

TALLER DE LETRAS NE1: 139-152, 2012

ISSN 0716-0798

Hacia una caracterización de la poesía charqueña (inicios del siglo XVII)

Defining the Charcas Poetry on the Early XVIIth Century

Andrés Eichmann Oehrli

GRISO-Universidad de Navarra y
Centro de Estudios Bolivianos Avanzados (CEBA)
aeichmann@unav.es

Las obras poéticas producidas en Charcas en el siglo XVII comenzaron a despertar en tiempos recientes el interés de la "comunidad científica". Se ha señalado el carácter excepcional e incluso innovador de algunas obras, tanto en el plano de la exploración poética como en el de las ideas estéticas. En este trabajo me interesa: a) prestar atención a algunas condiciones socioculturales que estuvieron en la base del "clima intelectual"; b) formular los (escasos) rasgos peculiares de la actividad poética y de la reflexión estética registrados hasta ahora; c) indicar un factor que considero determinante para que pudieran desplegarse algunas innovaciones.

Palabras clave: Poesía-Élites letradas-Charcas (Bolivia)

Poetic works written in Charcas in the XVIIth century have arisen interest among the researchers lately, due to their exceptional and innovative character. This paper aims at: 1) underlying the sociocultural circumstances under the Charcas creative climate; 2) describing the (few) particular traits observed in these works so far; 3) pointing out a new element to explain why all those innovations took place there and then.

Keywords: Poetry-Learned Elites-Charcas (Bolivia)

Recibido: 2 de mayo de 2011
Aprobado: 30 de agosto de 2011

1. Introducción: delimitaciones y preguntas

Para evitar decepciones aviso que el título de este trabajo es hiperbólico. Lo que intentaré es un avance en territorio todavía no asentado como para resistir grandes estructuras. Hablar de "literatura charqueña" (=literatura boliviana colonial) es ya meterse en un terreno problemático, que supone al menos dos tareas previas: a) delimitar qué es lo que abarca el ámbito mismo de una historia literaria y b) determinar con criterios válidos las condiciones que permiten asumir la producción de un autor como parte de una identidad colectiva. Josep M. Barnadas ([1990] 2008) desarrolla estos planteamientos indispensables, a lo que añade elencos concretos de autores. Remito a dicho trabajo para las precisiones conceptuales (que aquí no tengo ocasión de desplegar) y utilizo sus criterios como falsilla para la inclusión de autores.

La producción poética charqueña de la primera mitad del siglo XVII fue desconocida hasta hace dos décadas y fracción (o al menos, desconocida en tanto que charqueña). Son los exquisitos estudios de Alicia Colombí-Monguió los que han llamado la atención sobre la poesía de Dávalos y Figueroa, Luis de Ribera, Pedro de Carvajal, Francisca de Briviesca y Arellano y la anónima autora del *Discurso en loor de la poesía*. En relación con la poesía charqueña, la historia de la crítica (y del conocimiento de la materia misma) se podrá dividir sin disputa en dos épocas: antes y después de Colombí-Monguió. Para hacerse cargo de esto recorro a palabras de la misma autora:

Lo primero que descubrí es que Bolivia carece de una auténtica crítica de sus letras virreinales. Faltan tanto estudios monográficos como ediciones adecuadas, y los pocos esbozos de una historia literaria de ese período abundan en errores de detalle y de fondo, creo que por general carencia de las necesarias fuentes textuales. Bolivia no parece saber de ese tesoro que para mi consternado asombro fui vislumbrando cuando, casi a tientas, ahondaba en las ocultas venas de estos olvidados potosíes. (2003: 13)

Los estudiosos anteriores han adjudicado de manera automática la producción charqueña al Perú. Barnadas consigue identificar el despropósito a que lleva este criterio, que puede ser calificado de

anacrónicamente actualizador: los actuales marcos estatales de cada literatura 'nacional' son proyectados hacia atrás [...], postulando -acríticamente- la irrelevancia literaria de espacios administrativos y sociales coloniales (dando por supuesto las continuidades espaciales de una época a otra). (2008: 40-41).

No tuvieron (tal vez) motivos para reflexionar sobre este aspecto de su tarea. No por ello sus investigaciones dejan de ser, en muchos casos, de gran utilidad y mérito.

