.

Para concluir con estas reflexiones sobre fray Buenaventura, es relevante tener en cuenta su uso como recurso narrativo —y el del siglo XVII todo— de las profecías. El reinado de Felipe IV será visto como la culminación de la profecía bíblica de Ezequiel descrita en el memorial de 1639, en el que el reinado del «rey-planeta» coincidía con una edad de oro en la que la Monarquía Católica se enseñorea de nuevo en el panorama mundial gracias a la plata y a la santidad del reino del Perú. El memorial de 1641 es, por el contrario, un proyecto de reforma del gobierno de la orden de San Francisco, convulsionado por la injerencia de los visitadores y comisarios que gobiernan sin conocimiento de los temas locales y favorecen además redes de poder enfrentadas a las redes locales. Indirectamente, este memorial servirá para la introducción del principio de la alternativa, es decir la alternancia de un peninsular y un criollo hijo de la provincia en el gobierno local y ciertamente para fortalecer a los beneméritos dentro de la iglesia regular criolla. La cuarta obra, el memorial de 1646, será, como ya dije anteriormente, una probanza y suerte de relato autobiográfico. Fray Buenaventura de Salinas será un pionero del desarrollo historiográfico peruano y además un sagaz político de la temprana modernidad, que navegó con maestría las aguas de las cortes real y pontificia, donde llegó a convertirse en favorito de la familia papal. Su carácter de intelectual con una vasta agenda religioso-política será compartido por otros historiadores del siglo XVII, pero pocos serán capaces de empujar esos intereses para cimentar una carrera y exaltar su propio linaje. En este punto vale precisar las coincidencias con la obra maciza de su hermano de sangre y religión: fray Diego de Córdoba y Salinas.

2.2. Crónica franciscana, hagiografía e imperio: el padre Diego de Córdoba y Salinas

Diego de Córdoba y Salinas nació en Lima en 1591 e ingresó a la orden de San Francisco a principios del siglo siguiente, acaso poco antes del final de la primera década, siguiendo los pasos de su hermano Lope, muerto joven. La suya es una trayectoria menos polémica que la de su hermano Sancho —luego fray Buenaventura— pero no menos estelar. Hacia 1625, el joven franciscano sería designado cronista oficial de su provincia y comenzaría a escribir relatos hagiográficos de sus compañeros de orden, para alimentar la historia general de los franciscanos. Algunos de estos relatos se hallan dentro de la historia de su orden que aparecerá en 1651 y de una versión preliminar que no se publicó, titulada *Relación de la provincia de los doce apóstoles,* completada hacia 1638. En todo caso, para 1629 fray Diego trabajaba ya en su primera gran obra hagiográfico-histórica y éxito editorial: *Vida, milagros y virtudes del nuevo apóstol del Perú, el venerable padre fray Francisco*

Solano de la seráfica orden de los menores de la regular observancia, patrón de la ciudad de Lima, cabeça y metrópoli de los estendidos reynos y provincias del Perú, que apareció en Lima en 1630[151]. Era un encargo institucional, pero este relato hagiográfico elaboró sobre temas que ya estaban presentes en el *Memorial de las historias* de fray Buenaventura, como los derechos de los beneméritos y la candidatura a la santidad de Solano, aunque con una novedad. En esta hagiografía fray Diego abrió una ventana al mundo de las redes sociales de Lima en el temprano siglo XVII, aquel de las beatas seculares e iluminadas —favorecedoras de los milagros del santo— y al del círculo íntimo de su propia familia y su estima social, basada en ser referente de religiosidad española. Varios personajes del clan familiar de los Córdoba y Salinas adquieren un rol en la vida del santo Solano, bien sea como beneficiarios de milagros —la hermana que da a luz sin contratiempos y la prima cuya vocación religiosa es profetizada— pero sobre todo la madre, doña Juana de Córdoba, a quien se le atribuían conversaciones místicas con su ángel de la guarda antes de morir —de las cuales fueron testigos el santo y el superior jesuita— será colocada al centro del capítulo cuarto de la hagiografía. Pareciera detalle anecdótico pero en verdad los orígenes conversos de Da. Juana habían sido redimidos y la familia vindicada del escándalo que envolvió al padre, y todo esto por el arte de una muy hábil pluma que hizo a la familia famosa más allá de las fronteras del virreinato peruano.

La obra fue pronto muy popular fuera de Lima por el impacto que la vida del humilde Solano tuvo en la naciente catolicidad americana, y porque en el año de su aparición algunas ciudades sudamericanas —Lima desde 1629— se adelantaron a la decisión formal de Roma, declarándolo su santo patrono. Considerando la demora vaticana, en 1643 la provincia franciscana del Perú autorizó una reedición europea de la obra del padre Córdoba, a cargo de fray Alonso de Mendieta; esta apareció en Madrid con el título *Vida, virtudes y milagros del apóstol del Perú, el venerable padre fray Francisco Solano de la seráfica orden de los menores de la regular observancia, patrón de la ciudad de Lima, cabeça y metrópoli de los estendidos reynos y provincias del Perú y en esta segunda edición añadida por el padre fray Alonso de Mendieta de la misma orden, calificador del Santo Oficio, Comisario Provincial de la Santa Provincia de los Doce Apóstoles y Procurador de la ciudad de los Reyes en la causa de canonización del mismo siervo de Dios, Solano*. Si bien había expectativa por esta hagiografía, en Europa no fue bien recibida por las autoridades. Por una protesta del propio fray Diego ante el comisario general franciscano en Madrid en 1644, sabemos que la edición aumentada del padre Mendieta fue recogida por el padre general de la orden siguiendo indicaciones de la Inquisición (Gálvez Peña, 2012, p. 222). Al parecer, algunos «problemas» de ortodoxia vinculados a la atribución de santo a quien no lo era oficialmente y los episodios proféticos señalados fueron la causa de la prohibición contra la circulación de la edición de Mendieta. Para 1647 se había subsanado el *impasse* y la edición de Madrid fue rehabilitada[152]. Por entonces fray Diego ya estaba ocupado en otros trabajos.

Desde antes de terminar la hagiografía de Solano, escribía ya el cronista una historia de su provincia, cuya primera versión, la *Relación de la Provincia de los Doce Apóstoles,* terminada hacia 1638*,* tendría como secuela el *Epítome a la historia de la provincia de los doce apóstoles.* Ambas son versiones preliminares de la crónica completa concluida en 1648 y publicada en 1651 con el título *Crónica de la religiosíssima provincia de los doce apóstoles del Perú* (Córdoba y Salinas, 1957). Estas versiones preliminares de lo que sería su obra cumbre sobre la historia franciscana sirvieron como informaciones para otros trabajos de distinto autor: la crónica general de Tamayo de Vargas y la historia de la orden a cargo del cronista general fray Luke Wadding, más tarde. Ninguna de estas obras vio la luz de manera independiente, pero se sabe circularon manuscritas en Lima y acaso en otras sedes provinciales franciscanas (Gálvez Peña, 2012). La crónica de la provincia

franciscana fue alabada como la historia religiosa peruana más completa y acabada hasta ese entonces, y fray Cipriano de Medina, distinguido e influyente dominico limeño —más tarde obispo de Huamanga— dijo de esta crónica que añadía una corona más al escudo de la ciudad de Lima. Fray Diego contempló una segunda edición en España y existe evidencia de que inició la revisión del manuscrito, pero no le alcanzó la vida para concluirla.

Antes de comentar la crónica franciscana quisiera hacer mención de una obra casi desconocida de fray Diego terminada en 1650. Mientras el padre Córdoba completaba las versiones preliminares de la crónica de su orden, trabajaba también en otra historia eclesiástica muy poco conocida porque tampoco llegó a la imprenta. El *Theatro eclesiástico de la primitiva iglesia de las Indias Occidentales, vidas de sus arçobispos y obispos y cosas memorables de sus sedes en lo que pertenece al reyno del Perú* fue escrito por fray Diego por encargo del arzobispo de Lima, Hernando Arias de Ugarte, a fin de cumplir la real orden para que Gil González Dávila, cronista oficial de España, pudiera terminar una historia eclesiástica americana que apareció en Madrid en 1655. El *Teatro de la iglesia metropolitana de Lima* de fray Diego de Córdova tocó temas que aparecieron después en las páginas de la crónica franciscana de 1651. Sin embargo, su *Teatro* será la obra donde coincidirá más que en cualquier otra con su hermano de sangre y hábito, fray Buenaventura de Salinas. Allí, fray Diego de Córdoba copió párrafos enteros del *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Pirú* y es allí se hizo evidente que la agenda a favor de los beneméritos criollos, impulsada por ambos intelectuales, era ampliamente apoyada por Arias de Ugarte, uno de los prelados criollos más destacados de la época a favor de la doctrina de la justicia distributiva. En el *Teatro* de Córdoba la idea principal era que la iglesia peruana constituía el eje fundamental de la sociedad virreinal y bajo su brazo educativo y político florecían las carreras eclesiástica y jurídica, que a su vez la fortalecían. Nuevamente, como en la hagiografía de Solano de 1630, hay una apuesta por el linaje familiar, pues el segundo capítulo revisará la carrera de fray Buenaventura en el Perú; los capítulos cuarto y décimo retoman parte de la trayectoria del polémico religioso en México y el Viejo Mundo (Córdoba y Salinas, 1650). Este diálogo entre autores miembros de una familia es único en el discurso religioso limeño del siglo XVII.

Lo dicho anteriormente hace del *Teatro* un texto muy original, que a través de la defensa y elogio de la iglesia regular peruana promovió la carrera eclesiástica como producto de la excelencia de las instituciones educativas limeñas y sobre todo, como medio para llegar al gobierno del reino y eventualmente del imperio. Pero no es menos interesante el revisionismo histórico en esta obra, en la que el padre Córdova examina la figura del primer obispo del Cuzco, fray Vicente de Valverde y a través de él, de la conquista del Perú; lo que pone al *Teatro* en diálogo con otras crónicas (la historia del agustino Calancha y la del jesuita Oliva) y relaciones, como los ya señalados *Memoriales* del padre Salinas. Valverde murió en la isla de la Puná el mismo año que Pizarro (1541), a donde había llegado huyendo de los almagristas. Su muerte, según Córdoba, no se debió a un celoso intento de convertir a los nativos —como señalaría el pariente del obispo, el canónigo cuzqueño Vasco López de Valverde y Contreras en su *Memorial y discurso legal* de 1638—, sino que se debió a la venganza de los indígenas del Perú por el trato injusto y la participación del prelado en la muerte del inca Atahualpa (López de Valverde, 1638). En cierta forma Córdoba coincidió con Garcilaso al exculpar a Atahualpa de cualquier afrenta a los libros sagrados de la fe católica sin hacer un juicio de valor necesariamente negativo sobre Valverde, mientras que el jesuita Oliva y antes que él Blas Valera condenaron al obispo al sostener que el requerimiento a Atahualpa pudo haber sido más moderado y el trato al inca en el encuentro de Cajamarca más justo (Córdoba, 1650, f. 22r.). Al sostener que el obispo había muerto como venganza de los indios, fray Diego optaba por un lugar

en el medio del debate, pues dejaba en claro que el episodio de Cajamarca era la herida abierta sobre la que se había formado el Perú pero que en 1541, al haber Dios permitido la muerte de Valverde, quedaba saldada la deuda histórica. Siguiendo la lógica de Córdoba en el *Teatro*, se puede sostener que el clero criollo apoyaba un balance moral e histórico de los episodios fundacionales cien años después de que ellos ocurrieron; su reinterpretación, por un lado, permitía dejarlos atrás y rescatar el legado protonacional de la historia inca para los beneméritos criollos, y, además, disociar a la naciente iglesia peruana de las decisiones moralmente cuestionables de los conquistadores. No en vano la obra cierra con el capítulo décimo y las gestiones para la llegada de la reliquia del *lignum crucis* enviada por Urbano VIII a Lima. La herida de la conquista se cerraba con la reliquia del santo madero haciendo su entrada en la capital virreinal, gestionada y transportada hacia el nuevo mundo por el hermano del cronista, fray Buenaventura de Salinas.

Para concluir con los comentarios a la obra del padre Córdoba, quisiera referirme brevemente a la *Crónica de la religiosíssima provincia de los doce apóstoles,* cuya extensión hace muy difícil escoger un tema. Es en principio una narrativa religiosa que sigue el formato clásico del cronicón medieval, hábil mezcla de historia *intra claustro* e historia *extra claustro*; la historia de las figuras más relevantes de la provincia, tanto en temas de gestión de la vida religiosa como elecciones o prelados, como de modelos de vida monástica, siguiendo los patrones de los menologios medievales, como las relaciones de vidas ilustres arregladas en forma de calendario. La historia de la proyección del claustro en la sociedad colonial se elaboró sobre el establecimiento y la administración de las doctrinas, las misiones, los centros de peregrinaje y los cultos marianos y cristológicos asociados a la orden. Córdoba no innovó mayormente este formato en su crónica, pues en líneas generales la obra es una apuesta por la obra misional de los establecimientos religiosos franciscanos y es en esa línea una historia institucional tan rigurosa como la de Calancha. Hierofanías, evangelización nativa, un candidato a santo, defensa del reino ante los ataques piratas y episodios martirológicos —ya tratados en el *Teatro*— hacen de la crónica un texto muy rico, lleno de metáforas y símbolos. Hay sin embargo una novedad: el tratamiento de la polémica sobre la alternativa, la norma que estipulaba la alternancia de peninsulares e «hijos de la provincia», criollos o no, en el gobierno de las órdenes religiosas. Esta situación se hace crítica a mediados de la década de 1640 por la interferencia de los comisarios para seleccionar y nombrar ellos mismos a los provinciales, creando efectivas camarillas de poder. La situación suscitó la nueva emisión de breves pontificios sobre el tema, la intervención de la corona y ciertamente la participación activa a favor del bando peruano de fray Diego y fray Buenaventura a través de sus escritos. De hecho, Córdoba escribió un memorial íntegramente dedicado al espinoso tema —como también lo hiciera su hermano fray Buenaventura— después reseñado en el capítulo correspondiente de su historia franciscana (Córdoba y Salinas, 1646). En este sentido, la *Relación hecha por el padre predicador fray Diego de Córdoba cronista general y notario apostólico en todas las provincias del Perú de la orden de nuestro padre San Francisco acerca de las dificultades y penalidades que se levantaron sobre la inteligencia del breve de Su Santidad Papa Clemente VII que dio en fabor de las provincias de las Indias* (1646), devino en una de las piezas claves para definir la teoría y práctica de la alternancia en el gobierno de las órdenes regulares, e hizo de fray Diego un teórico de relevancia americana. En reconocimiento a este memorial que contribuyó a la normativa del sistema de elección de autoridades, el padre Córdoba fue nombrado padre de la provincia franciscana de los Doce Apóstoles del Perú en 1647 (Gálvez Peña, 2012).

No era pequeña la contribución del cronista limeño a la gloria de su orden. Según Córdoba la orden franciscana al servicio del imperio de los Austrias de España se manifestaba en el hecho de

que la corona le debía la posesión de las Indias a los hijos de Francisco que acogieron a Cristóbal Colón. De esa premisa se desprendía que la Providencia había hecho posible la conquista del Perú, evidente en el milagro de la Virgen en la victoria sobre la rebelión indígena del Cusco, como había sostenido Garcilaso. Pero la acción de la Providencia, en opinión de Córdova, solo fue posible porque la ignorancia del verdadero Dios y el reino de la idolatría entre los incas estaban llegando a su fin. Siguiendo a Garcilaso y Oliva, la visión profética de Huayna Cápac en la plaza del Cuzco y su reflexión sobre el *deo ignoto*, ya anunciaban el fin del imperio indígena y la llegada del evangelio. La entrada de los franciscanos con el mítico fray Marcos de Niza, poco después de las guerras civiles entre los conquistadores, dio inicio a una era en la cual los franciscanos apoyaron decididamente el dominio de la Corona española sobre el Perú, bien fuera ofrendando vidas de misioneros a favor de la evangelización, como sucedió en 1637, o apoyando la defensa del reino contra los ataques de los holandeses, como sucedió en 1615 en el combate de Cañete contra Jan Spielberghen (Córdoba y Salinas, 1957, pp. 449-451, 491, 653-654). No hay otra historia religiosa en el Perú del siglo XVII en la que se demuestre de forma tan evidente que el cronista dominaba casi todas las fuentes históricas coetáneas relativas al joven virreinato peruano: Garcilaso, Cobo, Arriaga, Calancha, Baltasar de Campuzano, fueron discutidos y hasta refutados por fray Diego. No desconoció otras fuentes de carácter general como la *Historia de la vida y hechos del emperador D. Carlos V de fray Prudencio de Sandoval* (Zaragoza, 1634), el *Nuevo descubrimiento del Gran Rio de las Amazonas* del jesuita Cristóbal de Acuña (1641) y hasta la *Relación* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1555) para el norte del virreinato de la Nueva España. La historia religiosa del padre Córdoba y Salinas pretendió ser la última palabra en la revisión historiográfica colonial y de allí su erudición y popularidad. Cuando preparaba la segunda edición de su crónica, el padre Diego de Córdoba murió en Lima, probablemente en 1653 o 1654.

3. Crítica jesuita: el caso de Giovanni Anello Oliva (1630)

La obra de Giovanni Anello Oliva fue el blanco de las críticas más duras del historiógrafo José de la Riva Agüero, quien conoció la edición parcial de su crónica aparecida en Lima en 1895. Sin embargo, la edición del manuscrito de la British Library y posteriores estudios sobre su obra han revelado a un cronista más complejo y ciertamente de mayor envergadura intelectual que el mero copista reseñado por Riva Agüero. Giovanni Anello Oliva forma junto con Bernabé Cobo y Jacinto Barrasa la triada de cronistas jesuitas más importantes del siglo XVII peruano[153]. No fueron los únicos, pues ya nos hemos referido a la historia de la conquista del Amazonas por el padre Acuña; además el siglo abrió con una crónica anónima institucional fechada en 1600, encargada para contribuir a perfilar una historia general de la orden. Se espera aún una edición crítica de Barrasa que reúna las dos transcripciones que hay (Lima y Alcalá de Henares). Lamentablemente, la historia comparada de Cobo sobre México y el Perú se encuentra incompleta y solo se conoce la historia natural de su vasta obra. Esto ha supuesto un límite para valorar adecuadamente la obra del napolitano Oliva, quien enfrentó muchas limitaciones para dar a conocer en 1630, en versión manuscrita, su polémica historia del Perú, mitad historia institucional —a juzgar por el apéndice menológico de vidas ilustres, en sí un discurso histórico metafórico— y mitad revisión histórica. Por todo ello la *Historia y de los reinos y provincias del Perú y varones insignes en sanctidad,* es considerada como una de las expresiones historiográficas más logradas de la producción jesuita peruana del siglo XVII[154].

Natural de Nápoles y de origen noble, el padre Oliva llego al Perú hacia fines del siglo XVI por orden del general de su orden, Claudio Acquaviva, quien deseaba reforzar las misiones peruanas.

En el Perú, Oliva aprendería lenguas nativas y residiría en casi todas las ciudades importantes del Alto Perú y el sur andino entre 1600 y 1625. Hacia 1620 lo embargó la melancolía y solicitó poder regresar a Europa. Su carácter no era fácil pero su don para aprender lenguas vernáculas era muy grande, y el nuevo padre general, Muzio Vitelleschi, se negó a dejarlo partir. Durante los siguientes años y en alianza con su paisano, el provincial Nicola Mastrilli Durán, el padre Oliva intentará regresar a Europa como procurador de la provincia y dar a conocer su obra histórica, apoyada directamente por Mastrilli. No fue el único intelectual jesuita que buscó publicar entre 1630 y 1640; algunos teólogos y otro cronista —como el padre Bernabé Cobo— siguieron la misma senda siempre obstaculizada por la férrea voluntad del padre general que quería más pastores y menos autores (Gálvez Peña, 2015b). Oliva, en concreto, remitió su manuscrito de 1630 a Roma; pero este no fue del agrado del general por muchas de las ideas allí contenidas que fueron consideradas reñidas con la política de conciliación de la orden con la corona de España en un contexto muy difícil como era el del juicio de los diezmos seguido por las catedrales metropolitanas contra las órdenes regulares, que concluyó en 1653. En 1639 el padre Oliva completó un segundo manuscrito: una historia bastante menos polémica que la primera y persistió en su intento de hacer publicar este segundo manuscrito en Europa. La *Relación de la entrada y fundación de la religión de la Compañía de Jesús en el Perú* llegó a Roma y probablemente fue leído y discutido ese mismo año. No existe evidencia de que se negara expresamente el permiso para su impresión, pero sí de que el general de la orden sabía del proceso de composición del texto y ciertamente no lo alentaba, exigiéndole al provincial que fuera muy estricto con el proceso interno de censura, para evitar repetir las irregularidades suscitadas con el envío a Europa del manuscrito de la crónica de 1630 (Oliva, 1639; Gálvez Peña, 2001, 2012). Las reprimendas y el constante obstáculo a su vocación de autor hicieron del padre Oliva un jesuita díscolo y algo amargado en los últimos años de su vida. Murió en 1642 como rector del colegio del Callao, donde había residido en sus últimos años (Gálvez Peña, 2012).

Dado que la mayoría de la obra histórica del padre Cobo no existe, una rápida comparación entre Oliva y Barrasa prueba que la crónica del napolitano es bastante más compleja y propone un revisionismo no carente de polémica, motivo por el cual sufrió el proceso de censura detallado antes. Se puede afirmar sobre Oliva que pese a haber vivido en Lima al mismo tiempo que la mayoría de cronistas religiosos del siglo XVII, no parece haber leído más que a Buenaventura de Salinas. De hecho, su condición de extranjero lo sustrajo de los debates pro criollos o a favor de los beneméritos que influyeron las narrativas históricas franciscanas y agustinas de la época. La preocupación de Oliva fue la construcción de una sociedad a partir de la crisis moral que para él fue la conquista. Aclara el tema desde el primer capítulo de su historia, cuando afirma que solo con la evangelización jesuita se había iniciado la cristianización de los Andes. Como ya se señaló antes, hay formatos en la crónica del padre Oliva que provienen de la tradición historiográfica medieval: el menologio con el cual cierra la obra y el tratamiento de las visiones y las profecías que conectan con la mística medieval y, en particular, con la obra de Santa Brígida de Suecia, muy popular en la tradición napolitana de donde provenía el cronista. Menos se ha estudiado la apropiación que el padre Oliva hace de la tratadística política moderna y en concreto el pensamiento político inspirado por el humanista flamenco Justus Lipsius (1547-1606), a quien Oliva conoce a través de uno de sus intérpretes europeos, el teólogo francés Pierre Charron (1541-1603), autor del tratado *De la Sabiduría* (1601). Este tratado de filosofía moral está a mitad de camino entre una reinterpretación del escepticismo de Montaigne y el neoestoicismo de Lipsio, que Oliva leyó en la traducción castellana aparecida en Sevilla.

Charron propone dos cosas esenciales que se deben considerar para entender la lógica de la narrativa histórica de Oliva: hay que conocer a Dios y el mal solo puede ser causado por los humanos. Cuando la acción individual de los hombres daña la república —entendida como la comunidad— se ha perdido la noción lipsiana de *consortium*, o sea, el equilibrio sobre el cual se sustenta la armonía social. Así, solo el conocimiento individual y comunitario de Dios repara a la república, pues la armonía social producto de la religión es la premisa de la paz y la estabilidad política; desde esa perspectiva se entiende que Oliva narre la conquista como una historia de ambición española desmedida que llevará a la injusta condena de Atahualpa, al que Valverde increpa duramente por su idolatría. Pero Valverde (y Pizarro), en opinión de Oliva, estaban errados. No solo Huayna Cápac (o sea los incas) ya tenía una noción del *deo ignoto* y verdadero salvador —lo que se manifiesta en una larga arenga del Inca a sus sacerdotes— sino que la violencia de la conquista impidió a Atahualpa perfeccionar ese proceso de búsqueda del verdadero salvador en el que se había embarcado su padre poco antes de morir, al interpretar los símbolos proféticos de la caída de su imperio. La ambición y la codicia de los españoles generaron violencia, el *consortium* no se logró, y la sociedad cristiana no floreció adecuadamente. Pese a su crítica a Valverde, su desinterés en las agendas pro criollas limeñas y sus referencias directas a la obra de Las Casas —en concreto su uso de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (Sevilla, 1552)—, Oliva no discutió el imperialismo religioso de España. No lo hizo porque conoció y aprovechó la obra de otro teórico del antimaquiavelismo, Giovanni Botero (1533-1617), tratadista italiano y exjesuita, en particular de *De la razón de Estado* (1589) y *Relaciones universales* (1598). En estas obras Botero defiende el gobierno cristiano de los príncipes de los estados modernos europeos como modelo social; posición política e historiográfica asumida por las órdenes religiosas y en particular los jesuitas. A la visión revisionista del rol de Pizarro y Valverde hay que añadir las citas de Las Casas y el texto se complejiza. La crónica aparece ante los ojos de los censores como una fuerte crítica antihispana en general. La censura de las citas de la *Brevísima*, explica el sesgo negativo impuesto a la obra del P. Oliva y la causa de su no publicación (Gálvez Peña, 1998).

4. Santidad criolla y antilascasianismo: el padre Juan Meléndez O.P.

Cierra el siglo XVII y el ciclo de producción historiográfica religiosa la obra cronística y hagiográfica de fray Juan Meléndez, de la orden de Santo Domingo. El padre Meléndez presenta semejanzas, pero también importantes diferencias con sus predecesores. Es cronista oficial de su orden y escribe por encargo para afirmar los logros de su corporación en el terreno de la evangelización urbana, exaltar la santidad criolla y en general la madurez y robustez del catolicismo colonial peruano. Las notorias diferencias con la obra de los cornistas que lo precedieron tienen que ver con el momento en el que produce su obra, cuando ya no es necesario abrirle el camino a la santidad criolla; porque esta vive su momento de gloria en la post canonización de Santa Rosa de Lima y la confianza de la orden dominica de lograr otras canonizaciones. La intelectualidad criolla peruana, además, había abandonado los reclamos de orden político de la primera mitad del siglo; también se puede afirmar que ha habido un cambio en la proveniencia social de los intelectuales religiosos. El sentido de complacencia evidente en la obra cronística del dominico Meléndez —exitoso como autor y promotor de su obra— se relaciona más con su satisfacción de actor emergente que saborea cada triunfo personal al ascender en la carrera eclesiástica y social, y menos con los esfuerzos de los beneméritos por conectar con el pasado de sus abuelos y reclamarlo para ellos pidiendo beneficios al rey.

Fray Juan Meléndez, nacido en Lima en 1632, fue hijo de un talabartero analfabeto español que había hecho fortuna y que logró para su prole cierta prominencia social. Su situación económica, producto de sendas tiendas en Lima y Callao, aseguró el ingreso de tres de sus hijos a la orden dominica —Juan, Rodrigo y Diego— y la carrera eclesiástica secular del cuarto hijo, Andrés. Tres hijas permanecerían solteras, viviendo una cómoda vida de piedad rodeadas de esclavos domésticos. Fray Juan, en particular, logró codearse con la aristocracia dominica y limeña, viajó como procurador de causas de santidad a Madrid y Roma, fue recibido en influyentes círculos de poder en ambas cortes y hasta ocupó el cargo de viceprior de la provincia dominica de San Juan Bautista del Perú (Gálvez Peña, 2012). Luego de su profesión en Lima a principios de la década de 1650, fray Juan fue promovido a posiciones de lector de Teología, rector de seminario y prior en Cuzco, Trujillo, Huamanga y Panamá entre 1657 y 1669; en este último año dio inicio a su carrera como historiador de la orden con su primera obra. En 1679 fue designado procurador en Roma para la canonización de fray Vicente Vernedo y fray Juan Masías, y si bien no tuvo éxito en estos encargos, sí consiguió la publicación en la corte pontificia, entre 1681-1682, de la masiva crónica de su orden. Culminó su productiva carrera con años de merecido descanso en su convento de Lima, donde murió en 1710 (Gálvez Peña, 2012, pp. 416-418).

La trayectoria de Meléndez como hagiógrafo y cronista de su orden empieza con la beatificación de Rosa de Santa María en 1669 y la publicación de la descripción de las fiestas con las que la orgullosa Lima celebró el acontecimiento, en 1671. A *Festiva pompa, culto religioso, veneración reverente, fiesta, aclamación y aplauso a la feliz beatificación de la bienaventurada virgen Rosa de Santa María* en 1671, le siguió *Vida, virtudes y muerte del venerable padre y penitente siervo de Dios, fray Vicente Vernedo* en 1675 y la *Vida del venerable siervo de Dios fray Juan Masías* en 1682 (Meléndez, 1671, 1682). Como observé antes, estas hagiografías, resumidas luego en la crónica dominica, alabaron la virtud del catolicismo urbano virreinal. El Perú de fines del siglo XVII era para Meléndez un verdadero hito en el orbe católico: la piedad y santidad de sus habitantes más exaltados se proyectaba a los varios sectores populares, quienes por medio de estos modelos perfeccionaban su evangelización y profundizaban la conexión cultural con España. Las élites españolas, por su parte, tenían en los santos peruanos un referente de virtud; la solidez de la religiosidad de Lima hacía de la ciudad española una *urbs* y *civitas catholica,* justificando la donación pontificia a la corona de Castilla y acallando a los críticos de la monarquía católica, beneficiaria por voluntad de Dios de la riqueza americana.

La obra del padre Meléndez no se entendería a cabalidad sin el magno esfuerzo editorial de sus *Verdaderos tesoros de las Indias* (Roma, 1681-1682), crónica de la provincia dominica del Perú con la que se cierra el ciclo historiográfico religioso del siglo XVII. Dos magníficos volúmenes y una impecable gestión del procurador en Roma evidencian la importancia de que su historia fuera divulgada desde la corte papal, financiada en gran parte con los generosos donativos del cabildo potosino, que ansiaba ver a Vernedo canonizado y declarado santo patrón oficial del emporio minero (Meléndez, 1681-1682). Mucho había cambiado desde los esfuerzos de Calancha, Ramos, los hermanos franciscanos y las denuncias de Oliva. La Paz de Westfalia (1648) con la cual finalizó la Guerra de los Treinta Años, había erosionado al antimaquiavelismo como doctrina para construir y cimentar imperios católicos, y transformado el escenario mundial. En adelante, las diferencias religiosas no producirían guerras entre los poderes cristianos de Europa. Además, los americanos habían llegado finalmente a retener ciertas cuotas del poder colonial, no gracias a las encomiendas, pero sí a las carreras al interior de las órdenes religiosas, como el criollo mexicano fray Antonio de Monroy, que llegó a ser el padre general de los dominicos. Esta relación definiría el tono de la

propuesta historiográfica de Meléndez, pues desde el prólogo de su crónica queda claro que el autor y la cabeza de su orden habían acordado declarar espurio al legado lascasiano como línea de interpretación de la evangelización peruana. Si la propia orden dominica desconocía a Las Casas en su rol de crítico del imperialismo hispano, poco sorprende que el cronista Meléndez no iniciara su crónica reivindicando a los incas, pidiendo beneficios para los beneméritos o condenando a Valverde —como lo hicieron otros cronistas antes— sino más bien acusando a los enemigos de la Corona española de tramar la escritura de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* e imputársela al famoso obispo de Chiapas para dañar la imagen de la monarquía católica. Los dominicos del Perú habían gestado una historia institucional donde el disenso lascasiano respecto del antimaquiavelismo hispano ya no tenía lugar. En la pluma de Meléndez, el padre Valverde había sido absuelto, Las Casas abandonado y la posición de la corona legitimada, no con la condena de los incas, pero sí con la exaltación de la obra de Castilla en Indias: la evangelización y su consecuencia más perfecta, la santidad americana. Con los *Tesoros verdaderos de las Indias*, la historiografía religiosa del siglo XVII peruano había librado la última batalla de la conquista española: justificar la soberanía de Castilla por la trascendencia de su legado religioso. Con el siglo XVIII, otros debates y paradigmas ocuparían las inquietudes intelectuales a ambos lados del Atlántico y así la crónica-memorial peruana, tan activa por casi una centuria, estaría destinada a desaparecer como género historiográfico.

Bibliografía

Acuña, Cristóbal de (1641). *Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas por el padre Cristóval de Acuña religioso de la Compañía de Jesús y calificador de la suprema General Inquisición al qual fue y se hizo por orden de su magestad el año de 1639 por la provincia de Quito en los reynos del Perú. Al excelentíssimo señor conde duque de Olivares*. Madrid: Imprenta del Reyno.

Anónimo agustino (1992). *Relación de los agustinos de Huamachuco*. Ed. Lucila Castro de Trelles. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Barrasa, Jacinto (1678). *Historia de la compañía de Jesús en la provincia del Perú*. Alcalá de Henares: Archivo Histórico de la Provincia Jesuita de Toledo. Mss. C-277.

Bauer, Brian; Aparicio, Teófilo, Galiano, Jesús; Madeleine Halac-Higamishori & Gabriel Cantarutti (2014). *Muerte, entierros y milagros de fray Diego Ortiz. Politica y religión en Vilcabamba, s. XVI.* Cuzco: Ceques.

Benvenutto Murrieta, Pedro (1938). *Los cronistas de convento*. París: Descleé de Brouwer.

Brading, David (1993). *The First America, The Spanish Monarchy, Creole Patriots and the Liberal State*. Cambridge: Cambridge University Press.

Calancha, Antonio de la (1638). *Corónica moralizada del orden de San Agustín*. Barcelona: Pedro de Lacavallería.

Calancha, Antonio de la (1653). *Histoire du Perou aux antipodes et de grand progres de l'eglise en la conversion de gentils par la predication de religieux hermites de la ordre de Saint Augustin.* Toulouse.

Calancha, Antonio de la (1671). *Het wonderlyk martelie wanden salighen pater Didacus Ortiz ertse martelaer van Peru, religious van der ordre des eremyten vanden h. vader augustinus*. Amberes.

Calancha, Antonio de la (1974-1981). *Crónica moralizada del Orden de San Agustín*. Ed. Ignacio Prado Pastor. Lima: P. L. Villanueva.

Campuzano Sotomayor, Balthasar (1646). *Planeta cathólico o salmo 18 a la magestad de Phelipe IV.* Madrid: Diego Diez de la Carrera.

Cantú, Francesca (2001). *Guamán Poma y Blas Valera. Tradición andina e historia colonial.* Roma: Istituto Italo-latinoamericano.

Cañizares-Esguerra, Jorge (2006). *Nature, Empire, and Nation. Explorations of the History of Science in the Iberian World.* Stanford: Stanford University Press.

Cobo, Bernabé (1956a). *Historia del Nuevo Mundo*. Ed. Luis Pardo y Carlos Galimberti. Cuzco: Rozas.

Cobo, Bernabé (1956b). *Obras*. Ed. Francisco Mateos SJ. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.

Cobo, Bernabé (1979). *History of the Inca Empire. An Account of the Indians' Customs and their Origin together with a Treatise on Inca Legends*. Ed. Roland Hamilton. Austin: Texas University Press.

Córdoba y Salinas, Diego de (1638). *Relación de la Provincia de los Doce Apóstoles*. Lima: Biblioteca Nacional. Mss. B124.

Córdoba y Salinas, Diego de (1646). *Relación hecha por el padre predicador Fray Diego de Córdoba cronista general y notario apostólico en todas las provincias del Perú de la orden de Nuestro Padre San Francisco acerca de las dificultades y penalidades que se levantaron sobre la inteligencia del breve de SS Papa Clemente VII que dio en fabor de las provincias de las Indias que comienza Hisque ad regularium su data en Roma a 4 de março de 1600 años*. Lima.

Córdoba y Salinas, Diego de (1650). *Teatro de la santa iglesia metropolitana de la muy noble ciudad de los Reyes, llamada communmente Lima, emporio y corte real de los estendidos reynos y provincias del Perú, vidas de sus ilustrísimos arzobispos y cosas memorables de su sede, sus iglesias parroquias y conventos*. Nueva York: New York Public Library. Mss. Coll. 672.

Córdoba y Salinas, Diego de (1676a). *Vida, virtudes y milagros del apóstol del Perú el b. p. fr. Fco. Solano de la seráfica orden de los menores de la regular observancia, patrón de la ciudad de Lima. Sacada de las declaraciones de quinientos testigos que juraron ante los ilustrísimos arçobispos y obispos de Sevilla, Granada, Córdova… tercera impresión que saca a la luz el R.P. Fr. Pedro de Mena, predicador de su magestad, padre de esta santa provincia de Castilla y guardián del convento de Madrid.* Madrid: Imprenta Real.

Córdoba y Salinas, Diego de (1676b). *Leben, Tugenden und Wunderewerk des apostels von Peru nemlich des seelingen vaters f. Francisci Solani aus dem h. seraphischen orden der minderen bruder der regularischen observants/erwohlten patrons zu Lima…von der hispanischen in die teusche sprach ubersetz durch Johann Georg von Werndle.* Munich: Johann Jacklin.

Córdoba y Salinas, Diego de (1957). *Corónica de la religiosíssima provincia de los doze apóstoles del Perú de la orden de nuestro seráfico padre San Francisco*. Ed. Lino Gómez Canedo, OFM. Washington DC: Academy of American Franciscan History.

Dale, Sharon; Alison, Williams Lewin & Duane J. Oshein (2007). *Chronicling History. Chroniclers and Historians in Medieval and Renaissance Italy*. University Park: Pennsylvania State University.

Espinoza Soriano, Waldemar (1972). Alonso Ramos Gavilán. Vida y obra del cronista de Copacabana. *Historia y Cultura, 6*, 121-205.

Falla Barreda, Ricardo (2012). *Frondas peruanas: Salinas, León Pinelo y Meléndez. Inicio del discurso ensayístico*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Gálvez Peña, Carlos (1998). Estudio introductorio. En Oliva, Giovanni Anello. *Historia del reino y provincias del Perú y varones insignes en santidad de la Compañía de Jesús* (pp. V-LII). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Gálvez Peña, Carlos (2001). La censura al interior de la Compañía de Jesús: notas sobre un manuscrito desconocido del P. Giovanni Anello Oliva S.J. (1639). *Histórica, 1*, 213-227.

Gálvez Peña, Carlos (2008). El carro de Ezequiel: la monarquía hispana de fray Buenaventura de Salinas y Córdoba. *Histórica, 1*, 39-75.

Gálvez Peña, Carlos (2012). «Writing History to Reform the Empire: Religious Chroniclers in Seventeenth-Century Peru». Tesis de PhD. Nueva York: Universidad de Columbia.

Gálvez Peña, Carlos (2014). El mejor arbitrio, el sermón. Discurso religioso y representación política en el Perú del siglo XVII. *Anuario de Estudios Hispanoamericanos, 71*(1), 171-197.

Gálvez Peña, Carlos (2015a). Un milagro flamenco en los Andes. La leyenda de la virgen de Copacabana y su genealogía europea (1621). En Cécile Michaud, ed., *Palabra e imagen en los Andes. Siglos XVI-XX* (pp. 65-91). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Gálvez Peña, Carlos (2015b). Cronistas peregrinos. Apuntes sobre ideas y hombres de iglesia en la Nueva España y el Perú durante el siglo XVII. En Alicia Mayer y José de la Puente Brunke, eds., *Iglesia y sociedad en la Nueva España y el Perú (siglos XVI-XVIII*) (pp. 193-213). Lima, Ciudad de México y Madrid: Instituto Riva-Agüero PUCP / Universidad Nacional Autónoma de México / Analecta.

Grafton, Anthony (2007). *What was History? The Art of History in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gutiérrez, David (1979). *The Augustinians. From the Protestant Reformation to the Peace of Westphalia, 1518-1649*. Villanova: Villanova University.

Head, Pauline (1999). Perpetual history in the Old English Menologium. En Erik Kooper, ed., *The Medieval Chronicle. Proceedings of the First International Conference on the Medieval Chronicle (Driebergen/Utrecht)* (pp. 155-162). Amsterdam y Atlanta: Rodopi.

Holguín Callo, Oswaldo (2002). *Poder, corrupción y tortura en el Perú de Felipe II. El doctor Diego de Salinas (1558-1595)*. Lima: Congreso del Perú.

Hyland, Sabine (2003). *The Jesuit and the Incas: The Extraordinary Life of Padre Blas Valera, SJ*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Julien, Catherine (2000). *Reading Inca History*. Iowa City: Iowa University Press.

Lavallé, Bernard (2005). *Máscaras, tretas y rodeos del discurso colonial*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Lohmann Villena, Guillermo (1992). Nuevos datos sobre fray Antonio de la Calancha y la impresión de su *Corónica Moralizada*. *Revista Peruana de Historia Eclesiástica, 2*, 233-245.

López de Valverde y Contreras, Vasco de (1638). *Memorial y discurso legal del doctor Vasco López de Contreras y Valverde, clérigo presbítero natural de la ciudad del Cuzco en los reinos del Perú*. Madrid: Francisco Martínez.

MacCormack, Sabine (1991). *Religion in the Andes. Vision and Imagination in Early Colonial Peru*. Princeton: Princeton University Press.

MacCormack, Sabine (2009). *On the Wings of Time: Rome, The Incas, Spain and Peru*. Princeton: Princeton University Press.

Meléndez, Juan (1671). *Festiva pompa, culto religioso, veneración reverente, fiesta, aclamación y aplauso a la feliz beatificación de la bienaventurada virgen Rosa de Santa María, segunda Catalina sienense, primera fragante flor y fruto óptimo desta plaza meridional, tesoro escondido en el campo fértil desta muy noble y muy leal ciudad de Lima, patrona tutelar y universal de su dichosa patria y dilatados reynos del Perú*. Lima.

Meléndez, Juan (1676). *Vida, virtudes y muerte del venerable padre y penitente siervo de Dios, fray Vicente Vernedo, natural de la villa de la Puente de la Reyna en el reyno de Navarra*. Lima: Joseph de Contreras.

Meléndez, Juan (1681-1682). *Tesoros verdaderos de las Indias. Historia de la provincia de San Juan Baptista del Perú del orden de predicadores por el padre maestro fray Juan Meléndez, natural de Lima, hijo de la misma provincia y su coronista*. Roma: Imprenta de Nicolás Angel Tinasio.

Meléndez, Juan (1682). *Vida del venerable siervo de Dios fray Juan Masías, religioso lego del orden de predicadores, hijo de la gran provincia de San Juan Bautista del Perú*. Roma: Nicolás Angel Tinasio.

Merino, Manuel (ed.) (1972). *Crónicas Agustinianas del Perú*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Mills, Kenneth (2006). Religious imagination in the Viceroyalty of Peru. En Suzanne Stratton-Pruitt, ed., *The Virgin, Saints and Angels, South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection* (pp. 27-39). Milán y Stanford: Skira / Cantor Art Center at Stanford University.

Oliva, Giovanni Anello (1639). *Relación de la entrada y fundación de la religión de la Compañía de Jesús en el Perú en conformidad de la horden del rey don Phelipe II.* Roma: Biblioteca Cassanatense. Mss. 1815.

Oliva, Giovanni Anello (1857). *Histoire de Perou*. Trad. M. H. Ternaux Compans. París: P. Jammet.

Oliva, Giovanni Anello (1895). *Historia del reino y provincias del Perú,* Ed. Francisco Pazos y Varela y Luis Varela y Orbegoso. Lima: Imprenta de San Pedro.

Oliva, Giovanni Anello (1998). *Historia de los reinos y provincias del Perú y varones insignes en santidad de la Compañía de Jesús*. Ed. Carlos Gálvez Peña. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Oré, Luis Jerónimo (1998). *Relación de la vida y milagros de San Francisco Solano*. Ed. Noble David Cook. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Osorio, Alejandra (2009). *Inventing Lima: Baroque Modernity in Peru's South Sea Metropolis*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Pease García-Yrigoyen, Franklin (1995). *Los cronistas y los Andes*. Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Fondo de Cultura Económica.

Porras Barrenechea, Raúl (1986). *Los cronistas del Perú*. Lima: Banco de Crédito de Perú.

Ramos Gavilán, Alonso (1988). *Historia del santuario de nuestra señora de Copacabana*. Ed. Ignacio Prado Pastor. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva.

Remensnyder, Amy (2002). Topographies of memory, center and periphery in High-Medieval France. En Gerd Althoff, Johannes Fried y Patrick J. Geary, eds., *Medieval Concepts of the Past*, *Ritual, Memory, Historiography* (pp. 193-214). Washington DC y Cambridge: German Historical Institute / Cambridge University Press.

Salinas y Córdoba, Buenaventura de (1639). *Memorial que presenta el padre. Buenaventura de Salinas y Córdoba a S. M. el rey*. Madrid.

Salinas y Córdoba, Buenaventura de (1957). *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Pirú*. Ed. Warren Cook. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Salles-Reese, Verónica (1997). *From Viracocha to the Virgin of Copacabana. Representation of the Sacred at Lake Titicaca*. Austin: University of Texas Press.

Spiegel, Gabriele (1999). Theory into practice: Reading medieval chronicles. En Erik Kooper, ed., *The Medieval Chronicle. Proceedings of the Firsts International Conference on the Medieval Chronicle (Dreibergen/Utrecht, July 1996*) (pp. 1-12). Amsterdam y Atlanta: Rodopi.

Suárez, Nicolás (1659). *Vida y martirio del glorioso fray Diego Ortiz de la orden de nuestro padre San Agustín…sacada de las historias de la orden que tratan de la entrada que hicieron nuestros religiosos en aquellos reinos*. Madrid: Melchor Sánchez.

Torres, Bernardo de (1974). *Crónica agustina*. Ed. Ignacio Prado Pastor. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Valverde, Fernando de (1641). *Santuario de nuestra señora de Copacabana en el Perú*. Lima: Fernando de Contreras.

Villarejo, Avencio (1965). *Los agustinos en el Perú (1548-1965)*. Lima: Ausonia.

Wedin, Ake (1970). *El concepto de lo incaico y sus fuentes*. Uppsala: Studia Historica Gothemburgensia.

---

[138] Se puede considerar al virreinato peruano como el primer centro de discusión historiográfica de Hispanoamérica colonial en el siglo XVII. Lima, Cuzco, Quito, Santiago y Chuquisaca contaron con producción histórica de importancia. México recién inicia esta tradición en la segunda mitad del siglo, retomando y discutiendo a autores como el agustino Antonio de la Calancha y el franciscano Diego de Córdoba y Salinas (Gálvez Peña, 2012, 2015b).

[139] Las ediciones de 1857 y 1895 de la crónica del jesuita Giovanni Anello Oliva por Ternaux Compans y Pazos y Varela y la publicación de la *Fundación de Lima* de Bernabé Cobo, serían los únicos antecedentes a la tesis de Riva-Agüero (Oliva, 1857, 1895; Cobo, 1956b; Oliva, 1998).

[140] La colección, dirigida por Riva-Agüero, constó de una selección de textos de algunos de los más importantes cronistas religiosos del siglo XVII, incluyendo, sin embargo, a fray Reginaldo de Lizárraga, que *in strictu sensu* es de fines del siglo XVI. En la nota preliminar Benvenutto calificó a estos intelectuales como autores de textos «pintorescos», inspirados por el «propósito edificante de acuerdo a la corriente moralizadora de la época». Es decir, no se alejó mucho de la visión paternalista acuñada por su maestro. Del conjunto de autores seleccionados, Benvenutto atribuyó a fray Diego de Córdova y Salinas mayor estatura intelectual, si bien incluyó también a autores de la talla de Antonio de la Calancha y Gaspar de Villaroel. No hubo análisis de los textos y la selección de pasajes fue arbitraria y centrada en descripciones de la ciudad de Lima o la vida religiosa en ella (Benvenutto, 1938, p. 10). Varias décadas después, Porras acometió la tarea de clasificar las crónicas históricas según su grado de «verosimilitud», dividiéndolas en pre y post toledanas; siendo las primeras las de información cierta y las segundas, las conformadas por los discursos «reciclados». No muy distinta a la de Porras fue la sistematización de Ake Wedin, aparecida en pleno *boom* de la etnohistoria. No sería sino hasta Franklin Pease, cuando los estudios cronísticos fueron analizados no de acuerdo a una cronología de producción sino de acuerdo a las temáticas, si bien Pease tuvo como eje de sus preocupaciones el Imperio inca para las narrativas históricas del siglo XVI y XVII (Porras, 1986; Wedin, 1970; Pease, 1995).

[141] El padre Cobo tuvo parciales ediciones cuzqueña y madrileña en 1956 (Cobo, 1956a, 1956b) Ver asimismo la primera edición en inglés por Hamilton (Cobo, 1979) que fue seguida de una secuela en 1990. Las más recientes ediciones de crónicas agustinas han sido las ediciones parciales de Calancha y Torres (Merino, 1972) y las ediciones completas de ambos autores (Calancha, 1974-1981; Torres, 1974). La más reciente reimpresión de la obra del padre Ramos (1988) es la de Prado Pastor. Ramos tuvo ediciones bolivianas en 1860 y 1976 (Pease, 1995, p. 457). Sería materia de otro trabajo referirme al impulso dado por algunas de estas ediciones a recientes e importantes monografías sobre la escritura de la historia en el siglo XVII (Salles-Reese, 1997; Hyland, 2003; Cantú, 2001). Tanto la compilación de Cantú como el estudio de Hyland abordan las conexiones de Blas Valera, Felipe Guamán Poma de Ayala, Garcilaso de la Vega y Giovanni Anello Oliva.

[142] MacCormack desarrolló el tema aún más en su último libro (2009). La temprana muerte de estos tres notables historiadores frustró la continuidad de esa línea de trabajo.

[143] No creo que la carrera eclesiástica haya sido un común denominador lo suficientemente fuerte como para unir a estos tres autores en un corpus, pues las distancias entre el clero regular y el clero secular virreinales eran significativas. Ello no niega el aporte de Falla (2012) al ver en estos autores el inicio de un género.

[144] Sobre el discurso histórico de las crónicas medievales ver los estudios de Spiegel (1999) y Dale, Williams Lewin y Oshein (2007). Para el tránsito de la crónica religiosa hacia el *ars storica* del Renacimiento ver el trabajo de Grafton (2007).

[145] El antimaquiavelismo fue la versión católica de la teoría de la afirmación de la «razón de estado» de Macchiavello. Surgió a mediados del siglo XVI y fue practicado en las monarquías católicas europeas, en particular la española. Proponía sobre todo la identidad entre la religión del príncipe y el pueblo, y el fortalecimiento de la autoridad del primero.

[146] Testimonio de esta preocupación es el manuscrito conocido como la *Relación de los Agustinos de Huamachuco*, que trata de la idolatría asociada al importante oráculo prehispánico encargado a la orden y compuesto entre 1559 y 1560 (Anónimo agustino, 1992). Para una revisión de la intelectualidad agustina virreinal hispanoamericana ver el trabajo de Gutiérrez (1979).

[147] Un mitayo minero fue arrojado por un enfurecido capataz a un pozo para moler metal. Este, al arrepentirse, invoca a la Virgen, quien salva al indio. En Halle, según Lipsio, una piadosa mujer cae a un molino de agua y es también salvada por la intercesión de la Virgen (Gálvez Peña, 2015a; 2012, pp. 119-135).

[148] El padre Calancha fue autor de una historia del santuario de Copacabana, un estudio astronómico relacionado al santuario y hasta un memorial sobre las ventajas de comerciar con la piel de los lobos marinos, además de algunos sermones. Fuera de su crónica en dos volúmenes, el resto de su obra aún está perdida (Gálvez Peña, 2012).

[149] Un reciente estudio sobre la presencia agustina en Vilcabamba y el martirio de fray Diego Ortiz, es el de Bauer, Aparicio, Galiano, Halac-Higamishori y Cantarutti (2014). El relato martirológico de Calancha inspiró la obra del agustino español Nicolás Suárez (1659) y se conservó en las traducciones francesa y holandesa de su obra (Calancha, 1653; 1671).

[150] He propuesto que el memorial de 1639 constituyó la tercera parte del plan editorial original del *Memorial* de las historias de 1630 y que el padre Salinas decidió publicar de manera independiente cuando enfrentó el intento de censura de su obra a partir de la denuncia del Obispo del Cuzco en 1635 (Gálvez Peña, 2008).

[151] La primera hagiografía de Solano fue la escrita por fray Jerónimo de Oré (1998).

[152] La dificultad para impulsar la canonización de Francisco Solano, llevó a la orden franciscana a promover una tercera y definitiva edición de la hagiografía del padre Córdoba, que apareció en Madrid, teniendo como editor a fray Pedro de Mena (Córdoba y Salinas 1676a). La beatificación ese mismo año, motivó la reimpresión de la obra de Mena en alemán, convirtiendo la primera obra de fray Diego en un verdadero suceso global (Córdoba y Salinas, 1676b).

[153] De la crónica de Barrasa (1678) hay copia transcrita en Lima de un original perdido en el incendio de la Biblioteca Nacional de 1943.

[154] Sobre el discurso histórico de los menologios ver Head (1999) y Gálvez Peña (1998).

Luces y sombras en la prosa ilustrada

Elena Altuna
Consejo de Investigación, Universidad Nacional de Salta

«Para tener una idea cabal de un país, es preciso saber analíticamente cuáles son los recursos que pueden hacer su felicidad». La sentencia con que Baquíjano y Carrillo abre su *Disertación*, publicada en el *Mercurio Peruano* en 1791, condensa en buena medida el pensamiento de las Luces en el virreinato. En efecto, un principio básico, que señala a la vez el alejamiento de formas de pensamiento ligadas a la religión, consistió en privilegiar la denominada «ética utilitaria», esto es, el comportamiento social encaminado a lograr un estado de bienestar de los ciudadanos y a una óptima distribución de las riquezas. El *interés individual* y el *afán de lucro* dejaron de ser considerados motivos reprochables, para convertirse en móviles dignos y generosos del accionar humano. Un medio privilegiado para la transformación de las supersticiones y creencias que aún obliteraban el conocimiento de las reglas de la naturaleza fue el método analítico, basado en la observación minuciosa y crítica de los fenómenos, especialmente los referidos al campo de la historia natural. En cuanto a la historia de las sociedades y del hombre, si bien todavía no se habla de evolución, como habrán de hacerlo en el siglo XIX Darwin y sus seguidores, es evidente que esa concepción está presente en los estudios sobre la variedad de las razas humanas y la incidencia de factores como el clima, la alimentación, la mezcla de sangres y la selección natural de los más fuertes (Belaval, 1980, p. 201). Esta novedosa manera de contemplar las relaciones entre las personas y el universo se nutre del pensamiento de los fisiócratas, para quienes la riqueza de las naciones debía buscarse en la tierra y sus productos, y de los filósofos enciclopedistas que privilegiaban la razón como única vía para lograr el conocimiento de la realidad.

La instauración del ideario ilustrado —centrado en el estudio de las sociedades, el fomento de la agricultura y las reformas territoriales que llevarían a la creación de circunscripciones espaciales más reducidas, y por lo tanto mejor administradas— no se produjo de manera inmediata en las colonias americanas, sino mediante una paulatina penetración que debió negociar sus valores con las formas tradicionales de pensamiento. Esto dio como resultado un inicial «eclecticismo» que derivó hacia las manifestaciones francamente ilustradas de la segunda mitad del siglo XVIII. La adhesión a los dogmas de la Iglesia Católica, la importancia del escolasticismo[155] como filosofía ligada a esta institución y la fidelidad a la monarquía constituyeron frenos a una rápida expansión de las ideas iluministas en el virreinato (Chiaramonte, 1979, p. xvi). Con el ascenso al trono de Carlos III, las medidas tomadas por los ministros liberales de la monarquía —los italianos Grimaldi y Esquilache y más tarde los españoles Aranda, Floridablanca y Campomanes— ya expresarán políticas propias de la ideología ilustrada. Entre los aspectos aportados por esta formación sociocultural se cuentan la emergencia de una comunidad de *sabios* cuyas especulaciones trascendían las fronteras nacionales; el surgimiento de un *público* interesado en diversos saberes; la creación de *instituciones* académicas y de periódicos, encargados de la difusión de las nuevas ideas; el uso de la *polémica* como modelo argumentativo para el examen crítico de las leyes de la naturaleza y de las sociedades y las propuestas educativas morales, canalizadas en novelas sentimentales o autobiografías novelescas.

