



Capítulo 5

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

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

869.5009 Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia / Raquel Chang-
H Rodríguez y Carlos García-Bedoya M., coordinadores.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad
2 Católica del Perú, Fondo Editorial: Casa de la Literatura : Ministerio de Educación del Perú, 2017
 (Lima: Aleph Impresiones).
 503 p.: il. (algunas col.), facsím., retrs.; 24 cm.-- (Historia de las literaturas en el Perú / Raquel
Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, directores generales; 2)

Incluye bibliografías.
D.L. 2017-04457
ISBN 978-612-317-250-3 (v.2)

1. Literatura peruana - Historia y crítica 2. Literatura peruana - Historia y crítica - Virreinato,
1555-1808 3. Literatura y sociedad - Perú - Virreinato, 1555-1808 4. Cronistas - Perú 5. Perú -
Historia-- Virreinato, 1555-1808 - Aspectos sociales I. Chang-Rodríguez, Raquel, 1943-
coordinadora II. García-Bedoya M., Carlos, 1955-, coordinador III. Velázquez Castro, Marcel,
1969-, director IV. Pontificia Universidad Católica del Perú V. Casa de la Literatura Peruana VI.
Perú. Ministerio de Educación VII. Serie

BNP: 2017-1204

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 Ancash 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

Primera edición: abril de 2017

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

ISBN (obra completa): 978-612-317-245-9

ISBN (volumen 2): 978-612-317-250-3

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-04457

Impreso en Aleph Impresiones S.R.L.

Jr. Riso 580, Lince. Lima - Perú

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

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 castellanos¹.

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]².

¹ Sobre la teoría de la épica y los poemas de tema americano, ver Kohut, 2014.

² 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.

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 América³. Las características históricas, políticas

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.

³ Margarita Peña (1992) publicó un catálogo detallado de los poemas épicos coloniales conocidos y sus argumentos.

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 transformación del espacio americano, incluyendo sus poblaciones. En ese sentido, la frontera indígena (o cimarrona y pirática) y la ciudad española (baquiana y criolla)⁴ 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.

⁴ 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 la tierra, resultaba fundamental.

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 colonia⁵.

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.

⁵ 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).

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 hechos⁶. 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

⁶ 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.

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 indomable⁷.

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 Iliada* 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 representaban⁸. Es decir, no era un desplazamiento en el tiempo sino en el espacio lo que producía la distancia y monumentalidad necesarias para el efecto épico⁹.

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 dismantelar 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

⁷ Sobre la variedad de los espacios poéticos del poema de Ercilla, ver Goic, 1996.

⁸ 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.

⁹ Me he ocupado del concepto de «distancia» necesaria para la épica en Firbas 2006, pp. 72-82.

el poeta se eleva en sus visiones y las proyecta, con ayuda mágica o divina, desde América sobre los territorios europeos¹⁰.

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)¹¹.

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 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

¹⁰ 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».

¹¹ 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.

espacios textuales para que la cultura hispánica del renacimiento exprese —aunque no de modo programático— las contradicciones de la ideología imperial cristiana¹². 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 caballerisca 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

¹² 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.

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 guerra¹³.

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 lusiadas* [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 europea¹⁴.

¹³ 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).

¹⁴ 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).



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.

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*.

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 engendrarse [...] 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)¹⁵.

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—

¹⁵ 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.

no supone en absoluto una especial valoración de la cultura indígena¹⁶. 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 partes¹⁷. 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)¹⁸. 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,

¹⁶ 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 cabaleresca 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).

¹⁷ Ver Durand (1978) sobre el final de *La Araucana* y el problema de los cantos agregados.

¹⁸ 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.

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 araños 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 Iglesia¹⁹. 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 Lima²⁰. 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

¹⁹ 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.

²⁰ 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).

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 terreno²¹. 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.

²¹ 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).

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 épicos²². 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*²³. 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

²² *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.

²³ 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).

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 geográfica²⁴.

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 cambiaran²⁵. Así, Miramontes declara que va cantar las proezas españolas de una conquista militar y religiosa, aunque su poema realmente discorra 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

²⁴ 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 de la historia clásica. Ver Cisneros, 1953.

²⁵ 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.

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 metropolitana²⁶. 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)

²⁶ Un resumen de este romance «indigenista» puede verse en el estudio a mi edición de *Armas antárticas* (Firbas 2006, 107)

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 desafortada sensualidad²⁷.

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]).

²⁷ 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).



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 criollo²⁸.

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,

²⁸ *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.

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 cristiana²⁹.

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 1711³⁰ (Ilustración 3). La fama y el proceso de santificación de la criolla

²⁹ 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.

³⁰ 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

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 limeña³¹.

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 XVII³².

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).

del virrey Castellanos. 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).

³¹ 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).

³² Sobre la *Vida de Santa Rosa*, poema del Conde la Granja, ver Vélez (2007), y sobre el manuscrito ilustrado del poema, Mujica Pinilla (2009).



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 Rosa³³.

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

³³ El Conde de la Granja debió conocer bien el poema de Valverde, *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, donde el fantasma del inca Yupanqui y su idolatría demoniaca están vinculadas también a las fuerzas volcánicas de la tierra (236v).

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 Rosa* 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 letrada³⁴.

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,

³⁴ 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.

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 histórico³⁵. 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:

³⁵ 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).

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)³⁶

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)³⁷

³⁶ Cito por la primera edición (1732). Modernizo la ortografía y la puntuación, pero mantengo las particularidades fonéticas del texto.

³⁷ 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.

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. *Hispanamérica*, 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 apropiación 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 la 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*. *Caliope*, 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.