Entre las preguntas que se suele hacer cualquier interesado en las letras coloniales, pueden figurar (el orden es lo de menos): a) ¿Cuáles son los rasgos

ya identificados de la poesía de Charcas (compartidos o no con la de otras áreas)? b) Entre ellos, ¿hay alguna especificidad digna de atención? Puedo adelantar que las respuestas que suelen esperarse para la segunda pregunta (sobre todo si se pasa por alto la primera) pueden hipertrofiar el valor de lo diverso; mala cosa para un periodo en el que la mimesis era una marca indispensable de calidad. Y c) ¿Se pueden señalar condiciones socioculturales (y otras) que hayan contribuido al desarrollo de tales especificidades? Estos interrogantes tienen, creo, bastante historia, porque son varios los autores que parecen haber escrito sus trabajos a partir de ellos.

2. Condiciones socioculturales

Me centraré en dos condiciones que incidieron en la producción intelectual: a) la presencia de Italia; y b) la formación de una élite que habría asumido el modelo de nobleza letrada.

- a) Acaso el fenómeno de mayor impacto en las letras y artes de los territorios articulados en torno a Lima y La Plata sea la impronta italiana. Giuseppe Bellini hace una sugerente revisión de la presencia de Italia en América. Enfila algunos datos que, sin ser nuevos, valía la pena considerar en conjunto. De ellos resalto algunos que rara vez aparecen en estudios de literatura:
- En el terreno de las artes plásticas son tres los pintores que dejan una profunda huella en estas latitudes: en 1589 llega el romano Mateo Perez de Alesio, autor del fresco *Lucha de ángeles y demonios por el cuerpo de Moisés* de la Capilla Sixtina¹; y en 1600 desembarca Angelino Medoro, paisano del anterior. Aunque no lo mencione Bellini, se puede sumar a Bernardo Bitti, S.J., natural de Camerino, que llega a Lima en 1574. En lo que a Charcas se refiere (fuera de sus creaciones en el Perú), Bitti trabajó en las ciudades de La Paz y La Plata, y posiblemente en Potosí; también realizó obras para Santa Cruz de la Sierra. De Medoro, aunque no consta su estadía en Charcas, se conservan obras en distintas ciudades. Además de la obra individual de estos italianos está su influencia, que marcó el estilo de otros artistas que pueden considerarse seguidores suyos.
 - La primera imprenta de Lima es instalada por el turinés Antonio Ricciardi (más familiar si lo llamo Antonio Ricardo, como se lo conoció), en 1581-1584.
 - A comienzos del siglo XVII publica sus seis obras clásicas el ay-marista Ludovico Bertonio, las dos primeras en Roma y las últimas en Juli, junto al lago Titicaca.
 - Desde 1615 hasta 1621 gobierna el virrey poeta Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de *Scillace* (Esquilache).

¹ Bellini se limita a mencionar la presencia del pintor; los datos complementarios de Alesio y Medoro (y lo referido a Bitti) los tomo de Mesa-Gisbert, 2005.

Aunque la presencia italiana se redujera a lo dicho, bastaban estos *sidera maiora* para ejercer una influencia notable en el periodo. En consonancia con tal presencia, lo que distingue a la poesía de Charcas, como señala Colombí-Monguió, es

su notable participación en el más importante de los movimientos poéticos renacentistas: el petrarquismo (o sea, la poética del humanismo en lengua vernácula), al que los círculos intelectuales charqueños contribuyen por la cantidad, la calidad y continuidad de su producción en un grado superior al resto hispanoamericano. Esta rica vena petrarquista tuvo la casi increíble fortuna de iniciarse con la primera traducción hispanoamericana del *Canzoniere* de Petrarca, obra del lusitano Enrique Garcés (2002).

Añade que Garcés recorrió el Perú, de Quito a Potosí, “junto a la pasión humanista que le hizo traducir los sonetos y canciones de Petrarca, el libro de Francisco Patricio *De Reyno y de las instituciones de quien ha de reinar* [De Regno et regis institutione] y *Los Luisiadas* de Camoens” (2002).