Estos rasgos se encuentran presentes en un conjunto de textos considerados híbridos por un sector de la crítica especializada, en el sentido de que —dejando de lado el Neoclasicismo predominante en poesía— no exponen un lenguaje literario evidente, como sí ocurre con movimientos como el Barroco o el Romanticismo. De acuerdo con esta perspectiva, gran parte de la prosa del siglo XVIII conformaría una suerte de hiato literario entre ambos periodos[156]. Observa Emilio Carilla un aspecto importante a considerar en la discusión:

> Atendiendo a los caracteres más comunes, es de sobra conocido que el siglo XVIII se particularizó, sobre todo, por el desarrollo de la prosa. Especialmente, por la prosa vinculada a la crítica o, mejor, a lo que hoy llamamos ensayo. Consecuencia directa de intereses y preocupaciones de la época, de su espíritu de revisión, de sus ansias de conocimiento y de difusión de cultura (Carilla, en Carrió de la Vandera, 1973, p. 50).

Por su parte, Karen Stolley se pregunta por esa «incomodidad» que suscita en la crítica contemporánea la aproximación a la prosa dieciochesca. Sobre su recepción actual señala:

> La prosa del siglo XVIII en Latinoamérica comprende obras que son hoy en día inaccesibles o que están fuera de moda en el sentido literario. El lector se encuentra a menudo con géneros marginales —el ensayo científico o filosófico, el diario de viaje— cuya literaridad es de alguna manera problemática, o con textos híbridos que se resisten a la fácil caracterización genérica (Stolley, 2006, p. 357).

Quien resuelve la cuestión de la organización sistémica es Carlos García-Bedoya, cuando hace suya la posición de Ángel Rama acerca de la diversidad de voces que conforman un *periodo* y contempla los fenómenos expresivos como prácticas que lo dotan de espesor, dinamismo y complejidad. Así, según el crítico peruano, se pueden distinguir dos tendencias en el siglo XVIII: en las primeras décadas, junto al Barroco aún dominante emerge como secuencia el Neoclasicismo, cuyo sesgo racionalista anuncia la Ilustración. En las últimas décadas del siglo la Ilustración es ya una secuencia dominante, que se extiende hasta la etapa de la Emancipación. En síntesis, «el conjunto del periodo está atravesado por la confrontación de tres proyectos contrapuestos para enfrentar la crisis del orden colonial: el reformismo borbónico, el proyecto criollo y el proyecto andino» (García-Bedoya, 2004, p. 79). En este estudio abordaremos los tres proyectos, advirtiendo que no siempre se presentan independientes uno de otro; a menudo los discursos que los canalizan configuran una trama religante en algún punto, sea por confrontación —como observa García-Bedoya—, por alianzas transitorias o por géneros y motivos recurrentes.

Desde una perspectiva sociohistórica se presentan diferencias entre la primera mitad del siglo y la segunda. Estas obedecen al modo como impactaron en los diversos sectores las medidas implementadas por el reformismo borbónico para optimizar los recursos económicos provenientes de América. La primera coyuntura corresponde a la resistencia que generaron las decisiones de gobierno del virrey Castelfuerte, entre 1724 y 1736. Entre ellas, se destaca la cuestión de la *mita* minera, abolida por decreto real en 1720. Contrariando esa decisión el virrey, presionado por los mineros potosinos, aumentó el número de *mitayos*. También ordenó un censo riguroso de mestizos; quienes no podían probar esa condición quedaban inmediatamente censados como indios y sujetos por lo tanto al tributo y a la *mita*. De allí el malestar del sector mestizo, calificado por el virrey de «mala mezcla», y su presencia en las revueltas del periodo[157]. Otro factor de descontento fue la política favorable de Castelfuerte hacia los *repartimientos* de indios y la venta forzada de mercaderías, que los endeudaba a causa de los precios exorbitantes de productos con frecuencia inservibles para ellos. De este modo aumentó el poder local de los corregidores, beneficiarios del excedente y de la mano

de obra campesina. La situación, denunciada por los curas doctrineros, propició un acercamiento entre indios y mestizos.

La segunda coyuntura, de extraordinaria repercusión, se produjo en 1780, cuando el cacique de Tungasuca, José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II, ordenó la ejecución del corregidor Antonio de Arriaga. El estallido de la rebelión, que en un segundo momento se extendió a toda el área altoperuana, canalizó las constantes denuncias sobre los abusos de los corregidores y patrones de obrajes; fue asimismo una respuesta sangrienta a las reformas impositivas. Un total de ciento cuarenta revueltas y rebeliones producidas entre 1700 y 1783, según cómputos de O'Phelan Godoy (1988, pp. 86-91), prueban el efecto acumulativo del descontento social y de los temores de la sociedad blanca. Esta vio sumarse a la capacidad de reacción del sector indígena, el endurecimiento de la política metropolitana anticriolla con el recorte de sus privilegios y pretensiones.

1. El proyecto reformista: los viajeros ilustrados

Paul Hazard observó que el giro de los estudios matemáticos hacia la investigación en las ciencias naturales provocó una efervescencia generalizada en la Europa del siglo XVIII. Durante la década de 1730-1740 se crearon academias y sociedades científicas en las ciudades más importantes del viejo mundo. La observación y clasificación de la naturaleza, siguiendo el método de Linneo, fue volcada en catálogos y recreada en jardines botánicos. Equipos formados por naturalistas, dibujantes, cartógrafos, topógrafos y técnicos integraron desde entonces expediciones dispuestas a desentrañar los secretos del globo. A menudo estos científicos provenían de diferentes países; por este motivo, la «*république idéale des savants*» (Hazard, 1963, p. 138) se concibió a sí misma como una comunidad científica transnacional.

La apertura de las colonias al comercio con otras naciones europeas, a pesar de las restricciones que la metrópoli mantuvo en materia de seguridad y defensa de puertos, permitió la llegada de viajeros ilustrados para estudiar la geografía y la botánica del Perú. En la primera década del siglo lo hizo el padre Louis Feuillée; como resultado de sus observaciones publicó en París en 1714 su *Journal des observations physiques, mathematiques et botaniques*. También por encargo de Luis XIV arribó al virreinato el ingeniero Amédée François Frezier, por la vía del estrecho de Magallanes. Su *Relation du Voyage a la Mer du Sud*, fue publicada en París en 1716. En el prólogo dirigido al rey el autor explicita el pacto entre el poder político y la ciencia, al ofrecer sus conocimientos a la corona, encargada de dotar de *utilidad* ese saber para proporcionar la felicidad y el bienestar de los súbditos. La «Advertencia», destinada a los lectores, aclara cuestiones relativas a la ortografía y fonética de las lenguas de las regiones recorridas y proporciona datos sobre las escalas usadas para confeccionar los mapas. Este es un punto clave para corroborar las diferencias con el relato de viaje de los siglos XVI y XVII, destinado a un círculo reducido de letrados institucionales. La novedad que aporta el Siglo de las Luces es la formación de un amplio lectorado, no necesariamente erudito aunque sí ávido de noticias sobre tierras lejanas. Para satisfacer a ese *público* se buscará un equilibrio entre «lo útil» y «lo agradable». Más allá de la finalidad pragmática de obtener información sobre los mercados potenciales de las colonias, Frezier considera que el viaje «no aporta casi nada interesante para una relación». Los indígenas chilenos y peruanos constituyen «naciones bárbaras»; su rasgo común es la indolencia. En cuanto a los criollos, los considera holgazanes, soberbios, incapaces de superar su aversión a los oficios manuales y prisioneros de una religiosidad atávica y paralizante. Amédée François Frezier se sitúa en la instancia inaugural del «viajero ilustrado», que a la experimentación personal suma el instrumental científico y legitima su saber en la confrontación con su «enciclopedia».

Dos décadas más tarde, en 1735, se presenta un fenómeno que Estuardo Núñez (1989, p. 81) definirá como la aparición del «viajero colectivo». Un grupo de científicos, avalado por la Academia de Ciencias de París, propuso realizar una misión geodésica en el Ecuador para medir los grados del meridiano. Obtuvieron el permiso para pasar a las colonias, otorgado con la condición de que sumaran al contingente dos jóvenes tenientes de navío egresados de la Academia de Cadetes de Cádiz: Jorge Juan y Santacilia y Antonio de Ulloa. Las difíciles circunstancias vividas por los integrantes de la misión durante los siete años de estadía en los Andes dieron materia para una serie de textos que tuvieron gran repercusión en Europa. En 1743, La Condamine dio por finalizada la medición geodésica e inició su viaje de retorno por la vía del Amazonas a lo largo de 4800 kilómetros. En la primavera de 1745 se encontraba en París, donde escribió una *Relación abreviada de un viaje hecho por el interior de la América Meridional*, publicada en varias oportunidades hasta llegar a la versión definitiva en 1773. Este título reproduce el de la primera edición de 1745, que contenía la relación del viaje de La Condamine y un mapa del Amazonas. La edición definitiva, a pesar de lo indicado en el título, relata tres viajes: el de La Condamine en 1743, el de Jean Godin des Odonais en 1749 y el de su esposa Isabela Godin en 1769.

Dirigida a un público variado, La *Relación* se compone de varios tipos discursivos: la relación, la carta, el relato de viaje, el diario y la documentación jurídica. Ellos combinan la descripción de carácter científico y la narración con elementos «literarios» (Altuna, 1999, pp. 207-224). El primer texto expone las conclusiones del autor sobre el mundo indígena amazónico; el segundo describe la sociedad criolla, su fanatismo religioso y su intrincada red de encubrimientos; el tercero refiere al destino final de los integrantes de la misión al Ecuador. Por último, la carta de M. Godin des Odonais relata las terribles peripecias sufridas por su esposa en su viaje a Cayena. Como una *heroína* característica del siglo XVIII, Isabela sobrevive a las condiciones más adversas en la selva, donde asiste a la muerte de los familiares que integraban la comitiva y deambula varios días en estado de alucinación. Sin embargo, logra atravesar la selva, ese espacio de pasiones desatadas e inversión de valores que es la *frontera colonial* (Pratt, 1997, pp. 43-46).

Si por un momento suspendemos la innegable amenidad de los textos reunidos por La Condamine para la edición definitiva y nos centramos en el primero de ellos, observamos que allí se plasma la visión característica de América: el inmenso río, sus accidentes y variaciones térmicas, la vegetación desconocida; las propiedades del curare, la quinina y el caucho son el objeto privilegiado de la descripción. Cada tanto la mirada del científico se detiene en las costumbres de los naturales; sobre el «Carácter de los indios» dictamina:

> Tiene por base la insensibilidad. Dejo a vuestra elección si debe honrársela con el nombre de apatía o envilecerla con el de estupidez. Nace, sin duda, del corto número de sus ideas, que no se extienden más allá de sus deseos. Glotones hasta la voracidad, cuando tienen con qué satisfacerla; sobrios, si la necesidad los obliga, hasta carecer de todo, sin parecer desear nada; pusilánimes y poltrones con exceso, si la embriaguez no los transporta; enemigos del trabajo; indiferentes a todo estímulo de gloria, de honor o de reconocimiento; preocupados únicamente del presente y siempre supeditados a él; incapaces de previsión y de reflexión; entregándose, cuando nada los atemoriza, a una alegría pueril, que manifiestan con saltos y carcajadas inmoderadas, sin objeto y sin designio, pasan su vida sin pensar y envejecen sin salir de la infancia de la que conservan todos los defectos […] no puede verse sin avergonzarse cómo el hombre abandonado a la simple Naturaleza, privado de educación y de sociedad, difiere poco de la bestia (La Condamine, 1962, pp. 39-40).

El retrato es un exponente del estereotipo del indio, habitante del caos selvático que permanece en la infancia, incapaz de proyectarse en la historia; puro presente, sus reacciones son prácticamente

bestiales. En cuanto al universo lingüístico, leemos:

> *Lenguas de América, todas pobres*.- Todas las lenguas de la América Meridional de las que tengo alguna noción son muy pobres; muchas son enérgicas y susceptibles de elegancia, singularmente la antigua lengua del Perú; pero a todas les faltan vocablos para expresar las ideas abstractas y universales, prueba evidente del poco progreso realizado por el espíritu de estos pueblos (La Condamine, 1962, pp. 40-41).

Lo llamativo de la mirada metropolitana de naturalistas y geógrafos del siglo XVIII es la repetición de un patrón descriptivo del temperamento, las costumbres y las lenguas de las naciones indígenas. La reiteración de estos núcleos constituye uno de los procedimientos de formación de los estereotipos, al que se suman la generalización de rasgos particulares y la comparación con animales.

Un caso particular es el que ofrecen —por su doble condición de «científicos» y «agentes secretos» de la Corona— los oficiales españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa[158]. El primero publica en 1747 las *Observaciones astronómicas y físicas* y, en 1748, aparece la *Relación histórica del Viage á la América Meridional* de Ulloa. En tanto, en 1747 entregaron al Marqués de la Ensenada un escrito de carácter reservado: el *Discurso y reflexiones políticas sobre el estado presente de los reinos del Perú*, publicado recién en 1826 en Londres por David Barry con el título de *Noticias secretas de América*. En efecto, Juan y Ulloa no se limitaron a participar en la expedición al Ecuador de 1735; llevaban instrucciones secretas del gobierno madrileño de vigilar a los franceses y observar las condiciones defensivas y administrativas del virreinato. La declaración del fin útil a los ciudadanos que mueve al hombre de ciencia es la base del pacto de lectura que propone la *Relación histórica del Viage á la América Meridional*:

> Ya es bien sabida en el orbe literario la célebre cuestión suscitada en estos últimos siglos sobre la figura y magnitud de la tierra […] La decisión y averiguación de un punto, en que no solo se interesaban la cosmographia y geographia mas también la náutica y la astronomía y otras artes y ciencias útiles al común, fue la que dio motivo á nuestra empressa […] el fin á que se dirigían estas observaciones [fue] su utilidad y lo distante que era esta ocupación de todas las otras adonde pudiera estenderse la desconfianza política de la razón de Estado (Ulloa, 1990, pp. 47-48).

El prólogo a las *Noticias secretas* presenta un cariz muy diferente: rodeado de prevenciones, se abre con la apelación al tópico del «desvelado oficio de reinar». La confirmación de los males que ocasiona la lejanía, considerados desde la perspectiva metropolitana, proviene sin dudas de la imposibilidad de ejercer un control efectivo sobre los territorios de ultramar. En esa línea, el informe se ocupa especialmente de tres cuestiones: el estado defensivo de los puertos y plazas en el Mar del Sur, la eficacia de los curatos y doctrinas y la legalización de los repartimientos:

> Estas materias reservadas son las que contiene la presente obra […] se nos ordenó por el señor Marqués de la Ensenada que, conteniendo nuestra obra en la parte que se hubiese de publicar todas aquellas cosas útiles al común de las gentes en lo tocante a historia natural, moral y política en general, quedasen reservados los particulares asuntos que contendrá este tratado, para secreta instrucción de los ministros y de aquellos que habían de saberlo… (Juan & Ulloa, 1991, pp. 121-122).

Como surge de la confrontación entre los prólogos, el de la *Relación* privilegia la esfera científica, aspecto que en las *Noticias secretas* desaparece a favor de una evaluación política. Sin embargo, cabe preguntarse por qué en la *Relación del viage*, obra destinada al público, la representación del mundo colonial afirma la inferioridad de los americanos, en tanto que las *Noticias* no solo aportan

otros elementos a esta representación, sino que atenúan muchas de las aseveraciones al ahondar en las causas que originan esta «inferioridad».

La *Relación del viage* ofrece un saber cuya autoridad emana del provenir del sector «español metropolitano», claramente diferenciado del de «indios, mestizos u otras especies», relegado al ámbito de la mera creencia. La mirada científica toma «distancia» del objeto observado, descrito según el principio de lo «claro y distinto»; lo que conduce a la concepción de un equilibrio natural, según el cual el exceso en un aspecto compensa la falta en el otro. El resultado es una ficción tranquilizadora, la construcción de un paisaje que reduce la heterogeneidad del mundo (Ilustración 1). Las consideraciones acerca de este equilibrio clausuran la descripción de cada especie instalando pausas en la sucesión propia del catálogo, pero también coadyuvan a formar una visión de lo americano como una suerte de magma que se desbordaría sin fin de no mediar el equilibrio de la razón. También la sociedad colonial es sometida a clasificación: una prolija descripción de las castas cristalizará el eurocentrismo subyacente. La distinción entre españoles o blancos, mestizos, naturales y negros se establece según una escala cromático-valorativa que afirma el privilegio del color blanco frente a las desdichas del más oscuro, el coloreado, el tostado y el negro. En cuanto a los criollos, aunque su inteligencia despunte tempranamente en el estudio de la filosofía y la teología —observa Ulloa— son cortos en informaciones de actualidad y llevan una vida muelle, por lo cual su ingenio cae en la decrepitud a partir de los treinta años. Los mestizos se reconocen porque «imitan cualquier cosa estrangera», en tanto que la ignorancia y rusticidad de los indios convoca comentarios de este tenor: «Si se miran como hombres, parece desdecir la excelencia del alma la corta comprehensión de sus espíritus tan sensiblemente que apenas se puede concebir de ellos en algunos casos otra idea que la de su semejanza á las bestias, y aun a veces sin la prerrogativa del instinto propia de estas» (Ulloa, 1990, I, p. 505). La imposibilidad de descifrar el temperamento de los indios se traduce como barbarie; por ello, el retrato del colonizado destaca su indiferencia ante los bienes materiales o espirituales, su inmutabilidad frente al castigo, su carencia de honor, la torpeza de sus artes, el genio lento, la inmovilidad corporal, la renuencia a la evangelización.

Ilustración 1. Hombres y mujeres del Perú en diferentes atuendos. En Antonio de Ulloa, *Relación histórica del viaje a la América meridional*… Segunda parte, t. 3. Madrid: Antonio Marín, 1748. Cortesía de la John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island, EE.UU.

Esta caracterización del «otro» será indagada y complejizada en las *Noticias secretas*, tratado de carácter proyectista. Aquí se abordan en detalle los aspectos más discutidos del orden colonial: las complicidades entre las autoridades civiles y eclesiásticas, la tiranía de los corregidores, las extorsiones de los curas y la esclavitud en las haciendas y obrajes, temas que ocupan las «sesiones» cuarta a octava. La gravedad de la situación se expone a través del relato de casos concretos; entre los informantes de Juan y Ulloa se contaban los señores étnicos, cuyos pesares y memoriales escucharon y leyeron: la «sesión séptima» recoge esas voces de reclamo. El tema del despojo de las tierras comunitarias indígenas es tratado mediante un argumento que responde a la más estricta lógica de la razón colonial; consideran que deben restituírseles sus heredades para que se mantengan con sus cultivos y no disminuyan en número, «de lo cual resultaría adelantamiento en los tributos, porque mientras más indios [haya], mayor será su monto…» (Juan & Ulloa, 1991, pp. 333-334).

Un «remedio» para atenuar la corrupción imperante sería sustituir a los españoles o mestizos que detentaban los cargos de protectores fiscales por los primogénitos de los curacas. Su formación debía concretarse en España; a su regreso serían destinados a una provincia distante de la originaria «para apartarlos del amor a la propia patria». De esta manera, la posibilidad de que los primogénitos actuasen como agentes mediadores de un trato justo era recortada por el recurso del «extrañamiento», medida que Juan y Ulloa proponen hacer extensiva a los mestizos, cuya migración forzosa subsanaría la debilidad de las fronteras imperiales.

Un texto de singular riqueza por la variedad de aspectos discursivos que lo componen es *El lazarillo de ciegos caminantes* [c. 1776] de Alonso Carrió de la Vandera, funcionario reformista comisionado para inspeccionar el servicio de postas y correos del virreinato en 1771. Que el texto

exceda el carácter de informe burocrático, en virtud —entre otros aspectos— de la creación de un autor ficticio, la desestabilización permanente de la figura del «amanuense» o las secuencias dialogales en las que el visitador y Concolorcorvo discurren acerca de los espacios y sus habitantes observados en el recorrido, se relaciona con el interés del público por los relatos de viajes por los caminos virreinales. Comúnmente denominadas «guías de forasteros», aportaban información climática, geográfica, comercial e histórica para el viajero, y gozaron de gran popularidad. En cuanto a don Alonso Carrió de la Vandera, eran evidentes las ventajas que podía ofrecer un texto que sumaba lo útil y lo ameno, pues le permitía persuadir a los lectores de las bondades del sistema colonial y de las propuestas reformistas.

No obstante, el carácter de informe puntual no desaparece en ningún tramo del recorrido: está presente en los datos obtenidos de los padroncillos parroquiales, en la mención a funcionarios, autoridades y maestros de postas que designa, confirma o renueva durante su visita. El itinerario se ajusta a las jurisdicciones territoriales, al detalle de leguas y jornadas entre parajes, a la descripción de los caminos, los puentes, los accidentes del terreno, las postas o «mansiones» donde se descansará y los consejos prácticos a los caminantes. Sobre este plano, caracterizado por su pragmatismo, se constituye una mirada centrada en el espacio, que produce distinciones de acuerdo con el tipo humano o el sector predominante en cada uno[159]. Tres son los territorios demarcados ideológicamente por esa mirada: el Tucumán, que incluye el área rioplatense, desde Montevideo y Buenos Aires hasta La Quiaca, habitado por los «gauderios»; el Cusco y sus zonas aledañas, pobladas por «indios racionales», y Lima, la gran capital virreinal donde residen los criollos. Al interior de estas áreas se distingue el espacio urbano del espacio rural. Mientras Buenos Aires se destaca por su apertura al exterior y el dinamismo comercial de sus «colonos pulidos», las cinco ciudades del Tucumán se muestran renuentes a los cambios. La comparación entre la ciudad-puerto y las mediterráneas conduce a la oposición entre la civilización y la barbarie. Desde Montevideo en adelante el visitador advierte la presencia de una multitud de vagos y mal entretenidos que: «se pasean a su arbitrio por toda la campaña y con notable complacencia de aquellos semibárbaros colonos, comen a su costa y pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero, cantando y tocando» (Carrió de la Vandera, 1973, p. 135). Ocasionalmente, se conchaban como peones en el circuito del comercio de mulas, donde se destacan por su «grosero, bárbaro e inhumano modo de amansar»; es frecuente hallarlos en el fértil territorio tucumano, viviendo en estado de aislamiento y absoluta pobreza. El gaucho diseña con su vida errante un estadio intermedio, semibárbaro, frente a dos grupos absolutamente inmersos en la barbarie: los indios pampas y del Chaco.

El segundo territorio ideológicamente conformado es el que media entre Potosí y Lima; el origen de su riqueza no reside en la tierra sino en la minería y en el laboreo de los indios «reducidos». Este espacio es escenario de una intensa actividad productiva en la que se cumple el pacto colonial entre españoles e indios; si los primeros destacan por su longevidad, los segundos lo hacen por su «limitado talento». El tercer espacio es Lima, emblema de la autoridad política, de la riqueza y la cultura; allí sobresalen los ingenios criollos. Carrió de la Vandera refutará las críticas sobre su debilidad y temprana decrepitud intelectual, prueba de que en *El lazarillo* la defensa del español americano se confunde con la del criollo limeño. Esto no significa que se interese por defender a los criollos de otras regiones[160]. La descripción de los espacios en este plano —de acuerdo con la impronta ilustrada de ordenar y clasificar— obra como diagnóstico, paso previo a la propuesta de reformas. Veamos sumariamente una de ellas.

En la ficción de diálogo entre el visitador y Concolorcorvo, este le pregunta por qué no ha sido posible «reducir y sujetar» a los indios del Chaco. Carrió le responde que es inútil destinar cien mil

hombres a la frontera debido a su gran extensión y al nomadismo de las tribus. Así, no encuentra otro remedio que el de la defensiva e ir estrechando a los bárbaros «por medio de nuestra multiplicación»; obviamente, lo que se sugiere con el término «reducción» de la frontera es que los indios deben ser exterminados por completo. Para lograrlo propone dos soluciones:

> Para la reducción de éstos no hay otro arbitrio que el de que se multipliquen nuestras poblaciones por medio de los casamientos, sujetando a los vagantes a territorios estrechos y solo capaces de mantenerlos con abundancia, con los correspondientes ganados, obligando a los hacendados de dilatado territorio a que admitan colonos perpetuos hasta cierto número, con una corta pensión los primeros diez años (Carrió de la Vandera, 1973, p. 257).

La segunda propuesta tiende a promover la fundación de doscientos pueblos habitados por inmigrantes europeos, cuya laboriosidad transformaría las malas costumbres de los gauchos. En este discurso prospectivo, caracterizado por el uso del condicional, se expresa el pensamiento reformista del visitador, resuelto a lograr que el mapa coincida con la totalidad del territorio. En *El lazarillo* la serie nomadismo–inmensa extensión–improductividad connota la barbarie, en tanto que la civilización supone sedentarismo–reducción espacial–productividad.

Años después, a propósito de la gran rebelión de 1780-1783, Alonso Carrió volverá a tomar la pluma para diseñar su *Plan de reforma del Perú* (c. 1782), texto definidamente proyectista. En él propone el reordenamiento de los grupos coloniales en busca de su unificación; pide que los indios sean denominados «españoles naturales» y los mestizos sean reputados como «españoles», pues, aclara, «desengañémonos y confesemos que no hay mestizos, que es lo más cierto o que todos lo somos» (Carrió de la Vandera, 1966, p. 60)[161], confesión poco creíble, si no fuera seguida del propósito que la justifica: «rechazar y aun subordinar al numeroso populacho de que estamos por necesidad rodeados». Al ex visitador de Correos le tocaba en suerte, al cabo de una larga vida, asistir a la invasión de «esos millares de chinos vagantes» que abandonaban la sierra para instalarse en la ciudad criolla. En este avance veía el peligro de una inevitable mezcla racial —una «desindianización»— y la disminución de una población indígena que, despojada de sus tierras, era empujada a la ciudad. Si la primera amenaza respondía a prejuicios de antigua data, la segunda suponía no solo la desaparición de la mano de obra de las tierras cultivables, sino también el avance colonialista británico: «Adelantándonos en nuestras manufacturas haremos un gran servicio al Estado y una guerra política y vigorosa a la Inglaterra desterrando de estos países sus paños y bayetas con cuyo producto nos están haciendo la Guerra» (Carrió de la Vandera, 1966, p. 86). El tema no era novedoso; en *El lazarillo* lo había esbozado al hacer la defensa del sistema colonial español en detrimento del método de factorías implementado por Inglaterra. También en estas cuestiones Carrió de la Vandera se apresuraba a señalar el futuro destino de los territorios virreinales, con una clarividencia que aún asombra.

En suma, una lectura atenta de los voceros del reformismo deja ver que sus propuestas comparten una nota: la aculturación de la sociedad colonizada, trátese del extrañamiento del territorio propio o, en el caso de la población indígena, de la aculturación lingüística. El discurso de los viajeros ilustrados respecto de la pobreza de las lenguas amerindias contribuyó a abonar esta perspectiva. Por su parte, los funcionarios coloniales aportaron, a propósito de sus visitas o inspecciones, un mayor conocimiento del territorio virreinal y de las oportunidades que se presentaban para la explotación de las riquezas naturales, hasta entonces desperdiciadas por la rusticidad de los indígenas y la corrupción de los grupos de poder.

2. El proyecto andino: la retórica del desagravio

Si la percepción de la raigal lejanía que entraña la situación colonial es una nota compartida por las subjetividades étnicas, en la «República de Indios» cobra particular dramatismo debido a las trabas legales que dificultaban su traslado a la metrópolis. Esta restricción permite comprender por qué sus escritos fueron modulados por una retórica que acentuaba su carácter de representación. El tipo de comunicación planteado se sostiene en un recordar (despertar, hacer oír) que apela a la repetición, a intervalos regulares, de una frase; el ritmo letánico que de allí se desprende evoca el ámbito de oralidad propio del universo andino. La acción discursiva inherente a estos escritos —un «querer hacer» del discurso y no un mero «querer decir»— requiere de dos mediaciones: el tránsito de la oralidad a la escritura y la traducción de lenguas y tradiciones culturales así adecuadas a los marcos de comprensión del otro. La escritura se presenta, entonces, como el resultado de la puesta en marcha del circuito de «delegación de la voz» a través de agentes interculturales: intérpretes o procuradores que tienen a su cargo la construcción de una voz representativa de una comunidad imaginada homogénea.

La mímesis de oralidad se encuentra en los memoriales, manifiestos y representaciones que las élites indígenas destinaban a las máximas autoridades metropolitanas; en ellos se denunciaban los agravios, se solicitaba su remedio y se demandaba una merced personal o grupal. Particulariza a estos escritos su función pragmática, que los relaciona con la tradición literaria española del *regimene principium* y los inscribe en la corriente proyectista o arbitrista[162]. Quien enuncia lo hace en nombre de sus pares para exponer los sufrimientos del grupo, y por ello se torna necesario caracterizar al sector afectado y al resto de los actores sociales implicados en el conflicto. Aun si el texto tiene por finalidad obtener una merced personal, esta condición se cumple, pues lo que está en juego es la representatividad del grupo a través de uno o varios de sus miembros.

El primer escrito que revisaremos tiene como contexto los años de gobierno del Marqués de Castelfuerte (1724-1736), cuando ya se anuncian las reformas propuestas por la administración borbónica y se acentúan los mecanismos de subordinación sobre las comunidades étnicas. Luis Miguel Glave (2011, pp. 5-23) observa que se trata de un momento en el que, además de los pueblos de indios y las provincias campesinas, aparecen los indios urbanos asentados en Lima y conforman una liga indígena entre 1722 y 1732; con ramificaciones en otras ciudades, estos representantes de la «nación índica» se convertirán en portavoces de los abusos padecidos, contando con la ayuda de abogados y procuradores. Es el caso de don Vicente Mora Chimo Cápac, originario de Chicama y descendiente de los señores del reino Chimú, quien reside en Lima entre 1715 y 1721. Desalentado por el escaso éxito de sus iniciativas, decide trasladarse a Madrid, donde en 1725 obtiene el cargo de procurador y diputado general de los indios en la corte. Mora Chimo, quien seguía en contacto con la liga indígena de Lima, presentó en 1732 el *Manifiesto de los agravios, bexaciones, y molestias, que padecen los indios del Reyno del Peru*. El texto, como es de forma, apela directamente al soberano y recurre al procedimiento clásico de la cita textual de cédulas y ordenanzas reales. De esta manera pone ante los ojos y los oídos del rey sus propios dictámenes para recordarle, a través del relato de casos concretos, que su ley es continuamente transgredida por los funcionarios coloniales. Mora Chimo convierte en *leit-motiv* su alegato del acabamiento de los indígenas y la consecuente pérdida de valores materiales y espirituales para la monarquía:

> Los Thenientes Generales, que los Corregidores ponen, ò tienen en cada Pueblo, hacen los mismos daños; y algunos solo con el nombramiento de el Corregidor, sin confirmación de el Superior Gobierno, exercen el oficio, aumentando cada uno de ellos los servicios de Mitayos de los Indios, a quienes tratan peor que Esclavos, apoderandose de las Chacras, sus tierras, y pastos de el comun, despachando à sus tragines, cargeo de Aguaardientes, y Vinos compuestos; y no contentos con esto,

> alquilan Indios à diferentes hacendados Españoles, para que trabajen en sus haciendas; razon, porque se despueblan muchos Pueblos, en grave perjuicio de el Real Erario... (Mora Chimo, 1732, 2r)

El manifiesto destaca, personalizándolas, las penurias sufridas por los caciques cuando acudían a los tribunales de Lima:

> El Cacique, ò Caciques, que procuran el remedio de tantos daños, suelen padecer los mismos [agravios], ù otros mayores, justificandose esto mismo, de que haviendo ocurrido al Superior Gobierno, el Sargento Mayor Don Joseph Chuquiguanca, Cacique principal, y Governador de el Repartimiento de Assangaro, quexandose de los Repartimientos, que el Corregidor de aquella Provincia havia hecho, le pusieron preso en la Carcel de dicha Ciudad, donde estuvo mucho tiempo... (Mora Chimo, 1732, 2r.)

La ineficacia de los protectores y procuradores de indios, la destitución de los legítimos señores y el nombramiento de una casta de oportunistas, los vejámenes de mulatos, zambos y negros, el trabajo esclavizante en obrajes y minas, el abuso de los repartimientos, la avaricia y el pecado de solicitación de los curas doctrineros, se denuncian como males habituales. El *Manifiesto* declara el despojo sistemático de los bienes de los indígenas, así como la profunda desazón de saberse no escuchados. Carlos García-Bedoya (2000, p. 222) considera que la perspectiva de Mora Chimo Cápac es «micro social»; en efecto, recoge las voces y las experiencias de un conjunto significativo de señores étnicos (Mathis, 2009). Aunque en apariencia este texto no proponga «remedios», ellos se encuentran precisamente en la letra de las leyes del monarca:

> Usando V.M. de su Real clemencia, y justificación, en 28 de febrero de 1725 se sirvió despachar su Real Cedula, mandando guardar, y cumplir la despachada por el Señor Rey Don Carlos Segundo, en 12 de Marzo de 1697, por la que se manda, que a los Caciques, y sus descendientes, se les guarden todas las preeminencias, y honores (así en lo Eclesiástico, como en lo Secular) que a los nobles Hijos-Dalgo de Castilla, como se declara en el titulo Séptimo de los Caciques, libro sexto de la Recopilación... (1732, 4r)[163].

Mora Chimo incorpora, en procura de legitimar el lugar del «nosotros» que representa, el esquema ideológico español; para ello hace suya, al hablar de la pureza de sangre, la recreación de un pasado de gentilidad «sin mezcla de infeccion, ù otra secta reprobada». Al confrontar la letra de la ley con los casos concretos de agravios, no solo se expone una discordancia, también se señala el fracaso estrepitoso de una escritura: la de la propia corona. Que la *Representación* finalice con la frase: «Y una, y muchas veces exclaman postrados por su remedio à los Reales pies de V. Mag.», alerta acerca de un sentido oculto en el entramado retórico del discurso: el fuerte valor contractual que la voz posee para el mundo andino.

El segundo escrito data de 1748 y es conocido por su título abreviado: *Representación verdadera y exclamación rendida y lamentable…* Observa al respecto García-Bedoya:

> Este es un texto mucho más complejo, y no solo en su articulación retórica. Se trata de un texto que no se limita a la denuncia sino que contiene un auténtico y completo programa de reforma política del orden colonial [...] En mi opinión, este texto podría tal vez considerarse el más importante de todo el siglo XVIII peruano (García-Bedoya, 2000, p. 222).

La autoría del texto es discutida; Antonio Garro, un sacerdote franciscano de sólida formación como latinista, pudo haberlo redactado basándose en las informaciones proporcionadas por un compañero. Sin embargo, Francisco Loayza, quien lo edita en 1948, considera que su autor es fray Calixto de San José Túpak Inka y que la tarea de Garro se limitó a la traducción de las frases en latín (Loayza, 1948, p. 3); acordamos con esta opinión, ateniéndonos a otros escritos de Túpak Inka que

mencionan el texto, así como su repercusión en las circunstancias existenciales posteriores a su presentación (Altuna, 2013, pp. 23-33). Fray Calixto nació en el poblado de Tarma, en la sierra peruana, hacia 1710. Fue hijo legítimo del español Pedro Montes y de Dominga Estefanía Túpak Inka, descendiente del inca Yupanqui, lo cual indica que era reconocido como miembro de la aristocracia andina. De hecho, su comportamiento cultural era andino aun cuando étnicamente fuera mestizo. En 1727 recibió en Lima el hábito de donado franciscano.

Fray Calixto era conocedor de lenguas nativas y por ello se lo destinó a las misiones del Cerro de la Sal. Tuvo oportunidad de transitar por varias regiones del Perú y estar en contacto con la dura realidad que vivían los indígenas. En 1749, con el memorial ya impreso clandestinamente, se dirige a Jauja en representación de los indios y mestizos de Lima. Entre agosto y noviembre hace conocer el texto a los caciques principales y luego marcha al Cusco con idéntico propósito. Allí se le une otro miembro de la orden, el criollo fray Isidoro de Cala y Ortega, con quien decide viajar a España, aunque ninguno de los dos contaba con el permiso de sus superiores. El viaje duró casi un año, desde setiembre de 1749 hasta el 22 de agosto de 1750, cuando llegan a Madrid. El periplo adquiere carácter extraordinario porque, de manera fortuita, al día siguiente de arribar a la corte, se encontraron con Fernando VI, ocasión que aprovechó fray Calixto para entregarle el memorial al rey.

El título del memorial[164] diferencia dos esferas: la de la representación y la de la exclamación, si bien estas no se presentan en sucesión sino entrecruzadas en varias zonas textuales; la distinción pareciera radicar en la elección de dos estilos que sin embargo abordan las mismas cuestiones. De este modo, si por una parte se expone la situación de oprobio que la «nación indiana» padece en el Perú y se ofrecen al soberano propuestas concretas para remediarla, por otra, la incorporación de las exclamaciones del profeta Jeremías ahondan en la denuncia y el «aviso», al remitir a la tradición de la culpa y el castigo del Antiguo Testamento. Esa dimensión del reclamo habilita los paralelismos entre el Rey y Yavé, entre el pueblo hebreo y el indiano, exiliados ambos de la heredad. Las secuencias se abren con frases entre paréntesis que expresan la voz solitaria de Jeremías, en latín, seguidas de su traducción y de interrogantes que canalizan el sufrimiento de la «nación índica»:

> (*Pupilli facti sumus absque patre*). Somos pupilos y huérfanos sin padre. Señor, ¿no es así? Si sois vos, Señor, nuestro padre, ¿dónde está la honra para vuestros hijos, y tales hijos obedientes, rendidos, mansos y humildes? No parece que tenemos padre tal; pues tal nos maltratan los cristianos españoles, siendo los indios cristianos (Loayza, 1948, p. 5)

Del texto se desprende, a nivel retórico, un efecto casi trágico, ya que se pretende la respuesta de un destinatario que permanece en silencio. Por otra parte, la incorporación del código bíblico actualiza las lamentaciones del profeta[165] en el Perú colonial y testimonia la auténtica conversión de las élites andinas, pero además evidencia la complejidad inherente a la constitución del «nosotros», que supone dos procesos: la asimilación de una tradición religiosa ajena a la propia cultura, expuesta en la cadena de comparaciones, y el deslinde de la diferencia en la similitud: «Parece, Señor [...] que nos sujetan Faraones y no Reyes católicos...». En este marco de posiciones dinámicas puede incluirse asimismo el distanciamiento que toman los autores del memorial respecto de los rebeldes liderados por Juan Santos Atahualpa en la revolución de la Montaña (1742-1753): «un indio o mestizo, no conocido por nosotros». Un tema relacionado con el que acabamos de mencionar es el de la ruptura, a nivel simbólico, de una genealogía: «Nuestros antiguos padres, los Reyes Incas y demás gentiles pecaron en la prolongada y multiplicada idolatría, es verdad; pero ya no son nuestros padres; y ellos y nosotros cargamos hasta ahora sus iniquidades» (Loayza, 1948, p. 19). A este deslinde lo sigue la reivindicación de la religiosidad andina, según la versión garcilasista del pasado:

«los indios desde el tiempo de su gentilidad, supieron y ahora saben que solo la ley católica y pura de Cristo es la verdadera» (p. 19).

Es, pues, el sentido de territorialidad lo que está en juego en los memoriales; si en el de Chimo Cápac se expresa desde la perspectiva de los despojos sufridos por los caciques, en el de Túpak Inka el reclamo se funda en la noción de extranjería, entendida como segregación del espacio propio. En las lamentaciones de Jeremías el destierro constituye la metáfora nuclear del discurso; a su alrededor se conforma una semántica de la orfandad, que será retomada en el memorial para interpelar al destinatario. Así, la «nación indiana» se presenta signada por una doble orfandad: la de los reyes incas y la del soberano español, cuya lejanía es causa de sufrimiento. Por otra parte, al unificarse los reclamos de señores étnicos y mestizos (denominación que aquí tiene el sentido positivo de descendiente de ambas repúblicas) se profundiza la escisión frente a los negros libres, mulatos y zambos, lo cual revela que en la situación colonial se negocian alianzas identitarias a partir de diferenciaciones extremas. Estas alianzas no destruyeron la fuerza de los estereotipos arraigados entre los grupos coloniales, pero sí constituyeron ejemplos de posicionamientos dinámicos y coyunturales que involucraban tanto al presente como al pasado, en cada caso revisados y recreados. Por último, cabe señalar que la acción comunicativa que los memoriales despliegan señala la existencia de espacios interculturales permeables a prácticas conjuntas, en procura de una efectiva participación en el contexto de lo permitido en la época (Ilustración 2).

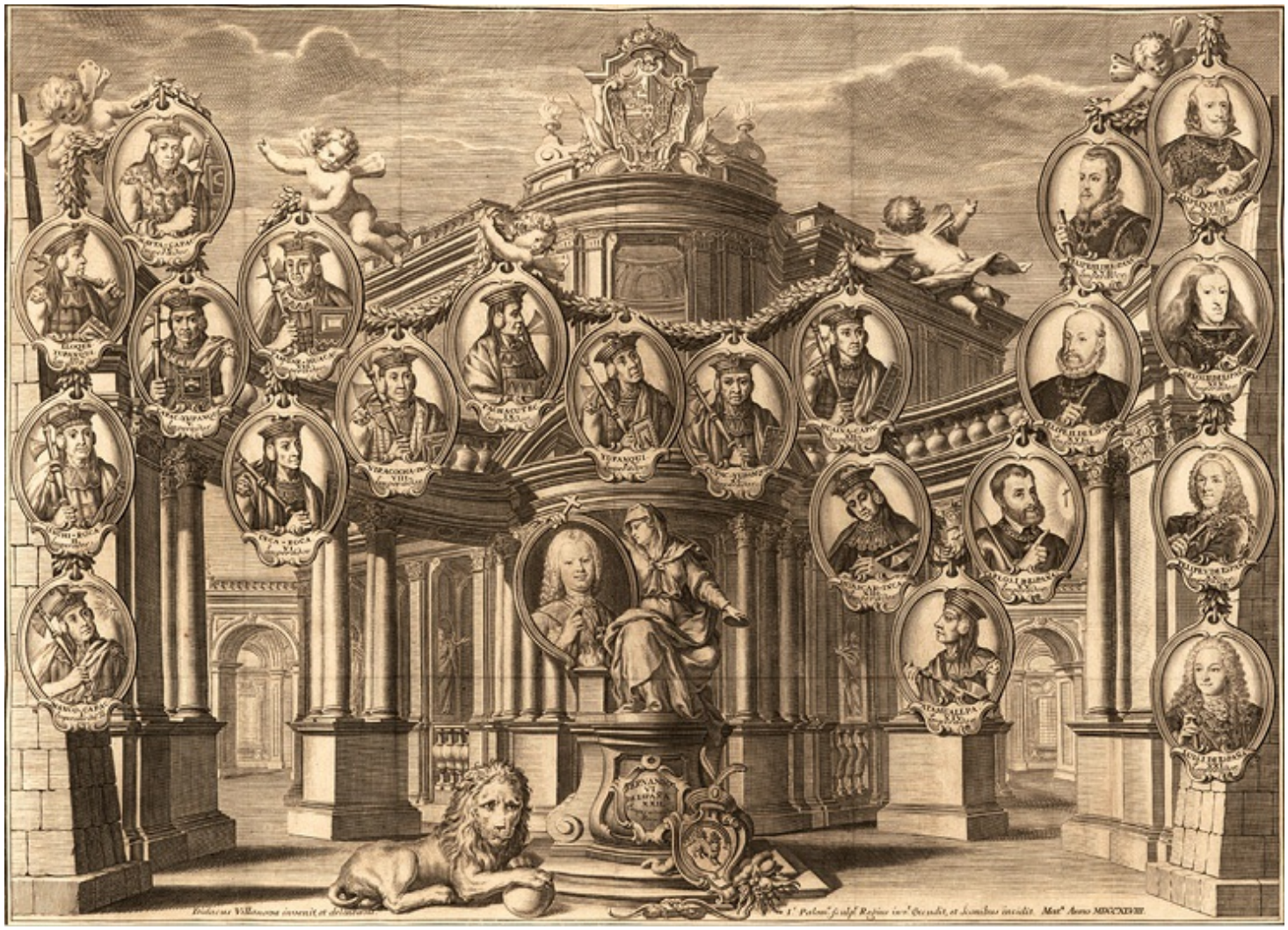


Ilustración 2. Emblema de los soberanos del Incario seguidos de los reyes españoles que precede a un extracto de la obra del Inca Garcilaso incluido en Antonio de Ulloa, *Relación histórica del viaje a la América meridional* ... Segunda parte, t. 4. Madrid: Antonio Marín, 1748. Cortesía de la John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island, EE.UU.

3. El proyecto criollo: regionalismos y cosmopolitismo

Referirnos a un proyecto criollo supone incorporar sus diversos matices. Desde inicios del siglo XVII la sociedad criolla reclamaba a las autoridades metropolitanas una mayor intervención en las esferas de gobierno, aduciendo razones de antigüedad y conocimiento de la problemática virreinal. A tales demandas se sumaron, incluso, discusiones acerca de la conveniencia de que quien gobernase una jurisdicción determinada fuese nacido en ella o no; los argumentos de los letrados coloniales a favor de una u otra posición se elaboraron teniendo a la vista ejemplos tomados del derecho romano, civil y canónico, así como con remisiones eruditas a las Sagradas Escrituras. En el siglo XVIII debieron enfrentar una decidida política anti criolla que emergió de las reformas borbónicas. Comenzó a restringirse su acceso a la administración indiana, reduciéndose bruscamente la venta de cargos, como venía ocurriendo desde finales del siglo XVII y hasta 1721. En adelante, los criollos se vieron obligados a pagar precios más altos por estos cargos que los aspirantes metropolitanos, ampliamente favorecidos por la coyuntura. Scarlett O'Phelan Godoy aclara que la aplicación de la política reformista y su impacto en los sectores sociales, en la religión y en las cargas impositivas, son anteriores a la visita de inspección de Areche, una de las causas principales de la rebelión tupacamarista de 1781. El visitador había llegado al Perú para constatar si se estaba cumpliendo cabalmente el plan de reformas borbónicas. Observa esta historiadora: «La abierta competencia entre peninsulares y criollos existía, por lo tanto, antes de que se impusiera a las élites provinciales la presencia de burócratas y administradores venidos de la península» (O'Phelan Godoy, 1996, p. 309).

A lo largo del siglo XVIII una cantidad considerable de criollos incorporaron a su bagaje intelectual las ideas ilustradas. Los escritos virreinales dejan entrever lecturas de ese ideario, que posibilitó pensar desde otras perspectivas los problemas propios del periodo. Lo dicho no supone unidad de pensamiento más allá de ciertas líneas generales, dada la existencia de una situación colonial cuyos mecanismos se ajustaron durante el gobierno de los Austrias. En este sentido, parece más adecuado a la realidad no minimizar las grietas que el propio sistema mostraba a medida que transcurría el siglo. Así, por ejemplo, si se atiende a las marcadas diferencias existentes entre los criollos limeños y los de otras regiones del Perú —donde indios, mestizos y criollos andinizados mantenían contactos culturales distintos de los de la capital virreinal—, se observa en los criollos limeños reacciones que iban desde la indiferencia o el desconocimiento al franco rechazo y aún al miedo del que habla Pablo Macera (1966), como reacción ante la violencia de las rebeliones andinas de 1781-1783. Juan Carlos Estenssoro observa:

> Si restringimos el término ilustración a los filósofos europeos tales como Voltaire, Rousseau, Diderot o Kant y a sus seguidores va a ser difícil encontrar muchos ilustrados en el Perú del XVIII. Nosotros empleamos de manera más general el término ilustrado para designar a aquellos que se adscriben a las ideas modernistas y que se comprometen con la idea de construir o llevar a cabo un proyecto fundado en la razón. Ilustración puede ser para ellos algo tan vasto como proyecto de modernidad o el buscar poner de relieve valores como razón o naturaleza (un vocabulario y gusto estético común une a los ilustrados). En este grupo, que se define y se presenta a sí mismo como ilustrado, se encontrarán reformistas, conservadores, e incluso en cierta medida «anti-ilustrados» (si entendemos el término en su forma más restringida). Conforme avanza el siglo el término va ganando prestigio y es raro para fines del mismo que algún intelectual se excluya de esa etiqueta (Estenssoro, 1996, p. 64).

Las reformas de los planes educativos en la universidad y los colegios mayores, la creación de la Academia Carolina en La Plata en 1776 —donde los estudiantes entraron prontamente en contacto con los autores de la Ilustración—, el surgimiento de periódicos como *La Gazeta de Lima* —que circuló entre 1744 y 1776 y posteriormente entre 1793 y 1794— o el *Mercurio Peruano* —fundado en 1791—, así como las asociaciones que nuclearon a los interesados en el conocimiento fundado en la libre razón, fueron a su vez factores de cambio. En Lima se destaca el papel que le cupo a la *Sociedad de Amantes del País*, que tuvo su origen en la *Academia de la Juventud Limana*, agrupación que funcionó entre 1780 y 1784. La *Sociedad* se hizo conocer mediante la publicación, en 1790, del *Prospecto* del *Mercurio Peruano*, que abogaba por el crecimiento y las mejoras en el comercio, la minería, las artes, la agricultura, las manufacturas, la botánica, la literatura, la religión y las costumbres públicas del Perú (Guibovich Pérez, 2005, pp. 50-53).

Margarita E. Rodríguez García (2006) ofrece un panorama de las tendencias, de los intelectuales y sus propuestas en el periodo 1732-1795, advirtiendo la consolidación del criollismo limeño a propósito de la circulación de las nociones de «ciudadano», «nación», «patria» y «felicidad de la patria», vocabulario que la Ilustración incorporó a la reflexión sobre el espacio y los recursos naturales del virreinato. En las décadas centrales del siglo XVIII se presentaron escritos que ensayaron soluciones para paliar la fuerte depresión en que se encontraban sumidas la economía y la sociedad. Entre quienes ofrecieron propuestas se cuentan Victorino Montero del Águila, Pedro Bravo de Lagunas, José Eusebio de Llano y Zapata y José Baquíjano y Carrillo.

El «Estado Político del Reyno del Perú» es un documento atribuido a Victorino Montero del Águila, quien fue alcalde ordinario de Lima y Capitán de la Guardia Real de Palacio. Datado en 1742[166], el texto está dedicado al ministro de Estado, don Joseph de Carvajal y Lancaster, conocido impulsor de la corriente mercantilista. Quien escribe oculta su nombre, entendiendo que los verdaderos autores son el servicio al rey, el amor a la patria, al bien público y a la verdad. Perteneciente a la serie de la literatura de arbitrios, el memorial informa y «avisa» al monarca de los males que padecen sus dilatados dominios. La primera parte se titula «Estado» y se ocupa de la situación alarmante en el reino; a esa descripción detallada le siguen dos «arbitrios» o planes que proponen remediar el caos imperante. El autor acude con frecuencia al tópico de la distancia, concebida como una amenaza para el dominio efectivo del reino; continúa así la tradición de los memoriales criollos del siglo XVII. En la primera parte esas menciones son frecuentes; algunas están impregnadas de dramatismo: «siendo la inmensidad de la distancia otra especie de tiempo», o «es lo mismo que unirse los lobos y los canes a devorar un rebaño, porque el principal Pastor se halla tan lejos» (Montero, 1747, fs. 2-.3).

> […] y siendo los males unas envejecidas costumbres, que tienen el basto Cuerpo del Reyno en una continua grave dolencia, está obligado V. Mag. como Supremo Medico, á practicar grandes remedios, cortando, y cauterizando nervios dañados, para que, evaquando la mala sangre de las costumbres, se formen nuevos humores de gobierno, que constituyan otra naturaleza á un Reyno, que Dios dio a V. Mag. y quiere que se conserve como suyo, pues anima la voz del menor de los Vassallos de V.M. para que dé tan lastimoso grito, avisando de la inminente, y cercana ruina de su Imperio, si no se le ocurre con celeracion á el remedio (Montero, 1747, f. 25 v.).

Una observación interesante es la que considera que solo aquellos que están en contacto con la realidad peruana se hallan en posición de opinar y aconsejar al rey, observación acorde con el espíritu de las Luces que despuntaba entre los criollos limeños:

> Es cierto, que a los eminentes Consejeros, y Estadistas de V. Mag. En la Corte, no parecerán bien los Arbitrios, que se proponen, porque son extraños de las comunes máximas, con que se reglan los

> Reynos de Europa; pero en el caso de que mal les parezca, contemplen, que un Nuevo Mundo, necesita de nuevas ideas, y que el mayor de los Entendimientos, que habita tres mil leguas del centro de la dificultad, no puede, con su diversa theorica, igualarse en los aciertos con el mas rustico, que escribe con la practica… (Montero, 1747, f. 25v.).

Otra nota que diferencia este escrito de la tradicional literatura de arbitrios peruana es que si ella concentraba habitualmente las acusaciones de mal gobierno en los funcionarios menores del régimen, aquí se focaliza la corrupción en los virreyes para luego continuar con el resto de las autoridades. En el segmento de la descripción de los males, se señala que estos ocurrieron por destituir de los cargos de gobierno a los beneméritos y sus descendientes para entregárselos a mercaderes enriquecidos. De acuerdo con este argumento esa sustitución arruinó la milicia, el lugar por antonomasia de la nobleza, ahora forzada a ingresar a las órdenes religiosas, con la consecuente pérdida del poder real, pues a la muerte de los nobles sus propiedades quedaban en posesión del sector eclesiástico. Montero del Águila plantea dos remedios. El primero consiste en la creación de una milicia de ocho mil hombres, cuya paga no dependería del virrey sino directamente del rey, atendiendo a los privilegios de la antigua nobleza. Otras propuestas conforman este primer remedio, y a la vez habilitan un segundo, de mayor fundamento según su autor. Consciente de que la riqueza de los reinos se basa en su balanza comercial, propicia la creación de una Audiencia Real de Comercios dirigida por el propio rey y las personas adineradas; esta tendría el monopolio del comercio virreinal, sin interferencia de los virreyes. La segunda medida atiende a la creación de una compañía encargada de la explotación minera, también sin intervención de las autoridades virreinales. Esta compañía no solo se ocuparía de trabajar las minas y de velar por las condiciones de los mitayos, sino también de regular la navegación y controlar el contrabando. Que el autor de este texto sea un limeño se afirma en la consideración que le merecen las provincias del virreinato, a las que juzga aún sumidas en la noche de la barbarie y la ignorancia.

En 1791, José Baquíjano y Carrillo publica en el *Mercurio Peruano* su «Disertación histórica y política sobre el comercio del Perú». El texto, que puede leerse como un ensayo, es un examen riguroso de los aspectos naturales, sociales y económicos del Perú, desde la conquista española hasta el presente. Baquíjano describe las dificultades que ofrece el suelo para la actividad agrícola y, en base a un diagnóstico empírico, se muestra partidario de la explotación minera. Como advierte Chiaramonte, el autor se interesa por ofrecer soluciones regionales en función de sus peculiaridades naturales específicas (Baquíjano y Carrillo, 1979, p. xxxiv).

Por su parte, José Eusebio de Llano y Zapata (1721-1780) decidió proseguir los estudios iniciados en Lima, afincándose en Cádiz a partir de 1755. Su intención era conseguir los fondos y el apoyo institucional para publicar su estudio sobre la historia natural del Perú; en esta tarea no tuvo éxito debido al voto negativo del Consejo de Indias. Víctor Peralta Ruiz (2003, p. 596) señala que Llano y Zapata, quien prefería ser reconocido como historiador, polemizó con aquellos que apoyaban la leyenda negra de la conquista española, afirmando a la vez la inferioridad de los americanos. Por eso consideró fundamental el aporte del padre Feijoo en su disertación sobre los españoles americanos, que contribuyó a derribar el mito de la temprana decrepitud de los criollos. Incansable partidario del progreso científico y la educación, propuso la creación de cátedras de lenguas extranjeras —entre ellas, el quechua— en la Universidad de San Marcos, y de una cátedra de metalurgia. Asimismo, insistió en la necesidad de fundar una academia de ciencias similar a la de París, una escuela de mineralogía y una biblioteca pública.