- b) La otra condición sociocultural relevante, relacionada con la anterior, consiste en la abundante presencia de una élite letrada que a menudo se identifica con una nobleza de letras. Este es un fenómeno que arranca también en Italia, pero que llega indirectamente, ya aclimatado en España: el modelo postulado por Baldasare Castiglione en *Il cortegiano* tuvo gran acogida en la Península y en América gracias a la traducción de Juan Boscán (1534). Lohman Villena, en un artículo dedicado a los Fernández de Córdoba afincados en América, afirma:

Estirpe especialmente dotada para el cultivo de las letras, sin discusión es en este ámbito en el que la familia conquistó el florón más perdurable de su nombradía en el Perú, con una tan nutrida como selecta presencia en la literatura virreinal (1988b: 170-171),

a lo que añade los nombres de una buena cantidad de escritores. Si dejamos de lado los que no presentan una relación cercana con la vida y las letras de Charcas, quedan los siguientes (sigo a Lohman):

- Diego Dávalos y Figueroa, autor de la *Miscelánea austral*.
- Fernando de Córdoba y Figueroa, de quien conservamos algunos sonetos en los preliminares de la *Miscelánea* de Diego Dávalos.
- Francisco Fernández de Córdoba, hijo de Diego de Aguilar y Córdoba (autor de *El Marañón*) y sobrino de Diego Dávalos. A los veinte años ya había publicado un poema en los preliminares de la *Defensa de Damas* de Diego Dávalos. Residió en Charcas de 1608 a 1616 (1988b: 294-296). Escribió un largo poema cuyo personaje principal es santa Dorotea, la mártir alejandrina (1618) y el Prólogo al lector de la *Historia del célebre santuario de nuestra señora de Copacabana* de Ramos Gavilán (1621). Ramos Gavilán fue profesor

suyo en el colegio de San Felipe de Lima y figura entre los maestros recordados con particular afecto por este poeta (1988b: 289).

A estos se suman dos mujeres poetas: la anónima autora del *Discurso en loor de la poesía* y doña Francisca de Briviesca y Arellano, esposa de Diego Dávalos, su lúcida interlocutora en los diálogos de la *Miscelánea Austral* y autora de un magistral soneto que se encuentra en los preliminares de dicha obra. Ambas son mujeres "muy principales" en las que se hermanan la nobleza y la erudición. Briviesca fue menina de la reina (muy probablemente de doña Juana de Austria) y durante un tiempo dama de Isabel de Valois (Colombí-Monguió, 2003: 73-74). La Anónima autora del "Discurso en loor de la poesía", según se lee en la edición de Mexía de 1608, es una "señora muy principal d'este reino" (fol. 10 r).

Hace poco más de un decenio Pilar Latasa ha señalado que el "modelo nobiliario del 'humanismo de letras'" (2005: 419)² comenzó a llegar en las últimas décadas del siglo XVI, y recibió un impulso importante por parte de los 'virreyes-poetas': Montesclaros (1607-1615) y Esquilache (1615-1621). En este periodo "el patronazgo literario alcanzó niveles muy elevados por el propio perfil humanista de ambos virreyes" (430). Al numeroso linaje de los Fernández de Córdova añade el de los Ribera.

Y más recientemente Sonia Rose observa que es el paso de una cultura letrada lo que "caracteriza el período de dominación hispánica de las Indias [...]. Contrariamente al caso de las colonias de América del Norte y del Brasil portugués u holandés, las Indias españolas solicitan y reciben desde mediados del siglo XVI universidades, colegios e imprenta" (2002: 121). Esto da paso a la formación de una élite letrada cuyos integrantes no siempre gozan de un linaje noble; las letras fueron llaves de acceso, junto con otras, para ingresar en los grupos de poder. Tal vez estas observaciones permitan que el hallazgo de piezas literarias de la época ya no provoque el mismo asombro que la visión de un monstruo alado.

3. Especificidades

Antes de entrar en sus enunciados, veamos dos precisiones que considero indispensables:

- a. Como ya se dijo, en la época la imitación no era en absoluto una deficiencia, sino que en ella se fundaba el quehacer literario y artístico (ver por ejemplo Bass, 2009: 4). Por eso no se trata aquí de buscar rarezas ni, mucho menos, cifrar en ellas una ventaja.
- b. Por lo mismo, a la hora de buscar especificidades no pretendo necesariamente identificar hechos únicos o extraordinarios (serían rarezas), sino aquellos cuya presencia confiere un rasgo definido, tal vez compartido

² Este artículo de Latasa fue presentado en 1999, en el marco de un congreso que tuvo lugar en Oporto.

con otros sitios, pero que se aparta de lo adocenado y verificable en cualquier parte.

He reunido un exiguo elenco de enunciados (sin duda ampliable y matizable) en los que se señalan las especificidades registradas, indicando, en algún caso, el hecho de que sean compartidas con poesía de otros ámbitos.

Enunciado primero:

En Charcas se registra la presencia de poetas petrarquistas que recurren poco a los modelos españoles: "beben" directamente de las fuentes italianas.

Alicia Colombí-Monguió, en el ya clásico libro *Petrarquismo peruano*, muestra la habilidad y solvencia con que Diego Dávalos se da el lujo de escribir versos en italiano, e incluso de reflexionar sobre el modo en que ha de pronunciarse dicha lengua. También muestra con muchos ejemplos que el poeta está en contacto directo (sin mediaciones) con las fuentes mismas del Renacimiento: la poesía petrarquista, los diálogos de amor (León Hebreo, Giuseppe Betussi), el tratado de Mario Equicola que lleva por título *Libro da natura d'Amore*, los libros de emblemática y géneros afines, las *defensas* de la poesía y de las damas³. M. Rössner recalca que Dávalos lleva a cabo su creación poética teniendo a la vista los modelos italianos, "con el deseo de entrar en contacto directamente –es decir, pasando por alto la cultura de la metrópoli– con la fuente de la cultura renacentista, con Italia" (2000: 98), cultura que considera superior a la suya propia. Como indica Colombí-Monguió, en los 25 primeros coloquios de la *Miscelánea Austral*, o sea en todos los de temática amorosa, casi no aparece una fuente que no sea italiana⁴.

No hay duda de que la Anónima autora del *Discurso en loor de la poesía* compartía en buena medida esta inclinación, al igual que otros miembros de la Academia Antártica: en su "catálogo de héroes" excluye a todo poeta moderno no peruano (con dos excepciones), pero delata su amor por la poesía de Petrarca, su aprecio por Dante y Tasso. Tampoco pasa inadvertido el que siente por el italianizante Garcilaso. (Colombí-Monguió, 2003: 31 ss.).

Es también muy obvio que la relación con Italia del lusitano Garcés fue la misma (y antes que Dávalos y la Anónima). Menéndez y Pelayo observa que en España la mayoría de los inclinados a la lectura estaban acostumbrados a leer los libros italianos en su lengua original (citado en Cisneros, 1955: 228-229). Y Garibba, al hablar en concreto de poesía, indica que el contacto directo con los versos de Petrarca había arraigado en España sin

³ Merecería la pena examinar aparte el feminismo (*avant la lettre*) de las y los poetas de la época en Charcas.

⁴ Un matiz (que siempre cabe): Luis Jaime Cisneros, el primero en ofrecer un estudio detallado de la *Defensa de Damas* (que suele considerarse como la segunda parte de la *Miscelánea*) manifiesta alguna sorpresa por la ausencia de italianismos en dicha obra: "por lengua, mira más la *Defensa* a lo español" (1953: 116). Me sorprende el desapego que manifiesta Cisneros (a pesar de su consumado oficio de filólogo), hacia la *Defensa*.

la mediación de traductores (Brugnolo y Garribba, 2006: 291). No está de más, sin embargo, subrayar este rasgo entre los específicos de Charcas.

Enunciado segundo:

En Charcas hubo poetas a quienes debemos valiosos hallazgos en el arte de la recreación poética que se conoce como "traducción".

Enrique Garcés es el primero de los traductores de obras italianas de largo aliento en América del Sur. Publica su versión de los sonetos y canciones de Petrarca en 1591⁵; por fuerza circularían sus traducciones ya en la década anterior, porque (como es muy sabido) Cervantes las elogia en el *Canto de Calíope* (1585). Según Estuardo Núñez hay que remontar a 1570 la circulación de sus traducciones de poemas de Petrarca y de otros poetas italianos, así como de estrofas de *Los Luisiadas* de Camoens y de pasajes de obras latinas clásicas y contemporáneas (1999: 135)⁶.