Si Llano y Zapata desarrolló parte de su actividad intelectual en España, convencido de que «Soy de todas las Naciones […] porque quiero ser del país de la verdad» (Peralta Ruiz, 2003, p. 596),

Pablo de Olavide puede suscribir con creces esa afirmación de modernidad cosmopolita. Nació en Lima en 1725; hijo del español Martín de Olavide y de la criolla María Ana de Jáuregui; fue sobrino del virrey Agustín de Jáuregui. En 1740 obtuvo los grados de Licenciado y Doctor en Teología en los claustros sanmarquinos y un año después se doctoró en Derecho Canónico y Civil. A raíz del terremoto que destruyó Lima en 1746, en el que murieron sus padres y una hermana, Olavide se sumó a las autoridades en la tarea de reconstrucción de la ciudad. Acusado de malversar fondos, viajó a España para defenderse de ese cargo en 1752. Cinco años más tarde obtuvo de Fernando VI una «sentencia de olvido». Comienza entonces una fructífera etapa de viajes comerciales que le permitió frecuentar a los ilustrados. Al ascender al trono Carlos III en 1766, Pablo de Olavide inicia una carrera pública que lo llevó a elaborar proyectos de envergadura, como el plan de poblamiento de Sierra Morena. Pero sus declaraciones adversas a la Iglesia le procuran enemigos poderosos; en 1775 la Inquisición le abre juicio y lo declara hereje, sentenciándolo a ocho años de reclusión. Este proceso, que pretendía ser un escarmiento para los ilustrados regalistas, tuvo repercusión en Europa. Olavide huyó a Francia; tomó contacto con los enciclopedistas y participó de los sucesos de la Revolución Francesa. Encarcelado un tiempo en la época del Terror, en 1799 vuelve a España y se establece en Baeza hasta su muerte, en 1803.

Como escritor, Olavide es conocido por su monumental *Evangelio en triunfo o memorias de un filósofo desengañado* [1797]. El texto ha sido estudiado en repetidas oportunidades, desde Menéndez y Pelayo, que lo califica de «producción híbrida», en adelante. Gérard Dufour (1995) se ha ocupado de deslindar los géneros que intervienen en esta historia de conversión evangélica de un personaje alejado de la religión: la (pseudo) autobiografía, el epistolario, la polémica filosófica-religiosa, la predicación, el cuento de rasgos utópicos, a los que se suman ciertos componentes novelísticos como la ficción de hallazgo de un manuscrito, el abandono de la omnisciencia de parte del autor y el relato enhebrado por medio de cartas. No obstante, como señala Karen Stolley: «Como ocurre con muchos escritores del siglo XVIII, es más lo que se discute sobre Olavide que lo que se le lee…» (2006, p. 365).

Más ricas, aun cuando algunas no alcanzan el estatuto de narración literaria acabada, son las novelas que, bajo seudónimo, se publicaron en once tomos a partir de 1800 en España, con el título de *Lecturas útiles y entretenidas*... Al parecer, algunas de las novelas allí incluídas serían traducciones y adaptaciones de otros textos. Gracias a las búsquedas de Estuardo Núñez realizadas en distintas bibliotecas norteamericanas entre 1964 y 1969, fueron localizados otros escritos de Olavide, publicados en Estados Unidos en 1828. En 1971 Estuardo Núñez publicó las *Obras narrativas desconocidas*. En el prólogo señala las notas que caracterizan los relatos que Olavide dedicó a lectores comunes, ubicadas en el marco del género de la novela del Siglo de las Luces:

> Tenemos así, en la segunda [*mitad*] del XVIII, en toda Europa, la novela entre moralizante y racionalista, con un trasfondo ético que viene de la reflexión apriorística. Se escribe la novela para probar un postulado previo: la bondad del optimismo, la recompensa de la virtud, los resultados de la buena o mala educación, etc. La novela quiere ser antes que el espejo de la vida, el reflejo de ideas que se pudieran aplicar en la vida, esto es, recetas morales que sirvan a la conducta de los hombres o al ordenamiento y mejora de la sociedad. No interesa al novelista reflejar la realidad que lo circunda, sino moralizar, señalar un comportamiento adecuado para vivir mejor. Esto podría ser el contenido o la orientación de la novela ética (Núñez, en Olavide, 1971, pp. xv-xvi)

El crítico[167] destaca la presencia de una trama recargada de incidencias algo irreales o candorosas, la predilección por los caracteres femeninos, el uso del título disyuntivo o alterno, de manera que al nombre del personaje se le añade una cualidad moral o se denuncia un mal, reenviándose el texto al

ámbito de la ética; por ejemplo, *Paulina o el amor desinteresado*, *Sabina o los grandes sin disfraz*, *Laura o el sol de Sevilla* o *Marcelo y los peligros de la Corte*. La actitud crítica y reformista de Olavide se evidencia en el señalamiento de los vicios de una sociedad aristocrática y cristiana donde prima la soberbia, la conveniencia o el vicio.

Por su parte, Beatriz Sarlo considera que el *sentimentalismo* propio de la novela escrita desde mediados del siglo XVIII en Europa y Norteamérica constituye una «invención original de la modernidad» (2012, p. 11). Esta narrativa, diferenciada de la novela pastoril, de la barroca, de la de aventuras y viajes, de la picaresca y de la filosófica, se ocupó del amor como sentimiento hegemónico. El impresionante número de obras y reediciones, además de presentar a la mujer en un nuevo rol de novelista, está dirigido a un 'público' femenino consustanciado con los avatares sufridos por los personajes. Son novelas en las que está presente el elemento 'edificante'; a través de ellas circula una pedagogía de las pasiones que advierte a las lectoras sobre los peligros del «amor romántico», como señala en el prefacio de su *Charlotte Temple* (1791) Susanna Rowson. La lectura de estas novelas fue fundamental para el aprendizaje de los sentimientos pues, además de codificar las emociones, diferenciaban los campos de lo legítimo y lo ilegítimo. Son novelas de ascenso, de igualación de posiciones sociales que suelen consumarse junto con el matrimonio. Su surgimiento se produce en momentos en la época de tránsito del matrimonio por contrato a la libre elección. En adelante, esta literatura y sus posteriores derivados imprimirán un sello imborrable en la conformación de subjetividades.

Pablo de Olavide es un autor situado cómodamente en la modernidad; por su pertenencia al periodo de las Luces su proyecto se despliega en el ámbito del didactismo ejemplarizante. Sus novelas contienen los elementos destacados por Estuardo Núñez a través de personajes que modifican sus vicios o mueren a causa de ellos, en tanto que su contrapartida es la defensa a ultranza de la virtud. Los ambientes, a menudo difuminados, plantean la distinción ciudad-campo, proponiendo una axiología inalterable: si en la ciudad se suele concentrar el lujo y el vicio, el campo es propicio a comunidades sencillas y a amores virtuosos, solo empañados por la intromisión de personajes foráneos. Un dato que no puede soslayarse es que solo una de las novelas se desarrolla en América, más precisamente en el Perú. Se trata de *Teresa o el terremoto de Lima* (Olavide, 1987, pp. 193-216). Esta transcurre en un tiempo próximo al sismo del 28 de octubre de 1746, que dejó al puerto del Callao bajo las aguas y a Lima reducida a escombros. Este acto de la naturaleza modifica el estado de los protagonistas, quienes dejan otros compromisos y finalmente acceden al matrimonio luego del terremoto. La novela fue publicada en París en 1829; no carece de interés la intriga ni el destino de los personajes, sutilmente ligados al ambiente de la capital virreinal.

El discurso criollo se conforma a lo largo del siglo XVIII con géneros o formatos ya existentes —tales como la literatura de 'arbitrios' o de 'remedios'— y desplazará su objeto de interés desde la defensa de los criollos hacia la búsqueda de mejoras económicas y comerciales del virreinato, en consonancia con el ideario ilustrado que pregonaba la importancia de la observación metódica y directa. Estas transformaciones contribuyeron a acentuar el criollismo limeño, que siguió ajeno a la realidad andina o de otras zonas del virreinato; de hecho, a este grupo le resultó muy difícil comprender hasta qué punto esos espacios fueron escenario de levantamientos y rebeliones que exacerbaban las tensiones coloniales. De otro lado, la creación de instituciones que impulsaban el progreso, así como el número creciente de lectores interesados en diferentes problemáticas, dio lugar a la emergencia de géneros como el ensayo de ideas o la literatura sentimental. Estuardo Núñez supo condensar esa diferencia que se iba estableciendo entre escritos políticos, científicos, etcétera, y la literatura como un discurso específico. Lo señala a propósito de Olavide, quien «era consciente de

una técnica novelística moderna consistente en soslayar lo real y cultivar lo verosímil, en no relatar lo sucedido sino lo ficticio» (Olavide, 1971, p. xxx). Este giro nos coloca frente a una modernidad emergente que, de hecho, fue construyéndose de manera compleja en una época convulsionada por la magnitud de las transformaciones sociales y económicas, las nuevas subjetividades y el conocimiento científico de la naturaleza, destinado al bienestar y la felicidad de los ciudadanos.

Bibliografía

Alonso Seoane, María José (1985). Los autores de tres novelas de Olavide. En *IV Jornadas de Andalucía y América en el Siglo XVIII* (II, 1-22). Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos. http://hdl.handle.net/10334/436.

Altuna, Elena (1999). Ciencia, aventura y público. La Condamine y los componentes de su relato de viaje al Ecuador. *Colonial Latin American Review, 8*(2), 207-224.

Altuna, Elena (2002). *El discurso colonialista de los caminantes. Siglos XVII-XVIII.* Berkeley: CELACP / Latinoamericana Editores.

Altuna, Elena (2013). Avatares de una 'nación indiana': la *Representación y Exclamación* de fray Calixto Túpak Inka (1750). *América Sin Nombre, 18*, 23-33.

Baquíjano y Carrillo, José (1979). Disertación histórica y política sobre el comercio del Perú. En José Carlos Chiaramonte, ed., *Pensamiento de la ilustración. Economía y sociedad iberoamericanas en el siglo XVIII* (pp. 4-36). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Belaval, Yvon (1980 [1973]). El Siglo de las Luces. En Yvon Belaval, dir., *Racionalismo, Empirismo, Ilustración*. *Historia de la Filosofía* (VI, 195-203). México: Siglo XXI.

Brading, David (1990 [1984]). La España de los Borbones y su Imperio americano. En Leslie Bethell, ed., *Historia de América Latina* (II, pp. 85-126). Barcelona: Crítica.

Brading, David (1998 [1991]). *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la república criolla 1492-1867*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.

Carrió de la Vandera, Alonso, Concolorcorvo (1966 [c. 1782]). *Reforma del Perú.* Transcripción y prólogo Pablo Macera. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Carrió de la Vandera, Alonso, Concolorcorvo (1973 [c. 1776]). *El lazarillo de ciegos caminantes.* Edición, prólogo y notas Emilio Carilla. Barcelona: Labor.

Dufour, Gérard (1995). Elementos novelescos de *El evangelio en triunfo* de Olavide. En *Anales de Literatura Española, 11,* 107-116. En Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras (Consulta: enero 2015).

Elliot, J. H. (1969[1963]). *La España imperial 1469-1716*. Trad. J. Marfany. Barcelona: Vicens Vives.

Escobedo Mansilla, Ronald (2003). La política impositiva del reformismo borbónico. En Pilar Latasa, coord., *Reformismo y sociedad en la América borbónica* (pp. 23-42). Pamplona: EUNSA.

Estenssoro Fuchs, Juan Carlos (1996). La plebe ilustrada: El pueblo en las fronteras de la razón. En Charles Walker, comp., *Entre la retórica y la insurgencia: las ideas y los movimientos sociales en los Andes, Siglo XVIII* (pp. 33-66). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Frezier, Amadeo (1982 [1713]). *Relación del viaje por el Mar del Sur*. Prólogo, Gregorio Weinberg. Trad., notas y cronología, Miguel A. Guerin. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

García-Bedoya M., Carlos (2000). *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Glave, Luis Miguel (2011). Memoria y memoriales: la formación de una liga indígena en Lima (1722-1732). *Diálogo Andino, 37,* 5-23.

Guibovich Pérez, Pedro M (2005). Alcances y límites de un proyecto ilustrado: la Sociedad de Amantes y el *Mercurio Peruano*. *Histórica,* 29(2), 45-66.

Hazard, Paul (1963). *La pensée européene au XVIIIe siécle. De Montesquieu à Lessing*. París: Fayard.

Juan, Jorge & Antonio de Ulloa (1991 [1747]). *Noticias secretas de América*. Edición, introducción y notas de Luis J. Ramos Gómez. Madrid: Historia 16.

La Condamine, Charles-Marie de (1962 [1773]). *Viaje a la América Meridional*. Trad. Francisco Ruíz-Morcuente. Madrid: Espasa-Calpe.

Lafuente, A. y Antonio Mazuecos (1987). *Los caballeros del punto fijo*. Madrid: SERBAL / CSIC.

Loayza, Francisco A. (1948). *Fray Calixto Túpak Inca*. Lima: Domingo Miranda.

Lynch, John (1999 [1989]). *La España del siglo XVII. Vol. 5: Edad Moderna*. Trad. Juan Faci. Barcelona: Crítica.

Mathis, Sophie (2009). Une figure de la première globalisation de l'Amerique espagnole: Vicente Mora Chimo ou l'itinéraire d'un cacique hispanisé de la côte nord du Pérou à la Cour d'Espagne au debut du XVIII° siècle en *Nuevo Mundo Mundos* Nuevos. http://nuevomundo.revues.org/index55648.html.

Mazzotti, José Antonio (1998). Indigenismos de ayer: prototipos perdurables del discurso criollo. En Mabel Moraña, ed., *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 77-101). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Meléndez, Mariselle (1999). *Raza, género e hibridez en «El lazarillo de ciegos caminantes»*. Chapel Hill: University of North Carolina.

Montero del Águila, Victorino (1742). *Estado político del Perú*. Biblioteca Nacional del Perú. Colección Zegarra Tomo 13. (código XZ/V).

Mora Chimo, Vicente (1732). *Manifiesto de los agravios, bexaciones, y molestias, que padecen los indios del Reyno del Peru*. MS conservado en la John Carter Brown Library, Brown University, Rhode Island.

Moreno Cebrián, Alfredo (2000). *El virreinato del marqués de Castelfuerte (1724-1736). El primer intento borbónico por reformar el Perú*. Madrid: Catriel.

Nuñez, Estuardo (1989). *Viajes y viajeros extranjeros por el Perú. Apuntes documentales con algunos desarrollos histórico-biográficos*. Lima: CONCYTEC.

Olavide, Pablo de (1971). *Obras narrativas desconocidas*. Prólogo y compilación por Estuardo Núñez. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Olavide, Pablo de (1987). *Obras selectas*. Estudio preliminar, recopilación y bibliografía por Estuardo Núñez. Lima: Banco de Crédito del Perú.

O'Phelan Godoy, Scarlett (1988 [1985]). *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia 1700-1783*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas.

O'Phelan Gody, Scarlett (1996). Algunas reflexiones sobre las Reformas Borbónicas y las rebeliones del siglo XVIII. En Charles Walker, comp., *Entre la retórica y la insurgencia: las ideas y los movimientos sociales en los Andes, Siglo XVIII* (pp. 309-317). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Peralta Ruiz, Víctor (1996). Tiranía o buen gobierno. Escolasticismo y criticismo en el Perú del Siglo XVIII. En Charles Walker, comp., *Entre la retórica y la insurgencia: las ideas y los movimientos sociales en los Andes* (pp. 7-87). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Peralta Ruiz, Víctor (2003). Los extranjeros en España e Indias según el ilustrado peruano José Eusebio Llano Zapata (1756-1770). *Los extranjeros en la España moderna: actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*. Compiladoras: María Begoña Villar García (dir. congr.) y Pilar Pezzi Cristóbal (dir. congr.). (II, pp. 595-606). [Madrid]: Ministerio de Ciencia e Innovación.

Pratt, Mary-Louise (1997 [1992]). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. Ofelia Castillo. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Rodríguez García, Margarita Eva (2006). *Criollismo y patria en la Lima iIlustrada*. Buenos Aires: Muiño y Dávila.

Rossano, P., Gianfranco Ravasi & Antonio Girlanda (1990). *Nuevo diccionario de teología bíblica*. Madrid: San Pablo.

Sarlo, Beatriz (2012). *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

Stolley, Karen (1992). *«El lazarillo de ciegos caminantes»: un itinerario crítico*. Hanover: Ediciones del Norte.

Stolley, Karen (2006). El siglo XVIII: formas narrativas, erudición y saber. En Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, eds., *Historia de la literatura hispanoamericana, I. Del descubrimiento al Modernismo* (pp. 354-390). Trad. Ana Santoja Querol y Consuelo Triviño Anzola. Madrid: Gredos.

Ulloa, Antonio de (1990 [1748]). *Viaje a la América Meridional*. Prólogo y edición Andrés Saumell Llado. Madrid: Historia 16.

---

[155] También conocido como *pactum subjectionis*, el escolasticismo es una teoría jurídica y política de la soberanía (Peralta, 1996, pp. 67-87). Así, la legitimidad del poder se sustentaba sobre la base de un pacto entre quien gobernaría y quienes serían los gobernados. El pacto implicaba el sometimiento de estos últimos a las decisiones reales, y también fijaba las atribuciones y los límites del gobernante.

[156] En el mismo sentido de nuestra observación apunta Karen Stolley: «La prosa de fines del siglo dieciocho en América Latina tradicionalmente se ha visto como una especie de tierra de nadie literaria, no tanto un puente sino un abismo problemático y olvidado entre el barroco colonial y el romanticismo del periodo de la independencia […]. La persistencia de tendencias barrocas trae consigo la llegada tardía del neoclasicismo y una correspondiente confusión con respecto a las fechas de la Ilustración en Latinoamérica» (Stolley, 1992, pp. 19-20).

[157] Sobre el proceder del marqués de Castelfuerte observa Moreno Cebrián (2000, p. 71): «…cuando intentamos reconstruir el concepto que las castas le merecieron surge inmediatamente su adscripción al concepto general de desprecio y miedo combinados que sobre ellas se manejó a lo largo del siglo XVIII, nacido tanto del aumento de las mismas como de sus diferencias raciales y culturales o de su protagonismo en las perturbaciones sociales ordinarias y extraordinarias».

[158] En 1735, al partir hacia el Ecuador, estos oficiales de la Marina no superaban los veinte años. Una década más tarde retornarían a Europa convertidos en científicos y académicos. Esta metamorfosis trasciende avatares personales para expresar cambios más profundos en la esfera social. Por lo pronto, una lógica se impone: «¿Qué lógica? La de no haber ya en el setecientos más sabiduría viable que la refrendada por conducto académico e institucional, y la legitimada por su incorporación a programas de utilidad pública» (Lafuente & Mazuecos, 1987, p. 206).

[159] Para un planteamiento coincidente con el presente es importante consultar el libro de Mariselle Meléndez (1999), en especial el capítulo III (pp. 93-131).

[160] Conviene recordar que la denominación de «criollos» no se refiere únicamente a los americanos descendientes de españoles; en efecto, criollo puede ser cualquier habitante nacido en América; así, por ejemplo, los gauchos de la campaña que rodea a Montevideo son llamados «holgazanes criollos» en el texto.

[161] Observa Rodríguez García (2006, pp. 301-305) que Francisco de Paula de la Mata Linares, colaborador del *Mercurio Peruano*, propuso en uno de sus artículos la abolición de las diferencias legales que separaban en dos «repúblicas» a indios y españoles, para incorporarlos al cuerpo único de la nación. Así, pues, la intervención de Carrió de la Vandera en términos

semejantes no se presentaría solitaria en el contexto de las propuestas políticas del momento.

[162] Para José Antonio Mazzotti, «El concepto de arbitrismo está fuertemente ligado a la noción de un orden que debe ser enmendado y a la apelación a una autoridad máxima y legítima (el Rey), que debe encargarse, en su condición de tal y en ejercicio de sus funciones centrales, de la ejecución de la enmienda. En ese sentido, el formato atribuido al género de las letras arbitristas (por ejemplo, la enumeración de los males y remedios, la atribución al monarca de virtudes curativas —como médico universal—, la especificidad de la crítica y las propuestas, etc.) no es obstáculo para que la misma función perlocutiva pueda rastrearse en la dirección que organiza muchos escritos y sermones desde fray Antón de Montesinos y Bartolomé de Las Casas hasta los ilustrados del XVIII» (Mazzotti, 1998, p. 81).

[163] Sobre la importancia de esta «cédula de los honores» véase Glave, 2011 (pp. 9-10).

[164] El título completo es *Representación verdadera y exclamación rendida y lamentable que toda la nación indiana hace a la majestad del señor rey de las Españas y emperador de las Indias, el señor don Fernando VI, pidiendo los atienda y remedie, sacándolos del afrentoso vituperio y oprobio en que están más de doscientos años – Exclamación de los indios americanos, usando para ella de la misma que hizo el profeta Jeremías a Dios en el capítulo 5 y último de sus lamentaciones* (Loayza, 1948, p. 5).

[165] Cabe preguntarse el porqué de la elección de la figura de Jeremías. Tradicionalmente el lugar que ocupa en la serie de profetas es especial, ya que le tocó enfrentar las situaciones más adversas para la nación judía, cuando este pueblo se encaminaba a la ruina; en ese momento su mensaje conlleva la amenaza de la tragedia que se avecina por haber traicionado la alianza con Yavé. Jeremías es el profeta que clama en soledad, el que se opone a los «profetas de corte», dóciles a las decisiones del poder real. Se reconocen dos momentos en su prédica: el año 605, cuando Nabucodonosor ocupa la tierra palestina, y el año 586, cuando este rey pone sitio a Jerusalén y deporta a sus habitantes. En esta instancia Jeremías modifica el tono de su mensaje, tornándolo esperanzador al anunciar la futura restauración de Israel en su tierra, como resultado de una nueva alianza espiritual con Yavé (Rossano, Ravassi & Girlanda, 1990, p. 640).

[166] Se trata de un texto de difícil acceso. En la Biblioteca Nacional del Perú se encuentra un ejemplar de 46 hojas en buen estado de conservación, formando parte de un volumen que contiene diversos escritos; al final del texto una nota manuscrita indica «Madrid, y Abril 30. De 1747». Agradezco a la Dra. Beatriz Carolina Peña, quien llevó adelante las gestiones para obtener copia del texto y ponerlo a mi disposición.

[167] El trabajo definitivo de Estuardo Núñez es la edición de las obras selectas de Pablo de Olavide (1987). Sobre aspectos referidos a la traducción y adaptación de textos ajenos, véase el estudio de María José Alonso Seoane (1985).

Los fundadores

El Inca Garcilaso de la Vega

José Antonio Mazzotti
Tufts University

1. Infancia y juventud: la etapa cuzqueña

En 1534, un año después de la entrada de Francisco Pizarro y sus tropas en el Cuzco, aparecía en la costa norte del Tawantinsuyu una expedición encabezada por el legendario y temido Pedro de Alvarado, lugarteniente de Hernán Cortés y protagonista de la conquista del imperio azteca en 1521. Alvarado venía con ambiciones claras: tomar parte del botín que la captura de Atawallpa había generado en oro y plata, pero también en fama, y usurparle a Pizarro el final de la gloria de la conquista de los incas. Pizarro y Almagro, todavía aliados, pudieron ofrecer a Alvarado una cuantiosa suma que satisfizo la codicia del conquistador recién llegado. A cambio, este dejaba sus tropas y navíos, quedando generosamente recompensado por la inversión que había hecho al movilizar soldados, barcos y pertrechos desde las costas de Guatemala. Entre esas tropas se encontraba un joven capitán de origen extremeño, miembro de una familia distinguida que lejanamente contaba entre sus ancestros nada menos que al Marqués de Santillana y al extraordinario poeta Garcilaso de la Vega, el autor de las «Églogas».

Fue de este modo que Garcilaso de la Vega Vargas (a veces llamado «Sebastián», aunque no hay documentación que pruebe ese primer nombre) se sumó a las campañas de conquista y «poblamiento», como se decía en la época, del inmenso territorio incaico. Poco tiempo después se instaló en el Cuzco y tomó como concubina a una muy joven princesa, Chimpu Uqllu, nieta de Tupaq Inka Yupanqi y por lo tanto sobrina de Wayna Qhapaq y prima de Waskhar y Atawallpa. Se trataba de una mujer de inmejorable cuna que a los pocos años le daría dos hijos, un varón y una niña. El vástago se llamaría Gomes Suárez de Figueroa, nombre que remitía inmediatamente al del hermano mayor del capitán Garcilaso y a ancestros de la línea paterna que habían luchado en España durante la Reconquista[168]. Ese niño, nacido el 12 de abril de 1539, se convertiría con el tiempo en el gran historiador mestizo Inca Garcilaso de la Vega[169].

Gomes Suárez de Figueroa creció en el Cuzco bajo el cuidado de su madre y sus parientes incaicos, teniendo el quechua como primera lengua. El capitán Garcilaso pasaba largas temporadas cuidando sus encomiendas en Tapacarí (cerca de la actual Cochabamba, en Bolivia) y en Gotanera y Huamampallpa, en las inmediaciones del Cuzco. También en las campañas que alteraron la paz del nuevo territorio, denominado virreinato desde 1542. El aprendizaje del español por el pequeño Gomes Suárez debió haber sido intermitente, al menos hasta que un criado del capitán Garcilaso, Juan de Alcobaza, asumiera el papel de tutor del hijo mestizo del capitán. Un hijo de Juan de Alcobaza sería el mestizo Diego, quien se convertiría en fiel amigo de Gomes Suárez y años más tarde tomaría órdenes religiosas, manteniendo el contacto con el Inca Garcilaso incluso muchos años después de que este viajara a España, como veremos. Ya adolescente, Gomes Suárez, junto con otros mestizos e indios nobles de su edad, recibiría lecciones de latín del canónigo Juan de Cuéllar, a quien recordará entrañablemente en la segunda parte de los *Comentarios reales*.

Gomes Suárez creció así entre dos mundos y dos lenguas, y entre «armas y caballos», como él dice, llegando a ser un bilingüe funcional posiblemente desde los cinco o seis años de edad. Sin embargo, la presencia preponderante de la familia materna, las pláticas en quechua, los relatos de las glorias del Imperio incaico, de las «hazañas de nuestros reyes», como expresa en el capítulo 16 del libro 1 de la primera parte de los *Comentarios reales*, debieron quedar grabados indeleblemente en sus recuerdos más íntimos.

La infancia y adolescencia de Gomes Suárez quedaron también marcadas por dos acontecimientos dolorosos: por un lado, la separación de sus progenitores, con el consiguiente matrimonio de su padre con la joven criolla Luisa Martel de los Ríos en 1549 y el de su madre con el modesto comerciante español Juan de Pedroche; por el otro, la sucesión de guerras civiles en las que su padre se vio involucrado. El primer hecho lo hizo tomar conciencia de la discriminación sufrida por la parentela indígena, ya que las presiones de la corona para que los encomenderos tomaran esposas españolas (categoría que englobaba también a los criollos) hicieron que muchos conquistadores dejaran a sus concubinas indígenas —aun siendo de sangre incaica—, y por lo tanto sus retoños mestizos quedaran para siempre dentro de la categoría de hijos naturales, si eran reconocidos —como el Inca —, o simplemente bastardos. El segundo acontecimiento también tendría repercusiones a lo largo de la vida del cronista. Las guerras entre los Pizarro y los Almagro por la posesión del Cuzco —que derivaron en la muerte de Francisco Pizarro en 1541 y en la posterior derrota del mestizo Almagro el Mozo en la batalla de Chupas en 1542— contribuyeron a un clima de violencia y desconfianza entre los españoles. La paz volvió a alterarse con la promulgación de las Leyes Nuevas de 1542 que el primer virrey del Perú, Blasco Núñez Vela, trató de ejecutar a partir de 1544. Dichas leyes prácticamente desposeían de sus encomiendas a casi todos los conquistadores, por lo que los 480 encomenderos del Perú se organizaron y nombraron como procurador a Gonzalo Pizarro, quien pronto terminó comandando una rebelión abierta contra las autoridades reales. El clímax de la rebelión se dio con la batalla de Iñaquito en 1546, en la que el propio virrey fue decapitado por un esclavo negro, y la victoria de los rebeldes en Huarina en 1547, para acabar calamitosamente con el desbande de las tropas de Pizarro en la batalla de Jaquijahuana o Sacsahuana, cerca del Cuzco, en 1548. Estos años de la infancia de Gomes Suárez vieron a su padre ir y venir entre bandos distintos e incluso participar en algunas de las batallas, como la de Huarina, en el bando de los rebeldes. Años más tarde, ya en España, este hecho significaría para el joven Gomes Suárez la negación de cualquier recompensa por parte de la corona.

Pese a los acontecimientos luctuosos y la agitación de la vida en las primeras décadas de la presencia española en el Cuzco, el joven Gomes Suárez atesoraría suficientes recuerdos para autorizarse como testigo interno de la cultura incaica y de los hechos de la conquista. Dichos recuerdos serán uno de los principales pilares de su obra posterior. Sin la experiencia cuzqueña y sin su conocimiento de la lengua quechua su versión de la historia incaica carecería del poder persuasivo que ejerció (y aún sigue ejerciendo) sobre el público en ambos lados del Atlántico[170].

En el capítulo 19 del libro 1 de la primera parte de los *Comentarios reales*, titulado «Protestación del autor sobre la historia», el Inca Garcilaso reconoce que las fuentes principales para su versión del incario serían tres: su experiencia personal viviendo sus primeros veinte años de vida en el Cuzco, las historias y leyendas en quechua oídas a sus parientes maternos, y las cartas que sus condiscípulos indios y mestizos en la escuela le enviarían a España informándole de cosas pasadas y de acontecimientos presentes en el Perú. Como veremos, Gomes Suárez partió a la península en enero de 1560, para nunca más volver.

Sin embargo, otras dos fuentes siempre presentes y declaradas en otros pasajes son las crónicas de españoles escritas sobre los incas y las conversaciones que oyó a su padre y a los demás conquistadores, de las cuales guardará también un vivo recuerdo. Esta constelación de fuentes —orales, impresas, manuscritas y de experiencia no verbal— le darán a su obra un color y una vivacidad inigualables entre las crónicas indianas.

2. La migración a España

El capitán Garcilaso de la Vega Vargas falleció en mayo de 1559 y dejó a su querido hijo natural 4000 pesos de oro para «estudiar» en España, lo cual podía entenderse en la época como un aliciente para tomar órdenes religiosas, aunque el dato no es seguro. Sea como fuere, el Inca Garcilaso solo tomaría órdenes menores hacia el final de su vida, pues de joven prefirió dedicarse a las armas y las letras.

La relación entre padre e hijo se había ido fortaleciendo en los años de adolescencia del joven Gomes Suárez. Entre 1554 y 1556, cuando el capitán Garcilaso fue corregidor del Cuzco, el retoño mestizo le sirvió de copista, lo que sin duda le dio la oportunidad de afirmar sus destrezas en el manejo de la lengua escrita, si bien a un nivel muy elemental, con todas las carencias, formulismos y redundancias propias de la escritura notarial. Solo durante sus años en España, y a lo largo de mucho tiempo, accedería a los clásicos griegos y romanos, a los historiadores del Renacimiento, a la filosofía neoplatónica y a la retórica forense para desarrollar un estilo altamente literario, como era propio de la mejor historiografía de la época, en que la historia se concebía como una rama de la retórica y por lo tanto el cuidado, la organización y la moderación del lenguaje resultaban cruciales.

Gomes Suárez también acompañó algunas veces a su padre en sus visitas por sus encomiendas, lo que lo familiarizaría con las regiones aledañas al Cuzco y el altiplano. Ese bagaje de recuerdos, la nostalgia por su madre y sus parientes incas, por el paisaje andino y por su posición privilegiada como aristócrata por herencia doble, y, por supuesto, su conocimiento del quechua, serían el mejor capital simbólico para construir su futura obra.

Partió a España en enero de 1560, pasando por Lima y el Callao, cruzando el istmo de Panamá, como solía hacerse, a pie o a lomo de caballo o mula, haciendo escala en Cartagena de Indias, para finalmente tocar tierra europea en Lisboa. Sus primeros dos años en la península estuvieron dedicados a conocer a su parentela paterna, tanto por el lado de los Vargas como de los Laso de la Vega y, sobre todo, a gestionar una compensación ante la corona por los servicios que su padre prestó en el proceso de la conquista de los incas.

Para su desgracia personal (aunque quizá para suerte de las letras en español), el Consejo de Indias, encargado de todos los asuntos relacionados con las posesiones españolas en el Nuevo Mundo, le negó cualquier compensación o reconocimiento por los servicios de su padre. Ya para los años de 1561 y 1562 habían circulado versiones como las de Agustín de Zárate y Francisco López de Gómara en que, al narrar los hechos de la conquista del Perú y las guerras civiles entre los conquistadores y entre estos y la corona, el capitán Garcilaso aparecía como un colaborador de los rebeldes bajo el mando de Gonzalo Pizarro. Incluso se llegó a afirmar que había prestado su caballo Salinillas al líder rebelde durante la batalla de Huarina en 1547, salvándole así la vida y contribuyendo a la victoria de los encomenderos sobre las tropas leales al rey. El Inca Garcilaso lo recordará años más tarde, cuando relata cómo Lope García de Castro, a la sazón presidente del Consejo de Indias, había expresado en 1562 su tajante rechazo a las peticiones del joven mestizo, aduciendo que «Y pues lo dicen los historiadores, ¿pretendéislo vos negar?». Esta negativa de la

autoridad real será algo que Garcilaso comentará más adelante en su obra, señalando que lo sumió en «rincones de soledad y pobreza» (*Historia general del Perú*, libro 5, cap. 23).

La experiencia de la negativa oficial tal vez lo hizo también desanimarse de volver al Perú (pese a que obtuvo el permiso), pues el mismo Lope García de Castro fue nombrado gobernador del virreinato en 1563 y el clima político no se mostraba muy propicio para los mestizos y criollos descontentos por la anulación de las encomiendas de sus padres o la imposibilidad de heredarlas. Para 1561 se consigna una rebelión de mestizos que fue cruelmente debelada por la autoridad virreinal (ver López Martínez, 1971). Asimismo, la legislación sobre los mestizos se hacía cada vez más estricta. Con el tiempo no se les permitiría portar armas, ejercer cargos públicos, poseer repartimientos ni contar con indios de servicio, y se les consideraba díscolos y levantiscos, de poco confiar (ver Rosenblat, 1945, pp. 160-190); Konetzke, 1946a, pp. 230-231; López Martínez, 1971, pp. 15-21; Hemming, 1982, cap. 17). El Perú, pues, no terminaba de pacificarse, y el joven Gomes Suárez se vio obligado a permanecer en España y forjarse una nueva vida.

Fue así como terminó alojándose en la casa de su tío Alonso de Vargas, hermano de su padre, en el pueblo de Montilla, en Andalucía. Don Alonso era veterano de las guerras en Italia y había logrado establecerse con una posición relativamente cómoda. Además, no tenía hijos, por lo que la llegada del sobrino sería un grato cambio y una ayuda para él y su esposa, María Luisa Ponce de León, quien estaba emparentada con el gran poeta Luis de Góngora, apenas nacido en 1561, pero que se haría famoso décadas más tarde.

Ya instalado en Montilla, Gomes Suárez comenzó en 1563 un proceso de cambio de nombre que sería definitivo en la construcción de su identidad en Andalucía y años más tarde en el mundo de las letras. Ocurre que la familia de los condes de Feria, la más poderosa en Montilla, solía bautizar a su primogénito con el nombre de Gomes Suárez de Figueroa. Además, el hermano mayor del capitán Garcilaso y por lo tanto de don Alonso de Vargas se llamaba del mismo modo. Las biografías del Inca no señalan con exactitud la relación entre el joven mestizo y ese tío mayor, en aquellos años habitante en Extremadura. Es posible que la relación no fuera óptima, pues Garcilaso apenas lo menciona. Lo cierto también es que en 1563 Gomes Suárez mandó llevar a Sevilla los restos de su padre, hasta entonces enterrado en el Cuzco. Al parecer, el traslado fue exitoso y el cuerpo (o lo que quedaba de él) fue enterrado en la iglesia de San Isidoro. Esta conjunción de factores (la homonimia con un poderoso de Montilla, la poca o mala relación con su tío Gomes Suárez, y la admiración profunda a su padre, que expresa en más de una ocasión) lo llevaron a adoptar nombres alternativos, según consta en las partidas de bautismo del pueblo de Montilla. Primero firma como Gomes Suárez de la Vega en 1563, para terminar adoptando el apelativo de Garcilaso de la Vega a partir de 1565. Como resulta obvio, su admiración por el poeta toledano Garcilaso de la Vega, que venía a ser su tío abuelo en segundo grado, y ya bien muerto desde 1536, fue muy posterior, cuando el Inca se empapó de las letras peninsulares. Es un error, pues, atribuir el cambio de nombre a una vocación literaria aún no definida en un momento tan temprano de su vida. La identificación con su padre y con la estirpe guerrera de los Laso de la Vega pesó mucho más. Incluso aceptando la inspiración en el poeta toledano, esa admiración no anuló la aún más grande que sentía por el poeta Garci Sánchez de Badajoz, a quien coloca por encima del autor de las «Églogas» (ver Mazzotti, 2005). Solo en su edad madura, cuando decide salir a la luz en el mundo literario con la magnífica traducción de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, publicada en 1590, decide acompañar su nuevo nombre con el título de «Inca», afirmando así la identidad trasatlántica, europea y americana que lo ha definido a lo largo de los siglos.

3. Armas y letras

Los años iniciales en Montilla debieron ser de aprendizaje. El pueblo a la sazón no era muy grande, pero sin duda habría personajes que le facilitarían algunas lecturas. Estaba la biblioteca de la casa condal de Feria, así como los jesuitas de la iglesia de Santiago, aparte de los posibles volúmenes que le facilitaría su propio tío don Alonso. A la vez, el joven Garcilaso ayudaba a su tío en las labores propias de su casa, cuidando de los viñedos, los caballos y los asuntos relacionados con el comercio que le proporcionaban a la familia un importante ingreso. No era, pues, una vida de indigencia y necesidad, pero tampoco una vida de ocio.

Entre 1569 y 1570 ocurren, sin embargo, algunos hechos determinantes. Estalla la rebelión de los moriscos en las sierras de las Alpujarras, cerca de Granada, por lo que la corona ordena que se levanten tropas a fin de aplastar el movimiento. De este modo, Garcilaso se enlista en las huestes bajo el mando de don Juan de Austria, hermano del rey Felipe II, y marcha hacia Granada, donde permanece intermitentemente hasta 1570, recibiendo el título de capitán por su destacada labor. Esta familiaridad con las armas le servirá más tarde para escribir con pleno conocimiento sobre tácticas de guerra, maneras de montar caballo, tipos de armas y otros aspectos de la vida militar. El otro hecho importante es que su tío Alonso cae enfermo y pronto muere, en marzo de 1570, dejando la mitad de sus propiedades a su sobrino mestizo, aunque en usufructo de su viuda hasta la muerte de esta.

Los *Diálogos de amor* (1590)

Las décadas de 1570 y 1580 sirvieron para ahondar el interés de Garcilaso por las humanidades y por el mundo del Renacimiento. Quizá buscando alguna analogía que le permitiera articular una identidad específica como la suya, indígena y española, mestiza y migrante a la vez, Garcilaso se autoeducó en el italiano, la lengua del Renacimiento por excelencia, y bebió de las fuentes de la filosofía en boga en el momento: el neoplatonismo, corriente que adaptaba al pensamiento cristiano los principios idealistas y armonizantes de la filosofía de Platón.

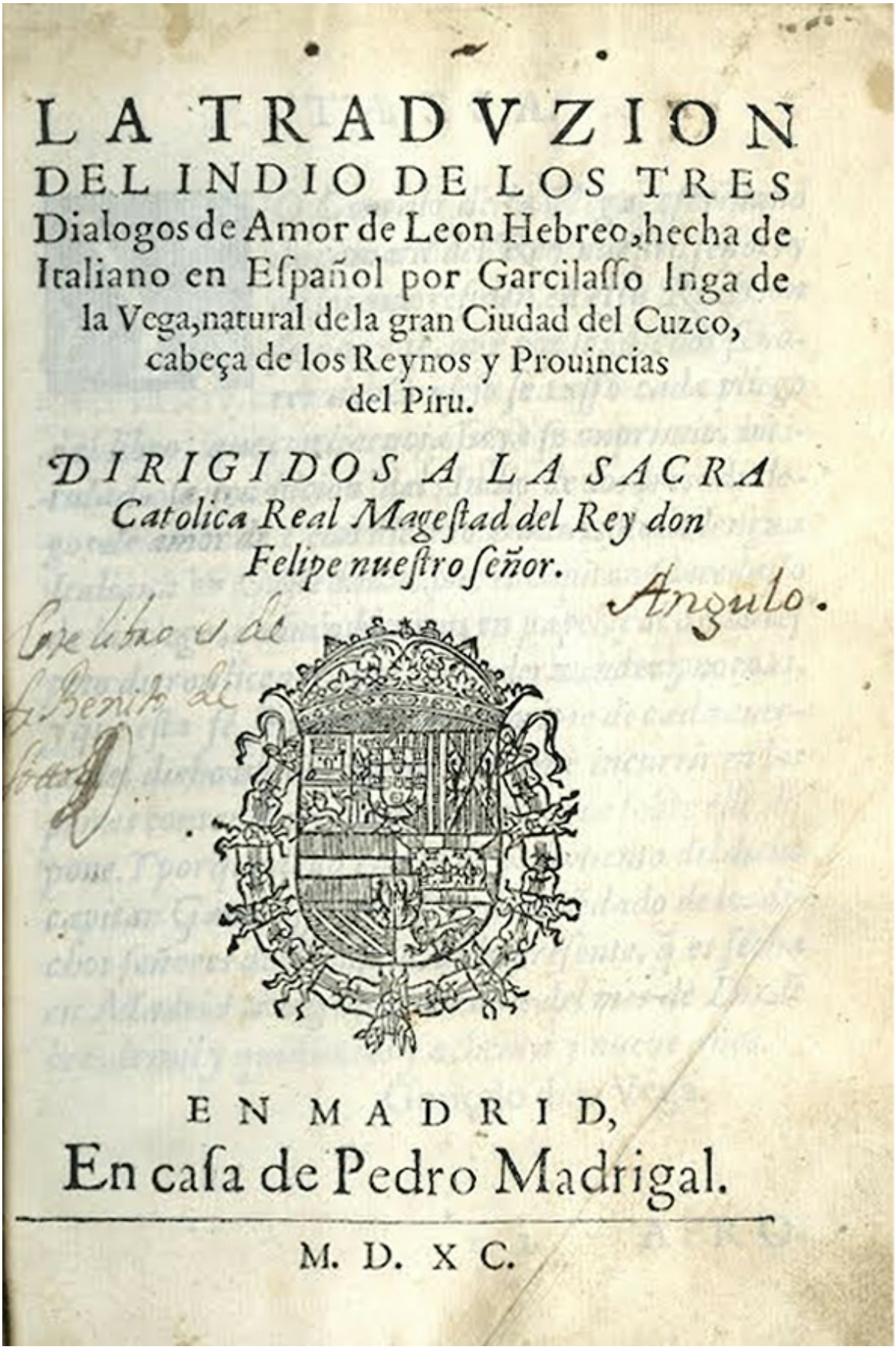
La figura de León Hebreo le debió llamar poderosamente la atención entre las muchas otras posibilidades de emprender un proyecto literario. Se trataba de un autor sumamente apreciado por el público culto, tanto que Cervantes, ya en la primera parte de *El Quijote*, de 1605, exclamaba: «Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de lengua toscana toparéis con León Hebreo, que os hincha las medidas».

Jehuda Abravanel, nombre del filósofo judío que firmaba como León Hebreo, había nacido posiblemente en Portugal y de hecho vivió en España por lo menos hasta la expulsión de los judíos por los Reyes Católicos en 1492. Su padre, Isaac Abravanel, fue un hombre sabio y médico de la corte de los Reyes Católicos. Jehuda posiblemente murió hacia 1521 en Italia, donde vivió sus últimos años en un ambiente más tolerante que el de España y Portugal. Su obra más conocida, los *Dialoghi d'amore*, recién vio la luz en Roma en 1535. Esta cumbre de las letras renacentistas, al parecer escrita originalmente en italiano (aunque no faltan especulaciones sobre una posible versión anterior en español, dada la familiaridad de León Hebreo con esa lengua) tuvo un éxito rotundo desde el inicio. Para 1590, año de la aparición de la *Traduzion* de Garcilaso, ya había nueve ediciones de los *Dialoghi* en italiano, una traducción al latín por Juan Carlos Sarraceno en 1564, cinco traducciones al francés y dos al español, por Guedella Yahía en 1568 y Micer Carlos Montesa en 1582 (v. Gebhardt, 1929, pp. 116-117; MacKehenie, 1940, p. 635; Soria, 1984, pp. 21-22; también Pescatori, 2009, p. 3).

Se trata, como indica el título, de una meditación sobre el amor en forma dialogada, siguiendo el estilo de los diálogos de Platón y de otros sobre el mismo tema en el Renacimiento. Se divide en tres diálogos, protagonizados exclusivamente por dos interlocutores, Filón y Sofía, que, juntos, constituyen el saber máximo o filo-sofía.

La obra adquiere así, desde el principio, una dinámica que envuelve al lector, lejos de toda abstracción descolorida sobre un asunto de tanto interés filosófico y humano como el amor. El intercambio juguetón entre Filón y Sofía revela la avidez del primero por conquistar a la segunda. Esta hace a su vez preguntas difíciles y provocativas a su interlocutor, que intenta satisfacer la infinita curiosidad de Sofía. La finalidad de este aparente juego es demostrar, como suele ser en la filosofía neoplatónica, que la separación entre forma y materia solo puede salvarse mediante esa fuerza invencible que es el amor, cuya más alta expresión es el amor divino, paradigma de la forma en su estado puro. Sin embargo, el amor también tiene manifestaciones de menor escala, como el amor humano, que cuando es honesto y bien concebido puede acercarse de alguna manera al amor superior. Para lograr ese camino hacia la perfección espiritual, Hebreo admite la posibilidad de la coexistencia de contrarios y verdades opuestas, y del valor de distintas culturas, armonizadas sincréticamente por revelar aspectos parciales de la luz divina.

Los *Diálogos de amor* fueron mucho más que un ejercicio literario para el Inca Garcilaso, que estrenó con la publicación de su traducción en 1590 el nombre literario y vital de «Garcilaso Ynga de la Vega» (interponiendo el título nobiliario andino, en ortografía antigua, en el apellido de su estirpe paterna), que luego cambiaría al definitivo de «Inca Garcilaso de la Vega», anteponiendo el título —ya en ortografía moderna, posterior a su lectura de las publicaciones del Tercer Concilio Limense— al nombre completo, con lo cual asumía una autoridad implícitamente real: un inca español o, mejor aún, un mestizo noble (Ilustración 1). Es interesante notar que el título original de la obra (*Traduzion del Yndio de los Tres Dialogos de Amor de Leon Hebreo hecha de italiano en español por Garcilasso Ynga de la Vega*…) también insiste en la identidad americana del traductor, identificándolo no solo como Inca o Ynga, sino también como indio, es decir, como un representante de toda esa parte de la humanidad oriunda del Nuevo Mundo, pese a la simultánea identificación mestiza: identificación doble con sus ancestros y con su lugar de origen. Este punto de partida será imprescindible a lo largo de esta obra y sus trabajos posteriores, pues le permite al Inca Garcilaso colocarse en más de un punto de vista, desplazando su persona literaria por distintas focalizaciones, con lo cual relativizaba una perspectiva estrictamente europea para explicar a los incas y los hechos de la conquista.



LA TRADVZION
DEL INDIO DE LOS TRES
Dialogos de Amor de Leon Hebreo, hecha de
Italiano en Eſpañol por Garcilaſſo Inga de
la Vega, natural de la gran Ciudad del Cuzco,
cabeça de los Reynos y Prouincias
del Piru.

DIRIGIDOS A LA SACRA
Catolica Real Mageſtad del Rey don
Felipe nueſtro ſeñor.

Angulo.

EN MADRID,
En caſa de Pedro Madrigal.

M. D. X C.

Ilustración 1. Anteportada de la traducción del Inca Garcilaso de los *Diálogos de amor.* Madrid: Pedro Madrigal, 1590. Cortesía de la Hispanic Society of America, Nueva York.

Mucho se ha escrito sobre la innegable raigambre renacentista y clásica del Inca Garcilaso, precisamente a partir de su *Traduzion*. Y, en efecto, numerosos tópicos trazados en la obra de Hebreo aparecen una y otra vez en *La Florida del Inca* y en los *Comentarios reales*. Sería

imposible apreciar la complejidad de estas obras sin prestar atención al legado que dejaron en ellas no solo León Hebreo, sino muchos filósofos e historiadores del mundo grecorromano y del Renacimiento. Algunos de los componentes esenciales posteriores del arte argumentativo del Inca Garcilaso son, precisamente, la simultaneidad de verdades culturales, la valoración del mundo clásico (que en el Inca se expresará en la analogía entre Cuzco y Roma), la configuración de Manco Cápac o Mankhu Qhapaq siguiendo el modelo del héroe fundador Lisania de Arcadia (llamado también Demogorgon o Júpiter, según León Hebreo), la técnica dialógica entre Filón y Sofía, que se evoca en los diálogos entre el Inca Garcilaso adolescente y su tío abuelo inca en los *Comentarios reales* (ver Sommer, 1996), etcétera.

Miró Quesada (1994, pp. 145-146), por su lado, señala afinidades como el afán por discernir particularidades entre los diversos elementos de un mismo conjunto, el progreso hacia jerarquías aceptables dentro de un orden cósmico y universal, y el equilibrio que debe existir entre las partes y el todo. Estas afinidades tendrán representación, años más tarde, en los *Comentarios reales*, particularmente en el modo en que Garcilaso diferencia a los incas de otros grupos indígenas, en el ascenso de los incas al poder y su posterior intuición del Dios cristiano, y en el equilibrio que existía entre las provincias y regiones dentro de la composición urbana y demográfica del Cuzco.

Sin embargo, el reconocimiento de esta presencia de Hebreo y el neoplatonismo en el Inca Garcilaso ha llevado a numerosos críticos a ignorar el universo cultural andino e insistir solamente en la tradición europea como la única fuente posible para entender al Inca Garcilaso en su totalidad. Para matizar esta visión exclusivamente europófila de la crítica garcilasista más convencional, hay que recurrir al conocimiento fuera de la crítica literaria y adentrarse en categorías de pensamiento andino que han sido mejor estudiadas por la etnohistoria y la antropología. Es muy posible que, entre otras razones, el Inca Garcilaso escogiera los *Dialoghi d'amore* como el objeto de su primer trabajo literario por la afinidad que encontró entre algunos postulados de Hebreo y determinados tópicos de la tradición andina. Esto no sugiere en absoluto que Hebreo supiera algo de ésta, sino que su sistema de pensamiento sincrético y basado en antiguas tradiciones cabalísticas presentaba coincidencias con una concepción mítica del mundo. Por ejemplo, la caracterización que hace Hebreo de Dios como un ser principalmente andrógino es algo que se aplica a lo que se sabe de las características de Wiraqucha o Pachakamaq, como versiones andina y costeña de la misma divinidad. Asimismo, la insistencia de Hebreo en el sol como representación material de un Dios espiritual (siguiendo en esto a Marsilio Ficino) hace que el Inca Garcilaso subraye esos pasajes con apostillas o comentarios al margen que él incluyó en su *Traduzion*, sabiendo la importancia del sol en el imaginario religioso incaico (aunque es posible argumentar también que el Inca Garcilaso sigue en esto la versión en latín de los *Diálogos* por Micer Carlos Montesa). Hebreo, asimismo, habla de ciclos cósmicos cada seis mil años, proseguidos por un milenio de reordenamiento del mundo sublunar, lo que presenta resonancias del concepto de *pachakuti* o transformación del mundo en la mentalidad andina. La mención de un universo en que «las aguas de arriba», según Hebreo, se reordenan por el aliento divino, siendo insufladas de «esencias intelectuales» (*Traduzion*, f. 194v) evoca la creencia andina en el Hanaq Pacha Mayu o «río del mundo de arriba» (la Vía Láctea), donde se encuentran los *kamaq* o fuentes de energía estelar, formadora de los animales y plantas en la tierra. Las analogías son numerosas (ver Mazzotti, 2006).

La *Relación de la descendencia de Garci Pérez de Vargas* (1596)

Cuando el Inca Garcilaso empezaba a escribir su primera obra propiamente historiográfica, que sería *La Florida del Inca*, a principios de la década de 1590, tuvo en mente dedicarla a un importante pariente suyo, Garci Pérez de Vargas, descendiente directo de un antepasado homónimo, héroe de la

conquista de Sevilla en 1248 bajo el mando del Rey Fernando III el Santo. Para ello, el Inca Garcilaso redactó un largo prólogo en el cual exploraba la distinguida descendencia del ancestro medieval, pasando revista a las múltiples figuras relacionadas con la rama de los Vargas. Recuérdese, por ejemplo, que su propio padre era Garcilaso de la Vega Vargas. Esta recopilación ayudaría a situar al Inca Garcilaso dentro del universo cultural y familiar español.

Por algún motivo, el Inca Garcilaso decidió en 1596 desglosar esa larga dedicatoria y sustituirla por otra más corta a Teodosio de Portugal, duque de Braganza y de Barcelós. *La Florida*… iría a ser publicada en Lisboa recién en 1605, como se sabe, y quizá el Inca Garcilaso buscaba un benefactor más idóneo. La *Relación de la descendencia*… quedó así inédita hasta 1929, cuando Miguel Lasso de la Vega, Marqués del Saltillo, la transcribió como apéndice de su artículo «El Inca Garci Lasso…», publicado en Madrid. En uno de los párrafos iniciales, tachados, se puede leer la intención inicial del Inca sobre su localización original.

Entre los muchos aspectos interesantes de la *Relación de la descendencia*… hay que destacar el afán por exaltar la genealogía paterna del autor y el heroísmo profundamente cristiano de sus antepasados durante las guerras de la Reconquista. Hay una clara voluntad de afirmar la honra de los ancestros del propio Inca Garcilaso de la Vega con pretexto de elogiar a los antepasados de su pariente contemporáneo Garci Pérez de Vargas, que son, obviamente, los suyos propios. Trazando los orígenes heroicos de los Lasso de la Vega hasta el momento en que los Vargas se emparentan con ellos en el matrimonio de Blanca de Sotomayor (prima hermana del autor de las «Églogas») con Alonso de Henostroza y Vargas (descendiente directo de Garci Pérez de Vargas), el Inca Garcilaso reparte elogios a ambas familias y otras emparentadas con ellas a lo largo de varias generaciones. Con motivo de ser algunos de sus antepasados poetas notables como Jorge Manrique, el Marqués de Santillana, Garci Sánchez de Badajoz y el ya mencionado Garcilaso de la Vega (llamado también «el toledano»), el Inca Garcilaso aprovecha la oportunidad para filtrar una serie de juicios que nos revelan información importante sobre sus preferencias literarias. Esto servirá para explicar más adelante algunos aspectos de *La Florida del Inca* y los *Comentarios reales* (ver también Chang-Rodríguez, 2013).