Muchos de los juicios que se han emitido (a menudo a bulto) sobre la calidad de la versión de Garcés no parecen fruto de una ponderación seria. Sí lo son los trabajos de Garribba, quien atribuye la oscilación entre literalidad y paráfrasis principalmente al intento de mantener la rima y, sobre todo, la métrica (Brugnolo y Garribba, 2006). Y en otro trabajo insiste: "El traductor parece afectado por una obsesión métrica que lo empuja a respetar lo más posible los esquemas del original, las rimas y hasta las palabras en rima, y que condiciona tajantemente otros aspectos de la obra" (Garribba, 2005: 116).

En su edición castellana del *Canzoniere*, Garcés omite solamente una canción y cinco sonetos; y añade poemas de cuatro amigos de Petrarca (Garribba, 2003: 10). También añade la "Canción al Perú" con la que imita la ya traducida (cien folios atrás) "Italia mia, ben che'l parlar sia indarno"⁷.

Sería un disparate adjudicar a Garcés, sin matices, a Charcas. Pero tampoco podemos considerarlo desligado de dicho espacio: sería casi inexplicable la producción petrarquista charqueña sin Garcés⁸.

⁵ Al tiempo que Garcilaso el Inca fue el primer peruano que hizo lo mismo pero en Europa, al dar su versión castellana de los *Dialoghi d'Amore* de León Hebreo (un año antes que Garcés).

⁶ Bartomeu Masiá (2007) cree que las versiones castellanas de estos autores circularían ya en esa década en pliegos impresos. Me parece dudoso, porque la imprenta llegó a Lima en la siguiente.

⁷ El estudio de esta canción ha permitido a Sonia Rose dar un paso más en un cambio de perspectiva que beneficia a los estudios literarios coloniales: de la consideración en bloque de un buen número de letras de la época como discurso transgresor y clandestino, enfrentado con el sistema colonial, a otras posibles modalidades. En el caso de esta canción, postula su condición de herramienta abierta de negociación para conseguir mejores condiciones dentro del sistema (Rose, 2005). Esto parece concordar con la mentalidad de una élite letrada.

⁸ Algo me dice que debo andar con precaución. No sin una sonrisa he notado, en un excelente trabajo de Cisneros, su fastidio ante la *tan arbitraria* inclusión de Garcés "en el concierto de los poetas bolivianos" por parte de Menéndez y Pelayo (1955: 242). El lector sabrá entender ahora cómo podrán sentirse los estudiosos bolivianos de las letras coloniales ante la expropiación sistemática por parte de colegas argentinos, peruanos y otros.

De Diego Dávalos hay excelentes traducciones. Son muy afortunadas (a juicio de Colombí-Monguió) las que ofrece de 19 sonetos de Vittoria Colonna. A su pluma debemos también las mejores versiones castellanas del poema *Le lagrime di San Pietro* de Luigi Tansillo. Deja atrás a cuantos lo intentaron: entre ellos, Damián Álvarez, Miguel de Cervantes y Gregorio Hernández de Velasco. Contra la práctica corriente, recurre muy poco a la *paraphrasis*, prefiriendo la rigurosa *translatio* (Colombí-Monguió, 2003: 124), pero (y esto es notable) con suficiente independencia como para eliminar elementos adventicios o innecesarios en el poema de origen y para corregir inconsecuencias del modelo si su "razón poética" se lo sugiere. Con ello llega a enriquecer el poema de Tansillo; su perspicacia y maestría en materia de adjetivación le permite transformar un clisé del italiano ("miseravil vecchio" aplicado a san Pedro cuando se arrepiente de sus negaciones) en un auténtico hallazgo: "viejo ardiente" (2003: 117), mucho más apropiado para un Pedro transido de amor por Jesús. En el "coloquio" donde se inserta su traducción, incluye un intercambio de pareceres entre Delio y Cilena, en el que manifiesta sus criterios sobre esta difícil actividad. También traduce otro poema de Tansillo, un soneto; según Colombí-Monguió aventaja a la versión castellana de Gutierre de Cetina. Y remata la autora:

Los otros traductores de Tansillo, muchos escribiendo en la misma Italia, ¿qué hacían de extraordinario? El tiempo, el lugar, la familiaridad cultural, todo en fin los llevaba a hacerlo. [...] Lo que en la península o en el reino de Nápoles era de esperar, en los Charcas monta casi a milagro (2003: 136).

Diego Mexía de Fernangil es otro poeta cuyo trabajo de traductor ha alcanzado logros difíciles de superar. Su versión de las *Heroidas* de Ovidio, a pesar de las críticas de Menéndez y Pelayo, no parece haber tenido rival durante siglos. No me detendré en esto porque se ocupa de ellas Juan Gil en un inmejorable estudio y Tatiana Alvarado en un trabajo reciente⁹; de igual modo, para abordar su traducción del "oscurísimo e intrincado *Contra Ibis* del mismo Ovidio" (Gil, 2008: 75), remito al magnífico trabajo de Eulogio Baeza Angulo¹⁰.

Cierro esta lista de traductores con Luis de Ribera, autor de las *Sagradas poesías*¹¹. Entre sus poemas incluye traducciones del himno litúrgico *Te Deum* y de cánticos y salmos de la *Biblia*. Gil indica también dos sonetos de Ribera cuyos primeros versos son traducción de sendos versos de Horacio y de Virgilio, y también otros que reproducen pasajes de obras de la Antigüedad en prosa (2008: 79 y ss.).

⁹ Agradezco a la autora su amabilidad en darme una copia de su artículo, antes de su publicación.

¹⁰ Se trata de una comunicación titulada "Ouidius in Orbe Nouo", presentada en el V Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico, que tuvo lugar en Alcañiz del 18 al 22 de octubre de 2010. Si el lector ha tenido paciencia para llegar aquí, le sobraré para esperar a la publicación de las actas de dicho congreso.

¹¹ Hay una reciente edición de esta obra, llevada a cabo por Leonardo García Pabón.

Enunciado tercero:

En Charcas el amor petrarquista presenta una peculiaridad: el poeta puede tener por destinatario no una amada inaccesible, una "belle dame sans merci", sino que puede ser correspondido por la bella, al punto de unirse ambos en matrimonio.

Indica Colombí-Monguió que "el encarecimiento del amor conyugal no es cosa rara entre los poetas indianos" (2003: 79). Ofrece dos ejemplos, aparte de Dávalos: Alonso de Ercilla, que celebra con encendidos versos a su esposa, doña María de Bazán; y a Eugenio de Salazar y Alarcón, quien, en México y en fechas muy cercanas a Diego Dávalos, celebra en sus versos a la suya, Catalina Carrillo, con el nombre de *Carilia* en su *Silva de poesía* (ca. 1597, como indica Chang, 2002: 156)¹². Y el propio Dávalos tenía, en Italia, un antecedente ilustre, ligado a su familia por el lado materno, de 'petrarquismo conyugal', claro que en otro registro: Vittoria Colonna "después de muerto se ocupó en celebrarlo" (*Primera parte de la Miscelánea Austral*: 214) a su marido.

Colombí-Monguió señala algunas de las consecuencias de esta peculiaridad en la *religio amoris*; y M. Rössner las despliega en fechas más recientes: a) si la dama no es "de mármol", el poeta ya no es el amante martirizado por los desprecios, sino que es correspondido; b) las penas de amor que debe expresar (para seguir a Petrarca) el poeta no serán presentes sino pasadas; pero así, necesariamente "peca contra la fidelidad en el amor, y [Delio, es decir Dávalos] debe jurar a Cilena que las amadas números 1 y 2 ya han desaparecido de su corazón" (Rössner, 2000: 100); c) otra condición del buen discípulo de Petrarca es expresar el dolor por la amada muerta... exigencia que encuentra también una solución: se llorará a una hermana de ésta y más tarde por un hermano; d) el poeta no tiene por qué asumir el amor neoplatónico-desencarnado para evitar obstáculos en su ascenso a lo divino: ya que Cilena, la amada-esposa, es un trasunto del cielo, un orbe abreviado, un mejorado universo; e) la corte ideal en la que se discute sobre poesía es el propio hogar, donde el diálogo cuenta con el "irreductible" número de dos interlocutores, inconveniente que el poeta convierte en fuente de inspiración: "lo induce a una exaltación de la familia como corte propia e ideal" (Rössner, 2000: 100).

Estas consecuencias hacen que el giro dentro de la corriente petrarquista despliegue algunas novedades. No es un fenómeno único, como se ha visto, pero tampoco parece frecuente.

Enunciado cuarto:

En Charcas la teoría estética encuentra unas formulaciones que, al parecer, se adelantan a la época.

¹² El hecho de permanecer inédita hasta el siglo XX no autoriza a descartar su difusión, como es bien sabido.