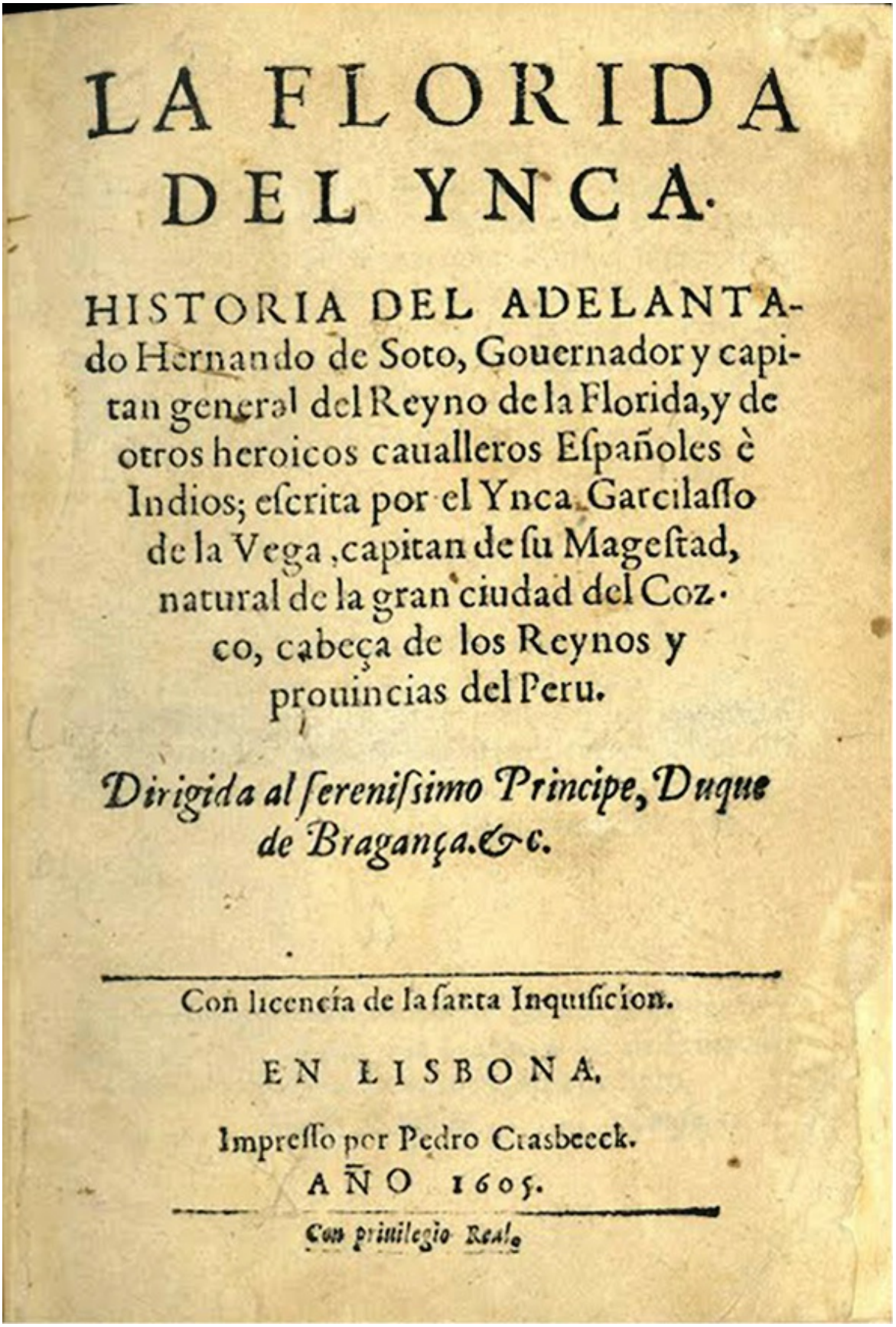
Cuando el Inca Garcilaso se refiere al poeta toledano (que era su tío abuelo en segundo grado) lo destaca como «espejo de Caualleros y Poetas, aquel que gasto su vida tan heroycamente como todo el mundo sabe, y como el mismo lo dice en sus obras. Tomando ora la espada, hora [*sic*] la pluma» (*Relación de la descendencia*... p. 42). Este elogio superlativo, sin embargo, es mínimo comparado con las dos páginas que le dedica a Garci Sánchez de Badajoz, otro pariente lejano, que había publicado su obra mayormente a principios del siglo XVI y cultivaba el estilo de la poesía de los cancioneros, es decir, un tipo de poesía más tradicional, considerada castiza en España, a diferencia del estilo italianizante que Garcilaso de la Vega, «el toledano», practicaría una generación más tarde. De Garci Sánchez de Badajoz nos dice que fue «nascido en la muy yllustre y generosa ciudad de Ecija», y lo llama «Fénix de los Poetas Españoles sin hauer tenido ygual, ni esperança de segundo» (*Relación de la descendencia*... p. 36). Confiesa el Inca que fue gracias a un poema de Sánchez de Badajoz (su composición en estilo trovadoresco de las «Lamentaciones de Job») que casi se vuelve poeta él mismo, y que tuvo la intención de reescribirlas «a lo divino», como solía hacerse con poemas de tono y tema mundano. Sin embargo, el Inca Garcilaso se contuvo y atinó a no componer versos, pese a la admiración profunda que le suscitaba Garci Sánchez de Badajoz.

La preferencia es reveladora de un gusto por la poesía tradicional: la de los cancioneros prerrenacentistas, de amplia difusión en España, incluso después de la entrada plena del «itálico modo» que practicaban Garcilaso «el toledano» y su amigo Juan Boscán. Tanto el estilo cancioneril

como el italianizante convivieron en la poesía española hasta fines del siglo XVI. En el caso del Inca Garcilaso, es muy posible que su preferencia por la poesía castiza se relacione con las coplas y romances que oyó en su infancia y juventud de boca de los conquistadores amigos de su padre. En los *Comentarios reales* citará varios ejemplos de esas coplas, mencionando que eran comunes entre los soldados españoles (ver Coello, volumen 1).

La Florida del Inca (1605)

El escritor peruano Ventura García Calderón llamó a *La Florida del Inca* una «Araucana en prosa» por la calidad poética de su estilo y el elevamiento de los líderes indígenas que aparecen en el relato a niveles de finura y elocuencia extraordinarias, tal como había hecho Alonso de Ercilla con los héroes araucanos de su célebre poema, publicado en tres partes (1569, 1578 y 1589). Es en esta primera obra propiamente historiográfica del Inca Garcilaso donde pueden verse en práctica las virtudes de la alta retórica dentro un género que, idealmente, debía ser concebido con una gran conciencia artística. A diferencia de otras crónicas de Indias, *La Florida del Inca* destaca por la elegante fluidez de su prosa, la diestra disposición narrativa y los valores humanos a los que apela, sentando las bases éticas de un tratamiento digno a los pueblos indígenas que luego se harán evidentes en los *Comentarios reales*. A la vez, la obra presenta la imagen heroica del conquistador Hernando de Soto, de manera que pasa a constituir un paradigma de conducta noble y de gobernante justo, tal como se presentará a algunos conquistadores y a los reyes incas en el relato posterior sobre el Perú (Ilustración 2).



LA FLORIDA
DEL YNCA.

HISTORIA DEL ADELANTA-
do Hernando de Soto, Gouernador y capi-
tan general del Reyno de la Florida, y de
otros heroicos caualleros Eſpañoles è
Indios; eſcrita por el Ynca Garcilaſſo
de la Vega, capitan de ſu Mageſtad,
natural de la gran ciudad del Coz-
co, cabeça de los Reynos y
prouincias del Peru.

Dirigida al ſereniſsimo Principe, Duque de Bragança. &c.

Con licencia de la ſanta Inquiſicion.

EN LISBONA,

Impreſſo por Pedro Crasbeeck.
AÑO 1605.

Con priuilegio Real.

Ilustración 2. Anteportada de *La Florida del Inca.* Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1605. Cortesía de la Hispanic Society of America, Nueva York.

La obra trata de la expedición de Hernando de Soto a la Florida, nombre que para el siglo XVI se refería a todo el sur de los actuales Estados Unidos, incluyendo los estados de Georgia, las dos Carolinas, Tennesee, Oklahoma, Arkansas, Alabama, Louisiana, Kansas, Mississipi y Texas, y no solo la península de la Florida. De Soto, en efecto, luego de su participación en la conquista del Perú

y la captura de Atawallpa comandó una cuantiosa expedición a la Florida entre 1538 y 1542, protagonizando uno de los intentos más sonados de conquista a esa región, que acabó en un completo fracaso.

A pesar de haber sido escrita años antes, la obra fue publicada recién en 1605 en Lisboa por el impresor flamenco Pedro de Crasbeeck. El propio Inca Garcilaso cuenta en su «Proemio al lector» que después de haber terminado una primera redacción a principios de la década de 1590, le entregaron los relatos de dos soldados que participaron en la expedición de Hernando de Soto, Juan Coles y Alonso de Carmona. Se trataba de los diez pliegos de la *Relación* de Coles y los ocho de las *Peregrinaciones* de Carmona. A estos documentos se sumaron los relatos del Fidalgo de Elvas y los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca sobre la expedición, también fracasada, de Pánfilo de Narváez entre 1528 y 1536. Pero lo más importante fue la ampliación de las informaciones que el Inca Garcilaso había venido recibiendo del conquistador Gonzalo Silvestre, a quien visitaba en la villa de Las Posadas, cerca de Córdoba. Silvestre había participado en la expedición de De Soto y luego había viajado al Perú, donde conoció al capitán Garcilaso de la Vega, padre del Inca, y al mismo joven mestizo mucho antes de que este soñara con ser historiador.

En 1591, luego de nacer su hijo natural Diego de Vargas, el Inca Garcilaso abandona el pueblo de Montilla y se muda a la ciudad de Córdoba, desde donde visita a Silvestre con más frecuencia hasta el fallecimiento del conquistador en 1592. El contacto entre ambos había sido intermitente desde la década de 1560, en que coincidieron en Madrid haciendo sus peticiones a la corona para el reconocimiento de los propios servicios de Silvestre y los del capitán Garcilaso de la Vega. Ya anciano, Silvestre debió haber terminado de contar sus recuerdos, y el Inca así lo reconoce, aunque sin nombrarlo: «procuré desentrañar al que me daua la relacion de todo lo que vio, el qual era hombre noble hijo dalgo, y como tal se preciaua tratar verdad en toda cosa» (*La Florida del Inca*, «Proemio al le[c]tor», f.s.n.).

De este modo, el relato de Silvestre tenía una credibilidad incontestable no solo por provenir de un testigo y participante directo de los hechos narrados, sino también porque Silvestre venía de noble cuna. El tema de la honra y de la veracidad, indisolublemente conectadas, será, según Garcilaso, la base fundamental para toda su concepción de la historia:

> Y esto baste para que se crea que no escriuimos fictiones que no me fuera licito hazerlo, auiendose de presentar esta relacion a toda la republica de España: la qual tendria razon de indignarse contra mi si la hubiesse hecho siniestra y fal∫sa.
>
> Ni la Magestad Eterna, que es lo que mas deuemos temer, dexara de ofenderse grauemente, si pretendiendo yo incitar y persuadir con la relacion desta historia, a que los Españoles ganen aquella tierra para aumento de nuestra sancta fe Catholica, engañasse con fabulas y ficciones, a los que en tal empresa quissiesen emplear sus haziendas y vidas («Proemio al le[c]tor», f.s.n.).

El Inca Garcilaso se pone así del lado de una concepción providencialista de la historia, pero basada firmemente en la verdad. Pese a ello, hay pasajes en la obra en que los hechos narrados son tan extraordinarios que evocan un mundo muy cercano al de la épica. Tal es el caso de algunas batallas que contienen elementos de transfiguraciones (como en una escena del libro 2, primera parte, cap. 14, f. 56v, en que las hojas sobre un lago parecen transformarse en infinitas balsas de guerreros indígenas) y de acciones y palabras de heroísmo por parte de algunos líderes nativos que evocan escenas de las grandes epopeyas del Renacimiento. Cofachiqui, Mucoso, Hirrihigua, Vitachuco y otros caciques guardan semejanza con héroes y heroínas del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto y de *La Araucana* de Ercilla. A la vez, determinados líderes de la expedición española, y particularmente Hernando de Soto, son presentados con un aura legendaria que los

convierte en seres de extraordinario carisma. El hecho no es gratuito ni aislado de la tendencia general del Inca Garcilaso por exaltar a algunos conquistadores por encima de los administradores y burócratas del estado virreinal. De Soto, que en todo momento en la obra se comporta con hidalguía, apertura y generosidad hacia los indios, muere en 1541 y la expedición queda al mando de Luis Moscoso de Alvarado, quien conduce a los sobrevivientes hacia México. Ya antes de su muerte era tenido por los indígenas, según Garcilaso, como un ser de rasgos sobrenaturales, capaz de vencerlos en cualquier batalla. Por eso los españoles deciden enterrar su cuerpo en un lugar oculto, y luego dentro del tronco de un encino que lo hundiría en las aguas del río Mississipi, descubierto poco antes por la expedición. Esto lleva al Inca Garcilaso a establecer una comparación entre de De Soto y el rey godo Alarico, enterrado de manera semejante en el lecho del río Bissento en Italia el año 410. Como se recordará, la estirpe de Alarico fundaría la dinastía de los reyes godos que gobernarían España en la Edad Media, y que defendería la fe cristiana contra la presencia musulmana en la Península. Por eso, la comparación no es inocente. Dice Garcilaso:

> Estas fueron las obsequias tristes, y lamentables que nuestros Españoles hizieron al cuerpo del Adelãtado, y Gouernador de los Reynos, y prouincias de la Florida, indignas de vn varon tan heroico, aunq[ue] bien miradas, semejantes, casi en todo, a las que mil y ciento y treynta y vn años antes hizieron los Godos antecessores destos Españoles a su rey Alarico en Italia […]. Dixe semejantes casi en todo, porque estos Españoles son descendientes de aquellos Godos, y las sepulturas [de] ambos fueron rios, y los defunctos las cabeças y caudillos de su gente, y muy amados della, y los vnos, y los otros valentissimos hombres, que saliendo de sus tierras, y buscando donde poblar, y hazer assiento hizieron grandes hazañas en reynos agenos (libro 5, primera parte, cap. 8, ff. 272v-273r).

Luego el Inca añade que De Soto fue llamado por Dios «al cielo», según los conquistadores les decían a los indios que preguntaban por él. Estos rasgos mitificadores, así como las cualidades personales de De Soto como gobernador que buscaba la conciliación, la armonía y el beneficio de los indios, prefiguran la descripción de los incas casi atemporales de los *Comentarios reales*, con su infinito interés en el bien común, y de algunos conquistadores, específicamente el capitán Garcilaso de la Vega Vargas y Gonzalo Pizarro, en la *Historia general del Perú*, resultando así seres fundacionales y modelos de buenos gobernantes.

Primera parte de los *Comentarios reales* (1609)

La obra más conocida del Inca Garcilaso se empezó a escribir también en la década de 1590 y se finalizó hacia 1604. Apareció en la misma imprenta de Lisboa, la de Pedro de Crasbeeck, en 1609. Al parecer, el historiador mestizo había concebido un solo gran libro que abarcara la historia de toda la dinastía cuzqueña, incluyendo a los incas sobrevivientes después de la conquista. Sin embargo, por la extensión del tema y la multiplicidad de la información con que contaba, decide publicar una primera parte con nueve libros o secciones, cada una dividida en capítulos de diverso número y extensión. Esta primera parte comprende desde los orígenes del Imperio incaico, con la fundación del Cuzco por Mankhu Qhapaq y Mama Uqllu como enviados de su padre, el dios Sol, hasta la caída de Wasqhar, el último inca legítimo, en manos de su medio hermano Atawallpa antes de la llegada de los españoles. Esto no elimina el plan central, que era trazar una historia dinástica que llegaría hasta 1572, cuando el último inca de la resistencia, Tupaq Amaru I, fue ejecutado en la plaza central del Cuzco, hecho que se relatará en la segunda parte. De este modo, la columna vertebral que sostiene tanto la primera como la segunda parte (conocida también como *Historia general del Perú*) será la de la sucesión incaica en su totalidad. Se trata, pues, de la historia de una dinastía, a la usanza de las

historias de reyes de la España medieval, pero con claros rasgos personales y culturales trasatlánticos, como es de esperar por su tema y por la formación de su autor, logrando un alto manejo de las estrategias narrativas del siglo XVI y de la retórica, lo que le da una peculiaridad notable dentro del conjunto de la historiografía indiana.

Para trazar el cuadro de esta dinastía, sus virtudes, su carácter emblemático como modelo político, y su superioridad como organización administrativa frente al estado virreinal, el Inca Garcilaso se vale de numerosos recursos. Muchos de ellos vienen, sin duda, de la gran tradición historiográfica y filosófica del Renacimiento y del mundo clásico greco-romano. Sin embargo, fiel a sus fuentes andinas y a los rasgos que dice encarnar como mestizo, se vale también de elementos no solo temáticos, sino de concepción del arte narrativo que guardan semejanza con algunos aspectos de la tradición discursiva incaica (Ilustraciones 3 y 4).

PRIMERA PARTE DE LOS

COMMENTARIOS REALES,

QVE TRATAN DEL ORIGEN DE LOS YNCAS, REYES QVE FVERON DEL PERV, DE SV IDOLATRIA, LEYES, Y gouierno en paz y en guerra: de ſus vidas y conquiſtas, y de todo lo que fue aquel Imperio y ſu Republica, antes que los Eſpañoles paſſaran a el.

Eſcritos por el Yuca Garcilaſſo de la Vega, natural del Cozco, y Capitan de ſu Mageſtad.

DIRIGIDOS A LA SERENISSIMA PRINceſa Doña Catalina de Portugal, Duqueza de Bargança, &c.

Con licencia de la Sancta Inquiſicion, Ordinario, y Paço.

EN LISBOA:
En la officina de Pedro Crasbeeck.
Año de M. DCIX.

Ilustración 3. Anteportada de *Comentarios Reales.* Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1609. Biblioteca Nacional del Perú.

Ilustración 4. Anteportada de la traducción al francés de Jean Boudin, *Le commentaire royal, ov L'histoire des Yncas, roys dv Peru.* París: Avgvstin Covrbé, Libraire & Imprimeur de Monseigneur Frere du Roy, 1633. Cortesía de la John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island, EE.UU.

La obra parte de la concepción de que el mundo es uno solo, y por lo tanto los seres humanos que habitan en él son todos capaces de actuar con la luz natural o la razón que Dios les dio. Desde el principio, el Inca Garcilaso está abogando por la dignidad y la capacidad de los indígenas americanos

de organizarse en sociedades justas y civilizadas. Sin embargo, en el caso andino, admite que antes de los incas se vivía en un estado de «behetría» o salvajismo, en que las personas habitaban en cuevas, practicaban el incesto, la sodomía, el canibalismo y la idolatría hacia los seres más banales y ridículos. Esta «primera edad» de barbarie correspondería a los pueblos preincas y a todos aquellos indios que no llegaron a ser dominados por los gobernantes cuzqueños, que representan, pues, una «segunda edad» de superior calidad de vida. Gracias a ellos se crean las ciudades, se organiza la producción agraria, y la religión se homogeniza con el culto al dios Sol como padre supremo civilizador que envía a dos de sus hijos desde el lago Titicaca a fundar una nueva sociedad e impartir el bien.

El mito es harto conocido y se le ha vinculado con fuentes del Viejo Mundo como el relato genesiaco, la *Utopía* de Tomás Moro y el ya mencionado héroe-dios Lisania de Arcadia, presente en los *Diálogos de amor*. Sin embargo, ninguna de estas fuentes europeas y mediterráneas le da a la pareja del fundador, en este caso la reina o colla Mama Uqllu, el mismo papel ni importancia en el proceso de agrupar y civilizar a los nativos. Es obvio que el Inca Garcilaso se basa en fuentes andinas, como él mismo declara, y esto es coherente con algunos elementos (el origen en el lago Titicaca, la aparición del Sol como divinidad) que el gran garcilasista José Durand señaló en otros relatos incoativos o primordiales como los recogidos por Cieza de León (*El señorío de los incas*), Juan de Betanzos y algunos sobre la fundación del Cuzco que el Inca Garcilaso no pudo leer (ver Durand, 1990). Cabe destacar también la coherencia con las formas de organización social andina basadas en el dualismo alto/bajo (hanan/hurin) o *yanantin*, que obedece a una antigua división de mitades o entidades paralelas que juntas constituyen un todo sincronizado («como el brazo derecho y el izquierdo», dice el Inca Garcilaso).

A la vez, el «plan de Dios» de permitir que de los indios surgiese un «lucero del alba» (los primeros incas) que preparase a los nativos para recibir la palabra de Cristo en una «tercera edad» llevada por los españoles —como se declara en el capítulo 15 del libro 1— hace pensar en el tópico de la *praeparatio evangelica*, término acuñado por Eusebio de Cesarea en el siglo IV d.C. Según este Padre de la Iglesia, Dios había «preparado» a los pueblos hebreo, griego y romano para que fueran capaces de recibir la fe cristiana con más facilidad que otras culturas. El Inca Garcilaso aprovecha esta premisa para equiparar a los incas con los mencionados pueblos de la antigüedad, colocándose así dentro de una tradición claramente humanista de rescate y valoración de las culturas clásicas, frente a las que los incas salen airosos, sobre todo en lo que se refiere a forma de gobierno y religión. Es curioso que la analogía de las tres edades de la civilización andina con los fenómenos de las «oscurísimas tinieblas», el «lucero del alba» y el «Sol de justicia», si bien aparece en la tradición europea, guarda también consonancia con imágenes del panteón incaico.

Es precisamente el tema de la religión de los incas, según lo presenta el Inca Garcilaso en el libro 2, uno de los más criticados por los historiadores en general. En efecto, la idea de un dios superior e invisible identificado como Pachacamac o Pachakamaq, cuya representación visible es el sol, coincide con la tradición neoplatónica y resta importancia a otras divinidades incaicas. Asimismo, el Inca Garcilaso oculta los sacrificios humanos que se realizaban en la ceremonia del *qhapaq ucha*, en que niños y adolescentes escogidos servían de tributo a las divinidades cuzqueñas. Este gesto no debe sorprender si se considera que el propósito final de la obra es elevar la dignidad y protocristianismo de los incas a fin de legitimar la agenda política de los descendientes indígenas y mestizos de los incas, como el propio Garcilaso. Admitir la existencia de sacrificios humanos hubiera confirmado la acusación de los llamados «cronistas toledanos» (como Sarmiento de Gamboa y Polo de Ondergardo) de que los incas actuaban como tiranos y no debían ser considerados legítimos

gobernantes, además de socavar la imagen protocristiana que el Inca Garcilaso estaba presentando de los gobernantes cuzqueños. Los *Comentarios reales* se escriben en buena medida como reacción a este ataque, tratando de rescatar la alta moral y las virtudes de los gobernantes cuzqueños en cada ocasión posible.

Un tema, sin embargo, que la crítica no ha explorado suficientemente es el de la preferencia por Pachakamaq sobre Wiraqucha. Generalmente se atribuye la elección a una proclividad estética por un nombre que encierra una significación coherente con las virtudes de un dios superior. La explicación la da el mismo Inca Garcilaso: Pacha significa «mundo universo», y camac, «el que da aliento o vida». En otras palabras, el nombre del dios se define por su función: el que da vida o aliento al mundo; es decir, Pachakamaq hace exactamente lo mismo que el dios cristiano. La conclusión es simple: los incas «intuyeron» al dios cristiano y estaban en plena capacidad de recibir la palabra de los Evangelios, formando así parte de un plan maestro diseñado por Dios para salvar a toda la humanidad a través de la Iglesia Católica Apostólica Romana y sus enviados españoles.

Por eso el Inca Garcilaso atribuye al nombre Wiraqucha, referido en la mayoría de las crónicas como el dios superior andino, un significado paradójico: «mar de sebo», que a veces los españoles tergiversan como «grosura de la mar», valiéndose de una etimología exclusivamente quechua. Debe recordarse, sin embargo, que el origen de Wiraqucha y del mismo Pachakamaq es anterior a la aparición de los incas y posiblemente a la lengua quechua, originaria del centro del Perú y no del Cuzco ni el altiplano collavino. No existe, por lo tanto, acuerdo absoluto de que el nombre Wiraqucha sea de origen quechua. Lo más probable es que derive de raíces puquinas —la lengua que se hablaba en la cultura Tiahuanaco y que los gobernantes incas conservaron como «lengua secreta»—, aunque el Inca Garcilaso, al referirse a ella, confiesa no conocerla en detalle. Por otro lado, Wiraqucha y Pachakamaq guardan algunos rasgos comunes, aunque con énfasis en las características atmosféricas del primero (rayos, arcoiris) y tectónicas del segundo (poder sobre los terremotos). Su localización en la sierra y en la costa, respectivamente, los haría manifestaciones de una misma entidad dual. Cuando el Inca Garcilaso asegura que el dios verdadero de los incas era Pachakamaq, es posible que estuviera siguiendo también una tradición incaica, dentro de la cual su bisabuelo, Tupaq Inka Yupanqi, aparece como el conquistador de los chinchas, en la costa, lugar donde se había construido el gran adoratorio de Pachacamac, ubicado a 26 kilómetros al sur de la ciudad de Lima.

El conocimiento del quechua que el Inca Garcilaso reclama tener frente a todos los cronistas españoles lo autoriza para desmentirlos en numerosas instancias. Así, aclara paso a paso distintos vocablos y topónimos, reprochando a los españoles haber destruido un imperio sin siquiera haberlo comprendido. Pese a esta declaración de principios y a los numerosos aciertos lingüísticos del Inca Garcilaso, hay casos en que se equivoca por desconocimiento de las raíces aimaras o puquinas de muchos vocablos, como se ha señalado, así como por su cuzcocentrismo lingüístico, que lo hace rechazar la pronunciación y la semántica de otras variedades del quechua, especialmente la del Chinchaisuyo —en la costa central—, que fue la primera que aprendieron algunos evangelizadores y cronistas españoles (ver Cerrón-Palomino, 2013).

Esta limitación, propia de su tiempo, no impidió que el Inca Garcilaso aprovechara su acceso a fuentes privilegiadas para extraer una serie de modelos arquetípicos que plasma en la figura de los incas atemporales y ejemplares que se suceden uno a otro bajo la misma premisa de expandir el culto al Sol y enseñar a los indios a vivir «en razón y policía» o civilización. El estilo de Garcilaso se vuelve formulario en la descripción de los principios motores de cada iniciativa de expansión del

imperio, evocando así una forma de narración con resonancias de lo que podrían haber sido los relatos oficiales de la corte incaica sobre las hazañas y conquistas de sus gobernantes. Estos son los capítulos que José Durand (1955) llamó «guerreros» y que habrían sido redactados posteriormente a la parte etnográfica de la obra, destinada principalmente a la descripción de las costumbres, administración y geografía del Imperio incaico (ver también Mazzotti, 1996, cap. 2).

Otro tema de debate ha sido el de la veracidad de la obra en cuanto a las características atribuidas al gobierno de los incas. Se piensa que el Inca Garcilaso exageró en su visión favorable de la administración cuzqueña, pintando una arcadia de bienestar y justicia propia más bien de una novela utópica y no de la realidad histórica. De hecho, el crítico español Marcelino Menéndez y Pelayo lanzó la acusación en 1894, incrédulo de que las virtudes de los gobernantes incas presentadas por Garcilaso hubieran sido reales. Sin embargo, pese a que hay elementos que sin duda divergen de la evidencia histórica y arqueológica —como el caso de los sacrificios humanos, el de una expansión gradual y mayormente pacífica del imperio o el número de gobernantes incas y la sucesión patrilineal siguiendo un esquema europeo—, los datos que Garcilaso nos ofrece sobre las formas de tributo, la distribución de la tierra, las instituciones y otros aspectos del gobierno de los incas son mucho más detallados y exactos que los de otros cronistas (ver el libro 5 y Pease, 1983). Desde el famoso «Elogio del Inca Garcilaso», publicado por el historiador peruano José de la Riva Agüero en 1916, con motivo del tercer centenario de la muerte del Inca Garcilaso, las defensas del cronista mestizo se han sucedido entre los críticos modernos.

De este modo, el Inca Garcilaso cumple a cabalidad con la promesa que hace en el «Proemio al lector» de servir de «comento y glosa» a lo que ya se ha escrito sobre el Imperio incaico. Sus fuentes escritas principales, que corrige y comenta constantemente, son las crónicas e historias de los españoles Pedro de Cieza de León, Agustín de Zárate, Francisco López de Gómara, José de Acosta, Diego Fernández el Palentino, Jerónimo Román y Zamora, y Gonzalo Fernández de Oviedo. A ellas añade los escritos inéditos y casi perdidos («papeles rotos», los llama, por haber sido rescatados milagrosamente, aunque incompletos, del saqueo inglés de Cádiz 1596) del mestizo peruano Blas Valera, a quien atribuye un crédito superior al de los otros, no solo por la visión positiva que ambos comparten sobre los incas, sino también por su conocimiento del quechua como lengua materna. A todas estas fuentes escritas hay que añadir lo que el mismo Garcilaso declara en el capítulo 19 del libro 1 de la primera parte, titulado «Protestación del autor sobre la historia», en que subraya su experiencia personal en el Cuzco, los relatos en quechua de sus parientes incas (particularmente los de su tío abuelo Kusi Wallpa, de quien traduce y estiliza la «fábula» sobre la fundación del Cuzco por Mankhu Qhapaq y Mama Uqllu, la cual le sirve de plantilla narrativa para referirse a los siguientes incas) y las cartas que recibe de sus amigos de juventud y condiscípulos de escuela, mayormente indígenas y mestizos, actualizando y ampliando la información sobre el pasado y el presente andino. Así, se explaya no solamente en aspectos propiamente históricos, sino también en la descripción de la geografía, la flora y la fauna del área andina para resaltar la inmensa riqueza del Perú, término por el cual entiende «todo lo que fue aquel imperio de los incas».

Este amplio bagaje de conocimiento hace de los *Comentarios reales* un verdadero emporio de sabiduría, superior en muchos aspectos a lo que se conocía sobre la administración incaica y su territorio en su momento. A pesar de haber pasado por las censuras de rigor, la obra incluía críticas a la administración española del territorio andino por haber borrado las instituciones y los avances de los incas que contribuían al «bien común». En ese sentido, el Inca Garcilaso retomaba algunos postulados de la neoescolástica y del erasmismo al delinear a sus gobernantes cuzqueños como príncipes cuasi cristianos, cuya mayor preocupación era el bienestar de sus súbditos y no la ganancia

o poder temporales (Mazzotti, 2011). Esta propuesta de un «Sacro Imperio Incaico» que subrayara el historiador inglés David Brading como dirección general de la obra se plantea ya como una ucronía —más que una utopía— desde la primera parte de los *Comentarios reales* y se entiende mejor al analizar la segunda parte o *Historia general del Perú*, en que los conquistadores cumplen un papel fundamental.

La primera parte termina trágicamente, con las masacres perpetradas por las tropas de Atawallpa sobre las *panaka* o familias reales incaicas partidarias de Waskhar, entre ellas la de Tupaq Inka Yupanqi, la familia materna del Inca Garcilaso. De ahí que Atawallpa no sea reconocido por el autor como un inca legítimo, y hasta duda de que haya sido hijo biológico de Wayna Qhapaq por las acciones tiránicas que contradecían la imagen central de los incas como gobernantes benévolos. Asimismo, el Inca Garcilaso reafirma su identidad mestiza y señala su relación activa con los incas sobrevivientes del Cuzco, quienes le envían un memorial a fin de que tramite, a principios del siglo XVII, recompensas y exenciones de la Corona española por haber colaborado con la conquista del Tawantinsuyu (libro 9, cap. 40). Los *Comentarios reales* son reales, pues, por verídicos y a la vez por aristocráticos. En esto no debe sorprender la coincidencia entre ambos conceptos, muy relacionados con la honra y la calidad de la persona de quien escribe como fuente última de la autoridad de la historia.

Asimismo, hay que resaltar que entre los preliminares de algunos ejemplares de la edición príncipe de esta primera parte de 1609 aparece un escudo nobiliario del autor, seguramente diseñado por el propio Garcilaso, en que el campo derecho está dividido en cuatro secciones que representan las ramas paterna y materna del capitán Garcilaso de la Vega Vargas, padre del Inca: los Vargas, los Figueroa, los Sotomayor y los Laso de la Vega. El campo izquierdo del escudo representa algunos de los más importantes símbolos de la realeza cuzqueña: la serpiente doble o *amaru* (renovadora de los ciclos cósmicos), el arcoíris o *kuychi*, (axis mundi entre el cosmos y la tierra), la borla real o *maskapaycha* (símbolo de poder supremo), y el sol (*Inti*) y la luna (*Killa*), como deidades tutelares. El escudo está flanqueado por la frase «Con la espada / y con la pluma», que parafrasea un verso del poeta toledano Garcilaso, «tomando ora la espada, ora la pluma». En el caso del Inca, y a diferencia de su tío abuelo el poeta, el ejercicio de las armas y las letras es simultáneo, no alternativo, y hasta podría interpretarse que la escritura resulta una forma de defensa y ataque, en sí misma un ejercicio militante, sin menospreciar la idea de que, irónicamente, las armas —la espada— se adjudican al campo español, mientras que las letras y el pensamiento —la pluma— están del lado incaico[171]. Aquí el escudo (Ilustración 5):

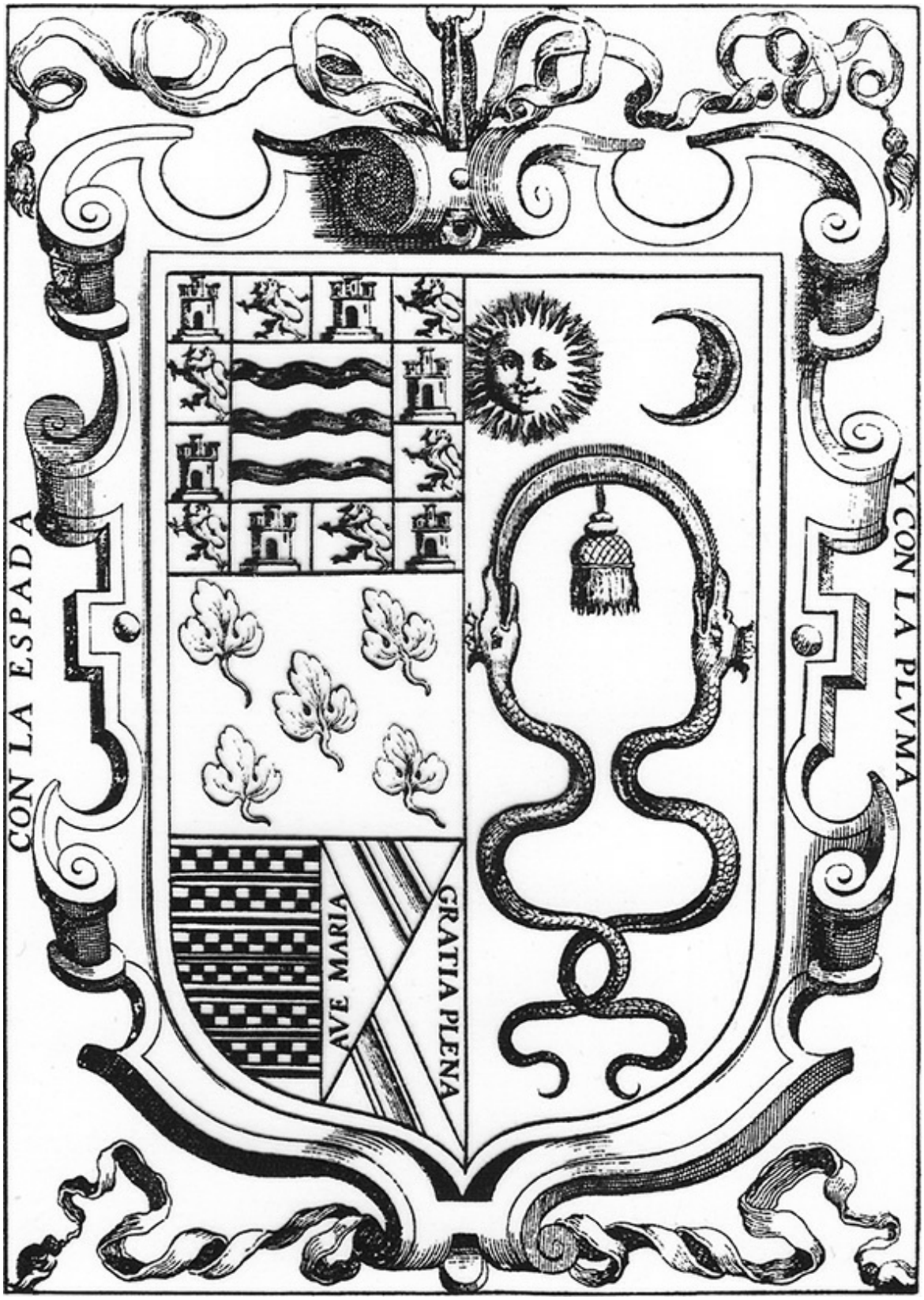


Ilustración 5. Escudo de armas del Inca Garcilaso que figura en algunos ejemplares de la primera edición de *Comentarios reales*, en edición facsimilar de Miguel Ángel Roríguez Rea y Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Universidad Ricardo Palma, Academia Peruana de la Lengua y Biblioteca Nacional del Perú, 2009.

Segunda parte de los *Comentarios reales* o *Historia general del Perú* (1616-1617)

Según se señaló antes, las dos partes de los *Comentarios reales* fueron concebidas inicialmente como una sola obra, una historia dinástica que incluiría a los últimos incas legítimos bajo la

dominación española. La segunda parte, sin embargo, introduce un elemento novedoso: el que algunos conquistadores merezcan, por sus obras y valor, el título de incas. Entre ellos destaca principalmente el capitán Garcilaso de la Vega Vargas, padre del Inca Garcilaso.

La obra quedó terminada hacia el año 1612 y algunos ejemplares aparecieron en Córdoba en 1616. El Inca Garcilaso falleció entre el 22 y el 24 de abril de ese año. Antes de morir dejó encomendada la edición completa a la Catedral de Córdoba, donde ya había comprado una sección lateral, la llamada Capilla de las Ánimas, para ser enterrado. Ya desde algunos años antes, el Inca Garcilaso había adoptado órdenes menores dentro de la Iglesia.

Por motivos no del todo claros, la mayor parte de la edición pasó a manos de la viuda de Andrés Barrera, quien la imprimió «a su costa» (o sea, cubriendo los gastos). El título de *Segunda Parte de los Comentarios reales* se cambió a *Historia general del Perú*, quizá por ser más llamativo comercialmente. El Inca Garcilaso nunca se refirió a la segunda parte con ese título, por lo que se trata evidentemente de una imposición editorial póstuma.

La mayor parte de ejemplares existentes lleva fecha, pues, de 1617, y una ilustración en la portada de la Virgen de la Inmaculada Concepción que difiere en tamaño de la más pequeña de los ejemplares de 1616. El texto interior permanece el mismo, dividido en ocho libros o secciones, y los encabezados indican como título de la obra «Segunda parte de los Comentarios reales». La dedicatoria a la Virgen habla de la profunda vocación religiosa del Inca Garcilaso en sus últimos años.

Por razones obvias, la dinastía incaica bajo la dominación española en el Perú tenía que negociar su situación. A la vez, los conquistadores luchaban entre ellos y con la administración virreinal para lograr un espacio de hegemonía y mantener sus privilegios en el nuevo reino asimilado a la corona de Castilla. Este complejo panorama es resuelto por el Inca Garcilaso no como un conflicto entre incas y conquistadores, sino entre todos ellos y el orden virreinal, que se empieza a imponer con la promulgación de las Leyes Nuevas de 1542 y el paulatino afianzamiento de la burocracia española, especialmente bajo el gobierno del virrey Francisco de Toledo entre 1569 y 1581. Este fue el virrey que mandó apresar en Vilcabamba y ejecutar en el Cuzco en 1572 al joven inca Tupaq Amaru I, poniendo fin, así, a la sucesión legítima de los incas.

Debe tenerse en cuenta que esta segunda parte de la obra desmiente algunos de los lugares comunes sobre los *Comentarios reales* como una apología cerrada del mundo incaico y un alegato anticolonial. Desde el principio, el Inca Garcilaso exalta las figuras de Francisco Pizarro, Diego de Almagro y Hernando de Luque como un triunvirato de mayor nobleza y trascendencia que los triunviratos que forjaron el origen del Imperio romano. Fiel a su analogía de que el Cuzco era «otra Roma» bajo los incas, Garcilaso introduce el elemento heroico de los conquistadores como un factor imprescindible para entender la nueva sociedad andina bajo el mando de los conquistadores-encomenderos, concebidos de la manera paradigmática que ya se había esbozado para Hernando de Soto en *La Florida del Inca*.

Así, los acontecimientos de la segunda parte están encaminados a resaltar los esfuerzos de los conquistadores como fundamentales para el triunfo de la fe católica y el engrandecimiento del poder real. El Inca Garcilaso atribuye a un malentendido y a la incompetencia del traductor Felipillo el que el inca Atawallpa fuera apresado en 1532 y luego ejectutado en 1533. Pese a sus fuertes críticas de Atawallpa como tirano, Garcilaso propone que si hubiera habido un mejor entendimiento entre los conquistadores y Atawallpa se hubiera podido evitar el baño de sangre que rodeó la captura del inca (libro I). El ameno diálogo entre Atawallpa, Vicente de Valverde y el «lengua o faraute» Felipillo nos muestra a un inca agudo, de enorme curiosidad, que desbarata los argumentos más sólidos del

Requerimiento (ultimátum que los españoles leían o recitaban a los pueblos por conquistar) y hace caer en contradicciones el discurso oficial. Por desgracia, la serie de malentendidos surgidos del «diálogo» de Cajamarca llevó a la pérdida del imperio. De ahí la importancia que el Inca Garcilaso le da a la traducción lingüística y cultural. Según él, muchos de los avances y virtudes de los gobernantes incas se hubieran conservado si los españoles hubieran hecho un mayor esfuerzo por entender al pueblo andino.

Poco a poco van delineándose los argumentos de la obra, que no son del todo ajenos a los de la primera parte. Por un lado, el énfasis en la inmensa riqueza del territorio incaico, especialmente la cantidad de oro y plata que la corona de Castilla ha ganado desde la llegada de los conquistadores al territorio andino; por el otro, la posibilidad de establecer y ejercer un gobierno que cuidara del «bien común» (frase que aparece numerosas veces en la obra) manteniendo la dignidad y privilegios de la élite incaica en alianza con los encomenderos, que pasarían a ser incas de privilegio por sus acciones en beneficio de la población indígena.

Cuando el rey Carlos V decreta las Leyes Nuevas en noviembre de 1542, influido por Bartolomé de las Casas, y crea oficialmente el Virreinato del Perú, la gran mayoría de los 480 encomenderos del Perú se sienten amenazados, ya que algunas de las nuevas normas los despojan del patrimonio que ellos sienten como suyo por el esfuerzo de sus brazos. La nueva estructura de los flamantes dominios pasa a ser centralizada bajo la autoridad de un representante directo del rey, y busca prevenir la perpetuación del poder económico de los conquistadores, que eran percibidos como sanguinarios y déspotas en relación con los indios, pero también como una aristocracia emergente que potencialmente podría desafiar el dominio político de la corona. El Inca Garcilaso es explícito en su visión de lo injustas que resultaban algunas de esas leyes, pues desconocían los servicios prestados por los conquistadores y dejaban a sus hijos (como él mismo) en completo desamparo.

La obra informa sobre la entrada de Francisco Pizarro al Cuzco en 1533, luego de la ejecución de Atawallpa, la rebelión de Mankhu Inka en 1536, la intervención de la Virgen de la Ascensión y del Apóstol Santiago en favor de los españoles durante el cerco del Cuzco, y las guerras entre Pizarros y Almagros, hasta llegar al clímax narrativo, que se da entre los libros IV y V, cuando Gonzalo Pizarro triunfa en Iñaquito y en Huarina (1546 y 1547) y es proclamado «inca» por los nativos que saludan su entrada triunfal al Cuzco. Si bien Gonzalo Pizarro será abandonado más adelante por sus partidarios (incluyendo al padre del Inca Garcilaso), el retrato que el cronista nos deja es el de un hombre que solo buscaba el «bien común» y la defensa de los intereses de los encomenderos. Sus virtudes personales (hidalguía, valor, astucia, entrega a una causa común, destreza en las armas) lo convierten en un ser trágico ante las circunstancias. Si bien el Inca Garcilaso condena la rebelión contra el rey, como era de esperar según la censura de la época, sus simpatías hacia Gonzalo Pizarro y el tono melancólico en su descripción de la derrota del conquistador frente al presidente La Gasca en 1548 revelan su desazón por la pérdida de tan valioso modelo de conducta.

Sin tomar partido por ella, se detalla una posible alianza entre los encomenderos rebeldes y los incas de Vilcabamba, recomendada por Francisco de Carvajal, el llamado «Demonio de los Andes», que fue el lugarteniente de Gonzalo Pizarro durante la rebelión. Dicha alianza, si bien nunca llegó a concretarse, incluía la formación de un gobierno independiente que tendría como rey a Gonzalo Pizarro y como reina a una princesa de la realeza cuzqueña. En la práctica, hubiera significado la entronización de una estirpe de mestizos nobles que habría estado a cargo de la administración del inmenso territorio de los incas, como legítimos herederos de ambos grupos. La otra rebelión importante, la de Francisco Hernández Girón, entre 1553 y 1554, carece de los mismos elogios y sentido trágico de la de Gonzalo Pizarro.

Es en esta segunda parte de los *Comentarios reales* que se encuentra la mejor justificación para el uso del título de «Inca» para Garcilaso de la Vega. Se sabe que los descendientes de las panacas o familias reales cuzqueñas solo podían heredar el título por vía paterna. Es decir, a Garcilaso no le correspondía llamarse Inca porque su padre era español. Sin embargo, al ampliar el criterio de por qué su padre y otros conquistadores notables se habían comportado como verdaderos incas, Garcilaso asumía una posición novedosa en el panorama de los grupos sociales surgidos del Nuevo Mundo. No solo se enorgullecía de ser mestizo, sino que asumía un papel dirigente basándose en las acciones y buen gobierno de su padre y otros conquistadores. Proclama la conveniencia del sistema de las encomiendas frente al de los corregimientos, que generalmente eran ejercidos por funcionarios por un tiempo limitado de seis años, los cuales no eran suficientes para cuidar del bienestar de los indios en el largo plazo. Las medidas que el padre del Inca Garcilaso realizó en el Cuzco durante su breve gobierno de año y medio prueban su capacidad de continuar con una labor de mejoramiento de las condiciones de vida de la población indígena, tal como los incas habían hecho antes de la llegada de los españoles. La «oración fúnebre» de homenaje a su padre que el Inca Garcilaso incluye en el libro 8, cap. 12, y donde llama a su progenitor un «padre de la patria […] como hombre venido del cielo», es muy reveladora en ese sentido (ver Rodríguez Garrido, 2000).

Por eso, la sociedad ideal que Garcilaso exalta es la de la convivencia de conquistadores con incas, una especie de «edad de oro» en que la abundancia era la norma y la camaradería entre los españoles primaba sobre cualquier diferencia. Ya lo había mencionado en la primera parte: «en todos auia este credito y fidelidad [a las promesas de palabra], y la seguridad de los caminos que podía llamarse el siglo dorado» (libro 8, cap. 16). Se trataba, claro, de una idealización que no podía haber durado mucho por las constantes disputas entre conquistadores y por la resistencia incaica en Vilcabamba. En cualquier caso, tal arcadia social y natural de encomenderos aliados con incas solamente hubiera podido tener lugar de triunfar Gonzalo Pizarro y formar un reino independiente. A esto es a lo que David Brading se refiere como un «Sacro Imperio Incaico», aun si formaba parte integral de la gran monarquía hispánica. Lo importante era la continuidad de encomenderos e incas a través de sus descendientes, los mestizos nobles.

La obra concluye, como ya se había anunciado, «por que en todo sea tragedia», con la captura y ejecución de Tupaq Amaru I en 1572. En esto el Inca Garcilaso muestra su indignación ante la dureza del virrey Francisco de Toledo y coincide con la posición de los jesuitas de preservar los privilegios e integridad de las élites indígenas siempre que se convirtieran a la fe cristiana. Pero no fue así. El poder de la burocracia castellana se impuso, con el consiguiente desmantelamiento de las estructuras económicas y sociales del mundo andino y la pérdida del «bien común» gozado durante la administración incaica.

4. La identidad americana

Los estudios garcilasistas se han enriquecido en las últimas décadas con la expansión epistemológica de las humanidades, que ha facilitado el cruce disciplinario hacia las ciencias sociales y las llamadas ciencias «duras». De este modo, a la imagen tradicional de un Inca Garcilaso aculturado y estrictamente humanista, de un escritor estetizante en el sentido moderno del término, se han añadido nuevas perspectivas sobre su producción que nos permiten ver a un sujeto mucho más complejo y problemático que el del convencional mestizo europeizado[172].

Su carácter bicultural se manifiesta de manera sutil, pero visible en numerosas instancias. Coincidiendo con el neoplatonismo de Hebreo y su tendencia armonizante del universo, el Inca Garcilaso se sitúa también en una visión andina que otorga validez a elementos que pertenecen a

distintos universos culturales. Así, por ejemplo, en el famoso pasaje sobre una piedra de oro (primera parte de los *Comentarios reales*, libro 8, cap. 24) que los españoles «miraban por cosa marauillosa», mientras que los indios «la llamauan Huaca, que como en otra parte diximos entre otras muchas significaciones que este nombre tiene, vna es dezir admirable, cosa digna de admiraciõ por ser linda, como tãbien significa cosa abominable por ser fea», y añade, situándose en una postura dual: «yo la miraua con los unos y con los otros».

Esta división de miradas, con los españoles y con los indios, le permite oscilar de un grupo a otro sin traicionar por ello una visión pretendidamente integral de la historia y la sociedad andina. Sin embargo, no en todos los casos la fusión de elementos es posible, lo que ha llevado al gran crítico peruano Antonio Cornejo Polar (1993) a hablar de un «discuso de la armonía imposible», en el cual el mestizaje no es una visión armónica ni monolítica del mundo, sino una identidad fracturada, llena de fisuras, en constante negociación para poder situarse en un mundo de cambios acelerados y constante discriminación.

El carácter migrante del Inca Garcilaso se manifiesta en por lo menos cuatro aspectos: la migración lingüística (del quechua al castellano), la migración onomástica (de Gomes Suárez de Figueroa a Inca Garcilaso de la Vega), la migración geográfica (del Cuzco a Andalucía) y la migración discursiva (de los relatos orales en quechua oídos en su infancia a la alta retórica historiográfica del siglo XVI) (ver Mazzotti, 2010). Estas migraciones nunca son completas ni borran necesariamente las marcas del punto de partida. Suelen derivar en una reconstrucción identitaria que recoge elementos de ambos extremos de la experiencia. Tanto en la perspectiva como en la prosa misma del Inca pueden verse las marcas de dichas migraciones, aunque no siempre de manera evidente (Mazzotti 1996, cap. 2; Fernández, 2004).

Más allá de modernizar al Inca Garcilaso y hacerlo aparecer como un adelantado del multiculturalismo, hay que considerar las jerarquías que él conserva en cuanto a sus orígenes estamentales aristocráticos y su cuzcocentrismo flagrante. Asimismo, hay que colocarlo en perspectiva en cuanto a su relación con el sistema colonial. En todo momento, él admite la superioridad de la fe católica y la necesidad de la presencia española, si bien discrepa del sistema imperante, el de la centralización burocrática del estado virreinal. Su visión política apuesta por una conjunción ideal dentro del sistema encomendero entre conquistadores y nobles incaicos, todo con miras a conservar el cuidado por el «bien común», tan caro a los incas (ver Mazzotti, 2011). En suma, un hombre de su tiempo, que aún conserva actualidad por plantear problemas que, en buena medida, siguen siendo los mismos de millones de latinoamericanos y sus migraciones el día de hoy.

Bibliografía

Brading, David (1986).The Incas and the Renaissance. The *Royal Commentaries* of Inca Garcilaso de la Vega. *Journal of Latin American Studies, 18*(1), 1-23.

Buntinx, Gustavo & Luis Eduardo Wuffarden (1991). Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana: La estela de Garcilaso. *Márgenes, 8*, 151-210.

Cerrón-Palomino, Rodolfo (2013). *Tras las huellas del Inca Garcilaso: el lenguaje como hermenéutica en la comprensión del pasado*. Boston: RCLL / Latinoamericana / CELACP.

Chang-Rodríguez, Raquel (2013). *Cartografía garcilasista*. Alicante: Universidad de Alicante.

Cornejo Polar, Antonio (1993). El discurso de la armonía imposible (El Inca Garcilaso de la Vega: discurso y recepción social). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 38*, 73-80.

Cortez, Enrique (2010). Don Álvaro y el Inca: del mestizaje armónico al sujeto migrante. En José Antonio Mazzotti, ed., *Renacimiento mestizo: los 400 años de los Comentarios reales* (pp. 303-325). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Cortez, Enrique (2013). Canon, hispanismo y literatura colonial: el Inca Garcilaso en el proyecto de historia literaria de Marcelino Menéndez Pelayo. *Modern Language Notes, 128*(2), 277-297.

Durand, José (1955). Garcilaso y su formación literaria e histórica. En *Nuevos estudios sobre el Inca Garcilaso de la Vega* (pp. 63-85). Lima: Centro de Estudios Histórico-Militares.

Durand, José (1989). Presencia de Garcilaso Inca en Túpac Amaru. *Cuadernos Americanos, 6*(18), 172-177.

Durand, José (1990). Garcilaso Inca jura decir verdad. *Histórica,* 14(1), 1-25.

Duviols, Pierre (1993). Introducción a *Relación de Antigüedades...* por Joan de Santacruz Pachacuti (pp. 11-126). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas.

Fernández, Christian (2004). *Inca Garcilaso: imaginación, memoria e identidad*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Gebhardt, Carl (1929). *Dialoghi d'amore. Hebraeische gedichte, heraugegeben, mit einer darstellung des Lebens und des Werkes Leones, bibliographie, register zu den Dialoghi, uebertragung der hebraeischen texte, regesten, urkunden und anmerkungen von Carl Gebhardt.* Heidelberg y Londres: C. Winter Oxford University Press.

Guibovich Pérez, Pedro (1991). Lectura y difusión de la obra del Inca Garcilaso en el virreinato peruano (siglos XVII-XVIII). El caso de los *Comentarios reales*. *Revista Histórica. Órgano de la Academia Nacional de la Historia, 37*, 103-120.

Hemming, John (1982 [1970]). *La conquista de los incas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Konetzke, Richard (1946a). El mestizaje y su importancia en el desarrollo de la población hispanoamericana durante la época colonial. (Conclusión). *Revista de Indias 7*(24), 215-237.

Konetzke, Richard (1946b). El mestizaje y su importancia en el desarrollo de la población hispanoamericana durante la época colonial. *Revista de Indias,* 7(23), 7-44.

Lasso de la Vega, Marqués del Saltillo, Miguel (1929). El Inca Garci Lasso y los Lasso de la Vega en la historia. *Revista de Historia y Genealogía Española, 3*(16), 289-310. Reproducido en *Boletín Bibliográfico* de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos VII (Lima, 1929).

López Martínez, Héctor (1971). *Rebeliones de mestizos y otros temas quinientistas*. Lima: Imprenta Gráfica Villanueva.

Macchi, Fernanda (2009). *Incas ilustrados: reconstrucciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

MacKehenie, C.A. (1940). Apuntes sobre las traducciones castellanas de León Hebreo. *Mercurio Peruano, 22*(2), 679-697.

Mazzotti, José Antonio (1996a). *Coros mestizos del Inca Garcilaso: resonancias andinas*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Mazzotti, José Antonio (1996b). 'Sólo la proporción es la que canta': poética de la nación y épica criolla en la Lima del XVIII. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 43*, 59-75.

Mazzotti, José Antonio (1998). Garcilaso y los orígenes del garcilasismo: el papel de los *Comentarios reales* en el desarrollo del imaginario nacional peruano. *Fronteras. Revista del Centro de Investigaciones de Historia Colonial, 3*, 13-35.

Mazzotti, José Antonio (2001). La invención nacional criolla a partir del Inca Garcilaso: las estrategias de Peralta y Barnuevo. En Daniel Castillo Durante y Borka Sattler, eds., *Perú en su cultura* (pp. 55-72). Ottawa: University of Ottawa.

Mazzotti, José Antonio (2005). Garcilaso en el Inca Garcilaso: los alcances de un nombre. *Lexis, 29*(2), 179-218.

Mazzotti, José Antonio (2006). Otros motivos para la *Traduzion*: el Inca Garcilaso, los *Diálogos de amor* y la tradición cabalística. En Raquel Chang-Rodríguez, ed., *Franqueando fronteras: El Inca Garcilaso y La Florida del Inca* (pp. 127-144). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Mazzotti, José Antonio (2008). *La Florida del Inca*, el Rey Alarico y el proceso de construcción identitaria en el Inca Garcilaso. En Carmen de Mora y Antonio Garrido Aranda, eds., *Nuevas lecturas de* La Florida del Inca (pp. 55-66). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Mazzotti, José Antonio (2010). El Inca Garcilaso y el sujeto migrante. En Elena Romiti y Song No, eds., *400 años de* Comentarios reales*: estudios sobre el Inca Garcilaso y su obra* (pp. 197-214). Montevideo: Aitana.

Mazzotti, José Antonio (2011). Garcilaso y 'el bien común': mestizaje y posición política. En José Morales Saravia y Gerhard Penzkofer, eds., *El Inca Garcilaso de la Vega: entre varios mundos* (pp. 185-206). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Miró Quesada, Aurelio (1994 [1948]). *El Inca Garcilaso*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Pease G. Y., Franklin (1983). Garcilaso andino. *Revista Histórica, 34*, 41-52.

Pescatori, Rosella (2009). Introduction. En *Dialogues of Love. By Leone Ebreo*. Trad. de Cosmos Damian Bacich y Rosella Pescatori (pp. i-xiv). Toronto: University of Toronto Press.

Rodríguez Garrido, José A (2000). 'Como hombre venido del cielo': la representación del padre del Inca Garcilaso en los *Comentarios reales*. En Karl Kohut y Sonia Rose, eds., *La formación de la cultura virreinal I. La etapa inicial* (pp. 403-422). Frankfurt y Madrid: Vervuert / Iberoamericana.

Rosenblat, Ángel (1945). *La población indígena y el mestizaje en América*. Buenos Aires: Nova.

Rowe, John Howland (1976 [1954]). El movimiento nacional inca del siglo XVIII. En Alberto Flores Galindo, comp., *Túpac Amaru II-1780* (pp. 13-66). Lima: Retablo de Papel.

Sommer, Doris (1996). Mosaico y mestizo: el amor bilingüe de León Hebreo al Inca Garcilaso. Trad. José Antonio Mazzotti. En José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos-Aguilar, eds., *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 153-172). Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas.

Soria Olmedo, Andrés (1984). *Los* Dialoghi d'amore *de León Hebreo: aspectos literarios y culturales*. Granada: Universidad de Granada.

Vega, Inca Garcilaso de la (1590). *Traduzion del Yndio de los tres Dialogos de Amor de Leon Hebreo hecha de Italiano en Español por Garcilasso Ynga de la Vega*. Madrid: Casa de Pedro Madrigal.

Vega, Inca Garcilaso de la (1951 [1596]). *Relación de la descendencia de Garci Pérez de Vargas*. Reproducción facsimilar y transcripción del manuscrito original, con un prólogo por Raúl Porras Barrenechea. Lima: Instituto de Historia.

Vega, Inca Garcilaso de la (1605). *La Florida del Ynca. Historia del Adelantado Hernando de Soto, Gobernador y Capitan General del Reino de la Florida, y de Otros Heroicos Caballeros Españoles e Yndios, escrita por el Ynca Garcilasso de la Vega, Capitan de Su Magestad, Natural de la Gran Ciudad del Cozco, Cabeça de los Reinos y Provinçias del Peru*. Lisboa: Imprenta de Pedro Crasbeeck.

Vega, Inca Garcilaso de la (1609). *Primera Parte de los Commentarios Reales, qve tratan del origen de los Yncas, Reyes que fveron del Perv, de su idolatria, leyes, y gouierno en paz y en guerra: de sus vidas y conquistas, y de todo lo que fue aquel Imperio y su Republica, antes que los españoles passaran a el*. Lisboa: Imprenta de Pedro Crasbeeck.

Vega, Inca Garcilaso de la (1617). *Historia General del Perú. Segunda Parte de los Comentarios Reales*. Córdoba: Viuda de Andrés Barrera.

---

[168] Como se sabe, los nombres en esa época honraban a parientes y ancestros en general, y no necesariamente repetían el del progenitor.

[169] Aunque el Inca Garcilaso era un historiador, se le estudia también desde la crítica literaria. Para entender este interés de distintas disciplinas en Garcilaso, debe recordarse que la historia en los siglos XVI y XVII era considerada una rama de la retórica. El historiador español Jerónimo de Román y Zamora (a quien Garcilaso leía) definió el tema de manera ejemplar en 1575: «La retórica es el alma de la historia». La concepción del género incluía no tanto la recolección en sí misma de eventos comprobables con documentos, como se entiende la historia moderna a partir del positivismo. Lo que importaba eran las verdades trascendentes, hacia las cuales el historiador renacentista debía guiar a sus lectores de manera didáctica y persuasiva. Por eso, la obra del Inca Garcilaso es analizable tanto desde la crítica literaria como desde la historia contemporáneas.

[170] Por mucho tiempo se daba por sentado que el quechua de Garcilaso era una fuente certera y completa sobre la lengua de los incas. Gracias a los estudios de Rodolfo Cerrón-Palomino desde los años 1990, hoy recogidos en el volumen *Tras las huellas del Inca Garcilaso* (2013) sabemos que el Inca manejaba una variedad del quechua —la cuzqueña— que lo hacía renuente a aceptar la variante chincha, así como a interpretar muchos topónimos de origen puquina o aimara desde significados y etimologías del quechua, lo cual lo lleva a veces a interpretaciones equivocadas. Con todo, el Inca guardó una memoria importante del quechua cuzqueño en su tiempo, pese a vivir la mayor parte de su vida en España.

[171] El hecho de que se haya encontrado el escudo en algunos ejemplares y no en otros de la edición de 1609 puede deberse al proceso mismo de impresión de la época, en que los pliegos se tiraban a lo largo de varios días y semanas, y en ellos el autor podía introducir cambios que afectaban a unos ejemplares y no a otros. También puede tratarse de algo tan simple como el robo de la ilustración en algunos ejemplares por parte de lectores avezados de la época o modernos.

[172] Para una historia del garcilasismo en el Perú, es decir, de la recepción crítica de su obra, puede ser útil esta nota extraída de mi libro *Coros mestizos del Inca Garcilaso* (1996): «La referencia más antigua que encontramos de los *Comentarios* en tierras andinas es la del manuscrito que forma parte de un volumen mayor, catalogado con el número 3169 en la Biblioteca Nacional de Madrid. Entre otros valiosos documentos, como las «Relaciones» de Cristóbal de Molina y de Pachacuti Yamqui, así como el célebre *Manuscrito* de Huarochirí, el volumen contiene también un «resumen de los *Comentarios reales*», que Duviols (1993, p. 15) identifica de letra del famoso extirpador de idolatrías Francisco de Ávila. Si bien no hay por el momento indicios de que los curacas cuzqueños o andinos en general llegaron a conocer la obra de Garcilaso inmediatamente después de su publicación, la fecha temprana del manuscrito de Madrid (década de 1610) señala que la obra sí llegó al Virreinato del Perú poco después de aparecida. Más evidentes son todavía las lecturas que hicieron los criollos fray Buenaventura de Salinas, en su *Memorial de Historias del Nuevo Mundo Pirú* (1630), y fray Antonio de la Calancha, en su *Chronica Moralizada* (1639), sobre los conceptos y la genealogía incaica que Garcilaso ofrece. La temprana recepción criolla de los *Comentarios* resulta, pues, claramente verificable, y se extiende a lo largo de la colonia, siendo la base de algunos textos notables del siglo XVIII, como la *Descripción de las Fiestas Reales* (1724) y la *Lima Fundada* (1732) de Pedro de Peralta, que utiliza a Garcilaso constantemente para proponer su propia versión del pasado incaico y de la conquista, respectivamente. Sobre la recepción indígena y mestiza, los estudios de Rowe (1976 [1954]), Durand (1989) y Buntinx y Wuffarden (1991) desarrollan la influencia de Garcilaso en el «movimiento nacional inca» del XVIII, de modo que a sus páginas debe remitirse el lector interesado en el tema de la recepción de los *Comentarios* y su papel dentro del proyecto nacional mestizo previo a la independencia criolla del XIX» (Mazzotti, 1996a, pp. 335-336, 1996b, 1998, 2001; Guibovich, 1991; Macchi, 2009; Cortez, 2010, 2013).

«Escribirlo es llorar»: la crónica visual de Felipe Guaman Poma de Ayala

Mercedes López-Baralt
Profesora Emérita de la Universidad de Puerto Rico
Profesora Honoraria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

[...] y vuestra Magestad no permita que nos acauemos
Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva coronica i buen gobierno*

1. Un texto monumental: origen y proyecciones de futuro

Volver hoy a *El primer nueva coronica i buen gobierno* del cronista andino Guaman Poma de Ayala[173], cuyo manuscrito ológrafo data de inicios del siglo XVII[174], impone contar una historia en la que se hilvanan, una a una, las sorpresas. La primera tiene que ver con su asombrosa complejidad. La carta-crónica a Felipe III constituye una insólita etnografía visual, que en sus 1189 páginas —que incluyen casi cuatrocientos dibujos a tinta de la pluma del mismo autor— describe el mundo andino, critica acerbamente los abusos de la colonización y propone un buen gobierno para el virreinato peruano. Pero más allá de su contenido, importa resaltar la originalidad de su mestizaje formal, debido a la biculturalidad del autor: un entrevero de lenguas (español, latín, quechua y aymara) y de códigos (verbal y visual; oral y escrito). De ahí que, aunque Guaman Poma escribe en español la mayor parte de su crónica, su ortografía y su sintaxis están marcadas por su lengua materna, el quechua. También asombra su mestizaje genérico, pues la obra tiene visos de autobiografía, historia, etnografía[175], archivo de la tradición oral andina, sermón, memorial de peticiones y remedios, literatura emblemática, consejería real y literatura ilustrada de viajes. El título mismo alude a los dos temas que rigen el texto. La *nueva coronica* consiste en la descripción de la cultura milenaria del antiguo Perú, con su culminación en el Imperio incaico; el *buen gobierno* aborda la conquista y la colonización española, a la vez que esboza una utopía colonial andina. El libro comienza con una explicación de su origen (según Guaman Poma, el rey de España, Felipe III, le rogó que escribiera la crónica), y continúa con la narración de la historia preincaica y la historia de los incas (con sus leyes, ritos, poemas y canciones)[176], la conquista y las guerras civiles entre los conquistadores, la denuncia de los males del virreinato, la descripción de las castas del Perú y los funcionarios coloniales, el capítulo de la pregunta (que propone un programa de buen gobierno a partir de un diálogo ficticio entre Guaman Poma y Felipe III), las consideraciones (advertencias cristianas del autor), la descripción de las ciudades peruanas y el calendario agrario andino. Finaliza con un capítulo autobiográfico titulado «Camina el autor», donde Guaman Poma narra su destierro de Guamanga y su llegada a Lima, para entregar el manuscrito de su *Nueva coronica* al virrey.

La segunda sorpresa tiene que ver con el lugar donde Richard Pietschmann descubriera en 1908 el manuscrito: la Biblioteca Real de Copenhague. El misterio nunca se ha dilucidado, pero todo apunta a pensar que algún coleccionista danés de arte pudo haberlo adquirido en Madrid. Porque sus dibujos garantizaron la supervivencia de la *Nueva coronica*, cuyo destino escandinavo parece estar ligado a la posible contribución de estos a la leyenda negra que la Europa protestante articuló para desacreditar la conquista española (Adorno, 2001, p. 50). En cuanto a la fecha tardía de la aparición

de la crónica de Guaman Poma, propongo que hay que tener muy en cuenta la estridencia de su grito de dolor como colonizado, que caracteriza tanto su escritura como sus dibujos. De ahí que, aunque su manuscrito exhibe las convenciones editoriales necesarias para su publicación (frontispicio, índice, paginación y colofón, entre otras), y que el mismo autor reiteró su deseo de que así fuera, cabe inferir que la España inquisitorial no tuviera la más mínima intención de autodifamarse. Ello contrasta con la publicación inmediata —si bien en Lisboa— y el éxito de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, que con su elegancia de humanista supo evadir los problemas de la censura al enmascarar el mismo dolor de Guaman Poma con la serenidad de la concordia neoplatónica.

La tercera sorpresa reside en el hecho de que a partir de su edición facsimilar de 1936 a cargo de Paul Rivet y el Instituto de Etnología de París, que abrió el camino a ediciones sucesivas, la *Nueva coronica i buen gobierno* se instauró como fuente primaria imprescindible para la antropología y la historiografía andinas. Nuestra visión del pasado peruano ya no será la misma, gracias a la atención que le han prestado a Guaman Poma antropólogos, historiadores y lingüistas, quienes nos han iluminado esta fascinante región del *reino de las Indias* que nuestro cronista andino recreó para la posteridad. Pero hoy la *Nueva coronica* se ha consolidado también como texto canónico de las letras coloniales peruanas, gracias a la edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno (1980)[177]. De la dimensión artística de la obra de Guaman Poma se han ocupado, entre otros, historiadores del arte como Teresa Gisbert, Maarten van de Guchte y Thomas Cummins, y críticos literarios como Rolena Adorno, Raquel Chang-Rodríguez, Martin Lienhard y la autora de estas líneas. Y es que no solo se trata de un dibujante genial, sino que a través de su español mestizado por el quechua nuestro autor roza por igual el humor amargo y el lirismo melancólico, creando diálogos y reinventándose a sí mismo. Hay más sorpresas, pero ya las irán descubriendo los lectores de hoy y de mañana. Porque hace décadas que Guaman Poma se da la mano con el Inca Garcilaso en tanto emblema de la peruanidad mestiza, siempre antigua, pero cada vez más moderna.

2. La andadura vital de Guaman Poma

Esbocemos el perfil biográfico del autor, trazado por varios estudiosos de su obra, y sobre todo, por Rolena Adorno, autoridad indiscutible en el texto y los contextos de Guaman Poma. Trayectoria que podemos inferir de diversas fuentes: su propia *Nueva coronica*, así como diversos documentos y expedientes de fines del siglo dieciséis y comienzos del diecisiete. Vale mencionar varios: 1. un expediente de los comuneros de Quinua (en Guamanga, hoy conocida como Ayacucho) ratificado por «don Phelipe Guaman Poma» en calidad de notario en 1595, y publicado por Rodolfo Salazar en 1938 (Porras Barrenechea, 1948); 2. la carta escrita por Guaman Poma a Felipe III el 14 de febrero de 1615 presentándole su crónica, y que se conserva en el Archivo de Indias de Sevilla (Lohmann Villena, 1945); 3. el expediente Prado Tello (1952, 1954, 1991), que compila documentos legales de la década de 1590 sobre la disputa de las tierras de Chiara en el valle de Chupas (Guamanga) entre los indios chachapoyas y los clanes de Guaman Poma y Juan Tingo, y que incluye un manuscrito con dibujos del cronista (Guillén, 1962; Adorno, 2001); y 4. una sentencia de destierro de 1600 firmada por el teniente corregidor de Guamanga, expulsando a Guaman Poma de su provincia, publicada por fray Pedro Mañaricúa (1955).

Felipe Guaman Poma de Ayala, oriundo, según el colofón de su *Nueva coronica*, de San Cristóbal de Suntunto de la provincia de Lucanas (en Guamanga), nació entre las décadas de 1530 y 1550, y murió después de 1615 (Adorno, 2001, p. 59). En su carta al rey se autoproclama heredero de las dos dinastías reales del Perú prehispánico al momento de la conquista: los incas y los yarovilcas de Huánuco. Porque Guaman Poma fue indio, y no mestizo como Garcilaso de la Vega, aunque por su

mestizaje cultural participa de la biculturalidad[178] del Inca. Sobre su abolengo incaico hay dudas: el autor afirma que su madre, Juana Curi Ocllo, fue la hija menor del Inca Túpac Yupanqui, pero quizá se trate de una ascendencia menos directa, si es que la hay. Más importante resulta la ascendencia yarovilca para el cronista, quien a lo largo de su obra muestra una clara animadversión contra los incas. Los yaro, etnia que se enseñoreó al norte del Perú —en el Chinchaysuyo— antes de su conquista por el Imperio incaico, aparecen en la *Nueva coronica* rodeados de una aureola mítica. Guaman Poma los sitúa en la cuarta edad de indios, la de los *aucaruna*, una suerte de edad dorada andina caracterizada por el autor como guerrera y a la vez monoteísta[179]. Su padre, Martín Mallqui de Ayala, figura en la crónica como importante aliado de los españoles en la conquista, por cuya colaboración en la batalla de Huarina —la misma que arrojó sombras sobre el buen nombre del padre de Garcilaso— recibió el apellido Ayala de un capitán español. El expediente Prado Tello parece confirmar la importancia del padre de Guaman Poma, pues en él aparece como cofundador de Guamanga y propietario de tierras en Chupas.

Guaman Poma afirma haber crecido a la sombra de su hermanastro mestizo, el ermitaño Martín de Ayala, fruto de la unión de su madre con el capitán vizcaíno Luis de Ávalos de Ayala, y quien lo inició en la fe católica que pronto abrazaría con insistencia de converso. Su educación lo capacitó como indio ladino para ejercer de intérprete en los estrados coloniales. Según su propio testimonio, hacia fines de la década de 1560 acompaña al primer extirpador de idolatría en el Perú, Cristóbal de Albornoz, como lengua o intérprete. Con él emprende sus primeros viajes por Guamanga en aras de dicha campaña, concebida por la Iglesia para impedir el resurgimiento de la fe nativa. Estaba aun reciente el movimiento mesiánico del *taki onqoy* o enfermedad de la danza, fechado en 1565. Adorno (1989) apunta a la posibilidad de que, por sus conocimientos del quechua y del español, Guaman Poma pudiera haber trabajado en 1583 en la comisión de traductores del Tercer Concilio Limense (1582-1583)[180] en Lima, reclutado por su paisano de Guamanga, el franciscano Luis Jerónimo de Oré.

En lo que concierne a la posición social del cronista andino, por lo que alega en su crónica parece haber sido de cierta holgura. Ello lo confirman tres sentencias de la Real Audiencia de Lima (1595, 1597 y 1599), que establecen el derecho de su linaje a las tierras del valle de Chupas (Adorno, 2001). En la carta ficticia de su padre, que incluye en su obra y que fecha para 1587, el autor andino declara haber sido para esa época teniente de corregidor y cacique en la provincia de Andamarcas Soras Lucanas. Puede que no se trate de mera jactancia, pues como señala Porras, el título de «don» antepuesto a su nombre en el documento de Quinua atestigua la veracidad de la autodenominación de «indio principal» que tanto se reitera en la *Nueva coronica*. Sin embargo, su condición de cacique fue impugnada por la sentencia de destierro de 1600, que recoge acusaciones de los chachapoyas, quienes califican a Guaman Poma de indio embustero «que por otro nombre está averiguado llamarse Lázaro». El documento cuestiona la valía de su linaje e impide para siempre su reclamo a las tierras de Chupas. A la vez subraya la importancia de Guaman Poma como persona *non grata* a las autoridades coloniales.

El cronista conoció de cerca el régimen del virrey Francisco de Toledo, a quien criticó amargamente por ordenar la ejecución del líder de la resistencia incaica, Túpac Amaru I. Pero no solamente por ello. Dicho virrey le dio el golpe mortal al mundo andino con su nuevo orden demográfico del Perú, que para aprovechar la mano de obra de los indios los concentró en núcleos urbanos lejos de «su querencia» (GP, p. 413): sus tierras y sus *ayllus*[181]. Ideológicamente, el cronista estuvo muy influido por las ideas del arzobispo de Lima, Jerónimo de Loayza, y del padre Bartolomé de Las Casas, sobre la restitución cristiana de tierras mal adquiridas por las reducciones de indios de

Toledo (Adorno, 1986, p. 158). En su obra el cronista denuncia una y otra vez dos instituciones españolas ligadas a la gestión del virrey: la encomienda y el corregimiento. Tuvo lo suyo de maestro y abogado: Guaman Poma afirma en su crónica haber enseñado a leer y escribir a otros andinos para hacer reclamos a los corregidores. Su conocimiento del protocolo burocrático se hace evidente en la retórica cuasi legal de muchos momentos de su obra, y un documento extratextual al que ya me he referido ratifica que fue notario: el expediente de Quinua. Por la defensa de sus hermanos de raza, Guillén Guillén (1962) opina que el autor andino se hizo sospechoso a las autoridades virreinales, de lo que parece dar fe la sentencia de destierro, que el citado estudioso lee como una forma de silenciar al cronista.

Tras defender denodadamente sus intereses económicos en litigios que duraron hasta 1600, al enfrentarse con el fracaso de su gestión Guaman Poma decidió —cual lo hiciera Garcilaso tras su desengaño en la corte madrileña— recurrir a la escritura. Tal parece que fue entonces cuando comenzó a redactar su *Nueva coronica i buen gobierno*.

Su destierro de Guamanga, ordenado por la sentencia de 1600, con un castigo de doscientos azotes, debe haber sido decisivo con respecto a su visita a Lima en 1601. Dice Guaman Poma que allí informó al virrey Velasco, marqués de Salinas, sobre los abusos de los corregidores contra los indios, y es posible que fuera verdad, ya que las ordenanzas de este coinciden en puntos importantes con los reclamos del autor andino, como observa Porras Barrenechea (1948). Padilla Bendezú (1979) opina que Guaman Poma probablemente sirvió en este momento en el palacio virreinal, ya que en su carta de 1615 al rey nombra a Velasco como referencia. El mismo cronista afirma haberse «criado en palacio», en la Casa de Gobierno, pero no da detalles de dicha etapa (GP, p. 662), de lo cual es válido colegir que habría tenido acceso a su biblioteca de palacio, donde quizá pudo conocer otras crónicas sobre el Perú.

Hacia 1612 regresa a San Cristóbal de Suntunto y reclama sus tierras y hacienda al corregidor Flores, pero la defensa apasionada que hizo en aquella ocasión de sus hermanos andinos le acarrea un nuevo destierro. Emprende el camino de Huamanga a Lima en 1614 (GP, p. 1013), decidido a llevar al virrey el memorial de protestas cuya composición afirma haberle ocupado entre veinte y treinta años (GP, pp. 661-662)[182]. Ese mismo año se halla en la Ciudad de los Reyes, donde termina la crónica en 1615: es la fecha más tardía que consigna el manuscrito. Tal parece que no pudo entregar su obra al virrey en aquella ocasión: el colofón queda inconcluso con las palabras: «se presentó ante los señores», de las que figuran tachadas por su mano «los señores». Las palabras tachadas y el espacio en blanco son tristemente elocuentes. Al faltar los receptores inmediatos de su crónica, el silencio anticipa la frustración de la esperanza del cronista, tristemente prevista en el estribillo más frecuente de su obra: «y no ay rremedio». Sin embargo, no ceja en su empeño, y en febrero de 1615 escribe desde Santiago de Chipao en Lucanas una carta al rey que formaliza en Lima a través de un escribano, presentándole su obra y sus credenciales como autor. Como lo ha visto Adorno (2001), después de redactar el colofón de su crónica y esta carta, Guaman Poma le añade a aquella un capítulo final: «Camina el autor», en el que narra su viaje a Lima. Aunque iniciara su conocimiento etnográfico del Perú acompañando a Cristóbal de Albornoz, aquí llora su desengaño, denunciando amargamente la cruel campaña de extirpación de la idolatría dirigida entonces por el padre Francisco de Ávila[183].

3. La polémica finisecular sobre la identidad del cronista

Hasta aquí la reconstrucción de la trayectoria vital de Guaman Poma, a partir de sus propios testimonios y de fuentes burocráticas que confirman su existencia extratextual, más allá de lo narrado

por la *Nueva coronica*. Pero un descubrimiento de la década de 1990 ha pretendido poner en duda la identidad de nuestro autor, sustituyéndola por la del jesuita mestizo Blas Valera. Se trata nada menos que de la fuente principal de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso. Según su biografía oficial, el mestizo Blas Valera nace en Chachapoyas hacia 1545, e ingresa en la Compañía de Jesús en 1568. Tras recorrer buena parte del Perú, viaja a España en 1590, y, hallándose en la casa de su orden en Cádiz, sufre las consecuencias del saqueo de la ciudad por las fuerzas inglesas capitaneadas por el Conde de Essex en 1596. Al escapar apresuradamente, no pudo salvar sino unos pocos de sus escritos sobre el Perú, redactados en latín: son los «papeles rotos» citados una y otra vez por Garcilaso. Posiblemente Valera fuera autor de otros trabajos: suele atribuírsele la autoría de la *Relación* del jesuita anónimo, de 1590. Fallece en Málaga en 1597, y poco después los padres jesuitas entregan al Inca sus papeles.

Pero adentrémonos en la polémica. En 1995, en un ensayo titulado «Il documento seicentesco *Historia et rudimenta linguae Piruanorum*», varios italianos, entre ellos Clara Miccinelli y Laura Laurencich, presentaron su descubrimiento de un manuscrito inédito con *quipu*[184] hallado por Miccinelli en Nápoles. Según su contenido, Blas Valera —perseguido por la Compañía de Jesús por sus ideas a favor del mundo andino— se da por muerto en España en 1597. Pero en 1598 viaja al Perú y sigue escribiendo sobre su patria. Lo oculta entre los indios de la Cofradía de Jesús el jesuita Gonzalo Ruiz, un viejo amigo. Entran en conjura con Guaman Poma, Blas Valera, el jesuita napolitano Joan Annello Oliva y Gonzalo Ruiz, para preparar el manuscrito de Valera con la firma de Guaman Poma como «hombre-biombo», con dibujos —basados en otros de Valera— y caligrafía de Gonzalo Ruiz. Todo ello como expresión de un movimiento neoinca cristiano, en defensa de la antigua cultura indígena. Blas Valera regresa a España en 1618 y en 1619 muere en Alcalá de Henares. Oliva guarda la *Nueva coronica i buen gobierno* en un lugar oculto del Colegio de Lima en espera de que pudiera divulgarse. En la página final de la *Nueva coronica*, sobre el escudo de Castilla y León, hay una frase que contiene un anagrama de Valera como clave de su autoría: «CORONAREAL» (NAREAL: el anagrama resulta tomando la «N» como una suerte de «V»). Miccinelli también afirma haber descubierto, entre otros documentos pertinentes al caso, un contrato notarial redactado el 26 de febrero de 1614 en Huánuco, firmado por «don Felipe de Ayala, príncipe», en el que este recibe un caballo y una carreta de Valera y Gonzalo Ruiz por las informaciones que ofreció a los jesuitas rebeldes para componer la *Nueva coronica*.

Potencialmente, el descubrimiento de los documentos napolitanos podría dar al traste con la autoría de Guaman Poma con relación a su *Nueva coronica*, y aun nos haría dudar de hasta qué punto pudo ser Garcilaso el autor de los *Comentarios reales*. Pero la autenticidad de estos —que no han podido ser examinados aún por un grupo de especialistas ajenos a sus custodios— ha sido puesta en duda por los estudiosos de Guaman Poma. Según Xavier Albó (1997), hay evidencia documental en la Compañía de Jesús de la muerte de Valera en Málaga, en 1597. También nota Albó cómo Guaman Poma privilegia en su crónica el área de Lucanas, de la que era oriundo, y no la de los chachapoyas, de donde provenía Valera. En el pleito publicado en 1991 por monseñor Prado Tello, continúa Albó, Guaman Poma defiende sus tierras, —ubicadas cerca de Guamanga— de los chachapoyas, a quienes considera intrusos. Para Tom Zuidema (1999), no hay huella de las ideas de Blas Valera en la *Nueva coronica*. Valera nunca estuvo en Guamanga, y la *Nueva coronica* la describe muy bien. Y para Teodoro Hampe-Martínez, no hay manera de fraguar con naturalidad la extraordinaria complejidad cultural y lingüística de la *Nueva coronica*. Con él coincide Alfredo Alberdi Vallejo (2007), poniendo el acento en el conocimiento profundo de la antigua Guamanga que Guaman Poma exhibe en su obra. Juan Carlos Estenssoro (1997) entiende, por su parte, que el

manuscrito y sus secuelas parecen «la última novela de Umberto Eco», y señala un anacronismo tremendo en la *Historia rudimenta*: el empleo de la palabra *genocidium* (genocidio), cuando esta no se acuñó sino hasta 1944, a partir del holocausto en la Segunda Guerra Mundial. Pero es Rolena Adorno (1999) quien presenta los argumentos más contundentes en contra de la veracidad del descubrimiento: 1. todo contrato o documento notarial era un documento público, y el proyecto de Valera era clandestino; 2. el texto en quechua del manuscrito titulado *Historia rudimenta* no es, según los lingüistas, anterior al siglo diecinueve; 3. el Blas Valera que conocemos a través de Garcilaso apoya la evangelización del Perú, contrario a lo que sostiene la *Historia rudimenta*; 4. el manuscrito no tiene contexto histórico; 5. Guaman Poma condena obsesivamente la raza mestiza, por ser resultado de la violencia colonial, y Valera era mestizo; 6. Guaman Poma tenía una actitud ortodoxa hacia las enseñanzas de la Iglesia y sus campañas contra los ritos y religiones andinas, atacadas por Valera en el manuscrito; y 7. Guaman Poma sentía un desprecio feroz por la etnia de los chachapoyas, a la que pertenece Valera. Adorno subraya la nefasta consecuencia ideológica de la *Historia rudimenta* y los demás documentos relacionados a este asunto: la de eliminar al indio, en este caso a Guaman Poma, del panorama cultural peruano del siglo XVII para sustituirlo por un mestizo jesuita. En una palabra: para Adorno las teorías de Clara Miccinelli y sus colaboradores ponen en duda la existencia de la voz andina durante la época colonial.

Por mi parte, doy por incontestables los lúcidos argumentos de mis colegas, a la vez que pienso que Guaman Poma es un autor cuya poderosísima presencia en el texto no hay hipótesis que pueda nublar. Si bien nuevos documentos extratextuales, siempre que sean fidedignos, podrían arrojar luz sobre la biografía del cronista, obligándonos a corregir o a ampliar alguna pieza del mosaico de su vida, su personalidad como autor andino —apasionadamente guamanguino— se mantiene incólume. Porque la obra habla más de un escritor que las otras huellas que su vida haya podido dejar. Sabemos poco de Shakespeare, la biografía de Cervantes todavía se está escribiendo, pero la mentalidad del escritor, su visión de mundo, incluso su psique, quedan plasmadas —a veces a pesar suyo— en su rastro de palabras, tan intransferible y delator como el ADN. Y, más allá de la obra como fuente de acceso, no al aspecto anecdótico de una vida sino al espíritu de su autor, tenemos que contar con la profunda coherencia de una obra extensa y complicada, cuya elaboración en distintos medios, lenguas y códigos no le resta ni un ápice al engranaje perfecto que logra Guaman Poma.

4. Los dibujos del cronista andino

La formación de Guaman Poma no se limitó al aprendizaje de las letras castellanas y la doctrina cristiana: todo indica que tuvo un entrenamiento formal como artista. Que el cronista no fue ajeno al impulso del arte visual del virreinato puede inferirse de varios hechos. En primer lugar, Guaman Poma se educa en el Cuzco, centro del florecimiento pictórico que produce su primer óleo, sobre la Virgen de la Merced, en 1565. Por otra parte, sus dibujos indican un profesionalismo que no puede ser fruto de la improvisación: la falta de titubeo en un medio tan difícil como el de la pluma —produce sus 398 dibujos en solo dos años: de 1613 a 1615, lo que le tomó hacer la copia del manuscrito que hoy conservamos— hace plausible la posibilidad, señalada por Mesa y Gisbert (1962), de que recibiera adiestramiento en alguno de los talleres locales, como lo he explicado en *Guaman Poma, autor y artista* (1993).

También es importante notar que el texto verbal de la crónica revela una insistente preocupación por la pintura como elemento central de culto, confirmado por el hecho de que varios de sus dibujos representan cuadros de pintura religiosa. El dibujo dedicado a la devoción a todos los santos (GP,

p. 773) contiene un muestrario iconográfico de la representación de varios de los personajes más importantes del santoral: San Pedro con las llaves del cielo, San Sebastián traspasado por las flechas, Santa Lucía con sus ojos en bandeja, etcétera. En otros encontramos ya la representación realista de cuadros del arte colonial. Uno muestra a una pareja de indios de rodillas ante el Cristo crucificado (GP, p. 765); en otro vemos un grupo nativo rezándole al cuadro de la Virgen de la Peña de Francia o de Copacabana (GP, p. 862). Sin embargo, el paralelo más importante entre los dibujos de Guaman Poma y el arte colonial está en el empleo de la palabra dentro del espacio visual. El cronista hace un uso exhaustivo de las formas y funciones de las bandas verbales que como artista colonial hereda de la pintura religiosa del medioevo.

Para abonar a la posibilidad de que Guaman Poma tuviera un entrenamiento formal como artista, vale subrayar un dato revelador: al inicio de su crónica, y al afirmar que adornó con dibujos su texto para hacerle más agradable la lectura al rey, Guaman Poma menciona cuatro nociones teóricas italianas de pintura: *facilità*, *varietà*, *ornato* e *inventio* (GP, p. 7). Y aunque no menciona su fuente —el primer tratado renacentista sobre el tema, *Della pittura*, de Leon Battista Alberti (1435-1436)[185] — el cronista no está haciendo otra cosa que poner a Felipe III al tanto de sus conocimientos formales en este campo. Aunque no podemos por el momento trazar con certeza cómo llegó a nuestro cronista la noticia de dicho texto, publicado por primera vez en latín en 1540, y posteriormente en sucesivas ediciones italianas, los primeros pintores italianos que llegaron al Perú como maestros del incipiente arte colonial no pudieron desconocerlo. Bernardo Bitti llega a Lima en 1575, Mateo Pérez de Alesio en 1588 y se convierte en pintor del virrey, Angelino Medoro en 1600; entre 1583 y 1584 Bitti pinta el altar jesuita del Cuzco. Estas fechas coinciden con la vida de Guaman Poma, que bien pudo haber conocido a alguno de ellos. Lo que sí nos consta es su contacto directo con un cronista pintor: el fraile mercedario Martín de Murúa, autor de dos crónicas —*Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Perú* (1590) e *Historia general del Perú, origen y descendencia de los Incas* (1611)— que incluyen dibujos de Guaman Poma (Adorno, 2001). Pero fue una relación tóxica: nuestro cronista lo acusa de castigar cruelmente a los indios (lo que plasma en un dibujo en el que el fraile aparece pegándole a una india que teje; GP, p. 612) y de «quererme quitar mi mujer» (GP, p. 848). Le quitó más, porque las semejanzas entre los dibujos de ambos —los de Murúa en acuarela, los de nuestro autor en tinta— llevan a pensar a Juan Ossio «que fue el sacerdote que copió al indígena y no al revés» (1985, p. III).

Como hemos visto, la obra de Guaman Poma colinda con otros géneros, entre ellos la literatura ilustrada de viajes. Y podría leerse como una versión andina de los *Grand Voyages* del protestante belga Theodore de Bry. Los trece volúmenes de esta colección, ilustrados con 400 grabados sobre América y publicados entre 1590 y 1634, ofrecen una tipología que opone indios salvajes a conquistadores civilizados (Bucher, 1981). Los 398 dibujos de Guaman Poma —que no conoció a De Bry— proponen su propia tipología, en la que los europeos llevan la peor parte. Lo que nos lleva a considerar otra faceta de la sorprendente originalidad de nuestro autor: y es que como andino autóctono, se atreve a proponer una etnografía del invasor, volviendo el mundo al revés (frase muy suya) para convertirlo en el Otro. Mediante diversas estrategias, el cronista crea una tipología cultural binaria que subvierte la oposición escolástica de vicios y virtudes, privilegiando éticamente al indígena virtuoso y enjuiciando sin piedad al español vicioso[186].

Hay varios motivos históricos que pudieron animar a nuestro cronista a dibujar. Uno de ellos lo señala Maarten van de Guchte: la Real Cédula de 1577, que desde Madrid pide a los administradores coloniales ilustraciones de calles, plazas y pueblos (1992, p. 94). Por mi parte, propongo que otro motivo fue el decreto 25 del Concilio de Trento, que insiste en la legitimidad del uso de imágenes

para propósitos de evangelización (Schroeder, 1941). Los decretos de Trento se leían los domingos en las iglesias del Perú durante la década de 1560, y Guaman Poma aprendió de ellos que la imagen sirve para persuadir, lo que puso en práctica en sus dibujos, si bien con fines políticos. Pero también debemos considerar el hecho de que la cultura del Siglo de Oro europeo fue marcadamente visual, no solo por el apogeo de la pintura y la escultura que impulsó el renacimiento, sino por su literatura emblemática[187], sus libros ilustrados (responsables de la invención gráfica de América) y sus estampas, sobre todo las religiosas. Todo ello regido por las prescripciones artísticas del diccionario de imágenes o *Iconologia* de Cesare Ripa, cuya primera edición data de 1593 (López-Baralt, 1979a, 1988).

Ahora bien, ¿cuáles son las fuentes de los dibujos de nuestro autor andino? No hay evidencia arqueológica de pintura figurativa en el incario, aunque varios cronistas aluden a lienzos o murales sobre los incas y sus hazañas. Descartado el factor autóctono, debemos dirigir nuestra mirada hacia Europa. Contrastando grabados y estampas con varios de los dibujos de Guaman Poma, Van de Guchte (1992) ha probado que estos constituyen una fuente imprescindible para el arte visual del cronista, más importante que la pintura. Pero, ¿cómo llegaron a Guaman Poma? No es fácil precisarlo, pero propongo una posibilidad.

La literatura ilustrada irrumpe desde temprano en el virreinato peruano, desde sus primeros libros impresos: *Doctrina Christiana* (1584) y *Symbolo Catholico Indiano* (1598). Pero más importante que la ilustración del libro para la catequización de los indígenas fue el trasiego de estampas o imágenes sueltas, fácilmente distribuidas por los misioneros a una población iletrada. Cuando Antonio Ricardo traspasa su imprenta (la primera en Lima) a Francisco del Canto en 1605, el documento notarial que legaliza la transacción presenta una lista de los haberes del inmueble, entre los cuales constaban «176 estampas de Isopo, 60 estampas de devoción, chicas y grandes de diferentes santos, de Nuestro Señor y Nuestra Señora, 550 estampas y figuras del Flos Sanctorum y otras cosas diferentes, 48 estampas de pliego de Santos y Santas y Apóstoles, de diversas suertes» (Vargas Ugarte, 1953, pp. xxi-xxii). También vale aludir a un documento anterior, de 1587, en el que el pintor italiano Mateo Pérez de Alesio, establecido en Lima, declara que está en deuda con el librero sevillano Melchor Riquelme por la compra de un libro y de todas las estampas de Alberto Durero y otros autores (López Martínez, 1929).

Sobre las estampas, oigamos lo que nos dice Guaman Poma, al hacer la apología de los jesuitas: «Traen a los cristianos la fe de Jesucristo y el euangelio [...] y mucho más a los yndios, yndias, dándole el rrosario, ymágenes y con el sermón» (GP, p. 603). Gesto que el mismo cronista asume, cuando en su viaje de Guamanga a Lima encuentra a tres indias viejas llorando y quejándose del maltrato que recibieron del extirpador de la idolatría Francisco de Ávila: «De ello se quedó espantado el dicho autor de oyr tan lastimosa nueua y palabra. De ello le consoló a las dichas pobres tres biejas y dijo que Dios lo rremediaría. Y ancí le rrepartió ymágenes adonde se encomendasen a Dios y a la Uirgen Santa María» (GP, p. 1018). Desafortunadamente, la misma naturaleza de hoja suelta que hizo de la imagen impresa artículo idóneo para la difusión de la fe, la convierte en objeto difícilmente recuperable a la distancia de cuatro siglos.

5. La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en el arte visual de Guaman Poma

Simples a primera vista, los dibujos del cronista andino presentan una complejidad insólita, pues siendo casi todos ellos figurativos, a la vez son simbólicos a nivel estructural. El código representativo del arte pictórico europeo distrae del sentido latente en los dibujos del cronista,

articulado a través de un código posicional. Este complejo sistema icónico impone al lector dos lecturas distintas del texto visual: una que sigue explícitamente los eventos de la narración pictórica, y otra que atiende al mensaje simbólico que se insinúa en cada dibujo.

Porque el arte visual de nuestro autor reproduce el simbolismo espacial andino. Como lo afirma Guaman Poma, el Tahuantinsuyo, dividido en cuatro regiones, se regía por la dualidad, al considerar como *hanan* (arriba) las regiones de Antisuyo y Chinchaysuyo, a la derecha del Cuzco, y como *hurin* (abajo) las de Collasuyo y Cuntisuyo, a su izquierda:

> As de sauer que todo el Reyno tenia quatro Reys cuatro partes Chinchay Suyo a la mano derecha al poniente del sol arriua a la montana hacia la Mar de el Norte Ande Suyo de donde naze el sol a la mano esquierda hacia chile Colla Suyo hacia la Mar del Sur Conde Suyo. Estos dichos quatro partes torno a partir a dos partes yngas: Hanan cuzco al poniente Chinchay Suyo, Lurin Cuzco al saliente del sol, Colla Suyo a mano esquierda. Y aci cae en medio la cauesa y corte del rreyno, la gran ciudad del Cuzco (GP, p. 913).

El mito de la fundación del Cuzco narrado por el Inca Garcilaso en sus *Comentarios reales* de 1609 es referencia obligada para acercarnos a la geografía mítica andina:

> De esta manera se principió a poblar esta nuestra imperial ciudad, dividida en dos medios que llamaron Hanan Cozco, que como sabes quiere decir Cuzco el alto, y Hurin Cozco, que es Cuzco el bajo. Los que atrajo el Rey [Manco Capac] quiso que poblasen a Hanan Cozco, y por esto le llaman el alto, y los que convocó la Reina [Mama Ocllo] que poblasen a Hurin Cozco, y por eso le llamaron el bajo [...] Y mandó [el Padre Sol] que entre ellos hubiese sola una diferencia y reconocimiento de superioridad: que los del Cuzco alto fuesen respetados y tenidos como primogénitos, hermanos mayores, y los del bajo fuesen como hijos segundos; y en suma, fuesen como el brazo derecho y el izquierdo, por haber sido los del alto atraídos por el varón y los del bajo por la hembra (Garcilaso, 2003, pp. 55-56).

Juan Ossio nos ha ayudado a precisar las connotaciones simbólicas del espacio andino, que rigen dibujos de Guaman Poma como el Mapamundi (GP, pp. 914-915) y el Pontifical Mundo (p. 34). *Hanan* es una noción dominante, solar, masculina, que apunta a lo alto y a la derecha; mientras que *hurin* —noción subordinada, lunar, femenina— connota lo bajo, la izquierda. El centro, por recordar al Cuzco, es sagrado (Ossio, 1973). Aun hoy las comunidades andinas se dividen en estas dos mitades que periódicamente combaten entre sí en un encuentro ritual (*tinku*) en el que, en palabras de Franklin Pease, la batalla entre fuerzas opuestas engendra la compleja totalidad[188].

Estas nociones andinas cargan de valor ético el espacio visual de la *Nueva coronica*, haciendo que las posiciones que ocupan los elementos dentro del dibujo cobren significado. Siguiendo a Ossio, y en una coincidencia que en antropología se podría nombrar como «invención independiente», en 1979 Rolena Adorno y yo estrenamos esta mirada que reconoce la persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los dibujos de Guaman Poma (Adorno, 1979; López-Baralt, 1979b). Desde dicha perspectiva constatamos que en los dibujos en que el cronista presenta cualquier tipo de confrontación entre españoles e indios, estos últimos están casi siempre a la derecha del eje implícito del espacio visual (*hanan*), mientras que los primeros están a su izquierda (*hurin*). La mayoría de estos dibujos presentan indios abusados cruelmente por los españoles. Y suele suceder que una imagen que comunica de manera literal el maltrato indígena pueda leerse de manera simbólica como una condena del vencedor (que queda relegado al espacio subordinado) y una reivindicación de los vencidos (que ocupan el espacio dominante). Un caso emblemático es el dibujo sobre la mala confesión, en el que la india maltratada se reivindica al ocupar el espacio dominante de *hanan* y el sacerdote sádico que la preñó queda señalado como malhechor al ocupar el espacio subordinado de

hurin (GP, p. 545). Sentencia que Guaman Poma emite sin palabras. Esta subversión del mensaje literal por la estructura subyacente es quizá uno de los efectos más sorprendentes de los dibujos de Guaman Poma (Ilustración 1).

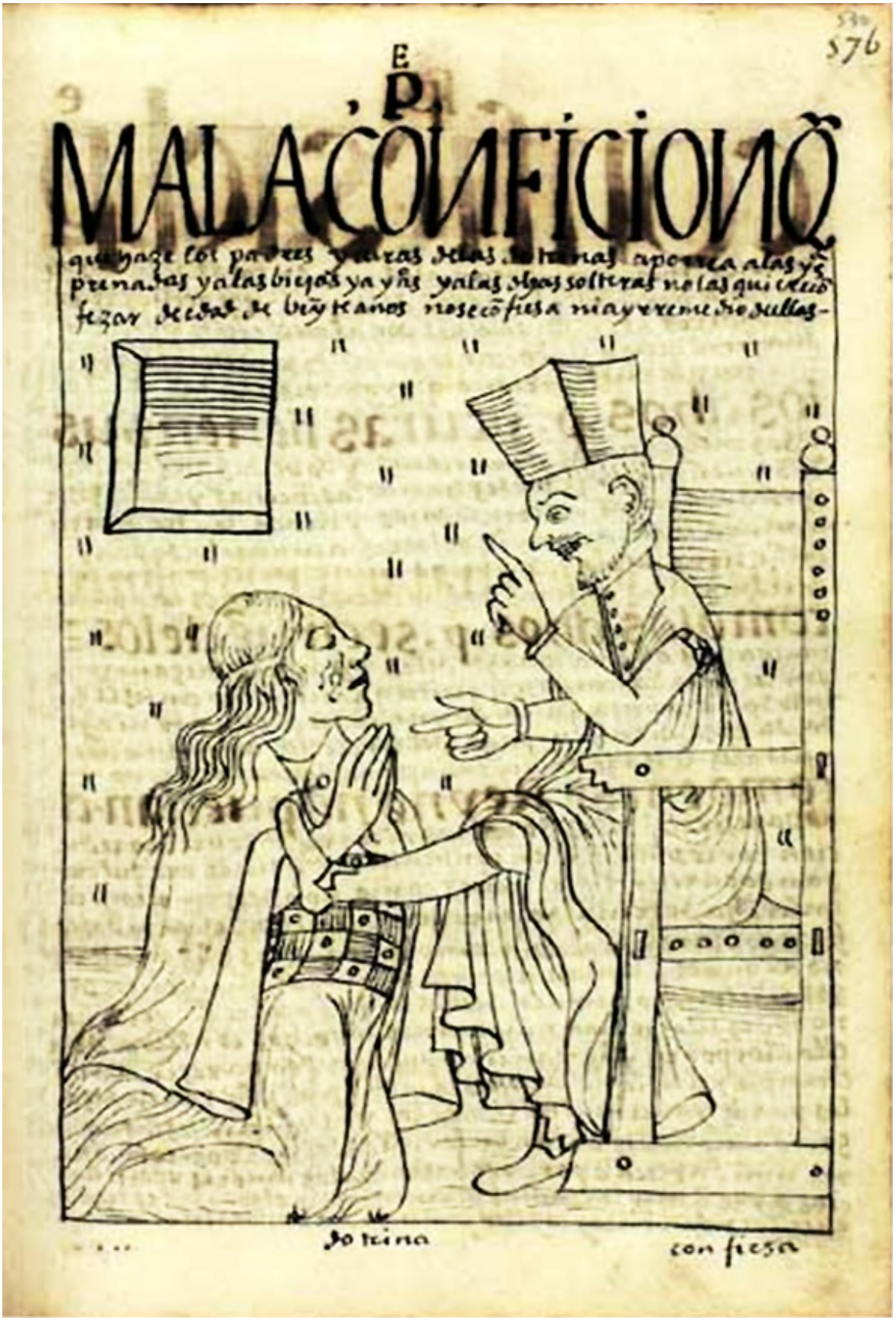


Ilustración 1. La india maltratada se reivindica al ocupar el espacio dominante de *hanan*; el sacerdote sádico queda señalado como malhechor al ocupar el espacio subordinado de *hurin*. *Primer nueva corónica y buen gobierno.* Dibujo 231 [590], GkS 2232.4to. Cortesía de la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

6. Bodegones extraños: fruta y pecado en los blancos manteles de los administradores coloniales

Otra de las sorpresas que nos depara la *Nueva coronica* es la subversión del género barroco de la naturaleza muerta, que también conocemos como bodegones. Me refiero a las dos escenas de banquetes (GP 469, GP 571). Así describe Guaman Poma el primer dibujo:

> Que los dichos coregidores y padres o españoles y caualleros y los dichos caciques prencipales, ciendo señor de título desde sus antepasados, se acienta en su mesa a comer y a conbidar y conuersar y beuer, jugar con personas figones y rrufianes y saltedadores, ladrones, mentirosos, ganapanes y borrachos, judíos y moros y con gente baja, indios mitayos. Y a estos dichos descubren sus secretos y tiene conuersación con estos mestizos y mulatos y negros. Y anci ay en esta uida muy muchos dones y doñas de calauazas. (GP 468, 470).

Ambos banquetes son ejemplos de lo que el autor andino concibe como el mundo al revés de la colonia, en el que las clases sociales están revueltas y no se respetan las castas. Como reacción a la violencia de la conquista, el autor dibujante desprecia a los mestizos como fruto de la violación, y ve a mulatos y negros como advenedizos que muchas veces se alían con el invasor en perjuicio de la población autóctona. No le parece bien que los caciques principales indios, entre los que tiene a bien contarse, se reúnan con gente que considera inferior. El pasaje evidencia, por otra parte, que el cronista ha asimilado la retórica del cristiano viejo de lo que Américo Castro llamó la *edad conflictiva* de España (el siglo diecisiete), al denostar a la «gente baja» sentada a esta mesa como conversos: «judíos y moros». Veamos el pasaje correspondiente al segundo banquete:

> Cómo los dichos padres y curas de las dichas dotrinas a los yndios tributarios le llama «don Juan», «don Pedro» o pónese a comer y conuersar con ellos porque ande al trato o porque están amansebados con sus hijas o ermanas. Y menosprecia y lo echa y destierra a los señores prencipales de título. Y ací ay muchos «don» y «doña» de yndio bajo mitayo. ¡Qué buen don Juan Mundo-al-rreués conbida al borracho! (GP 570, 572)

Más allá de la reiteración de su orgullo de indio principal, en este pasaje asoma explícitamente el problema del abuso sexual en la colonia.

Ahora detengámonos en las imágenes. Sobre ambas mesas aparecen, junto a vasos, copas, platos y cuchillos, unos elementos curiosos. En primer lugar, una bandeja que contiene, como si fuera un ave lista para ser devorada, un diminuto cuerpo de mujer, de alta definición en el primer dibujo (GP 469). La connotación es clara: una de las ganancias de semejante generosidad será para el español el acceso sexual a algunas de las parientas de los convidados (Ilustración 2). En dicho dibujo también hay sobre el mantel dos objetos redondos que pudieran ser frutas con sus tallos. Aunque la claridad con que se perfila en la bandeja el cuerpecito femenino nos inclina a sospechar de objetos no identificados en estas mesas. El próximo dibujo (GP 571) devela brutalmente el misterio. La inocente fruta situada a mano derecha se ha convertido en la manzana de la discordia: un sexo masculino, del que sale una impúdica y nada metafórica flecha que apunta, cómo no, a su justo lugar en el cuerpo del sacerdote que preside la comida (Ilustración 3). No cabe duda: el autor andino ha tronado una vez más, gráficamente, contra la fornicación. Y este grito visual tiene, como el verbal, un sentido claramente político: denunciar el mestizaje que como fruto de la violencia colonial amenaza con despoblar las comunidades indígenas y desestructurar el orden tradicional andino (López-Baralt, 1993).

Ilustración 2. Banquete del corregidor: la mujer indígena se ofrece en bandeja. *Primer nueva corónica y buen gobierno*. Dibujo 204 [509]. GkS 2232.4to. Cortesía de la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

Ilustración 3. La manzana de la discordia apunta al sacerdote fornicario que invita a sus subordinados al banquete. *Primer nueva corónica y buen gobierno.* Dibujo 240 [617]. GkS 2232.4to. Cortesía de la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

Pero más allá de su intención política de denuncia, la sexualidad subliminal de estos bodegones parece cosa reciente: pensemos en Cézanne y sus manzanas. Sin embargo, Guaman Poma no es el único artista de su momento que asocia visualmente la oferta del mercado y el cuerpo humano.

Baste recordar al neerlandés Hieronymus Bosch (el Bosco). Su famoso *Jardín de las delicias*, una suerte de visión perversa del paraíso terrenal, prolifera en frutas y flores que acompañan los retozos de los amantes: tomarlas metaforiza el acto sexual. También es notable el caso del pintor flamenco del siglo dieciséis Joachim Beuckelaer, en cuyos bodegones frutas y aves ostentan un evidente simbolismo sexual. Sin embargo, hay una diferencia importante entre la intención del arte de Guaman Poma y el de su contemporáneo en Flandes: este último celebra la naturaleza y la fertilidad, mientras que el autor andino vocifera contra los abusos de la colonización.

7. Un baile de máscaras: hacia un Guaman Poma múltiple

En un momento en el que la identidad misma de nuestro autor andino se ha puesto en duda, la relectura de la *Nueva coronica* se nos ofrece como una suerte de respuesta irónica a la obnubilación de su rol de cronista. Pues ante la hipótesis de su protagonismo en una historia picaresca de fraudes e imposturas, resalta la identidad múltiple que el mismo autor construye laboriosamente para su persona a través de las palabras y los dibujos de su monumental obra. Frente a la posibilidad de un fantasma del que apenas nos queda el nombre, se impone la presencia facetada de un sujeto múltiple que asume una identidad tras otra como en un baile de máscaras (López-Baralt 1995).

Dice Henry James, y lo cita Walter Ong, que cada escritor construye a su lector (1975). Pero —teniendo en cuenta que la escritura es una suma de ausencias, ya que el que escribe no tiene en frente a su lector, y el que lee tampoco ve al autor— también hay que dar por sentado que el escritor no puede menos que construirse a sí mismo. De manera que la ficcionalización del autor y de su lector son los primeros peldaños del proceso literario. En el caso de nuestro cronista andino, su construcción como autor detona una sucesión de máscaras que el cronista se autoimpone para estar a la altura del receptor de su mensaje, Felipe III.

Pero la distancia abismal —geográfica, social y étnica— que separa al emisor de este complejo mensaje político de su receptor real impone a Guaman Poma la necesidad de establecer *ab initio* sus credenciales. Se trata de autorizar su propia voz; lo mismo que quiso hacer Darío cuando le habló a Teodoro Roosevelt a nombre de la América morena: «Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman,/que habría de llegar hasta ti, Cazador…». El cronista andino habrá de fundarse todo un linaje compuesto por un carnaval de máscaras —algunas ficticias y otras reales— entre las que se encuentran las de indio ladino, autor, artista, escribano, traductor, consejero real[189], predicador, cronista real, etnógrafo, cacique principal, *capac apo* o señor y príncipe, peregrino, e incluso el Inca y los dioses andinos Viracocha y Pariacaca. Las máscaras suelen ser verbales, pero no falta el autorretrato gráfico: señor y príncipe en el frontis de su obra; niño aculturado por su hermanastro Martín de Ayala; indio ladino que asume el rol del Inca al rodearse de sus informantes, como si se tratara de su consejo real; consejero real amonestando a Felipe III al comienzo del Capítulo de la pregunta; y peregrino en el dibujo «Camina el autor». Son tantas sus máscaras, que las metamorfosis de nuestro autor nos lo revelan como una suerte de Ovidio andino. Veamos.

8. El frontispicio de la *Nueva coronica*

Una simple mirada a la página titular nos confronta con los temas que obseden al cronista: la jerarquía y el poder, como lo he explicado en *Guaman Poma, autor y artista* (1993). Pues hay dos figuras arrodilladas y otra sentada en un trono. A ello volveremos enseguida. Pero vale apuntar de entrada que el título *El primer nueua coronica i buen gobierno* ya nos alerta al hecho de que estamos ante una crónica disidente, magnífico ejemplo del escribir contradiciendo de un Lope de Aguirre, un Bernal Díaz o un Inca Garcilaso (Ilustración 4).

Ilustración 4. La subversión de la jerarquía del poder en el Reino de las Indias. Dibujo 1 [Portada]. ***Primer nueva corónica y buen gobierno*** **GkS 2232.4to. Cortesía de la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.**

La misma combinación de palabra e imagen en el frontispicio tiene una intención política. Roland Barthes (1974) ha explicado cómo —en una época obsedida por lo visual, como la nuestra— la presencia de la escritura contigua a la imagen es cada vez más necesaria «para combatir el terror de los signos inciertos». Pues la imagen es fundamentalmente ambigua, y el autor del mensaje icónico tiene que anclar el sentido con la palabra, fijando uno solo entre los múltiples significados que pueda comunicar la ilustración. Solo el lenguaje articulado es capaz de emitir proposiciones inequívocas. Y Guaman Poma lo sabe.

Notemos ahora la composición espacial del dibujo. Las categorías de arriba y abajo universalmente connotan el poder y la ausencia de poder. Más aún, el contraste entre frontalidad y perfil comunica en Occidente, como lo ha visto Meyer Schapiro (1969), autoridad sagrada versus historicidad profana. La autoridad se muestra siempre de frente, hierática, inamovible, eterna, mientras que la historicidad abunda en personajes en movimiento (lo que sugiere su carácter efímero) o mirados de perfil, *en passant*, como si tuvieran poca importancia. Si a esto añadimos el gesto de las figuras, una sentada en un trono y las otras de rodillas, no cabe duda de que estamos ante el tema de la jerarquía del poder. En lo alto del dibujo, a mano izquierda, está el papa, con las llaves de San Pedro, y a mano derecha y en posición inferior, el rey de España, con la corona a sus pies. Hasta aquí el dibujo parece recrear fielmente la jerarquía que gobernaba en ese entonces el reino de las Indias. Pero —un poco más abajo de Felipe III— la intromisión de la figura de Guaman Poma como tercero en mando (o segunda persona del rey, como suele autodenominarse en su crónica) introduce subrepticiamente la ficción en la composición del frontispicio. Reconocemos al cronista en esta figura por su cara lampiña y su pelo liso de indígena, así como por su sombrero andino.

Aun así, hay un aparente grado de humildad por parte del cronista al situarse como el último en jerarquía. Sin embargo, la segunda lectura del dibujo revela otra cosa muy distinta. El autor andino está más cerca que el rey de la esfera que ocupa el papa. Si tomamos en cuenta el simbolismo espacial andino, notamos que el papa ocupa la posición de privilegio absoluto: *hanan* o arriba y a la derecha del eje explícito del dibujo: una columna que divide en dos la imagen, asumiendo, como lo hace Guaman Poma en la citada descripción de su *Mapamundi*, la perspectiva interna del campo visual. Como sus subordinados, el rey y el autor ocupan la posición inferior y a la izquierda (*hurin*). Aunque el espectador percibe el lado del papa como la izquierda, dentro de la concepción medieval de la pintura que sigue nuestro autor, que divide el cuadro desde un eje interior al mismo y no tomando como criterio el ojo del espectador, se trata de la derecha. Esta segunda mirada también nos revela que Guaman Poma está más cerca que el rey del lado *hanan* del dibujo, donde figura el papa; hecho que podemos apreciar mirando la configuración de las losetas del suelo en el que ambos se arrodillan. Pero lo que ya ha invadido sin pudor la zona sagrada de *hanan* es un sello con las iniciales de su nombre, en el que la letra «f» de Felipe funge de cruz y cayado, subrayando tanto el cristianismo que autoriza la voz del autor, como su misión pastoral de conminar a los conquistadores a comportarse como verdaderos cristianos en el virreinato peruano.

Hay más. Un eje formado por tres escudos —una suerte de totem jerárquico— divide el dibujo en las dos mitades que ya hemos visto, *hanan* (derecha, el lugar ocupado por el papa) y *hurin* (izquierda, el lado ocupado por Felipe III y Guaman Poma). Las categorías andinas se manifiestan asimismo en el eje. Arriba (otra vez *hanan*) figura el escudo del papa. En el centro —también posición privilegiada por ser la del Cuzco como ombligo del mundo— aparece el escudo real, con los emblemas de Castilla y de León. Y en la zona inferior de *hurin*, abajo (de nuevo, como índice de humildad aparente, ocupando la posición inferior) el escudo que se ha inventado el cronista para su linaje. De ascendencia yarovilca, Guaman Poma se autoproclama —sin datos que lo atestigüen— descendiente de los incas. De ahí la ambigüedad de su crónica, en la que de cara al español hace la apología del Imperio incaico, pero de cara a este celebra su linaje paterno.

Pero nuestro cronista crea jerarquías para de inmediato subvertirlas. Pues su escudo —con los emblemas del halcón y el puma, su máscara totémica— constituye nada menos que una mandala que contiene el cosmos en su integridad. Cielo y tierra se asocian tradicionalmente en la iconografía y en la mitología andinas a las figuras del halcón y el puma. Aún hay más. El escudo de Guaman Poma es

el más grande de los tres, y a la vez el que sostiene los del papa y el rey. Podemos interpretar este hecho recordando el capítulo de la pregunta. Allí el autor crea un diálogo entre su persona y Felipe III que sintetiza su propuesta de buen gobierno. Esgrimiendo el argumento de los dominicos, conmina al monarca a que impida el maltrato de los indígenas, a quienes necesita como tributarios, pues son los que sostienen su imperio (GP, p. 900). Queda claro, pues, que al reinventar las jerarquías que rigen el virreinato peruano, el frontispicio de la *Nueva coronica* da comienzo al proceso de autoficcionalización que autoriza la voz del autor andino como consejero real.

9. Camina el autor

Antes de terminar su manuscrito, Guaman Poma le añade un capítulo final, que por su tono autobiográfico constituye su autorretrato más prolijo. En «Camina el autor» el cronista desterrado narra su viaje de Guamanga a Lima, donde espera entregar su obra al virrey. Ya había figurado como viajero en la sección sobre las ciudades, posiblemente —lo sugiere Raquel Chang-Rodríguez— animado por la Real Cédula de 1577, que solicitaba que las personas conocedoras de los pueblos y ciudades donde residieren gobernadores o corregidores debieran encargarse de hacer sus relaciones. El conocimiento geográfico desplegado por nuestro autor le otorga nuevas máscaras, al transformarlo «no solo en *visitador*, sino en interlocutor inteligente del Consejo de Indias, en principal perito del soberano español» (Chang-Rodríguez, 2005, p. 45). En los títulos que encabezan las secciones de «Camina el autor» emerge otra máscara, esta vez inesperada, que acompaña a su favorita: la de *autor*. Me refiero a la de poeta en ciernes. Porque, leídos de corrido, conmueven al lector por su lirismo:

> Del mvndo buelbe el avtor/camina el autor/por la ciera con mvcha nieve/i pasa por castrovireina/chocllo cocha, gvancabilca/valle de xavxa i/provincia de varochiri/el dicho avtor/aiala/servindo a su magestad/treinta años/deiando sus hijos/i perder mvcha hazienda/solo en servicio de dios/i de su magestad/e [f]abor de los pobres/de iesvcristo/andvbo en el mvndo/llorando/en todo el camino/hasta/presentarse/en los reis/de lima/ante sv magestad/i sv real avdiencia/de presentarse y cvmplil/con la dicha/coronica/deste reino/conpvesto/por/don felipe/gvaman poma/de aiala (GP, pp. 1008-1026).

Pero Guaman Poma ha escogido también como máscara un tópico de solera clásica: el de la *peregrinatio* (Ilustración 5). La palabra es latina, y se deriva de la preposición *per* (por) y el sustantivo *ager* (campo, tierra, país). La noción de peregrino se da la mano con la de extranjero, cuyo arquetipo lo constituye en la literatura clásica la figura de Ulises. Pero el mundo cristiano convirtió la *peregrinatio vitae* en metáfora para el exilio del hombre del Edén, y su consiguiente destino: un sufrido paso por la tierra. En las letras hispánicas el tópico no demora su aparición: lo tenemos presente desde el siglo XIII, cuando Berceo elabora una alegoría en la que su persona misma representa a la humanidad como un romero que recorre el camino de la vida.

Ilustración 5. Camina el autor. El *wakcha*/peregrino que camina de Huamanga a Lima encarna a los dioses andinos Pariacaca y Viracocha. Dibujo 385 [1105]. *Primer nueva corónica y buen gobierno.* GkS 2232.4to. Cortesía de la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

En el caso de nuestro cronista, la fuente más probable para el tópico serían los sermones dominicales de las iglesias. Sin embargo, la imagen cristiana del peregrino parece fundirse con los dioses andinos Viracocha y Pariacaca, protagonistas del corpus mítico que recoge Francisco de Ávila

en Huarochiri y que Arguedas tradujo en 1966. Temprano en el texto aparece Viracocha como peregrino mendigo: «Este Cuniraya Viracocha, en los tiempos más antiguos, anduvo, vagó, tomando la apariencia de un hombre muy pobre» (Anónimo, 1966, p. 26). Pero Viracocha no es la única deidad que asume el gesto de la peregrinación mendicante; también lo hace Pariacaca. Cuando el pueblo yunga de Huayquihusa estaba de fiesta, bebiendo, Pariacaca llegó sin avisar, para someterlo a una prueba. «Pero no se dio a conocer; se sentó en un extremo del sitio que ocupaba la concurrencia, como si fuera un hombre muy pobre» (p. 44). Como nadie lo alimentó ni le dio de beber, decidió destruir el pueblo, con un diluvio causado por una lluvia de granizo.

En el dibujo «Camina el autor», Guaman Poma se autodescribe: «Camina el autor con su hijo Francisco de Ayala. Sale de la prouincia a la ciudad de los Reys de Lima a dar quenta a su Magestad. Y sale pobre, desnudo, y camina en bierno» (GP, p. 1009)[190]. Esta imagen de pobreza —útil empleo de la *captatio benevolentiae* para conmover al rey—, contradice una máscara anterior: la de «señor y príncipe» del frontispicio. Y si bien esa última es exagerada, no deja de serlo la de mendigo: la situación social y económica de Guaman Poma en la vida real no fue deplorable, ni siquiera tras su destierro de 1600. Porque el empleo de un papel «de muy buena calidad» —la frase es de Rolena Adorno (2001, p. 51)— para las más de mil páginas de su manuscrito delata que no era pobre.

Ahora bien, vale advertir que Guaman Poma funde la noción occidental del peregrino con otra noción milenaria, esta vez andina: la del *wakcha*; una máscara más para nuestro cronista. Dicha noción —que permea la obra de José María Arguedas— no solo alude a una persona sin padres, sino a un huérfano social: desarraigado de su *ayllu*, desposeído, forastero, solitario (Arguedas, citado por Ortega, 1982). Recordemos que el niño Ernesto, protagonista de *Los ríos profundos*, es huérfano; que el héroe de *El sueño del pongo* es «el más huérfano de los huérfanos», y que en su himno «A nuestro padre creador Tupac Amaru», Arguedas también se declara huérfano, desde la misma dedicatoria del poema: «A Doña Cayetana, mi madre india, que me protegió con sus lágrimas y su ternura, cuando yo era un niño huérfano alojado en una casa hostil y ajena» (Arguedas, 1976, p. 15).

Resulta pertinente notar cómo con estas máscaras Guaman Poma disfraza tanto su condición social dentro del virreinato (se presenta como mendigo, sin serlo) como su nostalgia por la condición social de sus antepasados (los prestigiosos *mitimae*: miembros de una región pacificada del Imperio incaico enviados a otra en peligro de sublevación)[191]. Porque la máscara de mendigo peregrino tiene la connotación de forastero desposeído o *wakcha*. Pero al enmascararse como pobre, Guaman Poma se convierte en dios andino: una fusión de Pariacaca y Viracocha. Por eso ocupa el centro del dibujo, espacio sagrado evocador del Cuzco. Ahora empezamos a entender por qué nuestro autor elige a estas dos deidades para encarnarlas. Con ellas adquiere el prestigio mítico que le permite hablarle a Felipe III. Pero también porque la de Pariacaca desata un *pachakuti*[192]: el fin del mundo que da comienzo al nacimiento de otro mejor. Y de cambiar el mundo trata precisamente su *Nueva coronica i buen gobierno*.

10. Escribirlo es llorar

En el capítulo de la pregunta, Guaman Poma se queja ante el rey con dramático patetismo:

> *Y no ay rremedio* porque todos se aúnan: el jues, el coregidor, tiniente, comendero y mayordomos y otros españoles y mestizos y becitadores de la santa madre yglesia y uicarios y curas. Todos son contra los pobres, todos a una mano uienen en fabor de españoles dones y señoras doñas. De todos los pobres se ciruen; no tan solamente se siruen, cino que le entra a sus pociciones y haziendas y

tierras, pastos y casas de fuerza contra su boluntad. *Escriuillo es llorar*. Nenguno de ellos le enforma a vuestra Magestad (GP, p. 901; mi énfasis).

Destaqué dos amargas frases que contrastan con la voluntad implícitamente optimista de un autor colonial que quiere volver su mundo al revés, para cambiarlo: *no ay rremedio* y *escriuillo es llorar*. La primera recorre la obra[193], otorgándole un sabor agudamente pesimista, pese a las advertencias del autor de que la situación adversa de los indios en el virreinato tiene un remedio que está en manos del rey: «ni ay rremedio hasta que [el rey] enbíe a rremediallo. Lo espera deste rreyno.» (GP, p. 454); «Remédielo Dios y su Magestad que puede» (p. 592). Y que este remedio solo puede lograrse a través de su mediador, el cronista: «Estando yo pensando, a cabo de tantos años, deseando el rremedio y escribiendo esta Coronica» (p. 658). A quien el mismo rey (ficcionalizado, desde luego), le pide, al son de un estribillo, instrucciones para todos los problemas que Guaman Poma le plantea: «Dime agora, autor Ayala, ¿cómo se podrá rremediar?» (p. 902), «Dime, autor, para el rremedio desto» (p. 905), «Pues dime, autor, ¿qué rremedio para ello?» (p. 911). Pero pese a la pasión que anima su proyecto andino de futuro, Guaman Poma pierde su fe por momentos —«no ay Dios y no ay rrey. Está en Roma y Castilla» (p. 1025) e insiste en que no habrá remedio, porque ya han sucedido cosas que no lo tienen, como la muerte de Túpac Amaru, que glosa con una frase terminante: «Y no ubo rremedio» (p. 417).

Bien lo intuyó Guaman Poma: no lo había. Porque más de un siglo después de la redacción de obra, en 1750 fray Calixto Tupac Inca entregó al rey Fernando VI un breve memorial titulado *Representación verdadera y exclamación rendida y lamentable que toda la nación indiana hace a la majestad del señor rey de las Españas y Emperador de las Yndias, el señor don Fernando VI, pidiendo las atienda y remedie, sacándolos del afrentoso vituperio y oprobio en que están más de doscientos años*[194]. El memorial —muy semejante al de Guaman Poma en sus propósitos— parece haber sido escrito hacia 1748 por el franciscano Antonio Garro, basado en la información que el Cabildo de Lima le proporcionó a fray Calixto. Pocos años después se le envió al Papa una versión en latín, más amplia, del documento, titulada *Planctus indorum christianorum in America peruntina* (García-Bedoya, 2012, pp. 183-184).

Planctus indorum: llanto de los indios. El mismo de Guaman Poma, quien confiesa que con «la poca cristiandad deste rreyno me espanto y comienso a llorar» (GP, p. 662), y anima a sus lectores a hacer lo propio: «tomaréys este libro y lo leyrés de en berbo en berbo y asentaréys y llorarés con buestra ánima» (p. 662). *Planctus* o *llanto* también fue el nombre medieval del género elegíaco. Lo que nos lleva a pensar que la *Nueva coronica i buen gobierno* bien puede leerse como una elegía en prosa por un mundo a punto de desaparecer. Y sí, es cierto. El campo semántico del dolor, que nos estremece con frases como la que sirve de epígrafe a este trabajo: «...y vuestra Magestad no permita que nos acauemos» (p. 911), parece inagotable en la crónica de nuestro autor andino.

Pero esta lectora también quiere recordar al cronista en su faceta intuitivamente descolonizadora. Al Guaman Poma que se declara «príncipe» en el frontispicio y en el colofón, y que no pierde ocasión de restregárselo en la cara una y otra vez a Felipe III: «Y yo soy príncipe» (p. 904), «Y ací es muy justo que yo dé testimonio y firmado de mi nombre como coronesta y príncipe deste rreyno» (p. 908). Al que se jacta de que el rey le haya suplicado que aceptara la encomienda de escribir su crónica (p. 5), y que se singulariza como el único que pudo allegarse a un personaje tan alto y que se atrevió a hacerlo (p. 1025). Al de la alta autoestima: el que con gran orgullo se autodenomina *autor*, anunciándolo desde el frontispicio[195] y reiterándolo innumerables veces en su obra (pp. 897-911), y el que se enorgullece del nombre mítico de su linaje andino: «Yo tanbién, como *guaman*, rrey de las aues, buela más y balo más en el seruicio de Dios y de su Magestad y seruió treynta años. *Poma*,

rrey de los animales, fue temido» (p. 1015). Al que ficcionaliza al rey obligándolo a preguntarle cómo debe gobernar las Indias (pp. 897-911), y al que lo encara desfachatadamente para darle su lección más importante: «porque sin los yndios, vuestra Magestad no uale cosa porque se acuerde Castilla es Castilla por los yndios» (p. 900). Al que remacha sus consejos con una frase altanera: «para que lo sepa vuestra Magestad» (p. 911). Al que desplaza su anhelo de remediar los males de la colonia a la mismísima persona de Felipe III, poniendo la bola en su cancha: «Con esto será rremediado vuestra Magestad. Se descargará su rreal consencia y bien de los pobres deste rreyno» (p. 912). Al que imagina no solo a su libro publicado, sino a un lector plural: «unos llorarán, otros se rreyrá, otros maldirá, otros encomendarme a Dios, otros de puro enojo se deshará, otros querrá tener en las manos este libro y corónica para enfrenar su ánima y consencia y corazón» (p. 1064). También al Guaman Poma que predice el futuro de su crónica: «Buelbo por el rreyno y ací escribo esta historia para que sea memoria y que se ponga en el archiuo para uer la justicia» (p. 906). Y al que, en un inolvidable momento de autorreferencialidad, le canta las cuarenta al lector:

> El autor don Felipe Guaman Poma de Ayala, digo que el cristiano letor estará marauillado y espantado de leer este libro y corónica y capítulos y dirán que quién me la enseñó, que cómo la puede sauer tanto.
>
> Pues yo te digo que me a costado treynta años de trauajo ci yo no me engaño, pero a la buena rrazón beynte años de trauajo y pobresa. Dexando mis casas y hi[j]os y haziendas, e trauajado, entrándome a medio de los pobres y seruiendo a Dios y a su Magestad, prendiendo las lenguas y le[e]r y escriuir, seruiendo a los dotores y a los que no sauen y a los que sauen. [...]
>
> Págame agora buestras oraciones (GP, pp. 661-662).

Un pensamiento final, a modo de colofón. Todo lo antedicho nos muestra a un escritor colonial cada vez más actual, más cercano y más necesario. A la par, el mundo andino de Guaman Poma, aunque erosionado, sigue vivo hoy, no solo en la sierra peruana, sino en la costa, que se va andinizando al son de estos tiempos que celebran el mestizaje. O como bien dijera nuestro recordado Antonio Cornejo Polar (1994), la heterogeneidad. Que es otro nombre para la vida.

Bibliografía

Adorno, Rolena (1979). A Symbolic Reading of Pictures in a Peruvian Indian Chronicle. *The Indian Historian, 12*(3), 217-250.

Adorno, Rolena (1986). *Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: University of Texas Press.

Adorno, Rolena (1989). *Cronista y príncipe: La obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Adorno, Rolena (1999). La polémica sobre Guaman Poma y su *Nueva coronica*. *La Razón*, La Paz, 31 de enero.

Adorno, Rolena (2001). *Guaman Poma and His Illustrated Chronicle from Colonial Peru. From a Century of Scholarship to a New Era of Reading/Guaman Poma y su crónica ilustrada del Perú colonial: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura*. Copenhague: Museum Tusculanum Press / University of Copenhagen / The Royal Library.

Alberdi Vallejo, Alfredo (2007). De Felipe Lázaro Guaman, indio, a don Felipe Guaman Poma de Ayala. *Runa Yachachiy* (Berlín), http://www.runasimi

Albó, Xavier (1997). La *Nueva coronica i buen gobierno*, ¿obra de Guaman Poma o de los jesuitas? *Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica,* 3, 185-219.

Alciato, Andrea Breuil (1531). *Emblematum Liber*. Augsburg: Heinrich Steyner.

Anónimo (1966). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Traducción e introducción de José María Arguedas. México: Siglo XXI.

Arguedas, José María (1976). *Temblar, El sueño del pongo/Katatay, Pongop mosqoynin*. Edición bilingüe quechua-español. La Habana: Casa de las Américas.

Arguedas, José María (1982). Testimonio grabado por Sara Castro-Klarén. En Julio Ortega, *Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos de José María Arguedas*. Lima: Centro de Estudios para la Participación.

Ascher, Marcia and Robert (1981). *Code of the Quipu. A Study in Media, Mathematics and Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Barthes, Roland (1974). Retórica de la imagen. En *La semiología* (pp. 127-140). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Bucher, Bernadette (1981). *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of De Bry's Great Voyages*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

Castro, Américo (1961). *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus.

Chang-Rodríguez, Raquel (1988). *La apropiación del signo: tres cronistas indígenas del Perú*. Tempe: Arizona State University.

Chang-Rodríguez, Raquel (2005). *La palabra y la pluma en 'Primer nueva corónica y buen gobierno'*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

Cummins, Thomas B. F. (1992). The Uncomfortable Image: Pictures and Words in the *Nueva corónica i buen gobierno*. En Rolena Adorno y otros, *Guaman Poma de Ayala: The Colonial Art of an Andean Author* (pp. 46-59). Nueva York: Americas Society.

Estenssoro, Juan Carlos (1997). ¿Historia de un fraude o fraude histórico? *Revista de Indias, 57*, 655-578.

García-Bedoya, Carlos (2012). Élites andinas y renacimiento inca. En *Indagaciones heterogéneas: Estudios sobre literatura y cultura* (pp. 81-206). Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar / Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Pakarina.

Garcilaso de la Vega, Inca (2003). *Comentarios reales* y *La Florida del Inca*. Edición anotada de Mercedes López-Baralt. Madrid: Espasa.

Gisbert, Teresa (1992). The Artistic World of Felipe Guaman Poma. En Rolena Adorno y otros, *Guaman Poma de Ayala: The Colonial Art of an Andean Author* (pp. 75-91). Nueva York: Americas Society.

Guaman Poma de Ayala, Felipe (1968 [1936]). *Nueva coronica i buen gobierno*. Codex Péruvien Illustré. Edición facsimilar a cargo de Paul Rivet, con prólogo de Richard Pietschmann. París: Institut d'Ethnologie.

Guaman Poma de Ayala, Felipe (1980). *Nueva coronica i buen gobierno*. Edición de John V. Murra y Rolena Adorno, con la colaboración de Jorge Urioste. 3 vols. México: Siglo Veintiuno.

Guillén Guillén, Edmundo (1962). El cronista don Phelipe Guaman Poma de Ayala y manuscritos hallados en el pueblo de Chiara. *Amaru,* 10, 89-92.

Hampe Martínez, Teodoro (1999). Blas Valera, ¿cronista resurrecto? (un misterio de la historia colonial de los Andes). *Cuadernos Americanos, 77*, 146-151.

Husson, Jean-Philippe (1985). *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala: de l'art lyrique aux chants et danses populaires*. París: L'Harmattan.

Laurencich Minelli, Laura; Clara Miccinelli & Carlo Animato (1995). Il documento seicentesco *Historia et rudimenta linguae Piruanorum*. En *Studi e Materiali di Storia delle Religioni, 61*(2), 363-413.

Lienhard, Martin (1989). *La voz y su huella: literatura y conflicto étnico-social en América Latina (1942-1988).* La Habana: Casa de las Américas.

Lohmann Villena, Guillermo (1945). Una carta inédita de Huaman Poma de Ayala. *Revista de Indias, 20*, 325-327.

López-Baralt, Mercedes (1979a). La Contrarreforma y el arte de Guaman Poma de Ayala: notas sobre una política de comunicación visual. *Histórica, 3*(1), 81-95.

López-Baralt, Mercedes (1979b). La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los dibujos de Guaman Poma de Ayala. *Journal of Latin American Lore, 5*(1), 83-116.

López-Baralt, Mercedes (1983a). La iconografía de vicios y virtudes en el arte de reinar de Guaman Poma de Ayala: emblemática política al servicio de una tipología cultural americana. *Dispositio: Revista Americana de Estudios Comparados y Culturales, 8*(22-23), pp. 101-122.

López-Baralt, Mercedes (1983b). La iconografía política de América. *Nueva Revista de Filología Hispánica, 32*, 448-446.

López-Baralt, Mercedes (1988). *Ícono y conquista: Guaman Poma de Ayala*. Madrid: Hiperión.

López-Baralt, Mercedes (1993). *Guaman Poma, autor y artista*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

López-Baralt, Mercedes (1995). *Un ballo in maschera*: hacia un Guaman Poma múltiple. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 21*(41), 69-93.

López-Baralt, Mercedes (2011). *El Inca Garcilaso, traductor de culturas*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

López Martínez, Celestino (1929). *Notas para la historia del arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañez*. Sevilla: Rodríguez, Gimenez y Cía.

Mañaricúa, Pedro (1955). Documentos importantes sobre la vida y andanzas del famoso don Felipe Huaman Poma. *Huamanga, 20*(85) 5-6.

Murra, John V. (1975). *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Murúa, Fray Martín de (1946 [1590]). *Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Perú*. Ed. Consantino Bayle. Madrid: Instituto de San Toribio de Mogroviejo / Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Murúa, Fray Martín de (1962-1964 [1611]). *Historia general del Perú, origen y descendencia de los Incas*. 2 vols. Introducción y notas de Manuel Ballesteros-Gabrois y prólogo del Duque de Wellington. Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo / Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ong, S.J., Walter J. (1975). The Writer's Audience is Always a Fiction. *PMLA 90*(1), 9-21.

Ortega, Julio. (1982). *Los ríos profundos de José María Arguedas*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.

Ossio, Juan (1973). Guaman Poma: Nueva coronica o carta al rey. Un intento de aproximación a las categorías del pensamiento del mundo andino. En Juan Ossio, ed., *Ideología mesiánica del mundo andino* (pp. 153-213). Lima: Ignacio Prado Pastor.

Ossio, Juan (1998). El original del manuscrito Loyola de fray Martín de Murúa. *Colonial Latin American Review, 7*(2), 271-278.

Porras Barrenechea, Raúl (1948). *El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala*. Lima: Lumen.

Prado Tello, Elías (1952). Retazos de la historia de Huamanga: Episodios de la vida de D. Felipe Guaman Poma de Ayala, célebre cronista ayacuchano. *El Estandarte Católico*, *51*, p. 1205. Reimpreso en Varallanos, 1979 (pp. 211-212).

Prado Tello, Elías (1954). En que se refiere a Juan Tingo y se nombra a Don Felipe Guaman Poma. *El Estandarte Católico*, *53,* p. 1331. [Reimpreso en Varallanos, 1979, p. 214).

Prado Tello, Elías & Alfredo Prado Prado (eds.) (1991). *Phelipe Guaman Poma de Ayala: Y no ay rremedio*... Lima: Centro de Investigación y Promoción Amazónica.

Ripa, Cesare (1593). *Iconologia*. Roma. Ampliado y reimpreso en Venecia en 1645, en la casa editorial de Cristoforo Tomassini.

Schapiro, Meyer (1969). On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle in Image-Signs. *Semiotica, 1*, 223-242.

Schroeder, Rev. H. J. (1941). *Canons and Decrees of the Council of Trent*. Londres: B. Herder.

Van de Guchte, Maarten (1992). Invention and Assimilation: European Engravings as Models for the Drawings of Felipe Guaman Poma de Ayala. En Rolena Adorno y otros, *Guaman Poma de Ayala: The Colonial Art of an Andean Author* (pp. 92-109). Nueva York: Americas Society.

Varallanos, José (1979). *Guaman Poma de Ayala: cronista precursor y libertario*. Lima: G. Herrera.

Vargas Ugarte, Rubén (1953). *Impresos peruanos (1548-1650).* Biblioteca Peruana (VII, pp. xx-xxxii). Lima: Editorial San Marcos.

Zuidema, Tom (1999). Guaman Poma, Blas Valera y los escritos jesuitas sobre el Perú. Coloquio *Guaman Poma y Blas Valera. Tradición andina e historia. Nuevas pistas de investigación*. Roma, Instituto Ítalo-Latinoamericano, 29-30 septiembre. Manuscrito.

---

[173] En este ensayo reformulo y amplío ideas expuestas en múltiples artículos y dos libros: *Ícono y conquista: Guaman Poma de Ayala* (1988) y *Guaman Poma, autor y artista* (1993).

[174] En su crónica Guaman Poma alude a fechas entre 1608 y 1615. Al hablar de la incumbencia del undécimo virrey del Perú, Juan de Mendoza y Luna, que termina el 18 de diciembre de 1615, puede deducirse que la redacción de la *Nueva coronica* fue terminada en los primeros meses de 1616 (Adorno, 2001, p. 54).

[175] Guaman Poma es, como el Inca Garcilaso de la Vega, un antropólogo *avant la lettre*. Ambos se ocupan de la cultura, la religión, la tradición oral, los mitos, la economía, la agricultura vertical, la ingeniería, la producción de textiles y la organización política del incario. También del *ayni* o reciprocidad como valor rector del mundo andino.

[176] Sobre la poesía quechua en la crónica de Guaman Poma, ver Husson, 1985.

[177] Citaremos la *Nueva coronica* a partir de dicha edición, usando las siglas GP e identificando las páginas.

[178] Empleo la palabra para describir la condición de ambigüedad que caracteriza a una persona que hace suyas dos culturas. Lo he explicado en *El Inca Garcilaso, traductor de culturas* (2011).

[179] Es evidente que el cronista quiere acercarlos al cristianismo. Lo mismo hizo Garcilaso en los *Comentarios reales* con los incas, al subrayar su monoteísmo.

[180] El Tercer Concilio Limense fue instrumental en la evangelización de los indios, al decretar que se les catequizara en su lengua nativa, y al animar la publicación de textos como *Confesionario para los curas de los indios* (1583), *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina cristiana por sermones* (1583) y *Doctrina cristiana y catecismo para la instrucción de los indios* (1584).

[181] El *ayllu* es la comunidad andina milenaria, basada en lazos de parentesco, la tenencia y el cultivo comunal de la tierra, y la noción ética de la mutua ayuda (el ya mencionado *ayni*).

[182] Guaman Poma habla de «trauajo» en estas páginas, que citaré en breve. Pienso que trabajo equivale a composición, que no es lo mismo que redacción. Esta pudo haberle tomado menos tiempo.

[183] Lo único bueno que resultó de su gestión fue la recopilación de mitos en el área de Huarochirí entre 1598 y 1608. Arguedas tradujo y publicó su manuscrito, titulándolo *Dioses y hombres de Huarochirí*, 1966.

[184] El quipu incaico consiste en un manojo de cordones anudados de distinta extensión, grosor y color, que servían como auxiliar mnemotécnico para cuestiones de fechas y contabilidad (Ascher & Ascher, 1981).

[185] Debo el dato a Maarten van de Guchte.

[186] Tanto en el mundo clásico como en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, los vicios y las virtudes fueron conceptos abstractos, en perpetua lucha. Nuestro cronista andino les da dado rostros para denunciar los males de la colonización. Ver López-Baralt 1983a, 1983b.

[187] La literatura emblemática surge en Europa con la publicación del *Emblematum liber* del poeta Alciato y el grabador Breuil (1531). El emblema consiste de un grabado alegórico con un lema que lo explica, cifrado en sentencias éticas. En *Ícono y conquista: Guaman Poma de Ayala* (1988) he trabajado el tema dentro del contexto de la cultura de la imagen en la Europa del Siglo de Oro.

[188] Comunicación personal, 1992. Arguedas lo confirma en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

[189] La consejería real o literatura de *regimine principum* es un género europeo milenario, cuya obra más conocida es *El príncipe* de Maquiavelo (1513). En la *Nueva coronica* se subvierte en el diálogo entre Guaman Poma y Felipe III (capítulo de la pregunta).

[190] En la edición crítica de la *Nueva coronica* consta «enbierno» Prefiero «en bierno», que puede resultar de «en ibierno» (invierno). Otra connotación —la de enfermo— refuerza la autovictimización del autor.

[191] Esta práctica estaba enraizada en una antigua tradición andina de subsistencia. Según la noción de John V. Murra del «archipiélago vertical andino», la economía de esta región se basaba en la tenencia no contigua de la tierra. Cada *ayllu* tenía acceso a distintas «islas» o pisos ecológicos que producían frutos diversos según el clima propiciado por la altura a la que estuvieran situados. El camino, desde el nucleo del *ayllu*, hasta algunos de estos pisos podía tomar días; de ahí que el hombre andino estuviera acostumbrado a «exiliarse» (Murra, 1975).

[192] Literalmente, mundo al revés.

[193] Los ejemplos son abundantísimos. Ver, como muestra, las páginas 458, 462, 468, 474, 476, 489, 524, 526, 534, 536, 555, 556, 561, 575, 582, 610, 613, 656, 1022, 1025.

[194] Nótese en este título el empleo del verbo obsesivo de Guaman Poma: remediar.

[195] Lo hace al decir, tras el título de la *Nueva coronica*, «conpuesto por don Phelipe Guaman Poma de Ayala».

Modelo, imitación y cultura criolla en Juan de Espinosa Medrano

José A. Rodríguez Garrido
Pontificia Universidad Católica del Perú

La obra que ha llegado a nosotros de Juan de Espinosa Medrano (1628?-1688), apodado en su tiempo el Lunarejo, abarca una diversidad de géneros (teatro, oratoria sagrada, debate académico, curso filosófico) y ha sido elaborada en diferentes lenguas (español, quechua, latín). Toda su producción se desarrolla en relación con el ámbito eclesiástico, ya sea como predicador o, particularmente, como estudiante y luego maestro en el Seminario de San Antonio Abad del Cuzco. Su autoridad como miembro de la cultura letrada se sustenta y se teje sobre esta adscripción, la cual le permite también construir su imagen como intelectual criollo capaz de participar activamente en la formulación de los discursos que sostienen los valores del Imperio y, al mismo tiempo, entrar en debate con los prejuicios europeos sobre el desarrollo de la vida intelectual en el Nuevo Mundo. Por ello, un eje de su producción tiene el propósito de mostrar no solo la capacidad para imitar los modelos a partir de los cuales se gesta la cultura letrada, sino también, en el caso de los textos religiosos, la posesión y preservación de esos modelos, o incluso, en el caso de los textos profanos, la posibilidad de superarlos. En este trabajo se revisan los fundamentos documentales que permiten trazar su biografía y entender así el proceso de su formación intelectual, y se estudian las relaciones entre modelos e imitación, y adscripción a los ideales del Imperio y defensa de los criollos en sus obras más significativas: la *Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios*, algunas de las obras teatrales, el *Apologético en defensa de don Luis de Góngora* y los sermones de *La novena maravilla*.

Aunque el primero en hacer una semblanza de Juan de Espinosa Medrano, su discípulo Agustín Cortés de la Cruz, afirma que en vida del autor «no hubo hombre grande y de buen gusto que no se hiciese lenguas en aplaudirle» (en Espinosa Medrano, 2011b, p. xii), a su muerte, en noviembre de 1688, solo una parcela de su producción había llegado a las prensas. «No le punzó jamás la ambición de imprimir» (p. xii), recuerda su panegirista. Hasta mediados de la década de 1660, habían visto la luz en Lima su célebre defensa de la poesía de Góngora y un par de discursos[196]. El mismo año de su muerte (1688) apareció en Roma una publicación más ambiciosa: la *Philosophia Thomistica*, primer tomo (y único conocido) del curso que enseñaba en el Seminario de San Antonio Abad. Este libro dio inicio a un nuevo período de impresión póstuma de sus obras en Europa: en 1695 se publica en Valladolid una selección de sus sermones y un año antes se había reeditado su *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (aunque disfrazado con falsos datos editoriales limeños). Su teatro, en quechua y en español, debió esperar hasta el siglo XX para conocer la difusión impresa; y otra parte de su obra (poesía, probablemente otras obras dramáticas y el segundo tomo de su curso filosófico) ha permanecido hasta hoy desconocida o se halla definitivamente perdida.

Es sobre este conjunto parcial como podemos aproximarnos a la obra compleja y diversa de este autor, la cual abarca una variedad de géneros (la oratoria, el teatro religioso, el debate literario y el curso escolástico), una multiplicidad de saberes (la tradición clásica, los modelos literarios hispanos del Renacimiento y el Barroco, la teología tomista) y una diversidad de lenguas (español, latín,

quechua). El mayor reto para proponer una interpretación integral de la obra de Espinosa reside justamente en afrontar la densidad de esta red textual y los vínculos entre sus elementos.

1. Espinosa Medrano como miembro de la cultura letrada

La primera semblanza extensa sobre Espinosa Medrano que conocemos es el «Prólogo a los aficionados al autor y a sus escritos» de *La novena maravilla*, seguramente escrito por Agustín Cortés de la Cruz, discípulo del autor y responsable de la preparación del volumen. A diferencia de lo que ocurrirá siglos después, este contemporáneo de Espinosa Medrano es cauto al trazar su biografía. Resalta la amplitud de sus conocimientos, desde las letras hasta la música, y sobre todo en la Teología, a la que dedicó particularmente «su vida y su ingenio, por ser de su genio aquella profesión» (en Espinosa Medrano, 2011b, p. xii). Sin embargo, en lo que concierne a los datos de su vida, el relato se centra fundamentalmente en el vínculo con el Colegio y Seminario de San Antonio Abad «desde sus menores años», donde estudió y llegó a enseñar las cátedras de Artes y Teología. En cambio, en lo que concierne a los orígenes de Espinosa, Cortés resulta del todo elusivo. El texto se abre con una declaración que, a la vez que quiere afirmar la valía intelectual del autor, reconoce la imposibilidad de ostentar una estirpe conocida: «Fue hijo de sus obras este nobilísimo sujeto» (Espinosa Medrano, 2011b, p. xi), una idea recurrente en la literatura y el refranero hispanos de los siglos XVI y XVII, que recorre, por ejemplo, varios capítulos del *Quijote* (primera parte, caps. 18, 21, 47), y que sirvió justamente para contrarrestar los principios de una sociedad jerarquizada sobre el principio del linaje y la «limpieza de sangre» (Ilustración 1).

Ilustración 1. Detalle de un retrato de Juan de Espinosa Medrano. Cuadro de la serie de catedráticos del Colegio y Seminario de San Antonio Abad del Cuzco. Colección del Arzobispado del Cuzco, actualmente en el claustro del antiguo Seminario, hoy Hotel Monasterio. Foto de José Antonio Rodríguez Garrido.

Unas seis décadas después de la muerte de Espinosa, al mediar el siglo XVIII, el deán Diego de Esquivel y Navia, en sus *Noticias cronológicas de la ciudad del Cuzco* recoge una serie de noticias sobre él que, según Cisneros y Guibovich, toma principalmente de los libros del cabildo de la Catedral y secundariamente del prólogo de *La novena maravilla*, pero también de la tradición oral que habría empezado a gestarse (Cisneros & Guibovich, 1988, pp. 330-331). Él es el primero que consigna una historia que tendría particular fortuna: «Predicando un día en la Iglesia Catedral advirtió repelían a su madre, que porfiaba a entrar y dijo: "Señoras, den lugar a esa pobre india que es mi madre", y al punto la llamaron, convidando sus tapetes» (Esquivel y Navia, 1980, II, p. 149). Tal como lo observó Javier Núñez Cáceres (1977, p. 6) el relato está calcado de un pasaje de la biografía de fray Luis de Granada escrita por Luis Muñoz (originalmente publicada en 1639), con las adaptaciones del caso (la pobre mujer del relato original se convierte en una «pobre india» y la ciudad de Granada en el Cuzco). Unos cuarenta años después, el episodio vuelve a aparecer, de

manera más desarrollada, en el primer tomo de la *Historia del Reino de Quito* que el padre Juan de Velasco, jesuita quiteño que sufrió la expulsión de su orden de los territorios hispanos, escribió en Faenza (Italia). Allí forma parte de sus argumentos para refutar la imagen denigratoria de la naturaleza y particularmente de la capacidad intelectual de los indios americanos que habían presentado el filósofo Cornellius de Paw y el historiador William Robertson en sus influyentes libros (Velasco 1844, 198). Velasco es el primero que presenta claramente a Espinosa Medrano como indio (el relato de Esquivel siempre dejaba la puerta abierta a un posible origen mestizo). En 1887, entonces en el contexto del indigenismo de fines del siglo XIX, Clorinda Matto de Turner publica un opúsculo, *El doctor Lunarejo*, en el que esa premisa adquiere su máximo desarrollo.

Las investigaciones documentales, realizadas por Luis Jaime Cisneros y Pedro Guibovich Pérez a partir de la década de 1980, permitieron reconsiderar —o al menos cuestionar— algunas ideas que se habían vuelto comunes sobre la biografía y la posición de Espinosa Medrano en su mundo social. La cronología trazada por estos investigadores en 1988 y varias publicaciones de carácter documental (Guibovich Pérez, 1982, 2007; Guibovich Pérez & Domínguez Faura, 2000), en particular el hallazgo de su testamento e inventario de bienes (Guibovich Pérez, 1992), han recompuesto la imagen que durante siglos se había tejido sobre él. Si bien el asunto de sus orígenes sigue siendo un enigma, los estudios muestran ahora a un clérigo que, al morir, poseía «un estilo de vida ostentoso y refinado» (Guibovich Pérez, 1992, p. 5)[197].

Para la fecha de su nacimiento el único dato sigue siendo el que se desprende de la afirmación de Cortés de la Cruz de que Espinosa murió de sesenta años, «poco más o menos» (en Espinosa Medrano, 2011b, p. xix), lo cual llevaría a establecer que nació hacia 1628. Su trayectoria biográfica se puede rastrear con mayor certeza desde que asiste como colegial, hacia 1645, al Seminario de San Antonio Abad en la ciudad del Cuzco. Desde entonces la vida que le conocemos discurre directamente asociada a este centro, donde en 1650 empieza a ejercer la cátedra de Artes y luego la de Teología. En 1654 obtiene el grado de doctor en la Universidad de San Ignacio de Loyola (el Seminario no tenía aún para entonces rango de universidad y, por tanto, sus estudiantes debían acudir a la universidad jesuita para sus grados).

De otro lado, la carrera eclesiástica es el otro eje de su biografía. Sirve en la parroquia del Sagrario entre 1655 y 1659; pero le toma tiempo obtener beneficios y prebendas eclesiásticas, en parte porque la ocupación en la cátedra lo mantiene fuera de carrera. Por fin, hacia 1666 se sabe que estaba en posesión de la doctrina de Juliaca, pues desde allí escribe al chantre de la catedral del Cuzco, Francisco Henríquez, informándole sobre los enfrentamientos entre vascongados y andaluces en la mina de Laicacota. En 1668 se le confiere el curato de Chincheros. Más tarde, en 1676, el obispo Manuel de Mollinedo recomienda en carta al presidente del Consejo de Castilla que se le conceda una prebenda eclesiástica para que «se alienten los virtuosos y doctos, y las letras tengan su lugar» (cit. en Cisneros & Guibovich, 1988, p. 341). Al año siguiente se le otorga en propiedad el curato de San Cristóbal, una de las ocho parroquias de indios que había en el Cuzco. Mollinedo vuelve a avalarlo en 1678 en carta al Rey, en la que pide que se conceda a Espinosa una ración vacante en la Catedral por cuanto «es el sujeto más digno que tiene el Obispado por sus muchas y relevantes letras y virtud» (cit. en Cisneros & Guibovich, 1988, p. 341). Tres años después vence en el concurso por la obtención de la canonjía magistral del Cuzco y en 1683 recibe el nombramiento real que le permite ocuparla. A partir de este momento, la documentación lo muestra particularmente activo en la obtención de propiedades y servicios. Es evidente que para entonces Espinosa había adquirido una cierta fortuna y gozaba de un reconocimiento social.

Su carrera dentro del cabildo eclesiástico va en ascenso y en 1686 se otorga real cédula que lo nombra chantre, cargo del que toma posesión dos años después. En 1687 sirve de tesorero en el mismo cabildo y, al año siguiente, es promovido a arcediano, pero el nombramiento llega cuando ya está a punto morir. El 9 de noviembre de 1688 otorga su testamento. En el inicio de ese documento se presenta sencillamente como el «doctor don Juan de Espinosa Medrano, canónigo magistral desta Santa Yglecia Catedral del Cuzco, thesorero, dignidad de ella» (Guibovich Pérez, 1992, p. 11), es decir, ostentando la posición y los cargos que había alcanzado en el desarrollo de su carrera eclesiástica, pero sin declarar ni los nombres de sus padres ni su lugar de nacimiento, tal como hubiera sido esperable en cualquier escrito de esta naturaleza en su época. Al dar a conocer este valiosísimo documento, Pedro Guibovich Pérez (1992, p. 2) calificó esta declaración como un silencio muy elocuente. Trece días después, el 22 de noviembre de 1688, Espinosa Medrano falleció en el Cuzco[198]. El inventario de sus bienes hecho tras su muerte incluye vestidos y ropa costosa, una pequeña pero significativa colección de pinturas, muebles y piezas de plata labrada, y una amplia y selecta colección de libros que, según Guibovich, «puede considerársela como una de las más importantes en manos privadas, solo comparable a la que poseyó el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo» (Guibovich Pérez, 1992, pp. 7-8).

A lo largo de su vida, la cátedra en el Seminario y la predicación son las actividades principales que moldean la actividad intelectual de Espinosa. A la vez que enseña Artes y Teología en el Seminario, se oyen sus sermones en la catedral, en las parroquias y en los hospitales. El mundo cerrado del claustro académico y el templo abierto a toda la sociedad son los espacios en que se teje su prestigio y su autoridad. La publicación de algunas de sus obras en las imprentas limeñas proyecta esta posición más allá del Cuzco. En varios de estos textos, Espinosa se identifica a sí mismo con el grupo criollo, en actitudes defensivas o incluso beligerantes. Es a través de estos contextos como Espinosa se muestra como un activo miembro de la cultura letrada dentro del mundo colonial peruano, y es a través de ellos como podemos, por tanto, aproximarnos al significado de su obra.

2. El teatro

Probablemente la producción más temprana de Espinosa Medrano corresponda a algunas de sus obras dramáticas. Hasta el momento conocemos los textos de tres obras teatrales suyas: una comedia bíblica (*Amar su propia muerte*), y dos autos sacramentales en quechua (*El robo de Proserpina y sueño de Endimión* y *El hijo pródigo*).[199] En su prólogo a *La novena maravilla*, Cortés de la Cruz dejó noticia de que Espinosa «de catorce años era ya gran latino, y tan aventajado retórico y poeta en ambas lenguas, que escribía comedias y autos sacramentales, de los que fue uno el del *Robo de Proserpina* que tanto han celebrado los ingenios de buen gusto» (Espinosa Medrano, 2011b, p. xi). La afirmación permitiría situar la producción teatral de Espinosa hacia 1645 (incluso un poco antes), tal como hacen Cisneros y Guibovich (1988, p. 337), aunque es conveniente establecer alguna cautela sobre el testimonio. En primer lugar, el carácter encomiástico del texto puede dar pie a cierta hipérbole, habitual en este tipo de relato. De otro lado, Cortés se refiere al *Robo de Proserpina* entre las obras escritas en español y latín. Cesar Itier señala que es muy probable que el prologuista, dirigiéndose a un público peninsular, prefiriera hacer pasar dicha pieza como escrita en español (Itier, 2010, p. 10). A pesar de estas imprecisiones y aun considerando que quizá Cortés exagerara un poco la precocidad de Espinosa, hay indicios para aceptar que este elaboró parte de su teatro en fechas tempranas, entre 1645 y 1650. Respecto de *El robo de Proserpina*, Itier observa que el encabezamiento de uno de los manuscritos (el Ms. Navarro) de este auto señala que Espinosa lo escribió «siendo colegial seminarista del real Colegio de nuestro Padre S. Antonio Abad del Cuzco»,

y, en cambio, no da indicación alguna sobre el hecho de que ocupara las cátedras en el Seminario, lo cual ocurrió a partir de 1650 (pp. 10-11). Algo semejante puede decirse de la comedia en español *Amar su propia muerte*. En este caso, el único testimonio conocido de la obra incluye al final ocho versos, sin duda añadidos por el responsable de la copia, que declaran la autoría de Espinosa Medrano y su condición de colegial real al momento de escribir el texto[200].

El caso de *El hijo pródigo* es distinto, pues el hecho de que el personaje del gracioso U'ku (el Cuerpo) pretenda seducir a K'uichi mencionando que guarda dinero en Laicacota (Espinosa Medrano, 1938a, p. 288) lleva a proponer a Guibovich y Domínguez que la obra —al menos en la versión en que la conocemos— debió ser escrita después de 1657 —cuando fue descubierta la vena de plata en esa localidad y se creó una población en su entorno—, pero antes de 1665, dado que en la mención no hay ninguna alusión a la situación de violencia que, a partir de ese año, se produjo como consecuencia del enfrentamiento entre dos facciones de mineros (vascongados y andaluces). Concluyen ambos estudiosos que es posible proponer que la obra fue escrita alrededor de 1660 (Guibovich Pérez & Domínguez Faura, 2000, pp. 229-230, n. 236).

Si bien carecemos de una documentación explícita sobre el destino para el que algunas de estas obras fueron concebidas, hay indicios para pensar que todas ellas están asociadas directamente al ámbito del Seminario de San Antonio Abad. A propósito de *El robo de Proserpina*, Cesar Itier concluye que es posible sostener que este auto sacramental «fue una obra escolar, concebida para una celebración religiosa, probablemente la del Corpus Christi como corresponde a un auto sacramental» (Itier, 2010, p. 11). De otro lado, los versos finales añadidos a la copia de *Amar su propia muerte*, al destacar la pertenencia al claustro de su autor sugieren también que esta obra estaba asociada por su destino a ese ámbito. La hipótesis que hoy resulta más verosímil es, por tanto, que estas piezas fueron parte del teatro escolar que, de una parte, servía como ejercicio de elocución y retórica en la formación de los estudiantes, pero que, por su complejidad (espectáculos de cierta extensión elaborados sobre los modelos de géneros de gran arraigo en el teatro público: la comedia bíblica y el auto sacramental) deben haber sido pensadas para ser exhibidas en circunstancias de agasajo a una autoridad o de celebración religiosa asociada al Seminario[201].

La comedia bíblica *Amar su propia muerte* dramatiza la historia de Jael tomada del Libro de los Jueces (4:17-23 y 5: 23-27). Si bien en el desenlace Espinosa sigue el escueto relato bíblico y se acoge a la interpretación tradicional de la Iglesia de este personaje como prefiguración mariana (Ramírez Zaborosch, 2002), el núcleo del drama presenta un novedoso desarrollo de intriga que se presenta como un aparente «caso de honor» (Chang-Rodríguez, 1994, p. 129). Laura Bass (2009) ha examinado la originalidad en el tratamiento argumental de la obra como una exhibición de ingenio por parte del precoz escritor, desarrollada a partir de la práctica de la *imitatio*, es decir, a través del procedimiento de producción de textos característico del Renacimiento y el Barroco: el creador reproduce un modelo prestigioso, pero al mismo tiempo intenta mostrar su propia valía confrontándose con él e intentando superarlo. En el caso de la comedia de Espinosa, esto se evidencia en varios planos. De un lado, tal como señala Bass, la obra parece condensar elementos procedentes de diversos subgéneros del teatro español de su tiempo: el drama de honor se expresa en los celos del marido y su búsqueda de venganza; la comedia de capa y espada aflora en los enredos y confusiones que se tejen en torno a las estrategias que desarrolla Jael; el carácter alegórico propio del auto sacramental se expresa en el sentido providencial de la obra y en la aparición de algunas figuras; la inclusión de escenas cómicas a cargo de personajes rústicos nos lleva al ámbito del entremés (Bass, 2009, p. 12). El teatro de Calderón de la Barca, el modelo vigente y de prestigio en el

momento en que Espinosa escribe su comedia, es sin duda el referente con el que este se confronta aquí.

En el plano de la expresión poética, la obra presenta también una compleja elaboración que evidencia la importancia de su dimensión retórica, esperable en un texto destinado al ejercicio y la exhibición de las habilidades de los estudiantes del Seminario. Señalo algunas muestras de ello. En primer lugar, Espinosa se sirve abiertamente de los recursos propios de la poética de Luis de Góngora —sobre los que él mismo habrá de teorizar en su *Apologético*— de una forma quizá más radical de la observada en el teatro de su tiempo. Así, el hipérbaton y la metáfora remota se emplean sobre todo para los pasajes descriptivos (por ejemplo, la imagen del campo de batalla presentada por Sísara, o la escena de cacería narrada por Jael, vv. 1-12 y 77-90)[202]. De otro lado, siguiendo una práctica habitual, Espinosa emplea la glosa de textos poéticos precedentes para la expresión del estado pasional de sus personajes: el amor de Sísara se manifiesta mediante la glosa a unos versos de Antonio Hurtado de Mendoza («Compitiendo con las selvas…», Espinosa Medrano, 2009, vv. 109-142) y los celos de Heber Cineo sobre los célebres del Comendador Escrivá («Ven muerte tan escondida…», Espinosa Medrano, 2009, vv. 2500-2545). En ambos casos, se trataba de poemas ya previamente glosados por otros autores en la primera mitad del siglo XVII. Es particularmente significativo que ambos textos hubieran sido ya utilizados en el teatro de Calderón (el primero en *Los encantos de la Culpa*, *El conde Lucanor* y *El castillo de Lindabridis*; el segundo en *Las manos blancas no ofenden* y *El mayor monstruo los celos*). Ellos es un indicador muy claro de cómo Espinosa recurre a la práctica de la *imitatio*: no solo recrea dos piezas del canon poético, sino que se confronta con las recreaciones de las que estas ya habían sido objeto, particularmente en el teatro calderoniano. Por último, la contrapartida cómica la ofrecen las escenas de los personajes rústicos, que se expresan en sayagués, modalidad lingüística derivada del dialecto leonés y empleada en el teatro español desde el siglo XVI para representar el habla de personajes rústicos y labradores. En síntesis, tal como lo han señalado recientes aproximaciones, *Amar su propia muerte* puede ser visto como una obra mediante la cual el autor mide su ingenio confrontándose con el modelo de la comedia nueva española vigente a mediados del siglo XVII. Lo imita y lo recrea. En tal sentido, es una obra característica del proceso de generación de textos propio de la intelectualidad criolla. Juan Vitulli la define como «una prueba, como un rito de pasaje, como un acto de creación del ingenio del joven criollo que será evaluado por el auditorio del colegio al cual va dirigido el mensaje poético de la comedia» (Vitulli, 2013, p. 69). Solo habría que resaltar que no es solo una obra mediante la cual Espinosa es «evaluado» por los miembros del claustro del Seminario, sino probablemente también la primera muestra de la identificación que se plantea entre la obra de Espinosa y el colectivo del Seminario, en tanto servía también para la exhibición de las calidades educativas de esta institución[203].

También los autos sacramentales en quechua revelan una compleja reelaboración del modelo del género al que pertenecen (en este caso, no siguiendo a Calderón, como usualmente se ha dicho, sino a José de Valdivielso) y una aproximación integral a la obra de Espinosa requiere poner en relación esos textos con el resto de su producción. Sin embargo, respetando la distribución de materias del volumen al que este ensayo pertenece, no me corresponde tratar aquí sobre ellos. Véase, por tanto, sobre este tema el trabajo de Cesar Itier aquí incluido.

3. Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios

En 1650 don Juan de la Cerda y de la Coruña fue nombrado corregidor y justicia mayor del Cuzco, cargo que ejercería hasta 1653. Como era habitual, debió ser recibido por los colegios de la ciudad.

Ese es el origen de la *Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios*, el primer texto de Espinosa Medrano que fue llevado a las prensas. Es importante insistir en la correcta fecha de composición de esta obra, 1650, dado que su difusión por medio de la imprenta constituye la consolidación de la imagen solidaria que se buscaba entre el autor y los intereses del Seminario de San Antonio Abad[204].

El género oratorio en que debía situarse un texto como la *Panegírica declamación* debía ser el demostrativo o epidíctico, es decir, el propio para mostrar ante el auditorio las virtudes y méritos del nuevo corregidor mediante un discurso que hiciera gala del arte de la retórica para lograrlo. De hecho así lo hace abiertamente Espinosa en la segunda parte del texto, dedicado a la etopeya del personaje; asimismo, los rasgos de ornato son notables, por ejemplo, en la manera y la extensión con que Espinosa cita y reelabora abiertamente pasajes de la tradición poética profana —desde Ovidio, Horacio y Claudiano hasta los modernos Garcilaso y Góngora—. Sin embargo, Espinosa aprovecha también la ocasión para convertir el elogio de la autoridad en instrumento de deliberación, en tanto que se sirve de ella para aludir a las contiendas académicas que enfrentaban a los miembros de San Antonio Abad con los jesuitas que regentaban el Colegio de San Bernardo y la Universidad de San Ignacio (Rodríguez Garrido, 1997, p. 124).

El Seminario estaba dirigido por el clero secular, pero a su vez estaba estrechamente vinculado a los maestros de la orden dominica. Tras la restauración de la Escolástica en el siglo XVI, los dominicos propugnaron una interpretación de la obra de Santo Tomás de Aquino que defendían como la literal y canónica. Los jesuitas, en cambio, habían desarrollado, de la mano de pensadores de la orden como Francisco Suárez, un sistema de pensamiento propio que no dejaba de reconocer la autoridad de Santo Tomás, pero que lo interpretaba de manera más libre y muchas veces discrepante de la lectura defendida por los dominicos. El Seminario de San Antonio Abad había convertido la defensa de la interpretación canónica del Santo que propugnaban los dominicos en una seña de identidad y sus estudiantes hacían juramento de seguirla y defenderla. Sin embargo, para la obtención de sus grados, estos debían recurrir a la universidad, que era regentada por los jesuitas. Ello motivó continuos enfrentamientos entre los estudiantes de ambos colegios, que desbordaban muchas veces el campo de la disputa académica, y revivió una antigua pretensión del Seminario de convertirse en universidad (ver Guibovich Pérez, 2006).

El teatro de Espinosa Medrano había servido no solo para lucir el ingenio del precoz colegial, sino también para ostentar las calidades de los estudios del Seminario. Con la *Panegírica declamación*, escrita el mismo año en que Espinosa habría de empezar a impartir la cátedra en el Seminario, el autor da un paso más en esta identificación y adquiere una posición beligerante y defensiva de los intereses de la institución. Plantea en el inicio de su discurso el tópico de las armas y las letras; pero no solo para afirmar que «deseosas fueron siempre las letras de que las apadrinaran las armas» (Espinosa Medrano, 1938b, p. 189), sino para concluir que «si se apura el discurrir, diré que no cualquier ciencia se inclina al patrocinio de las armas, sino en especial la Teología de los tomistas y genuinos discípulos del Doctor Angélico» (p. 193). Espinosa se sirve para este fin de una ingeniosa interpretación de un emblema de Alciato (*Ex bello pax*, en que se muestra la imagen de un yelmo caído durante la batalla, dentro del cual las abejas han labrado su panal). Si el yelmo representa al guerrero —en este caso el capitán corregidor—, las abejas son, siguiendo a Varrón y Piero Valeriano, «viva imagen de los doctos, noble representación de los estudiosos» (p. 194). Avanza aún más y, sirviéndose de una de sus autoridades favoritas, San Isidoro en sus *Etimologías*, propone que las abejas tienen su origen en el cuerpo de un buey muerto. El buey es, a su vez, representación de Santo Tomás, de modo que, concluye, la protección del corregidor debe dirigirse hacia «los

verdaderos tomistas», que «labran el almíbar de la Sabiduría» de las flores (es decir, las obras) del Santo, en contra de «los adulterinos zánganos que la suavidad le presumen aniquilar» (p. 196). El texto alude así a la contienda que tiene como base el uso y la interpretación de los textos de Santo Tomás entre seminaristas (los «verdaderos tomistas») y jesuitas («los adulterinos zánganos»).

Al pedir al corregidor que se incline por una de las partes, el discurso de Espinosa evidencia que la contienda no es solo una discusión teológica, sino también una disputa sobre la administración del saber y, por tanto, sobre la posición de poder dentro de la sociedad colonial, entre diferentes sectores de la ciudad letrada. La primera vez, por tanto, en que Espinosa define su identidad y entabla un explícito debate, no es en el *Apologético*, donde se presenta como criollo que polemiza sobre el gongorismo, sino en esta *Panegírica declamación*, en la que se asume como miembro del Seminario de San Antonio Abad y como tomista de la escuela dominica opuesta a otras corrientes filosóficas. Esta declaración es, en verdad, el entramado sobre el que se teje toda su obra en adelante y sobre la que se construye su autoridad. Sin embargo, si bien el joven tomista no explicita esta vez su posicionamiento criollo, como sí lo hará en varias de sus obras posteriores, el soneto de Diego Dionisio de Peñalosa Briceño que sirve de preliminar al impreso se encarga de hacerlo, al celebrar al autor como «Febo criollo», «Fénix de la región y clima indiano», que con su pluma inspira a todo el orbe (pp. 186-187). De este modo, quedan planteadas las dos dimensiones sobre las cuales se define la particular ubicación de Espinosa Medrano como miembro de la ciudad letrada colonial: como «verdadero tomista» y como criollo (Ilustración 2).

Ilustración 2. ***Ex bello pax.*** **Emblema de Alciato citado en la** ***Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios*** **de Espinosa Medrano, en Andrea Alciato,** ***Emblemata,*** **Lugduni, apud Gulielmum Rouillium, 1548, p. 141.**

4. *Apologético en favor de don Luis de Góngora*

El libro más célebre de Espinosa Medrano, su *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa, caballero portugués*, apareció publicado en Lima en 1662 (Ilustración 3). Sin embargo, la aprobación más antigua al impreso, la de Alonso Bravo de Paredes y Quiñones, está firmada en el Cuzco el 8 de junio de 1660. Sabemos, por tanto, que para ese año la obra ya estaba concluida. Carecemos de otra información que permita conocer con exactitud si el texto llevaba escrito algún tiempo antes de iniciarse el proceso para llevarlo a las prensas. Luis Jaime Cisneros, atendiendo a la estructura de debate que caracteriza al libro, lo califica como «un evidente ejercicio de retórica» y se pregunta incluso si responde a una obligación universitaria impuesta (Cisneros, 1987a, p. 9). En abono de esta idea, recuerda la documentación sobre la existencia de debates retóricos como parte de la formación de los estudiantes tanto en el Seminario como entre los jesuitas (pp. 51-52), y concluye: «esta confrontación con los comentarios de Faria y Sousa —a los tantos años de muerto y cuando no puede responder el tono provocativo e irónico del colegial cuzqueño— solo puede explicarse como uno de tales ejercicios» (p. 53). De otro lado, Cisneros señala también la afinidad retórica, tanto en aspectos formales como de contenido, que vincula al *Apologético* con la práctica de predicador de Espinosa Medrano (p. 53) y, en otro trabajo, llama la atención justamente sobre las «huellas de oralidad» que asoman a lo largo del texto del *Apologético* (Cisneros, 1987b). Estas observaciones no deberían llevarnos, sin embargo, a la deducción de que estamos ante una obra de factura muy temprana (correspondiente a la etapa de colegial real de Espinosa), sino a la comprobación del contexto académico y eclesiástico en que se gesta una obra como esta. Considerando la madurez de estilo y de pensamiento que se manifiesta en el *Apologético*, una conclusión prudente sería, en mi opinión, la de proponer que la obra procede de la misma etapa en que se gestan los primeros sermones fechados de Espinosa, que encontrarán posteriormente cabida en *La novena maravilla*, es decir, entre 1656 y 1660.

Otra cosa es la cronología de los textos y los autores implicados en la construcción del libro. En 1639, Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), luego de años de extensa preparación, había publicado en Madrid su edición profusamente comentada de *Os Lusiadas* de Camoens. En su afán por ensalzar la originalidad y la perfección del poeta portugués y afirmarlo como «príncipe de los poetas de España» (era la época de la unión de las dos coronas), Faria deslizó en varios pasajes duras críticas contra el estilo de Góngora, muerto en 1627[205]. Un par de décadas después de la publicación de estos comentarios, cuando su autor ya había fallecido hacía varios años, Espinosa parte de una selección de estos pasajes para armar su réplica.

Extremos etiam Phœbus ... deflectit ad Indos.

APOLOGETICO
EN FAVOR DE D. LVIS DE GONGORA
Principe de los Poetas Lyricos De España, contra Manuel de Faria y Sousa, Cauallero Portugues, que dedica
AL EXM. S. DON LVIS MENDEZ
DE HARO, DVQVE CONDE DE OLIVARES
SVA VTOR
EL D. IVAN DE ESPINOSA MEDRNO
Colegial Real en el insigne Seminario de S. Antonio el Magno, Cathedratico de Artes y Sagrada Theologia en el Cura Retor de la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad d'el Cuzco, cabeça de los Reynos del Peru en el nueuo Mundo. Año 1662.

Impresso en Lima ... de 1662.

Ilustración 3. Anteportada de la primera edición del *Apologético en favor de don Luis de Góngora,* Lima, por Juan de Quevedo y Zárate, 1662. Ejemplar de la Biblioteca Nacional del Perú.

El *Apologético* está construido simulando una polémica entre dos oradores, y de allí justamente el carácter retórico que ha observado Cisneros. Espinosa abre su libro construyendo el escenario en que habrán de competir ambos oradores: «En la palestra nos ves (Letor mío), pero en palestra de entendimientos» (p. 127). El cotejo de fuerzas entre los dos contrincantes se desplaza entonces a la

contienda intelectual. Para lograr ello, a continuación, Espinosa alterna secciones extraídas de los comentarios de Faria como si fueran pasajes autónomos de un texto dirigido contra Góngora y va refutando uno a uno sus argumentos. Cisneros observó que el procedimiento entraña un proceso de manipulación textual para lograr sus objetivos persuasivos: Espinosa «ha elegido determinados pasajes, ha practicado en algunos de ellos injertos de otros textos de Faria, ha dispuesto la ordenación singular de ellos» (Cisneros, 1987a, p. 55; véase también p. 49, y en p. 56 el cotejo entre el texto original de Faria y la selección de Espinosa). El «Faria» construido por Espinosa sirve así a los propósitos persuasivos del libro que se revelan en la propia elección de su título. Tal como lo explicó oportunamente Eduardo Hopkins Rodríguez, *Apologético* encierra aquí el doble sentido de 'defensa' (a partir del sustantivo latino *apologia, -ae*), «a favor de Góngora», y el de 'ataque, rechazo' (del verbo latino *apologo*, *-as*), «contra Manuel de Faria» (Hopkins, 1978, pp. 105-107). La particular estructura retórica del libro sirve así para identificar y defender los rasgos característicos del estilo de Góngora denigrados por su detractor (fundamentalmente el hipérbaton y la metáfora remota), así como para reflexionar sobre el modelo de creación poética que de él se desprende; pero también para exhibir las cualidades argumentativas y el manejo original de la cultura letrada por parte del propio Espinosa.

Es esto justamente lo que otorga a su autor una particular posición en la polémica en torno a Góngora. La suya es una participación tardía (hacia 1660, el poeta cordobés ya no necesitaba, en verdad, de encarnizados defensores y mucho menos en los virreinatos americanos). Por esta razón, vistos desde la perspectiva de la historia de dicha polémica, puede tenerse la impresión de que muchos de los argumentos expuestos en el *Apologético* para defender a Góngora habían sido ya ensayados en los textos escritos anteriormente. Aun así, Espinosa es capaz de descubrir rasgos expresivos en la poesía del poeta cordobés que no habían sido observados por los comentaristas predecesores. El caso más notable es el del hipérbaton, uno de los asuntos que ocupa mayor espacio en el libro. A propósito del verso del *Polifemo* de Góngora: «cuanto las cumbres ásperas cabrío» (v. 46), Espinosa resalta que no bastaba con reparar en la separación entre el *cuanto* y *cabrío*, sino que «aquella transposición acompañada del *ásperas* con su acento dactílico y despeñado insinuaba el arrojo de las cabras» (p. 141); es decir que, tal como lo señaló Dámaso Alonso, observaba que el hipérbaton en Góngora no era solo una figura sintáctica, sino que esta iba unida a efectos rítmicos motivados por el contenido poético (Alonso, 1950, p. 368)[206].

Sin embargo, el *Apologético* no es ni pretende ser prioritariamente un comentario a la poesía gongorina, sino un debate sobre ella, y de allí la importancia de su dimensión retórica. En su prólogo «Al lector», Espinosa sustenta la organización de su libro como una polémica, ostentando justamente el desfase de su participación en la contienda sobre Góngora: «tarde parece que salgo a esta empresa» (p. 127). De un lado, aunque hubieran pasado las décadas, aún estaba pendiente responder a Faria de su ataque contra Góngora, «a quien aun sus paisanos desamparan» (p. 127)[207], y (dando quizá a entender que sabe que Faria había muerto) añade que está dispuesto a continuar el debate con quien tomare su causa: «si alguien quisiere proseguir la batalla, la pluma me queda sana, y volveré sin temor al combate» (p. 127). La razón mayor, sin embargo, es la que se insinúa de inmediato tras reconocer su tardía salida: «vivimos muy lejos los criollos y, si no traen las alas del interés, perezosamente nos visitan las cosas de España» (p. 127). Espinosa convierte así el lugar de su escritura en un elemento constitutivo del sentido de su texto. Ese lugar es a la vez físico (el Virreinato del Perú) y cultural (la comunidad de los criollos) y, en ambos casos, se define por su relación respecto de un centro (España) que se percibe, a la vez, como lejano (espacialmente) y próximo (culturalmente). La tensión entre los dos focos (el centro y el lugar de la escritura) se revela,

de un lado, en la ansiedad que aflora en la actitud del criollo por acceder a «las cosas de España» y, de otro, en la «pereza» o el «interés» que define el movimiento recíproco desde el centro hacia el lugar del criollo. El *Apologético* se propone así como un texto que intenta revertir esa situación. El orador se presenta como alguien que es capaz de intervenir activamente en la cultura que viene desde el centro del Imperio: responderá a Faria, que no ha sido aún refutado, y defenderá a Góngora, desamparado por sus paisanos. En el *Apologético*, por tanto, su autor intentará corregir el desplazamiento inicialmente advertido («vivimos muy lejos los criollos») justamente mediante la apropiación de la cultura de ese centro («las cosas de España»).

La subordinación del criollo no está marcada, sin embargo, solo por su ubicación distante en el espacio imperial, sino también por la subvaloración como agente intelectual de la que es objeto por parte de los europeos, tal como lo explicita el párrafo siguiente del prólogo al lector. Allí, a punto de dar paso a la lectura de su obra, el autor se pregunta irónicamente: «pero ¿qué puede haber bueno en las Indias? ¿Qué puede haber que contente a los europeos, que desta suerte dudan? Sátiros nos juzgan, tritones nos presumen, que brutos de alma, en vano se alientan a desmentirnos máscaras de humanidad» (p. 127). Estas líneas han sido con razón motivo de preferente atención en la crítica de los últimos años para debatir la autopercepción del criollo (particularmente González Echevarría, 1993, pp. 154-158, y Beverley, 1996, en discusión con él). Conviene explicitar el texto al que alude aquí Espinosa como fuente del prejuicio contra los americanos y que no es otro que el mismo que se declara años después en el prefacio al lector de su *Philosophia Thomistica*[208]. Se trata de un pasaje del *Lovanium* (1605) de Justo Lipsio (1547-1606), que ya había dado motivo a la elaboración de una extensa réplica en la forma de defensa y elogio de la Universidad de San Marcos de Lima por parte de Diego de León Pinelo en su *Hyponnema Apologeticum pro Regali Academia Limensi in Lipsianam Periodum* (Lima, 1648). En un pasaje de su libro, Justo Lipsio, tras pasar revista a las instituciones y academias que existieron desde la Antigüedad para la formación de los jóvenes en Europa, el Oriente y el norte de África, finalmente se pregunta: «*Quid etiam? Ad Novum orbem ibo? Sane ibi barbaries*» ['¿Qué más? ¿Iré al Nuevo Mundo? Ciertamente allí solo hay barbarie'] (libro III, cap. VI, p. 104). Poco importa que, a continuación, citando a López de Gómara, Lipsio reconociera que entre los antiguos mexicanos hubo escuelas en los templos donde los jóvenes de la nobleza se educaban. Para sus impugnadores peruanos, poco servía la salvedad y, por tanto, la cita acababa allí. En las líneas del prólogo al lector del *Apologético* a las que me refiero, Espinosa parece estar parodiando el texto de Lipsio (construido en la forma de diálogo) cuando justamente introduce una pregunta irónica: «Pero, ¿qué puede haber bueno en las Indias?». Es, por ello, significativo que en el prólogo del *Apologético* el prejuicio no se atribuya a los españoles en particular, sino a los europeos —como el influyente flamenco Justo Lipsio—.

Al reconocer la implícita alusión al texto de Lipsio, se hace más evidente que el *Apologético* responde no solo a una crítica contra la poesía de Góngora, sino también —como el libro de León Pinelo— a una contienda académica. De allí que el receptor ideal al que Espinosa abiertamente se dirige sea aquel que, como él mismo, pertenece a la cultura letrada: «No te pido favorezcas este *Apologético*, porque no habrá *hombre docto* a quien Don Luis de Góngora no le haya merecido el que mire con afección sus causas. Si eres *lego,* te ahorro el que me aplaudas, porque no quiero, y me excuso el que me lastimes, porque no siento» (p. 127, subrayados míos). Por ello, la «barbarie» no es un concepto excluido de la visión del mundo americano en Espinosa, pero sí negado para calificar a los hombres de letras agrupados en las universidades y colegios. En el propio *Apologético,* siguiendo una línea del discurso colonizador, tal como lo observó Beverley (1996, p. 54), el término está presente para calificar a los amerindios en el contexto de la conquista, y así Espinosa compara

las innovaciones que alcanzó Góngora en el lenguaje poético con la osadía de Cortés al prender al emperador Motezuma «dentro de su corte misma, ceñido de innumerables bárbaros» (p. 178)[209]. Espinosa, pues, no cuestiona el principio de la «barbarie americana», sino que lo aísla y lo desplaza a un conjunto, el de los indios no cristianizados. De hecho, la oposición extrema que este texto sugiere entre el teólogo y el «bárbaro» aflora a lo largo del *Apologético*. No solo toda la obra se sostiene sobre una estructura y una erudición análoga a la que se observa en los sermones, como apuntaba Cisneros, sino que incluso el autor deja claro que este libro no es más que un producto del ocio que le permiten «estudios más severos» (p. 127) y añade: «si al Duque mi señor y Mecenas deste papel [Luis Méndez de Haro, Duque Conde de Olivares, a quien el libro está dirigido] no desagradare esta ofrenda humilde, tenme por animado a mayores empresas» (p. 127). Los «estudios más severos» y las «mayores empresas» son obviamente los que conciernen a la Teología, el saber más elevado en la cultura letrada de la época y aquel con el que justamente el autor puede demostrar su distancia respecto de aquellos bárbaros paganos[210].

Es sobre esa diferenciación como Espinosa elabora su propia identidad de criollo y hombre de letras que puede medirse con sus pares europeos, y aun vencerlos, puestos en la «palestra de entendimientos». De allí la importancia que el cotejo y la confrontación de saberes —desplegados al debatir con Faria— adquiere en el *Apologético*. Sin embargo, el reto mayor estaba en mostrarse no solo como un reproductor de la cultura recibida de Europa sino como un ingenio capaz de intervenir y crear desde esa cultura. La ocasión se la brindan los pasajes de Faria en que este arremete no solo contra los rasgos del estilo de Góngora, sino más aún contra sus seguidores, sus «secuaces» (p. 181) en las palabras del crítico portugués. Esto llevaba a discutir si Góngora era imitable. En este marco, Espinosa afronta el asunto de la *imitatio* como práctica de creación, lo que suponía plantearse también implícitamente su propia posición como criollo en el proceso de reproducción y recreación de la cultura imperial (ver Vitulli, 2013, pp. 151-183).

En vida de Góngora, el momento más álgido de la polémica que suscitó su estilo ocurrió a raíz de la difusión de las *Soledades* en la corte madrileña, entre 1614 y 1616. Al final de su vida, en cambio, aun sus detractores, como el propio Lope de Vega, reconocían su genio poético, pero la crítica entonces se dirigió contra sus imitadores. Se aceptaba que Góngora había logrado una forma original y elevada de creación en poesía, pero que resultaba imposible de imitar. Se le negaba así la calidad para convertirse en modelo y, por tanto —dentro de la poética de la época— la posición ejemplar que diera lugar a otras creaciones. Espinosa parte de reconocer, aparentemente, el carácter inimitable de Góngora: «Confesamos que aquel peregrino ingenio, tan soberanamente abstraído del vulgo, fue inimitable o se deja remedar poco y con dificultad» (p. 182). Comenta a continuación el caso de fray Hortensio Paravicino (1580-1633), referente fundamental para el propio Espinosa en la oratoria sagrada. En poesía, según Espinosa, Paravicino fracasó en el afán de imitar a Góngora: «Quiso imitar con los pinceles de todo su caudal aquella idea, y no pudo arribar más que a la hazaña de haberle con los diseños dado algún aire» (p. 184). En cambio, en la oratoria logró crear un estilo de prosa culta donde demostró su propio genio: «Desquitose, empero, en la oratoria, haciéndose en ella el Góngora de los declamadores, pues de tantos que aspiraron a su competencia, apenas hay quien dibuje sus huellas, cuando apenas hay quien no amague sus pasos» (p. 184).

Hay que resaltar aquí dos ideas. En primer lugar, lo imposible de imitar a ingenios como Góngora o Paravicino se restringe en ambos casos con la observación de que, en verdad, es más bien extremadamente difícil y hazaña para pocos: Góngora «se deja remedar poco y con dificultad»; de Paravicino «apenas hay quien dibuje sus huellas». En segundo lugar, la relación entre Góngora y Paravicino muestra que este último fracasa cuando quiere imitar al primero en poesía, pero triunfa

cuando recrea en la prosa su modelo culto. Más adelante Espinosa sustenta y explica estas observaciones cuando afirma que no niega el intentar imitar a los grandes escritores (esa es la base de la creación en el Renacimiento y el Barroco), pero precisa qué es lo imitable al distinguir entre «dos porciones en el estilo»: «una, hija de la naturaleza, que no se alcanza; y otra, parto del arte, que se consigue» (p. 187). Es el genio propio lo que es inimitable; este es natural y exclusivo del creador; pero la técnica artística puede ser aprendida e imitada. Paravicino es el «Góngora de los declamadores» (p. 184), porque es en la oratoria donde se muestra su original creación, aunque en ella puedan reconocerse rasgos aprendidos del estilo artístico de Góngora. De modo semejante, en las secciones iniciales del *Apologético*, Espinosa había reconocido también que la peculiar colocación sintáctica de Góngora era producto de la imitación del verso latino —e incluso de una tradición previa del verso español—. Sin embargo, Góngora, con su particular genio, «aunque remedaba la coturnada y altísima elocución latina», lograba revertir la relación de imitador e imitado, hasta el punto de que «la elocuencia latina tiene mucho que aprender de la gongorina, mucho que imitar de sus primores» (p. 162). Podía irse aún más atrás en la cadena. Recuerda Espinosa que «por tan imposible como quitarle el rayo a Júpiter y a Hércules la clava, juzgó la Antigüedad el usurpar los versos a Homero» (p. 155). Sin embargo, Virgilio había logrado aprovecharse de ellos en su *Eneida*. Del mismo modo, Góngora había logrado lo que parecía inalcanzable (incorporar creativamente a la poesía española la sintaxis de los latinos). Espinosa traza así una línea (Homero, Virgilio, Góngora, Paravicino…) en la cual, mediante el encuentro entre el genio natural y el arte a través de la imitación, es posible el hallazgo nuevo y la regeneración poética, del mismo modo como Góngora «volvió a dar nuevo ser a la castellana [musa]» (p. 158).

Un punto culminante en este razonamiento es el momento en que Espinosa exhibe el acto mismo de creación a través de la *imitatio*. Introduce para ello un relato que muestra cómo un pasaje de un sermón donde Paravicino describe la huida y la muerte de Absalón es objeto de imitación por parte de otro autor, cuyo nombre no se declara (pp. 184-185). A partir del estudio estilístico, Cisneros (1983, pp. 150 y ss.) concluye que no debe haber duda sobre la autoría del propio Espinosa de esta imitación. En cualquier caso, es obvio que el episodio sirve para medir las fuerzas de quien se atreve a confrontarse con un modelo de envergadura y que Espinosa se proyecta a sí mismo en esa posición. Concluida la lectura de ambos textos, se expone el juicio: «Solemnizose el bosquejo, examináronse faiciones, aplaudiose la copia, y no faltó quien la hombrease en lo crespo de la frasi con el original» (p. 185). El caso sirve para demostrar que, en la casi imposible labor de imitar y medirse con el modelo, algunos pueden salir airosos. El nuevo texto puede hombrearse (igualarse en su calidad) con el original, pues lo ha alcanzado en «lo crespo de la frasi» (la elegancia y el realce del estilo), a pesar de que la empresa parecía imposible porque el original incluía una exclamación de tal calidad («¡ay, negro cabello de oro!», en alusión a los fatídicos cabellos dorados de Absalón que se enredan en las ramas de un árbol en su huida y son causa de su muerte) que «ella bastaba sola a asegurar de vencimientos al ejemplar» (p. 185)[211].

Discretamente el propio Espinosa se coloca, así, como parte de esa cadena de modelos e imitaciones que es el sustento de la cultura poética que forma parte del Imperio. Sin embargo, el énfasis en la dificultad del logro es también un modo de marcar el carácter exclusivo de quienes pueden participar en el proceso generador de la cultura letrada. El *Apologético*, en tal sentido, es una aguda defensa de Góngora; pero no una defensa de los americanos en toda su amplitud, ni siquiera de los criollos en general, sino de aquellos que en particular, como Espinosa, forman parte de la ciudad letrada.

5. *La novena maravilla*

La predicación, junto con el curso académico, constituyó la práctica regular y permanente de Espinosa Medrano como hombre de letras y hombre de Iglesia. Espinosa se desempeñó, como se ha visto, en diversas parroquias, incluso de indios, antes de obtener un puesto en el cabildo de la catedral y hacer allí una carrera en ascenso. Sin embargo, de lo que debió ser la múltiple y diversa producción de sermones en estos distintos contextos no tenemos más que una imagen fragmentada y parcial. Ninguno de sus sermones se publicó en vida. Solo siete años después de su muerte, su discípulo Agustín Cortés de la Cruz preparó una recolección de treinta de ellos que vieron la luz en Valladolid (1695) bajo el hiperbólico título de *La novena maravilla* (Ilustración 4).

Ilustración 4. Anteportada de *La novena maravilla*, Valladolid, por Josef de Rueda, 1695. Biblioteca José Durand, Special Collections, Hesburgh Libraries, Universidad de Notre Dame.

Esta publicación póstuma obedecía a intereses muy particulares, que en parte explican la selección de su contenido. En 1692, el Seminario de San Antonio Abad había visto finalmente logrado su antiguo anhelo de convertirse en universidad al otorgársele la bula papal correspondiente. Sin embargo, los jesuitas, que regentaban la Universidad de San Ignacio, impugnaron su aplicación e

iniciaron proceso para lograr la derogación. El pleito duró cuatro años y concluyó finalmente con el triunfo de la causa de los antonianos, pero en el camino fue necesario acumular pruebas de la calidad intelectual del Seminario que convencieran a la autoridad papal. El nombre de Espinosa Medrano fue empleado de manera recurrente en aval de que esta institución había contado con maestros de calidad en la enseñanza de las cátedras de Teología y Filosofía, tal como lo comprueban las continuas menciones a él en los testimonios de los testigos llamados a declarar en Cuzco[212]. Paralelamente, en Europa, donde se libraba la batalla ante las autoridades españolas y romanas, fray Leonardo López Dávalos, activo gestor de la causa de los antonianos, hizo llevar a las prensas los textos de Espinosa para que sirvieran como demostración evidente de las calidades académicas del reputado maestro. López Dávalos había recibido poder en 1686 del propio Espinosa para hacer imprimir en Europa un libro —sin duda su curso de *Philosophia Thomistica*—, tal como lo establece Guibovich (1983, pp. 139-140). El volumen apareció, en efecto, publicado en Roma en 1688, el mismo año en que Espinosa moría en el Cuzco. Sin embargo, López Dávalos no se limitó a ello; en los años siguientes, durante el pleito entre antonianos y jesuitas, llevó también a las prensas europeas los sermones e hizo reeditar allí el *Apologético*[213].

La composición del contenido del volumen de sermones es responsabilidad probablemente de Agustín Cortés de la Cruz, quien había recibido los papeles de Espinosa después de su muerte y a quien López Dávalos escribe en 1694 anunciándole que «los sermones se quedan imprimiendo y me parese que yrán en galeones» (Guibovich, 2008, p. 72). Atendiendo a los objetivos de la edición del volumen, lo conveniente era mostrar aquellas piezas oratorias en que se lucieran las habilidades retóricas, pero también la amplitud erudita y la profundidad teológica del autor. Ello llevó seguramente a preferir un conjunto particular dentro de lo que debió ser la predicación del autor, dando especial cabida a aquel que correspondía a lo que se denominaban como «oraciones panegíricas», es decir, sermones destinados a celebración de la fiesta del día según el calendario religioso. Tal como lo recuerda uno de los censores en su descripción del contenido del volumen (fray Ignacio de Quesada, en Espinosa Medrano, 2011b, p. v)[214], los sermones se agrupaban en tres grandes conjuntos, que son justamente los que determinan la organización de los de Espinosa en el libro: a las festividades de Cristo, de la Virgen y de los santos. Los cuatro últimos sermones del volumen corresponden a una circunstancia especial (Sermón de la Oposición) o al ciclo litúrgico (dos sermones) y el último es un panegírico fúnebre (Sermón a las exequias del rey Felipe IV).

Los panegíricos se asociaban en la retórica al género demostrativo o epidíctico. Esto, tal como se vio a propósito de la *Panegírica declamación*, suponía, de un lado, en cuanto al estilo, la posibilidad de un discurso que diera gran cabida al ornato. De otro lado, en tanto se hallaba asociado a la celebración de una fiesta, constituía el tipo de texto que permite la afirmación de los principios que definen a una comunidad. En tal sentido, la inclusión de ciertos sermones en *La novena maravilla* permitía particularmente mostrar a Espinosa Medrano como miembro de la cultura letrada que participa activamente en la producción de los discursos que sirven de soporte al orden imperial. El libro se abre justamente con dos sermones dedicados a la celebración de la Eucaristía. El dogma de la presencia real de Cristo en la hostia consagrada fue, como es bien sabido, uno de los elementos devocionales centrales de la monarquía de los Austrias, pues sirvió como eje para demarcar su ortodoxia respecto de los dominios protestantes y, de tal modo, como base religiosa de su poder. Además, en el caso de los dominios en América, particularmente en el Cuzco, permitió la absorción y redefinición de las prácticas religiosas prehispánicas. La «Oración panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar» (1684) puede ser leída bajo este presupuesto. La primera sección se abre, tras la salutación, con un hermoso y sobrecogedor pasaje que presenta el triunfo inexorable de la Muerte

sobre todo lo viviente. Luego el predicador se pregunta: «Mas ¿todo lo ha de avasallar esta fiera? ¿Solo la Muerte ha de ser espanto de todas las vidas? ¿No se trocara la suerte y hubiera una vida que fuese asombro de todas las muertes?» (Espinosa Medrano, 2011b, p. 2). Ello permite exponer el triunfo de Cristo sobre la muerte y el pecado por medio de su propia muerte, a través de la alegoría de la abeja que, con su aguijón, mata al morir. Asimismo, su presencia permanente entre los hombres a través de la Eucaristía, queda simbolizada en el sermón a través del panal de miel. Sin embargo, al llegar al epílogo, el predicador recuerda a los oyentes: «Por lo de miel respetad el panal, que aunque vierte delicias, hay abeja que le guarde y desenvainará el buido estoque de su aguijón (dice San Bernardo) con que sabe alancear al pecador hasta las medulas» (p. 9). El sermón se constituye así como un discurso celebratorio sobre la Eucaristía, pero también uno sobre la constitución del poder: en la lucha de dominio, Cristo vence a la Muerte y su triunfo establece una comunidad de salvación en torno de él, pero también el castigo y la exclusión para quienes no rindan el debido respeto y veneración (Ilustración 5).

Ilustración 5. El obispo Manuel de Mollinedo sale de la catedral del Cuzco llevando la custodia en la procesión del Corpus Christi. Cuadro de la serie del Corpus. Museo de Arte Religioso del Arzobispado del Cuzco.

Es muy significativo que el último de los sermones que compone el volumen de *La novena maravilla*, el Sermón a las exequias de Felipe IV (predicado en 1666), comparta con la Oración panegírica al Sacramento el extenso pasaje de la sección inicial arriba mencionado (pp. 281-282). Esto significa que Espinosa lo concibió originalmente como parte de un discurso de contenido político bastante explícito, donde se proponía demostrar justamente que la grandeza del rey difunto y la base de su poder residía justamente en su defensa de la Eucaristía (Rodríguez Garrido, 1994b, p. 112). Entre, de un lado, la muerte y resurrección de Cristo y su presencia permanente en la Eucaristía y, de otro, la muerte del Rey y su continuidad en su sucesor a través del principio de la monarquía se establecía una clara analogía, que aparecía reforzada por la manera como fueron colocados los dos sermones en el libro (al principio y al final)[215].

Otro sermón en que se exhibe de manera notable la participación del predicador criollo en el sostén del orden imperial es el dedicado a Santiago Apóstol. En él, Espinosa parte de planteamientos de

carácter teológico que le permiten discutir la posición del santo en el orden celestial, para de allí proyectar esas conclusiones sobre el orden terrenal a partir de la vinculación de Santiago con el imperio español —en tanto patrono y figura activa de los relatos de la Reconquista y la conquista americana— (Rodríguez Garrido, 1992, p. 119). Espinosa asume a lo largo de todo el sermón la posición imperial e incluso, por momentos, adopta una ubicación central. Ello se revela explícitamente en el uso de la primera persona plural para identificarse como la voz que representa a esa comunidad. Así lo hace, por ejemplo, al declarar por qué, después de muerto, el cuerpo de Santiago viajó para recibir sepulcro en España: «Sepa el mundo que este divino Apóstol apreció tanto nuestra España, por dádiva de María, que amante cuando vivo, amante cuando difunto, se vuelve cadáver a ilustrar *nuestras* regiones y aun a pelear *nuestras* pendencias» (p. 140, énfasis míos). De este modo, establece una visión providencialista sobre el proceso de constitución y expansión del Imperio español, que llega incluso hasta el espacio mismo donde se lleva a cabo la predicación, la ciudad del Cuzco, donde se libró el enfrentamiento entre el antiguo poder de los incas y el nuevo orden cristiano español. Es muy significativo que, llegado a este punto, el predicador adopte abiertamente la identificación con los conquistadores y se afirme como voz representativa de la nueva comunidad imperial justamente en un momento fundacional de ese nuevo orden: el de la resistencia y el triunfo de los españoles en el cerco del Cuzco durante el levantamiento de Manco Inca. Declarando, en efecto, un pasaje del Salmo 76, se pregunta cuál sea el «trueno que sonó en la rueda» del que habla el texto (*vox tronitui tui in rota*) y afirma: «Digo que es Santiago acaudillando españoles en las Indias; digo que es Santiago vibrando aquel relámpago por estoque en esta plaza de nuestro Cuzco, cuando en la conspiración universal de este Imperio, su Rey, el Inca Manco el Segundo, *nos* sitiaba a muy pocos y derrotados españoles con trecientos mil combatientes» (p. 142, énfasis mío). Y más adelante, creando una continuidad espacial entre el acontecimiento del pasado y el momento de la enunciación del sermón, concluye: «Aquí, aquí donde orar me escucháis, se vio romper furiosos escuadrones, atropellar armadas huestes, y hacer maravillas con la espada, sudando sangre bárbara, este apostólico Marte» (p. 142). A través de estos discursos se busca no solo consolidar y mantener la comunidad reunida en torno de unos ideales, sino también recordar los mecanismos coercitivos que controlan ese orden.

Sermones como los comentados hasta aquí remarcan la figura del predicador criollo como activo partícipe en la constitución y la conservación del Imperio. Sin embargo, esta no es sino una de las posiciones que asume el predicador a lo largo de sus discursos y una de las distintas funciones que estos pueden desempeñar. En verdad, el marco de los valores religiosos e imperiales sirve también para posibilitar la expresión de las reivindicaciones de los criollos, en tanto miembros que participan activamente en la afirmación de esos valores. El caso más notable es el de la «Oración panegírica a la gloriosa Santa Rosa». Muchas de las ideas advertidas en los preliminares del *Apologético* se observan también en este notable sermón, predicado probablemente en 1672 con motivo de la canonización de la santa[216], con la peculiaridad de que aquí el debate sobre la calidad de los americanos no se plantea en el plano de la intelectualidad, sino en uno mucho más elevado: el de la santidad. En tal sentido, es posible notar también aquí la tendencia a aprovechar el modelo del género demostrativo de la retórica, propio del panegírico, para introducir asuntos que corresponderían al modelo deliberativo.

Espinosa pone énfasis en que el Nuevo Mundo está implicado en el plan de la Redención desde el propio texto sagrado, y así, en el mismo inicio del sermón, se muestra que el descubrimiento de América y su evangelización pueden leerse en un pasaje del profeta Isaías (Espinosa Medrano, 2005, p. 249). De allí, a partir del modelo que sirve de base a todo relato hagiográfico, la *imitatio Christi*,

resalta cómo aspectos fundamentales de la historia de la Redención se actualizan en la vida de la santa americana: Rosa no solo contempla la corona de espinas de Cristo, sino que se la «remeda», «se la experimenta» (p. 251); si Cristo dijo que vino a dar fuego a la Tierra (Lucas 12:49), Rosa se enciende al comulgar (p. 251). El punto culminante de ese razonamiento es la interpretación del tema del día (Mateo 13: 31-32): «Semejante es el Reino de Dios (dice) al grano de mostaza, que con ser semilla menudísima, crece de suerte que desmintiéndose matorral se levanta a gentilezas de árbol, dilata la copa y esparce los ramos con tal robustez que aun los pájaros de el aire se avecindan por entre sus hojas» (p. 252). El símil propuesto en las palabras de Cristo solo adquiere su plena significación, recuerda Espinosa, con el descubrimiento y la evangelización de América, pero en particular, en alusión a Santa Rosa, «con haber estendido sus ramos a nuestro país y haber brotado esta flor que es toda una cosecha de frutos» (p. 252). El predicador de este modo no solo sitúa a América dentro del orden universal de la Iglesia, sino que resalta la participación de una criolla en ese proceso. Es significativo, en tal sentido, cómo Espinosa se sirve del propio texto de la bula papal de la canonización para autorizar indirectamente el elogio y la reivindicación de los criollos. Recuerda que en esta se le llama «ejemplar, idea y dechado de toda la perfección evangélica» (p. 252) y retóricamente se pregunta: «¿Qué decís, virrey de Dios? ¿Qué decís, órgano del Espíritu Santo? ¿De todas las perfecciones que cifra el Evangelio, es Rosa la idea, el arquetipo? *Totius*. ¿Tantas llegan a caber en una virgen peruana (criolla que decís)? Tantas» (p. 252). El sermón enfatiza, de este modo, que América ocupa un lugar fundamental en la historia universal de la Redención, pero también que este proceso se realiza mediante la activa intervención de una criolla que ha alcanzado la máxima perfección y, por ello, se puede convertir en modelo. Puede afirmarse en tal sentido que en este sermón Espinosa desarrolla, en el plano religioso, una argumentación análoga a la que sostiene en el *Apologético* respecto del ejercicio intelectual y artístico de los criollos (Rodríguez Garrido, 1994a, p. 164).

Como es de esperar, *La novena maravilla* incorpora también sermones que están destinados a enfatizar que el espacio por excelencia para el ejercicio intelectual en el Cuzco es el Seminario de San Antonio Abad. No hay que olvidar que este es el objetivo al que apuntaba la publicación póstuma de la predicación de Espinosa. Destaca, por ello, la incorporación de cuatro sermones dedicados a San Antonio Abad, a cuya advocación estaba dedicado el Seminario (el primero, predicado en 1658; el tercero, en 1668; no se da fecha del segundo ni del cuarto). Este santo ermitaño podía no ser la imagen ideal para la agenda de los hombres de letras que conformaban el Seminario; sin embargo, Espinosa se las arregla para, sin alejarse del relato hagiográfico, dotar a su patrono de una posición de realce en la formación de la Iglesia y en la constitución del saber. Así, en la «Oración panegírica segunda a San Antonio el Magno», este es presentado como «maestro de cuantas religiones colman el mundo» (Espinosa Medrano, 2011b, p. 179) y ejemplar de la santidad para otros santos. La «Oración panegírica tercera» está dedicada a probar asimismo que, por haber vencido al demonio, Antonio ocupa un lugar preferente que hace que sea él quien haya de juzgar incluso a los ángeles (p. 191). Por su parte, en la «Oración panegírica cuarta» afronta en un pasaje el asunto central de la relación entre Antonio y las letras, esencial para afirmar su posición como patrón del Seminario: «Es verdad que no aprendió letras en el siglo, pero cursó las escuelas de el Empíreo. […] De que no le enseñase estudios el mundo, colegir que fue ignorante consecuencia es ignorantísima del vulgo» (p. 209). Nadie, prosigue, podría haberle dado cátedra, ni otro pretender ser su condiscípulo. Como se ve, también en estas líneas es posible reconocer el énfasis por la posesión del modelo. Antonio es el ejemplar único de quien procede la imitación de la santidad y el conocimiento sagrado. Ello permite presentar a los miembros del Seminario como los depositarios de

ese saber bajo la tutela inspiradora de su santo patrono. Así, en la peroración del segundo sermón, el predicador puede dirigir abiertamente los elogios a «este ilustre Seminario, feliz taller de sujetos grandes, constelación luciente de ingenios raros, florido almácigo de noblezas muchas, dulce empleo de aclamaciones comunes, hermosa ojeriza de envidias no vulgares» (p. 186)[217].

Es en los sermones dedicados a Santo Tomás de Aquino donde aflora nuevamente de manera más explícita la beligerancia del predicador que defiende el pensamiento que define e identifica al Seminario: la interpretación canónica del santo según la escuela dominica. Sabemos que Espinosa predicó tres sermones sobre Santo Tomás, pero solo dos de ellos, ambos de 1685, fueron incorporados en el libro. Del tercero solo conocemos un pasaje citado por Cortés de la Cruz en su dedicatoria del libro a la orden de Santo Domingo (en Espinosa Medrano, 2011b, p. iv). Los dos sermones conservados están destinados a demostrar, en efecto, la autoridad absoluta de Tomás. En el primero de ellos, siguiendo un argumento semejante al que había esgrimido respecto de San Antonio Abad, Espinosa, partiendo de una declaración del Concilio Florentino, llega a proponer una correspondencia absoluta entre la palabra divina y las declaraciones de Tomás: «el acreditar Dios su verdad con el dicho de Tomás no es apoyarla con certificación estraña, sino es repetir lo mismo que había dicho por otro modo o referirse a lo que ya por los labios de Tomás tenía pronunciado de otro modo. El modo es solo el que varía; ese es de Tomás; el dicho es de Dios» (p. 223). Sin embargo, estos panegíricos son más que un elogio del gran teólogo. Puestos en el contexto de la confrontación entre los miembros del Seminario y los jesuitas, algunos pasajes revelan —tal como ocurría con la *Panegírica declamación*— su sentido de defensa y confrontación entre escuelas (Rodríguez Garrido, 1997, p. 129). En la segunda parte del sermón, Espinosa demuestra la supremacía de Santo Tomás mediante la abundancia y el valor de sus discípulos: «No hay doctor que tenga más; mal dije, no hay maestros que tantos héroes del Cielo cuente en su Escuela, ninguno, ninguno» (Espinosa Medrano, 2011b, p. 226); la lista no solo incluye a grandes santos y pensadores de la Iglesia, sino incluso —en un guiño no exento de ironía— al propio fundador de la Compañía de Jesús, San Ignacio de Loyola. Al enfatizar el vínculo entre el maestro y los discípulos, el sermón nos lleva nuevamente al dominio de la relación entre el modelo y la imitación. La disputa sobre la interpretación de los textos del santo de Aquino, sustento académico para las pretensiones del Seminario de convertirse en universidad, puede verse, en tal sentido, también como una pugna por el dominio y la reproducción del modelo. Desde su condición de teólogo y de orador, Espinosa enfatiza también que la comunidad académica a la que pertenece y sobre la que sienta las bases de su propia identidad es la legítima depositaria del modelo teológico que define el pensamiento de la Iglesia (o al menos el que Espinosa propone como tal). Por ello, el sermón puede concluir incorporando justamente a los discípulos del Seminario como los legítimos poseedores y continuadores de ese modelo: «Mirad qué Maestro os alumbra, hijos de Antonio el Grande; mirad qué intercesor os patrocina, Seminario ilustre» (Espinosa Medrano, 2011b, p. 229).

En los treinta sermones que la componen, *La novena maravilla* se propone como una amplia muestra del complejo universo intelectual de Espinosa Medrano. Allí es donde mejor se hallará al erudito lector de la tradición profana, al exquisito artífice de la prosa barroca que ha incorporado y recreado los modelos de Góngora y Paravicino, al beligerante defensor de un modelo de interpretación teológica que le sirve para definir y consolidar su propia autoridad, y al criollo que despliega sus saberes y sus artificios para contribuir al sostén de la gran maquinaria del Imperio y que, al mismo tiempo, los emplea para mostrar el lugar prevalente que como intelectual reclama dentro de ese orden.

Bibliografía

Alonso, Dámaso (1950). Monstruosidad y belleza en el *Polifemo* de Góngora. En *Poesía española* (pp. 313-392). Madrid: Gredos.

Alonso, Dámaso (1978). *Góngora y el gongorismo*. En *Obras completas*, tomo 5. Madrid: Gredos.

Bass, Laura R. (2009). Imitación e ingenio: *El amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano y la comedia nueva. *Lexis, 33*(1), 5-31.

Beverley, John (1996). Máscaras de humanidad: sobre la supuesta modernidad del *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 22*(43-44), 45-58.

Blanco, Mercedes (2010). Góngora et la querelle de l'hyperbate. *Bulletin hispanique, 112*(1), 168-217.

Chang-Rodríguez, Raquel (1994). La subversión del Barroco en *Amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano. En Mabel Moraña, ed., *Relecturas del Barroco de Indias* (pp. 117-147). Hanover: Ediciones del Norte.

Cisneros, Luis Jaime (1983). Un ejercicio de estilo del Lunarejo. *Lexis, 7*(1), 133-158.

Cisneros, Luis Jaime (1987a). La polémica Faria-Espinosa Medrano: planteamiento crítico. *Lexis, 11*(1), 1-62.

Cisneros, Luis Jaime (1987b). Rasgos de oralidad en el *Apologético* de Juan Espinosa Medrano. En *Libro de homenaje a Aurelio Miró Quesada* (I, pp. 289-298). Lima: P. L. Villanueva.

Cisneros, Luis Jaime & Pedro Guibovich Pérez (1982). Una biblioteca cuzqueña del siglo XVII. *Histórica,* 6(2), 141-171.

Cisneros, Luis Jaime & Pedro Guibovich Pérez (1988). Espinosa Medrano, un intelectual cuzqueño del Seiscientos. *Revista de Indias, 48*(182-183), 327-347.

Claro, Samuel (1969). Música dramática en el Cuzco durante el Siglo XVIII y catálogo de manuscritos de música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú). *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research, 5*, 1-48.

Dolle, Verena (2011). Las plumas de Jael: Mira de Amescua, Calderón y Espinosa Medrano. En Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, eds., *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)* (pp. 133-160). Stuttgart: Franz Steiner.

Espinosa Medrano, Juan de (1938a). *El hijo pródigo*. En *Literatura Inca*. Traducción de Federico Schwab (pp. 265-334). Biblioteca de Cultura Peruana 1. París: Desclée de Brouwer.

Espinosa Medrano, Juan de (1938b). *Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios*. En Ventura García Calderón, ed., *El apogeo de la literatura colonial* (pp. 186-202). Biblioteca de Cultura Peruana 5. París: Desclée de Brouwer.

Espinosa Medrano, Juan de (2005). *Apologético en favor de Góngora*. Edición anotada de Luis Jaime Cisneros. Lima: Universidad San Martín de Porres.

Espinosa Medrano, Juan de (2010). *El robo de Proserpina y sueño de Endimión*. Ed., trad. y estudio preliminar de Cesar Itier. Lima: Instituto Riva-Agüero, PUCP / Instituto Francés de Estudios Andinos.

Espinosa Medrano, Juan de (2011a). *Amar su propia muerte*. Ed. Juan Vitulli. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert / Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Espinosa Medrano, Juan de (2011b). *La novena maravilla*. Estudio preliminar de Luis Jaime Cisneros. Edición de L. J. Cisneros y José A. Rodríguez Garrido. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú / Fondo Editorial del Banco de Crédito.

Esquivel y Navia, Diego de (1980). *Noticias cronológicas de la ciudad del Cuzco*. Tomo 2. Lima: Fundación Augusto N. Wiesse.

González Echevarría, Roberto (1993). Poetics and Modernity in Juan de Espinosa Medrano, Known as *Lunarejo*. En *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature* (pp. 149-169). Durham y Londres: Duke University Press.

Guibovich Pérez, Pedro (1982-1983). Documentos inéditos para la biografía de Espinosa Medrano. *Boletín del Instituto Riva-Agüero, 12*, 137-145.

Guibovich Pérez, Pedro (1992). El testamento e inventario de bienes de Espinosa Medrano. *Histórica, 16*(1), 1-31.

Guibovich Pérez, Pedro (2007-2008). Fray Leonardo López Dávalos, editor del Lunarejo. *Boletín del Instituto Riva-Agüero, 34*, 67-85.

Guibovich Pérez, Pedro & Nicanor Domínguez Faura (2000). Para la biografía de Espinosa Medrano: dos cartas inéditas de 1666. *Boletín del Instituto Riva-Agüero, 27*, 219-242.

Hopkins, Eduardo (1978). Poética de Juan de Espinosa Medrano en el *Apologético en favor de D. Luis de Góngor*a. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 4*(7-8), 105-118.

Itier, Cesar (2010). Estudio preliminar a *El robo de Proserpina y sueño de Endimión. Auto sacramental en quechua* de Juan de Espinosa Medrano (pp. 9-53). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Francés de Estudios Andinos.

Jammes, Robert (1966). Juan de Espinosa Medrano et la poesie de Góngora. *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien, 7*, 127-142.

Lipsius, Iustus [Lipsio, Justo]. *Lovanium, sive opidi et academiæ eius descriptio. Libri tres*. Antuerpiæ: apud Ioannem Moretum, 1605.

Matto de Turner, Clorinda (1890), Don Juan de Espinosa Medrano, o sea el Doctor Lunarejo. En *Bocetos a lápiz de americanos célebres* (pp. 17-40). Lima: Imprenta Bacigalupi.

Núñez Cáceres, Javier (1977). Un impreso desconocido de Espinosa Medrano. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú, 24-25*, 5-11.

Núñez Cáceres, Javier (1987). La primera edición del *Apologético* de Espinosa Medrano. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú, 32-33*, 113-116.

Ramírez Zaborosch, Úrsula (1996). El *Amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano y la dramaturgia del Siglo de Oro (apuntes para su estudio). En José Pascual Buxó, ed., *La cultura literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias* (pp. 199-316). México: UNAM.

Ramírez Zaborosch, Úrsula (2002). Jael y Sísara: figuras simbólicas. En Enrique Ballón Aguirre y Oscar Rivera Rodas, eds., *De palabras, imágenes y símbolos: Homenaje A José Pascual Buxó* (pp. 279-290). México: UNAM.

Redmond, Walter (1970). Juan de Espinosa Medrano: Prefacio al lector de la Lógica. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú, 20*, 74-80.

Redmond, Walter (1998). La lógica en el Virreinato del Perú a través de las obras de Juan de Espinosa Medrano (1688) e Isidoro de Celis (1787). Lima: Instituto Riva-Agüero, PUCP.

Rodríguez Garrido, José A. (1988). Los comentarios de Espinosa Medrano sobre el hipérbaton gongorino. *Lexis, 12*(2), 125-138.

Rodríguez Garrido, José A. (1992). Sermón barroco y poder colonial: la *Oración panegírica al apóstol Santiago* de Espinosa Medrano. *Foro Hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos, 4*, 115-129.

Rodríguez Garrido, José A. (1994a). Espinosa Medrano: la recepción del sermón barroco y la defensa de los americanos. En Mabel Moraña, ed., *Relectura del Barroco de Indias* (pp. 149-172). Hanover: Ediciones del Norte.

Rodríguez Garrido, José A. (1994b). La exaltación religiosa del monarca en el Cuzco colonial: Espinosa Medrano y la tradición del sermón fúnebre. En Gabriela Ramos, ed., *La venida del Reino. Religión, evangelización y cultura en América, siglos XVI-XX* (pp. 103-127). Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Rodríguez Garrido, José A. (1997). La defensa del tomismo por Espinosa Medrano en el Cuzco colonial. En Karl Kohut y Sonia V. Rose, eds., *Pensamiento europeo y cultura colonial* (pp. 115-136). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Rodríguez Garrido, José A. (2010). Poesía y ortodoxia en el *Apologético* de Espinosa Medrano (1662). *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 16*(1), 9-25.

Rodríguez Garrido, José A. (2017) (en prensa). Espinosa Medrano, dramaturgo y colegial del Seminario de San Antonio Abad del Cuzco. En Carlos F. Cabanillas Cárdenas, ed., *Sujetos coloniales: escritura, identidad y negociación en Hispanoamérica (siglos XVI-XVIII)*. Nueva York: IDEA.

Sanchis-Banús, José (1975). En torno al *Apologético* de Espinosa Medrano en favor de Góngora y contra Faria y Sousa y acerca del hipérbaton gongorino. En *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun* (II, pp. 223-238). París: Éditions Hispaniques.

Velasco, Juan de (1844). *Historia del Reino de Quito en la América meridional. Tomo I y parte I que contiene la Historia natural, Año de 1789*. Quito: Imprenta del Gobierno.

Villanueva Urteaga, Horacio (1987). *Fundación de la Universidad Nacional de San Antonio Abad*. Cuzco: Universidad Nacional San Antonio Abad.

Vitulli, Juan (2013). *Instable puente. La construcción del letrado criollo en la obra de Juan de Espinosa Medrano*. Chapell Hill: University of North Carolina.

---

[196] *Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios* (1650); *Apologético en favor de Góngora* (1662); *Discurso sobre si en un concurso de opositores a beneficio curado deba ser preferido cæteris paribus el beneficiado al que no lo es* (1664).

[197] Resumo a continuación los datos expuestos en los trabajos de Cisneros, Guibovich Pérez y Domínguez Faura aquí señalados.

[198] La fecha de la defunción que aquí señalo es la que establece la fe de muerte dada por el escribano, que consta junto con el expediente del testamento (Guibovich Pérez, 1992, pp. 2, 11). Hasta el hallazgo de este documento se había venido repitiendo como día de la muerte el 13 de noviembre, siguiendo en esto a Diego de Esquivel y Navia (1980, II, p. 148).

[199] Tenemos noticia de que escribió al menos otras dos piezas teatrales. La escritora Clorinda Matto de Turner declaró haber visto una obra en quechua de contenido religioso (y que no es ninguna de las dos que conocemos) que «se representó en el Seminario con motivo de los festejos anuales del Patrón tutelar» (Matto de Turner, 1890, p. 31). La autora no proporciona el título de esta pieza, pero ofrece un breve argumento y algunas citas textuales, según los cuales la obra versaría sobre el paso de la antigua religión de los Incas a la revelación del Evangelio. De otro lado, en un curioso opúsculo titulado *Gloria enigmática del doctor Juan de Espinosa Medrano,* su autor, el doctor Francisco González Rodríguez de Zambrana revela que Espinosa escribió una comedia hagiográfica, sobre la vida de Santa Cecilia, titulada *El Amor de milagro y los celos de los cielos*, con motivo de la recepción en el Seminario de San Antonio del obispo del Cuzco Bernardo de Izaguirre, lo cual debió ocurrir entre fines de 1663 e inicios de 1664. Sobre este último dato y, en general, para una mirada de conjunto del teatro de Espinosa como práctica escolar, ver Rodríguez Garrido, 2017.

[200] La copia, hoy perdida, que transmitió la obra y que se conservaba en la Biblioteca Nacional del Perú hasta su incendio en 1943, sirvió a Rubén Vargas Ugarte para su edición, aparecida en sucesivas entregas en la *Revista de la Universidad Católica del Perú* entre 1932 y 1934. Hay un error —no sabemos si del manuscrito o del primer editor— que todos los editores posteriores han repetido (incluido Juan Vitulli en la última edición de la obra), justamente en el verso en que se declara la condición de Espinosa al escribir la obra: «la sacó a luz, cuando era / colegial actual» (vv. 2497-2498), donde obviamente debiera decir «colegial real», tal como se le califica a Espinosa en la portada de la *Panegírica declamación*.

[201] Para el siglo XVIII, las representaciones teatrales en el Seminario con esta finalidad están testimoniadas por la existencia de varias partituras de música dramática conservadas en el archivo musical que perteneció a esta institución.

Véase Claro, 1969.

[202] Las referencias corresponden a la edición de Juan Vitulli (Espinosa Medrano, 2011a).

[203] Además de los estudios mencionados sobre *Amar su propia muerte*, son de interés los trabajos de Ramírez Zaborosch (1996) y Dolle (2011).

[204] Durante décadas se ha venido repitiendo erróneamente como fecha aproximada de la *Panegírica declamación* el año de 1664, lo cual la haría posterior al *Apologético*. El impreso, en verdad, carece de datos editoriales, aunque sin duda fue publicado en Lima; no obstante, una serie de indicios permiten situarlo en 1650: el discurso presenta las características de una pieza de recepción al corregidor, que hizo su entrada a inicios de ese año; en la portada del impreso, el autor es presentado solo como «Colegial Real del Seminario de San Antonio el Magno», pero durante ese año fue nombrado catedrático de Artes y Teología en el Seminario y en 1654 obtuvo el grado de doctor en Teología (títulos que, en cambio, habrán de aparecer mencionados, como era de esperar, en la portada del *Apologético* en 1662) (véase Rodríguez Garrido 1997, n. 124). Además, el «Soneto» dedicado a Espinosa (presentado como «el Benjamín de Apolo» en alusión justamente a su precocidad como escritor) está firmado por el capitán don Diego Dionisio de Peñalosa Briceño, quien se presenta sencillamente como «vecino feudatario de la ciudad de La Paz»; sin embargo, Peñalosa dejó el Perú y viajó al virreinato de Nueva España hacia 1660 y allí logró ser nombrado corregidor de Nuevo México, cargo que ejerció entre 1661 y 1664. Un elemento adicional permite incluso ajustar un poco más la fecha de pronunciación de la *Panegírica declamación*: el 31 de marzo de 1650 la ciudad del Cuzco sufrió un severo terremoto que causó gran destrozo y que fue uno de los primeros hechos a los que tuvo que hacer frente el nuevo corregidor. Nada, sin embargo, en el texto de Espinosa alude a esta situación. Puede concluirse, por tanto, en mi opinión, que este discurso debió haber sido pronunciado en los primeros meses de 1650, antes del terremoto.

[205] Sobre los comentarios de Faria y Sousa y la posición de este dentro de la polémica antigongorina, véase Cisneros, 1987a, pp. 1-9.

[206] Respecto de las observaciones de Espinosa sobre el hipérbaton gongorino, véase además Jammes, 1966, p. 29; Sanchís-Banús, 1975; Cisneros, 1987a, pp. 26-32; Rodríguez Garrido, 1988; Blanco, 2010.

[207] En 1645, Martín de Angulo y Pulgar se disponía a publicar bajo el título de *AntiFaristarcho* su réplica a la crítica de Faria, pero no llegó a hacerlo (Alonso, 1978, pp. 645-647).

[208] Allí afirma: «Pues los europeos sospechan seriamente que los estudios de los hombres del Nuevo Mundo son bárbaros; en particular afirmamos que ese honor se lo debemos a Justo (no en todo) Lipsio» (trad. de Walter Redmond 1970). Sobre el curso filosófico de Espinosa Medrano, véase Redmond, 1998.

[209] El término reaparece, más allá de las páginas del *Apologético*, en varios sermones con un sentido análogo y en la censura firmada por Espinosa en 1669 para la publicación de un sermón de Alonso Bravo de Paredes (quien había sido maestro de Espinosa y autor, a su vez, de una de las aprobaciones del *Apologético*). Llamó la atención sobre este último texto y lo reeditó Javier Núñez (1977). Quejándose allí de la situación en que se encuentran «insignes teólogos» (una alusión tanto al autor del sermón como a sí mismo), «arrinconados en un curato», Espinosa se refiere a las culpas de los indios neófitos llamándolas «ignorancias de bárbaros» (en Núñez, 1977, p. 11). Sobre Bravo de Paredes y su relación con Espinosa Medrano, véase Cisneros y Guibovich (1982).

[210] Sobre la jerarquización de saberes y discursos desde la cual Espinosa concibe el contenido del *Apologético*, véase Rodríguez Garrido, 2010.

[211] No veo en este pasaje que el juicio se incline por el texto de Paravicino y que se muestre, por tanto, «una derrota del individuo americano a manos de la consagrada autoridad metropolitana», como sostiene Vitulli (2013, p. 175). La exaltación de la frase del original quiere mostrar el rasgo que dificultaba la posibilidad de alcanzarlo, pero eso es justamente lo que hace más notable el hecho de que la imitación pueda «hombrearse» con él.

[212] Estudió y publicó el expediente del proceso Villanueva Urteaga (1987). Sobre la relevancia de las menciones a Espinosa Medrano en esta documentación, véase Rodríguez Garrido (1997, pp. 117-122).

[213] La participación de López Dávalos en este proceso se declara abiertamente en una carta suya dirigida a Francisco de Vivero, del 20 de mayo de 1697, citada primero por Villanueva Urteaga (1987, pp. XX-XXI) y luego comentada y transcrita más ampliamente por Guibovich (2008, pp. 73-74) en un documentado estudio sobre este fraile y su participación como editor de Espinosa Medrano. La reedición del *Apologético*, en un formato pequeño, se hizo con datos editoriales falsos, atribuyéndole la misma imprenta de la primera edición (Lima, Juan de Quevedo), pero el año verdadero de impresión (1694). Asimismo, se incluyeron los preliminares de 1662. El disfraz editorial responde seguramente a la necesidad de contar rápidamente con ejemplares de la obra para los objetivos de propaganda del Seminario que buscaba López Dávalos. Los falsos datos confundieron a varios bibliógrafos del siglo XX, pero la documentación no deja ahora duda sobre que se trata de un impreso europeo. Un detalle significativo es que la edición de 1694 omitió los pasajes de beligerancia criolla que contenía el prólogo al lector y el encabezamiento de la fe de erratas. Obviamente resultaban inadecuados en el nuevo contexto de lectura al que respondía la nueva edición. La estrategia, tal como lo observa Guibovich (2008, p. 75), era evitar discordias y crear consensos en torno a la causa del Seminario. Las diferencias entre las dos ediciones fueron notadas por Javier Núñez

Cáceres (1987) y luego comentadas ampliamente por González Echevarría (1993, pp. 154-157).

[214] Todas las citas de *La novena maravilla* corresponden a la edición de Cisneros y Rodríguez Garrido (Espinosa Medrano, 2011b).

[215] Sobre el sermón al Sacramento, véase Vitulli (2013, pp. 203-211) y sobre el sermón a las exequias de Felipe IV, Rodríguez Garrido (1994b) y Vitulli (2013, pp. 246-256).

[216] El sermón a Santa Rosa se publica sin fecha en *La novena maravilla*, pero es seguro que no puede ser anterior a 1671 o incluso a 1672, porque en él se cita la bula papal de Clemente X, emitida el 11 de agosto de 1670, por la que se extiende el patronato de Santa Rosa a América y Filipinas (Espinosa Medrano, 2005, p. 255) y la de la canonización, del 12 de abril de 1671 (p. 250). Esta última fue recibida por el virrey en Lima el 30 de enero de 1672. Dada la relevancia que en el texto se concede a estos documentos papales, es posible que el sermón corresponda a la primera fiesta celebrada en el Cuzco tras la canonización de la santa. Además, en la salutación del sermón se afirma: «La más elegante Rosa de el mundo obstenta hoy la Romana Iglesia» (p. 249), que podría entenderse como una alusión a la incorporación de Rosa al santoral. Sorprende que Vitulli (2013, 236) llegue a la conclusión contraria y afirme que debió ser anterior a 1671 guiándose por el hecho de que el título del Sermón mencione a la santa solo como «Patrona de los Reinos del Perú» sin reparar en el contenido del texto.

[217] Vitulli (2013, pp. 219-234) estudia estos sermones en el contexto del pleito entre escuelas en el Cuzco del XVII, si bien se reduce al comentario de dos de ellos y afirma erróneamente que son tres (en lugar de cuatro) los dedicados al santo.

Anexos

Cronología

Javier de Taboada y Yaneth Sucasaca
Casa de la Literatura Peruana

1601

Se representa en Potosí y luego en Chuquisaca la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe*, de fray Diego de Ocaña (ca. 1570-1608), en las fiestas realizadas para afirmar la devoción guadalupana y ennoblecer la imagen pintada por él.

1602

Diego Dávalos y Figueroa (1552-1608) publica en Lima la *Primera parte de la Miscelánea austral,* dedicada al razonamiento erudito de la poesía, el amor y otras temáticas renacentistas.

1603

Juan Ludovico Bertonio Gaspari (1552-1625) publica en Roma *Arte breve de la lengva aymara, para introdvction del arte grande dela misma lengva, y el Arte y grammatica muy copiosa de la lengua aymara*. El mismo año publica en Juli el *Arte de la lengva aymara, con vna silva de Phrases de la misma lengua y su declaracion en Romance*.

Como colofón de *Miscelánea austral* aparece la *Defensa de damas* en 1603.

1604

Inicia su gobierno el virrey Gaspar de Zúñiga, conde de Monterrey, que culmina en 1606. Ordenó la expedición para el descubrimiento de las islas Indias Australes en el Mar del Sur, así como la expedición a las tierras de los Mojos en el oriente del Alto Perú.

1605

Se publica en Lisboa *La Florida del Inca. Historia del adelantado Hernando de Soto gobernador y capitán general del Reino de la Florida, y de otros heroicos caballeros españoles e indios*, del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), que narra la expedición de Hernando de Soto a un vasto territorio de Norteamérica.

1607

Es nombrado virrey Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros. Su gobierno duró hasta 1615. Mandó realizar el primer censo de Lima; construyó el Puente de Piedra sobre el río Rímac y la Alameda de los descalzos.

Fray Gregorio García (1556/1561-1627), publica en Valencia, *El origen de los indios de el Nuevo Mundo, e Indias Occidentales*.

Por esta fecha fray Diego de Ocaña, terminó de escribir la *Relación* de su viaje por el Nuevo Mundo.

De esta fecha data el manuscrito *Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa por la nueva de proveimiento de virrey en la persona del Marqués de Montesclaros cuyo grande aficionado es el Corregidor deste partido que las hizo y fue el mantenedor una sortija celebrada con tanta majestad y pompa que ha dado motivo a no dejar en silencio sus particularidades, de autor anónimo.*

1608

Diego Mexía Fernangil (ca.1565-1634), publica la *Primera parte del Parnaso antártico de obras amatorias* en donde, a manera de prólogo, incluye el *Discurso en loor de la poesía*, atribuido a Clarinda.

Probablemente ese año se compila por orden de Francisco de Ávila (1573-1647), el documento conocido como el manuscrito quechua de Huarochirí y también como *Dioses y hombres de Huarochirí*, donde se recogen testimonios en quechua sobre los mitos, ritos y divinidades prehispánicas de esa zona.

1609

El 19 de octubre un fuerte sismo asola a Lima y Callao, devastando además toda la costa central del Perú. Este desastre fue, en esta etapa, la mayor desgracia del Virreinato del Perú, después de la de Arequipa, devastada por el terremoto de 1582.

El Inca Garcilaso de la Vega publica en Lisboa la primera parte de los *Comentarios reales de los Incas*. En ella reconstruye la historia incaica y de la conquista, a partir de los testimonios de su tío y otros miembros de la élite incaica, y de las crónicas españolas disponibles.

Aparece en Lima el poema *Temblor de Lima* de Pedro de Oña (1570-1643), donde narra su experiencia del sismo ocurrido en Lima y en el Callao el 19 de octubre.

Probable fecha de conclusión del poema épico *Armas antárticas: hechos de los famosos capitanes españoles que se hallaron en la conquista del Perú* de Juan de Miramontes y Zuázola (1567-1611), donde se celebra la conquista de tierras americanas. Se publicó por primera vez en 1921.

1610

Se inicia la primera campaña de extirpación de idolatrías, hasta 1622. Francisco de Ávila es nombrado Visitador General de Idolatrías.

1611

Se publica en España *La Christiada* de fray Diego de Hojeda (ca. 1571-1615), épica religiosa donde se describe la Pasión de Jesucristo.

1612

Juan Ludovico Bertonio Gaspari publica en Juli el *Vocabulario de la lengua aymara*. En el mismo año también publica el *Confessionario muy copioso en dos lenguas, aymara y española*, con una *Instrucción acerca de los Siete Sacramentos de la Santa Yglesia y otras varias cosas*, y el *Libro de la vida y milagros de Ntro. Jesucristo en dos lenguas aymara y romance*.

1613

Posible fecha de redacción de la *Relación de las antigüedades de este reyno del Pirú*, de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua; otros proponen ca. 1630 como fecha de redacción. Relata las creencias prehispánicas e intenta demostrar que estas tenían los mismos principios que el cristianismo; contiene varios dibujos que permiten tener una idea de la cosmovisión andina prehispánica.

1614

El franciscano Luis Jerónimo de Oré (1554-1630), escribe su *Relación de la vida y milagros de San Francisco Solano.*

1615

Inicia su gobierno como virrey don Francisco de Borja y Aragón; Conde de Mayalde, Comendador de Azuaga y Príncipe de Esquilache; su mandato termina en diciembre de 1621. Favoreció la reglamentación de los repartimientos para evitar los abusos cometidos contra los indios.

Felipe Guaman Poma de Ayala (ca. 1530-ca. 1616), culmina la redacción de su *Nueva corónica y buen gobierno,* hallada en 1908 en Copenhague, en la Biblioteca Real de Dinamarca. Dirigida al rey de España, fue escrita en castellano y en distintas lenguas del Perú. Mediante textos y dibujos a tinta narra la historia y las costumbres de las comunidades indígenas y a la vez plasma el saber oral de muchos modos. Posteriormente (1616) hizo adiciones al manuscrito.

Joris Spilbergen, pirata al servicio de Holanda, incursiona en el Callao.

1616

El fraile mercedario Martín de Murúa concluye la segunda versión de su crónica ilustrada *Historia general del Perú, origen y descendencia de los incas* entre 1615-1616. Se la conoce como Manuscrito Wellington y también como Manuscrito Getty por conservarse en este centro de investigaciones en Los Angeles, EE. UU.

1617

Aparece póstumamente en Córdoba la segunda parte de *Comentarios reales* también conocida como *Historia general del Perú*, del Inca Garcilaso de la Vega. Abarca desde la llegada de los españoles hasta la ejecución de Túpac Amaru I, y las guerras civiles entre almagristas y pizarristas.

1619

Se crea en Lima el Colegio del Príncipe, regentado por la Compañía de Jesús, funcionó para la educación de los hijos de indios nobles.

1621

Se fundan en Cuzco los colegios de San Francisco de Borja, para los hijos de caciques, y San Bernardo (1619), colegio exclusivo para los hijos de conquistadores. Ambos fueron regentados por jesuitas. Prima la educación de los miembros de la nobleza indígena en la cultura española; se les enseña religión, historia, gramática, retórica, aritmética, latín y literatura. Privilegian la enseñanza de los modales de la nobleza española.

Lope de Vega (1562-1635), publicó *La Filomena*, donde insertó la Epístola a Belardo de la anónima poeta Amarilis, seguida de una respuesta suya bajo el seudónimo de Belardo.

Por esta fecha se imprime en Lima la *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus milagros, e invención de la Cruz de Carabuco* de fray Alonso Ramos Gavilán (ca. 1570-1639), donde se narran los milagros de la Virgen sucedidos cerca del lago Titicaca.

Se imprime en Lima la *Extirpación de la idolatría en el Pirú* de Pablo Joseph de Arriaga (1564-1622), con noticias de las supersticiones e idolatrías de los indígenas.

1622

Se inicia el gobierno del XIII virrey del Perú, Diego Fernández de Córdoba, Marqués de Guadalcázar. En 1629, renunció a su cargo y regresó a España.

1624

El pirata Jacques L´Hermite amenaza el puerto del Callao, en una expedición que se armó en Holanda en 1623.

1626

Se realiza entre 1625 y 1626 la segunda campaña de extirpación de idolatrías promovida por el arzobispo Gonzalo de Ocampo.

1629

Luis Jerónimo de Cabrera y Bobadilla, Conde de Chinchón, es nombrado XIV virrey. Su gobierno abarca hasta 1639. Durante su mandato se descubrieron las minas de plata en el Cerro de Pasco y las propiedades antifebriles de la corteza de quina.

Se inicia la publicación del *Diario de Lima* (1629-1634), de Antonio Suardo, que dejaría de publicarse en 1639, al fin del mandato del Conde de Chinchón. De acuerdo a Vargas Ugarte, desde 1637 la tarea sería asumida por Diego de Medrano.

1630

Se imprime en Lima el *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Pirú. Méritos y excelencias de la ciudad de los Reyes, Lima, cabeza de sus ricos y extendidos Reynos y el estado presente en que se hayan* del franciscano fray Buenaventura de Salinas y Córdova. Exalta las glorias materiales y espirituales de Lima y solicita a la corona la pronta canonización de Francisco Solano, hermano de orden.

Probablemente por esta fecha Giovanni Anello Oliva (1574-1642) finaliza su *Historia del reino y provincias del Perú y varones insignes en santidad de la Compañía de Jesú.* Se editó incompleta en 1857 en Francia; en 1895 aparece la primera edición limeña que incluye solo el primer libro concerniente a la historia incaica.

Se publica en Lima la *Vida, milagros y virtudes del nuevo apóstol del Perú, el venerable padre fray Francisco Solano de la seráfica orden de los menores de la regular observancia, patrón de la ciudad de Lima, cabeça y metrópoli de los estendidos reynos y provincias del Perú* de fray Diego de Córdoba y Salinas (1591-1654).

1632

Se imprime en Lima *Fiestas que celebró la ciudad de los Reyes del Pirú, al nacimiento del serenísimo Príncipe Don Baltasar Carlos de Austria nuestro señor A don Francisco Fausto Fernández de Cabrera y Bobadilla, niño de dos años, y primogénito del Excelentísimo señor Conde de Chinchón, Virrey del Pirú*, de D. Rodrigo de Carvajal y Robles (ca. 1580-1635).

1638

Fray Antonio de la Calancha (1586-1654), publica en Barcelona la *Corónica moralizada del Orden del San Agustín en el Perú con sucesos ejenplares en esta monarquia*. La segunda parte inconclusa fue publicada en 1655 por Bernardo de Torres bajo el título *Crónica de los Santuarios de Nuestra Señora de Copacabana y del Prado.*

1639

Pedro de Toledo y Leiva, Marqués de Mancera, es nombrado XV virrey del Perú. Su gobierno abarca hasta el año 1648. Organizó un servicio estable de carteros o *chasquis* para garantizar el reparto de la correspondencia.

Bernabé Cobo (1580-1657), termina su manuscrito *Historia de la fundación de Lima* donde describe la capital virreinal. Se publicó en 1882.

Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652), defiende los derechos de los indios en la *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las Provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*, publicada en Madrid.

Giovanni Anello Oliva completa la *Relación de la entrada y fundación de la religión de la Compañía de Jesús en los Reynos del Perú en conformidad de la horden que tiene dada su Magestad del Rey Nuestro Señor*.

1640

Comienza el *Diario de Lima* de Josephe de Mugaburu. En este se anotan los hechos acaecidos en Lima y Cuzco, ciudades en las que vivió Mugaburu.

Se ha propuesto que este año se representa *El robo de Proserpina y sueño de Endimión* de Juan de Espinosa Medrano (ca. 1628-1688), por los estudiantes del seminario cuzqueño de San Antonio Abad, en el patio de dicha institución y en ocasión del Corpus Christi.

1641

Se publica en Madrid el *Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas* de Cristóbal de Acuña (1597-1675), quien fue parte de la expedición desde Quito hasta Belém del capitán mayor Pedro Tejeira (1640) .

Fernando de Valverde publica en Lima *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú. Poema Sacro*.

1646

Balthasar Campuzano Sotomayor publica en Madrid *Planeta Cathólico o salmo 18 a la magestad de Phelipe IV,* texto dirigido al rey y a otros gobernantes donde intenta persuadirlos de evangelizar incluso con armas a los gentiles.

1647

Se publica en Madrid *Política indiana* de Juan de Solórzano y Pereira (1575-1655), cumpliendo el mandato de Felipe III de escribir e ilustrar todo lo concerniente a su derecho y gobierno en el Perú.

1648

Se inicia el gobierno de García Sarmiento de Sotomayor, Conde de Salvatierra, XVI virrey. Su gobierno culmina en 1655. Ejecutó una política de pacificación y conversión de los grupos indígenas del río Marañón.

Se imprime *Tratado de los Evangelios* de Francisco de Ávila, un conjunto de sermones escrito en quechua y castellano. El texto incide constantemente en la conversión de los indios por medio de la predicación clara, breve y afectiva.

1649

Se inicia la tercera campaña de extirpación de idolatrías dirigida por Pedro de Villagómez; duró hasta 1671.

Vasco de Contreras Valverde (1605-1667) redacta su manuscrito *Relación de la ciudad del Cuzco, de su fundación, descripción, vidas de los obispos, religiones y de todo lo demás perteneciente a lo eclesiástico desde el descubrimiento de este reyno hasta el tiempo presente*. Relata la fundación y consolidación de la ciudad de Cuzco, hechos relacionados a sus obispos y la descripción de importantes monumentos religiosos.

1650

El 31 de marzo sucede en el Cuzco un fuerte terremoto, con considerables daños materiales y muchas pérdidas de vidas.

Fecha probable de la redacción del tratado de mística *Sílex del divino amor y rapto del alma de el Anima, en la Memoria, Entendimiento y Voluntad, que se emprende el Divino fuego mediante un*

acto de Fe, de Antonio Ruiz de Montoya. Intenta definir un camino para lograr la oración contemplativa y la perfección espiritual.

Diego de Córdoba y Salinas termina de escribir el *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana de la muy noble Ciudad de los Reyes, llamada comúnmente Lima, emporio y corte real de los extendidos Reynos y Provincias del Perú, vidas de sus Ilustrísimos Arzobispos y cosas memorables de su sede, sus iglesias parroquias y conventos*.

Espinosa Medrano compone y publica *Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios.*

1651

Diego de Córdova y Salinas imprime en Lima *Crónicas de la religiosísima Provincia de los Doce Apóstoles del Perú, de la orden de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de la Regular Observancia; con relación de las provincias que de ella han salido y son sus hijas*.

1653

Bernabé Cobo termina la redacción de su *Historia del Nuevo Mundo,* publicada en el siglo XIX. Describe detalladamente la civilización incaica con datos de su informante Alonso Topa Atau, descendiente de Huayna Cápac.

1655

Se inicia el gobierno de Luis Enríquez de Guzmán, Conde de Alba de Liste, XVII virrey del Perú. Durante este, el 13 de noviembre tuvo lugar en Lima un terrible terremoto que destruyó gran parte del Callao. Su gobierno culmina en 1661.

1656

Fecha probable de redacción de *El paraíso en el Nuevo Mundo. Comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales, Islas de Tierra Firme del mar Océano*, de Antonio de León Pinelo (ca. 1595-1660). Describe el Nuevo Mundo, y confronta diversas tesis sobre los lugares donde se situó el Edén.

1657

Los hermanos Gaspar y José Salcedo descubren los minerales de Laicacota, cuya explotación originó el auge de Puno.

Entre 1656 y 1657, Gaspar de Villarroel (1587-1665) publica en Madrid su *Gobierno eclesiástico pacífico y unión de los dos cuchillos, pontificio y regio*.

Bernardo de Torres publica en Lima la *Crónica de la provincia peruana del orden de los ermitaños de San Agustín*. La obra fue ampliada en 1721 por el padre Juan Teodoro Vásquez.

Fernando de Valverde publica *Vida de nuestro señor Jesucristo, dios y hombre, maestro y redentor del mundo*.

1659

Tras el hostigamiento y los constantes ataques, este año se entrega a las autoridades españolas, Pedro Chamijo, también conocido como Inca Hualpa o Pedro Bohórquez, caudillo de los indios calchaquíes en la región de Tucumán.

Se publica en Lima *Relación de las fiestas reales, que esta muy noble y leal ciudad de los Reyes celebró este año de 1659 al nacimiento felice de nuestro Príncipe y señor natural C. Felipe Próspero, Príncipe de las Españas y deste Nueuo Mundo*, de Diego de Ojeda Gallinato.

1661

Se inicia el gobierno de Diego de Benavides y de la Cueva, Conde de Santisteban, XVIII virrey. Su mandato duró hasta el año 1666; estableció la llamada Ordenanza de Obrajes en 1664.

Antonio Gallardo, conocido como «Chilinco», se rebela en La Paz a raíz de las arbitrariedades del corregidor. Al mando de una multitud de indios y mestizos, da muerte al corregidor y nombra nuevas autoridades.

Fecha probable de la redacción de *Memorias de la gran ciudad del Cuzco*, de Rodrigo de Carvajal y Robles.

1662

Juan de Espinosa Medrano publica el *Apologético en favor de don Luis de Góngora*. Ofrece una defensa de Góngora contra los ataques de escritor portugués Manuel de Faría y Sousa.

1666

Es reprimido en Lima un intento de rebelión indígena contra la mita y el tributo liderado por Gabriel Manco Cápac.

1667

Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, es nombrado XIX virrey del Perú. Su gobierno abarca hasta 1672. Promovió la construcción de edificaciones en Lima, y creó algunas instituciones como el hospital para indios convalecientes.

1668

Juan de Espinosa Medrano escribe *El hijo pródigo,* para las festividades organizadas en el Cuzco con motivo de la estadía en esa ciudad del virrey Conde de Lemos entre el 30 de octubre y el 8 de noviembre.

1671

Canonización de Santa Rosa de Lima por Clemente X, es considerada la primera Santa de América, Patrona del Perú.

Juan Meléndez (1632-1710), publica en Lima la *Festiva pompa, culto religioso, veneración reverente, fiesta, aclamación y aplauso: a la feliz beatificación de la bienaventurada virgen Rosa de S. María*, una relación de fiestas escrita para las celebraciones limeñas de beatificación de Rosa de Lima. Le siguió *Vida, virtudes y muerte del venerable padre y penitente siervo de Dios, fray Vicente Vernedo* en 1675 y la *Vida del venerable siervo de Dios fray Juan Masías* en 1682.

1673

Posiblemente fue creada entre 1673 y 1699 *El pobre más rico,* de Gabriel Centeno de Osma. Posteriormente se escribirían *Usca Paucar* (anónimo, hacia mediados del s. XVIII), y *El milagro del Rosario* (anónimo, fines del s. XVIII), ambas inspiradas en *El pobre más rico.*

1674

Baltazar de la Cueva Enríquez, Conde de Castellar, asumió su cargo como XX virrey. Fue la la cabeza del Virreinato del Perú hasta julio de 1678, año en que fue destituido como resultado de una coyuntura conflictiva y de su confrontación con el consulado de Lima.

1677

Creación con categoría de la Real y Pontificia de la Universidad de San Cristóbal de Huamanga.

1678

Jacinto Barrasa probablemente termina de redactar su manuscrito, *Historia de la compañía de Jesús en la Provincia del Perú*. Es considerada la crónica más completa sobre las visitas de idolatrías,

pues abarca un siglo de historia (1568-1678).

1681

Melchor de Navarra Rocafull, Duque de la Palata, es nombrado XXII virrey del Perú. Su gobierno termina en el 1689. Mediante la contribución de los gremios, las instituciones y los vecinos, fortificó Lima y Trujillo para defenderlas de los piratas.

En este año y en el siguiente se publica en Roma *Tesoros verdaderos de Indias*, de fray Juan Meléndez, crónica de la provincia dominica del Perú con la cual se cierra el ciclo historiográfico religioso del siglo XVII.

1683

Francisco Antonio de Montalvo, publica en Roma *El Sol del Nuevo Mundo, ideado y compuesto en las esclarecidas operaciones del bienaventurado Toribio, arzobispo de Lima*.

1687

El 20 de octubre y días posteriores ocurren fuertes terremotos en Lima y Callao. Hubo muchos muertos, además se destruyó gran parte de la ciudad, incluida la reciente fortificación iniciada por el virrey Duque de la Palata.

Se realiza en Lima la primera procesión del Señor de los Milagros. Se afirma que fue a raíz del terremoto de este año que empezó a salir en procesión por las calles de la capital la réplica de la imagen del Cristo de Pachacamilla, conocido también como el Santo Cristo de los Milagros.

Se termina la construcción de la muralla de Lima iniciada en 1684 para defender la ciudad de posibles ataques de piratas, corsarios y otros enemigos de la Corona española. Esta muralla también separó Lima de los sectores populares del Rímac.

Se publica de manera póstuma en Madrid el *Poema Heroyco Hispano-Latino panegírico de la fundación, y grandezas de la muy Noble y leal ciudad de Lima*, de Rodrigo de Valdés (1609-1682), donde explica con elogios la conquista y fundación de Lima y el Nuevo Mundo al Rey Carlos II.

1688

Francisco de Echave y Assu (1642-¿?), publica en Amberes *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas*, a propósito de la beatificación de Santo Toribio de Mogrovejo. Describe diversos aspectos y motivos de la sociedad y la ciudad del homenajeado. Incluye un catálogo de los principales conventos de la ciudad y un plano de Lima enmarcado por alegorías de santos peruanos, grabado por el holandés Joseph Malder.

Juan del Valle y Caviedes (1645-1698) publica «Romance en que se procura pintar y no se consigue la violencia de dos terremotos con que el poder de Dios asoló esta ciudad de Lima»; le siguió en 1689 «Oración panegírica al Conde de la Monclova». En 1693 Francisco Bermejo y Roldán publica *Discurso de la enfermedad del sarampión* donde incluye el soneto «Créditos de Avicena» de Juan del Valle y Caviedes. Entre 1683 y 1693 Caviedes elabora el texto editado por primera vez en 1873 por Manuel de Odriozola y prólogo de Ricardo Palma con el título *Diente del Parnaso. Guerras físicas, proezas medicinales. Hazañas de la ignorancia*.

1689

Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, Conde de la Monclova, es nombrado XXIII virrey del Perú. Su gobierno dura hasta el año 1705. Ordenó un censo en el cual se estableció el número de habitantes de Lima en 37 234 .

Probablemente se estrena en Lima *También se vengan los dioses*, de Lorenzo de las Llamosas (ca. 1665-ca. 1705), con su correspondiente sainete titulado *El astrólogo*.

1692

Creación de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco. San Marcos, San Cristóbal y San Antonio fueron las instituciones universitarias existentes en el Perú durante la colonia.

1695

Los discípulos de Espinosa Medrano publican póstumamente *La novena maravilla*, colección de sermones escritos entre 1656 y 1685.

Lorenzo de las Llamosas (ca. 1665-ca. 1707), publica *Ofrenda política con que se pretende instruir una noble juventud*.

1707

Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castelldosríus, es nombrado XXIV virrey. Su gobierno dura hasta el año 1710. En 1709, creó una academia familiar en el propio palacio, a la que acudían artistas, músicos y escritores y donde se celebraban tertulias literarias semanales.

1708

Se compone y representa en Lima, a propósito del nacimiento del primogénito de Felipe V, *El mejor escudo de Perseo*, del virrey Marqués de Castelldosríus (1651-1710).

1709

Se compilan entre setiembre de 1709 y marzo de 1710 las actas que describen las sesiones palaciegas. Se conservaron y publicaron en 1899 con prólogo de Ricardo Palma y el título de *Flor de academias.*

1710

Asume la función de virrey hasta 1716 el obispo Diego Ladrón de Guevara. Logró incrementar la producción de plata de las minas de Potosí.

1711

Se publica en Madrid el «poema heroico» *Vida de Sta. Rosa de Santa María, natural de Lima, y patrona del Perú* de Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja (1636-1717).

1716

Asume la función de virrey del Perú Nicolás Caracciolo, Príncipe de Santo Buono. Su gobierno abarca hasta el año 1720.

Amédée François Frézier (1682-1773) publica en París su *Relation du Voyage a la Mer du Sud*.

1717

Se crea el Virreinato de Nueva Granada. Será suspendido en 1723, reinstaurado en 1739, y abolido definitivamente en 1819, luego de la independencia efectiva del poder español. Comprendió los territorios de las actuales repúblicas de Colombia, Ecuador, Panamá y Venezuela. Tuvo su capital en Santafé de Bogotá.

Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja, publica en Lima el *Poema sacro de la pasión de nuestro señor Jesucristo*.

1718

Abolición definitiva de las encomiendas en las colonias españolas.

1720

El arzobispo Diego Morcillo Rubio Auñón asume la función de XXVII virrey. Entre 1720 y 1721 combatió a los piratas ingleses John Clipperton y George Shelvocke. Se decretó la abolición de las

mitas de chacra y obraje, pero se mantuvo la mita minera.

1723

Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides (1664-1743) publica en Lima la *Descripción de las fiestas reales* también conocida como *Júbilos de Lima*.

1724

José de Armendáriz, Marqués de Castelfuerte, es nombrado XXVIII virrey. Su gobierno abarca hasta el año 1736. Enfrentó la rebelión de José de Antequera, en lo que hoy es el país moderno de Paraguay.

1726

Se realiza la canonización de santo Toribio de Mogrovejo y san Francisco Solano.

1728

Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides publica en Lima la *Fúnebre pompa, demostración doliente, magnificencia triste, que en las altas exequias y tumulto erigido en la Santa Iglesia metropolitana de la ciudad de Lima al Serenísimo Señor Francisco Farnese, Duque de Parma y de Plasencia*.

José Pedro Bermúdez de la Torre y Solier (1661-1746) completa *Telémaco en la isla de Calipso*, poema épico de corte mitológico publicado íntegramente en 1998.

1732

Vicente Mora Chimo Cápac presenta el *Manifiesto de los agravios, bexaciones y molestias que padecen los indios del Reyno del Perú dedicado a los señores del Real y Supremo Consejo, y Camara de Indias*. Dirigido al rey de España, se presentó al Consejo de Indias para obtener el permiso de publicación.

Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides publica en Lima el poema épico *Lima fundada o la Conquista del Perú* donde narra la conquista y fundación de la capital virreinal, y ensalza a la élite criolla.

1735

Pedro Rodríguez Guillén probablemente termina de escribir *El sol y año feliz del Perú, San Francisco Solano apóstol y patrón Universal del dicho reyno*. Narra los milagros y acontecimientos de la vida de san Francisco Solano.

1736

Se inicia el gobierno de José Antonio de Mendoza, Marqués de Villagarcía, XXIX virrey, hasta 1745. Organiza la defensa del virreinato ante la declaración de guerra entre España y el Reino Unido en 1738. Prestó ayuda en 1736 a la expedición científica que comandaba Luis Godín, integrada entre otros por Charles Marie de La Condamine.

Bartolomé de Arzáns de Orsúa y Vela (1674-1736) termina la redacción de su *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Recoge algunos de los episodios más destacados del Virreinato del Perú.

1737

Rebelión indígena de Andrés Ignacio Ccama Condori y José Orco Huaranca en Azángaro.

1742

Se inicia la rebelión de Juan Santos Atahualpa. Logra tomar el control de gran parte del Gran Pajonal, amenazando con extender la rebelión a la sierra desde Andamarca. Finalmente desaparece sin haber sido capturado por los españoles.

Data de este año el documento *Estado político del reyno del Perú*, atribuido a Victorino Montero.

1743

En diciembre de este año comienza a publicarse por la Imprenta de San Ildefonso la *Gaceta de Lima* que apareció continuadamente hasta el año 1767. Publicaba acontecimientos de importancia sobre España y otros países de Europa, sin dejar de insertar noticias locales y referentes a Perú.

1745

Inicia su mandato como XXX virrey, José Antonio de Velasco, Conde de Superunda, hasta 1761.

1745

Charles Marie de La Condamine (1701-1774), publicó en París *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur del'Amérique méridionale*, tras iniciar su viaje de retorno por la vía del Amazonas a lo largo de 4800 kilómetros.

1746

Un fuerte terremoto asola Lima. Considerado el peor terremoto ocurrido en la capital hasta la fecha, dejó más de diez mil muertos en Lima, Callao y poblados contiguos. Hubo una destrucción casi total. El puerto del Callao quedó sepultado por un tsunami.

1747

Jorge Juan y Santacilia (1713-1773) y Antonio de Ulloa (1716-1795) entregaron al Marqués de la Ensenada un escrito de carácter reservado: el *Discurso y reflexiones políticas sobre el estado presente de los reinos del Perú*, publicado en 1826, en Londres, por David Barry con el título de *Noticias secretas de América*. Ese mismo año aparece *Observaciones astronómicas y* físicas de Jorge Juan, y después, en 1748, la *Relación histórica del Viage a la América Meridional*, donde colaboraron Antonio de Ulloa y Jorge Juan.

1748

Se representa en Lima *La conquista del Perú* de fray Francisco del Castillo Andraca y Tamayo, conocido como «El ciego de La Merced» (1714-1770), comedia dividida en tres jornadas. Se centra en el reinado de Huayna Cápac, las guerras entre Huáscar y Atahualpa y la llegada de los españoles.

Aparece *Representación verdadera y exclamación rendida y lamentable que toda la nación indiana hace a la majestad del señor rey de las Españas y emperador de las Indias, el señor don Fernando VI, pidiendo los atienda y remedie, sacándolos del afrentoso vituperio y oprobio en que están más de doscientos años – Exclamación de los indios americanos, usando para ella de la misma que hizo el profeta Jeremías a Dios en el capítulo 5 y último de sus lamentaciones*, texto de denuncia atribuido a fray Calixto de San José Túpak Inka (1710-1782).

1749

Hasta este año incluyen datos las *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco,* de Diego de Esquivel y Navia (ca. 1672-ca. 1730), manuscrito que circuló desde finales del siglo XVIII y fue editado por Ricardo Palma en el 1902.

1750

Rebelión indígena en Huarochirí, encabezada por Francisco Inca y Pedro de los Santos.

1752

Probablemente, Ventura Travada y Córdova (1695-1758) termina la redacción de su *Suelo de Arequipa convertido en cielo*. Considerado el primer libro de la historia de Arequipa, fue publicado en 1877 por Manuel de Odriozola en el tomo X de su *Colección de Documentos Literarios.*

1755

Se imprime en la capital *Júbilos de Lima* de Francisco Antonio Ruiz Cano y Sáenz Galiano (1732-1792), texto escrito por encargo del virrey José Manso de Velasco, Conde de Superunda, a propósito de la presentación de una sección de la Catedral de Lima restaurada después del terremoto de 1746. Otra obra del autor es *Lima gozosa* publicada en 1760 para celebrar la labor artística del pintor Cristóbal Lozano.

1758

José Eusebio Llano Zapata (1721-1780) escribe por estos años *Memorias histórico-filosóficas, crítico-apologéticas de la América Meridional*, cuya primera edición completa, basada en los manuscritos de la Biblioteca Nacional del Perú y la Biblioteca del Palacio Real en Madrid, se publicó en el 2005.

1761

Manuel Amat y Junient inicia su mandato como XXXI virrey. Su gobierno abarca hasta el año 1776. Se inicia la reconstrucción de la Alameda de los Descalzos, la plaza de Acho y el Paseo de Aguas. La historia de sus amores con la actriz Micaela Villegas, conocida como la *Perricholi,* generó múltiples relatos en la literatura y en la cultura popular.

1763

Miguel Feijoó de Sosa (1718-1791) publica en Madrid el libro *Relación descriptiva de la ciudad y provincia de Trujillo del Perú*.

1764

Se publica en Madrid la zarzuela en un acto, *El celoso burlado*, de Pablo Antonio de Olavide (1725-1803).

1767

Expulsión de los jesuitas de todos los territorios españoles. Se procede a la incautación del patrimonio de la Compañía de Jesús.

1770

Se crea el Convictorio de San Carlos. En sus inicios sirvió de residencia para los alumnos de la Universidad de San Marcos. Ingresaban aquellos con «limpieza de sangre, buena crianza y costumbre»; además, debían saber latín y estar matriculados en San Marcos.

1774

Manuel Uriarte (1720-1802) termina su *Diario de un misionero de Maynas*, donde narra sus trabajos como catequizador y los de otros jesuitas durante el periodo comprendido desde 1750 hasta 1767.

1776

Se crea el virreinato del Río de la Plata, con capital en Buenos Aires. Abarcó territorio de los actuales países de Argentina, Bolivia, Uruguay, Paraguay, y partes del sur de Brasil.

Se inicia el gobierno de Manuel de Guirior, XXXII virrey del Perú, que abarcaría hasta el año 1780, fecha en que fue destituido tras pugnas con el visitador José Antonio de Areche.

Se cree que Alonso Carrió de la Vandera (1715-1783) publicó *El lazarillo de ciegos caminantes* en 1776 o antes. Narra su viaje desde Buenos Aires hasta el Alto Perú. Posteriormente volverá a tomar la pluma para diseñar su *Plan de Reforma del Perú* (c. 1782).

Se representó en las gradas de la Catedral de Lima, en la Plaza Mayor, después de culminar el gobierno del virrey don Manuel de Amat y Junient, el *Drama de las palanganas: veterano y bisoño*, de Francisco Ruiz Cano y Sáenz Galiano.

1777

El 18 de junio de este año José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru (1738-1781), presenta la *Genealogía* de *Túpac Amaru*, texto busca probar ser descendiente directo del último rey inca, Felipe Topa Amaro.

1780

Agustín de Jáuregui, es nombrado XXXIII Virrey. Su gobierno abarca hasta el año 1784.

Se gesta la rebelión de Túpac Amaru II. Se inicia con la captura y muerte del corregidor Antonio de Arriaga. Tras la ejecución de Túpac Amaru en 1781, la rebelión continúa bajo el liderazgo de su primo, Diego Cristóbal Condorcanqui Túpac Amaru.

1781

José Baquíjano y Carrillo (1751-1817) pronuncia en Lima, en la Universidad de San Marcos, el *Elogio del excelentísimo Señor don Agustín de Jáuregui,* donde denuncia una política sangrienta de parte de las autoridades virreinales hacia los indígenas.

1782

Antonio Valdez (ca. 1730-1814) escribe *Los rigores de un padre y generosidad de un rey*, hoy conocida bajo el nombre de su principal protagonista, *Ollantay.* Se representó en Tinta ante Diego Cristóbal Condorcanqui Túpac Amaru, primo del ya fallecido José Gabriel Condorcanqui. La primera versión en castellano apareció en Lima, en 1868, publicada por José Sebastián Barranca.

1783

Ejecución de Diego Cristóbal Condorcanqui Túpac Amaru, líder de la rebelión después de la muerte de José Gabriel Condorcanqui.

1784

Teodoro de Croix, es nombrado XXIV virrey. Su gobierno abarca hasta 1790. En este periodo el nuevo visitador general es Jorge de Escobedo y Alarcón, quien por encargo del Ministro de Indias, José de Gálvez, abolió los corregimientos.

Se implementa el sistema de Intendencias. El Perú fue dividido en siete intendencias: Lima, Trujillo, Tarma, Huancavelica, Huamanga, Arequipa y Cuzco. Estas jurisdicciones de gobierno estaban a cargo de los intendentes, quienes debían velar por la recaudación tributaria y el mantenimiento del orden.

Rafael José Sahuaraura Titu Atauchi escribe el *Estado del Perú*. Contiene importantes datos sobre la revolución de Túpac Amaru II.

1787

Se crea la Real Audiencia del Cuzco. Esta institución estuvo a cargo de la administración de justicia y de las labores de gobierno durante la época colonial con jurisdicción sobre Cuzco, Huamanga y Arequipa. Fue la última audiencia creada por la monarquía española en el continente americano.

1788

Probablemente en este año culmina la compilación *Trujillo del Perú*, ordenada por el obispo Baltazar Jaime Martínez de Compañón y Bujanda (1737-1797). Describe actividades de la sociedad

virreinal donde figuran todos los grupos sociales. Reúne muestras de lenguas del norte del Perú actualmente extintas.

1790

Francisco Gil de Taboada es nombrado XXXV virrey. Su gobierno abarca hasta el año 1796. Durante este periodo la Intendencia de Puno, después de estar gobernada por el Virreinato del Río de la Plata durante veinte años, fue reincorporada al Virreinato del Perú. En 1791 se realizó un censo general del virreinato; Lima contaba con 52 000 habitantes.

Probable fecha de redacción de *Historia de las misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón*, de José Chantre y Herrera (1738-1801). Se publicó en Madrid en 1901.

Comienza a publicarse el primero de octubre el *Diario de Lima,* dirigido por el español Jaime Bausate y Meza (1765-1814), hasta 1793; su título completo fue: *Diario Curioso*, *Erudito, Económico y Comercial*.

1791

Comienza a publicarse, hasta 1795, *El Mercurio Peruano,* periódico bisemanal muy difundido y editado por la Sociedad de Amantes del País. A partir de este momento se desarrolla la prensa en el Perú.

1795

Se edita en Madrid *Relación de la fundación de la Real Audiencia del Cuzco en 1788, y de las fiestas con que esta grande y fidelísima ciudad celebró este honor* de Ignacio de Castro (1732-1792).

1796

Ambrosio O'Higgins, inicia su mandato como XXXVI virrey. Su gobierno termina en 1801.

1797

Esteban Terralla y Landa (1750-1805) publica *Lima por dentro y fuera en consejos económicos, saludables, políticos y morales que da un amigo a otro con motivo de querer dejar la ciudad de México para pasar a la de Lima*, con el seudónimo de Simón de Ayanque.

Los hermanos Orga publican en Valencia, entre 1797 y 1798, los cuatro tomos del *Evangelio en triunfo, o historia de un filósofo desengañado,* de Pablo Antonio de Olavide y Jáuregui.

1799

Pablo Antonio de Olavide y Jáuregui publica en Madrid *Poemas cristianos en que se exponen con sencillez las verdades más importantes de la religión*.

Sobre los colaboradores

Elena Altuna, doctora en Humanidades con orientación en Letras por la Universidad Nacional de Salta (Argentina), donde tuvo a su cargo las cátedras de Literatura Hispanoamericana y Problemáticas de las Literaturas Hispanoamericana y Argentina, y actualmente desarrolla su labor en el Consejo de Investigación. Sus principales publicaciones se orientan al campo de los estudios coloniales y culturales latinoamericanos y han aparecido en revistas y colecciones de América y Europa. Ha publicado entre otros libros, *El discurso colonialista de los caminantes. Siglos XVII-XVIII* (2002) y *Retórica del desagravio. Estudios de cultura colonial peruana* (2009).

Raquel Chang-Rodríguez, Ph.D. en Literatura por la Universidad de Nueva York, es *Distinguished Professor* en el City College y el Graduate Center de la City University of New York (CUNY). Sus investigaciones se centran en el periodo colonial del Perú y de México y destacan la agencia de sujetos sociales marginados tanto como la relación entre texto e imagen. Cuenta entre sus publicaciones: *Cartografía garcilasista* (2013) y las ediciones modernizadas de la *Relación de los mártires de La Florida* de Luis Jerónimo de Oré (2014), del *Discurso en loor de la poesía* de Clarinda y de la *Epístola a Belardo* de Amarilis (2009). Es editora-fundadora de la *Colonial Latin American Review,* profesora honoraria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua y doctora Honoris Causa por la Universidad Nacional Helénica de Atenas, Grecia. En el 2016 la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) la distinguió con el Premio Enrique Anderson Imbert.

Paul Firbas, Ph.D. en Literatura por la Universidad de Princeton, es profesor asociado en el Departamento de Lenguas y Literatura Hispánica y director del Centro de Estudios Latinoamericanos y del Caribe de la Universidad de Stony Brook (State University of New York). Ha publicado diversos artículos sobre textos coloniales, un estudio y edición crítica del poema *Armas antárticas* de Juan de Miramontes Zuázola (2006) y un volumen colectivo de ensayos sobre poesía épica iberoamericana en los siglos XVI y XVII, *Épica y colonia* (2008). Actualmente prepara un estudio sobre geografía moral en los textos coloniales y una edición del *Diario de Lima* (1700-1711).

Carlos Gálvez Peña, Ph.D. en Historia por la Universidad de Columbia (Nueva York), es profesor asociado del departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su área de especialización es el discurso historiográfico colonial de los siglos XVI al XVIII, con particular énfasis en la representación política y la formación del Estado. Su trabajo ha incidido en la renovación del corpus de la historiografía colonial incorporando formatos varios como la prédica sagrada y los proyectos políticos (memoriales y arbitrios), para destacar el vínculo entre historiografía, discurso político y demandas de las élites. Es autor de numerosos artículos y capítulos de libro y editor de la crónica jesuita de Giovanni Anello Oliva (1998). Prepara actualmente la publicación de «Writing History to Reform the Empire. Religious Chroniclers in XVIIth Century Peru» y la edición de otro trabajo desconocido del jesuita Oliva.

Carlos García-Bedoya Maguiña, Ph.D. en Literatura por la Universidad de Pittsburgh, es profesor principal del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. Ha sido vicepresidente del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP). Es coordinador de área de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* y secretario nacional de

las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA). Entre julio 2016 y febrero 2017 se desempeñó como decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de San Marcos. Ha publicado los libros: *El capital simbólico de San Marcos. Estudios literarios: figuras representativas* (2016), *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura* (2012), *Para una periodización de la literatura peruana* (1990, reedición ampliada 2004), y *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial* (2000).

Pedro M. Guibovich Pérez, Ph.D. en Historia por la Universidad de Columbia (Nueva York), es profesor principal y asociado de los departamentos de Humanidades de las universidades Católica y del Pacífico, respectivamente. Ha trabajado sobre la historia colonial, en particular sobre la Iglesia, la censura de libros y la circulación y producción de libros. Ha publicado *Censura, libros e Inquisición, 1570-1754* (2003), *Lecturas prohibidas. La censura inquisitorial en el Perú tardío colonial* (2013) y *El edificio de letras: jesuitas, educación y sociedad en el Perú colonial* (2014).

César Itier, doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad de Provence (Francia), es profesor de quechua en el Institut National des Langues et Civilisations Orientales (París). Sus investigaciones articulan lingüística, antropología y literatura y versan sobre la historia de la familia lingüística quechua, la literatura escrita y oral en esta lengua y la religión andina antigua. Entre sus libros figuran: *El teatro quechua en el Cuzco* (2 t., 1995-2000), *El hijo del oso. La literatura oral quechua de la región del Cuzco* (2007), Juan de Espinosa Medrano, *El robo de Proserpina y sueño de Endimión* (ed. y trad. de C. Itier, 2010), *Dictionnaire quechua-français* (2011), *Viracocha o el Océano, naturaleza y funciones de una divinidad andina* (2013).

Pedro Lasarte nació en el Perú e inició sus estudios en la Universidad Nacional de Ingeniería (Lima). Luego se doctoró en letras por la Universidad de Michigan y actualmente es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Boston. Ha participado en un centenar de congresos internacionales, y sus publicaciones, además de unos sesenta ensayos literarios en revistas especializadas, incluyen los siguientes libros: *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598. Estudio y edición crítica* (1990), *Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes* (2006), y *Mateo Rosas de Oquendo, Obra completa y poemas relacionados. Estudio y edición crítica*; *Lima satirizada (1598-1698)* (en prensa). Integra el comité editorial de la *Colonial Latin American Review* y es miembro correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua.

Mercedes López-Baralt, Ph.D. en Antropología por la Cornell University, con maestrías en literatura de la Universidad de Puerto Rico y en antropología también de Cornell. Es miembro de número de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española y correspondiente de la Real Academia de Madrid. Se desempeñó como catedrática en la Universidad de Puerto Rico, donde dirigió el Seminario Federico de Onís. Ha publicado más de veinte libros que han tratado a autores españoles, puertorriqueños y peruanos. Sobre la literatura andina ha publicado: *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino* (1987), *Ícono y conquista: Guaman Poma de Ayala* (1988), *Guaman Poma de Ayala, autor y artista* (1993) y *El Inca Garcilaso, traductor de culturas* (2011), así como su edición anotada de *Comentarios reales* y *La Florida del Inca* (2004). Es profesora emérita de la Universidad de Puerto Rico y profesora honoraria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

José Antonio Mazzotti, Ph.D. en Literatura por la Universidad de Princeton, dirige el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Tufts y la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* desde 2010; es presidente de la Asociación Internacional de Peruanistas. Ha

publicado más de ochenta artículos de temas contemporáneos y coloniales en revistas profesionales, y editado y coeditado numerosos volúmenes en ambas áreas de estudio. Entre sus libros: *Coros mestizos del Inca Garcilaso. Resonancias andinas* (1996), *Poéticas del flujo: Migración y violencia verbales en el Perú de los 80* (2002) y *Incan Insights: El Inca Garcilaso's Hints to Andean Readers* (2008).

Luis Millones Figueroa, Ph.D en Literatura por la Universidad de Stanford, es Charles A. Dana Professor of Spanish en Colby College donde ha dirigido el departamento de Español y el programa de Estudios Latinoamericanos. Es el editor de reseñas de la revista *Colonial Latin American Review* y miembro del comité editorial de la serie *Parecos y Australes* de la editorial Iberoamericana-Vervuert. Sus investigaciones se centran en las historias naturales del Nuevo Mundo y en los textos de la Compañía de Jesús durante los siglos XVI al XVIII. Es autor de *Pedro de Cieza de León y su crónica de Indias* (2001), y coeditor de *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo* (2005) y de *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional* (2005).

Concepción Reverte Bernal, nacida en Caracas, estudió el colegio en Lima. Es licenciada en Filología Románica y doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Navarra. Actualmente es catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Cádiz; enseñó en la Universidad de Piura. Ha publicado los libros: *Aproximación crítica a un dramaturgo virreinal peruano: Fr. Francisco del Castillo («el Ciego de La Merced»)* (1985), *El teatro de Fr. Francisco del Castillo* (edición crítica) (1988), *Fuentes europeas-Vanguardia hispanoamericana* (1998), *Teatro y vanguardia en Hispanoamérica* (2006) y más de setenta artículos o capítulos de libros sobre literatura y teatro hispanoamericanos. Organizadora de congresos internacionales, ha coeditado los libros *Pedagogía teatral: conceptos y métodos* (1996), *América y el teatro español del Siglo de Oro* (1998), y editado *Diálogos culturales en la literatura Iberoamericana. Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (2014).

José Antonio Rodríguez Garrido, Ph.D. en Literatura por la Universidad de Princeton, es profesor principal en la Pontificia Universidad Católica del Perú; en 2013 ocupó la cátedra Tinker en la Universidad de Chicago. En el campo de las letras coloniales sus intereses se orientan tanto al estudio de las estrategias retóricas de debate y autorrepresentación en la prosa como al teatro como vehículo de expresión de las tensiones dentro de la sociedad. Autor de numerosos artículos en revistas profesionales, es coeditor de los volúmenes *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos* (1999) y *El teatro en la Hispanoamérica colonial* (2008) y autor del libro *La «Carta Atenagórica» de Sor Juana: textos inéditos de una polémica* (2004). Con Luis Jaime Cisneros, preparó una edición de *La novena maravilla* de Juan de Espinosa Medrano (2011).

Eva Valero, doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante, es allí profesora titular de Literatura Hispanoamericana y directora del Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti. Su trayectoria de investigadora se ha centrado en las relaciones entre la literatura y la ciudad, donde destacan sus libros: *Lima en la tradición literaria del Perú, de la leyenda urbana a la disolución del mito* (2003), *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro* (2003), y la edición de *La casa de cartón* de Martín Adán (2006). Su investigación sobre el tema del *Quijote* en América, ha dado lugar al libro: *Tras las huellas del* Quijote *en la América virreinal* (2010).

Los seis volúmenes de la *Historia de las literaturas en el Perú* constituyen una propuesta de lectura crítica de la compleja historia y las múltiples tradiciones orales y letradas, entretejidas a lo largo de siglos para formar la densa trama de la literatura del Perú. Escritos por reconocidos especialistas, los ensayos incluidos en estos volúmenes ofrecen un actualizado recorrido diacrónico de los procesos y géneros que han conformado tan singular literatura. La travesía conduce a espacios culturales inusitados, desafía la imaginación y fortalece la conciencia ciudadana de formar parte de una cultura admirable, heterogénea y maravillosa.

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro

Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia, presenta un amplio panorama de los siglos XVII y XVIII dando cuenta de cómo los escritores residenciados o nacidos en este territorio captan y cambian modelos europeos en el proceso de crear una voz propia. El volumen se detiene en el mixto contexto donde se desarrolla una cultura compleja y de ahí pasa a estudiar las distintas modalidades poéticas, el teatro en castellano y quechua, los polifacéticos espectáculos —desde fiestas religiosas hasta la recepción de virreyes—, y la prosa laica y seglar. Concluye distinguiendo el aporte de tres figuras fundadoras de las letras peruanas: el Inca Garcilaso de la Vega, Felipe Guaman Poma de Ayala y Juan de Espinosa Medrano.

Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya Maguiña

ET LUX IN TENEBRIS LUCET MCMXVII
FONDO EDITORIAL
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

CASA DE LA LITERATURA PERUANA

PERÚ Ministerio de Educación