Tal como estudia David Sobrevilla, Dávalos y la Anónima del *Discurso en loor de la poesía* son los responsables de estas novedades. Dávalos arranca con la consideración de que la belleza corporal, alcanzable por los ojos, “es una ‘medida conforme’ en todas las partes, con gracia de colores esmaltados. Su fuerza, potencia y perfección consisten en su moderación y proporción” (2000: 62 y ss.). A continuación atribuye a san Agustín una definición según la cual la belleza es “la conveniencia de las partes bien adornadas de colores, llena de grata concordia y proporción, que provoca a ser amada”. La dificultad de hallarla en un solo sujeto le lleva a recordar la conocida historia del retrato que Zeuxis había realizado combinando la belleza de seis doncellas. En el diálogo interviene Cilena para decir que acaso alguna de las doncellas tuviera “un ‘no sé qué’ de donaire y gracia con que se aventajara a las más perfectas”. Y añade su propia definición de belleza: “la que generalmente agrada”.

En este punto Sobrevilla se detiene para hacer dos consideraciones: en primer lugar, afirma que el pasaje ofrece “una definición típicamente moderna de belleza: lo *que generalmente agrada*” (2000: 63)¹³. Esto constituye una subjetivización (no necesariamente arbitraria) de la belleza, y su desontologización: de ser una cualidad del objeto percibido pasa a ser lo que percibe el sujeto. Añade: “Es conocido que [...] sería sólo Kant quien en su *Crítica del juicio* (1790) separaría claramente entre lo bello y lo meramente agradable” (63). Si he entendido bien, esta separación no es todavía rotunda en Dávalos, pero ya da un paso: admite la necesidad de la armoniosa proporción de las partes, la gracia de los colores, pero introduce un factor más: el agrado del sujeto. En segundo lugar, Sobrevilla hace una revisión de la historia del ‘no sé qué’, partiendo de las dos tradiciones identificadas por Erich Köhler: la agustiniana en la que se encuentran Dante y Petrarca (de carácter psicológico-teológica) y la ciceroniana (psicológico-estética). En Italia esta noción se aproximó a la de ‘gracia’, mientras que en el pensamiento iberoamericano pasó a constituir un concepto estético básico. Fernando de Rojas, Juan de Valdés, Boscán, santa Teresa, san Juan de la Cruz y Gracián, así como (ya en el siglo XVIII) Benito Feijoo y (en Francia) Dominique Bouhours son mojones de la evolución de este concepto. Diego Dávalos, por su parte, muy anterior a los tres últimos mencionados, desarrolla la línea psicológico-estética del ‘no sé qué’. En el Perú, Juan Espinosa Medrano hace un planteamiento muy semejante, en 1662, en su *Apologético*¹⁴. Según Sobrevilla tanto Dávalos como la Anónima (omito aquí las observaciones sobre los conceptos de arte e inspiración en esta última), se inscriben “en el proceso de gestación de la moderna cultura occidental” (2000: 71). Lo dicho permite pensar que en Charcas se dieron, entonces, aquellas condiciones poco comunes en las que la erudición va de la mano con la capacidad de formarse un criterio propio.

¹³ El resaltado en cursiva es del autor.

¹⁴ Dejo de lado (por falta de espacio) el estudio de la continuación del diálogo de Dávalos, en el que se nota la herencia platónico-teológica; considera Sobrevilla que deja a la sombra lo anterior; vacilación que (a mi entender) no resulta extraña: Dávalos era curioso, pero no filósofo.

4. Posible génesis de las especificidades

Fenómenos como los revisados no suelen producirse sin motivo, y mucho menos entre creadores conscientes que se dedican a géneros tan elaborados como los que hemos visto. Fuera de otros posibles factores, el origen de las especificidades parecería encontrarse en un menor grado de exposición a los modelos (europeos en general). La presencia menos acusada de los modelos se puede constatar físicamente, por el hecho de estar fuera de los grandes centros de producción literaria de la época. Al llegar menor abundancia de materiales de un mismo tipo, los contornos del modelo pueden difuminarse, al menos en parte: algunos rasgos que en Europa se consideraban tal vez esenciales (como parte de la "norma" de producción) podían pasar en América a la categoría de secundarios y dejar de ser imprescindibles. Esto podía haber dado lugar a despropósitos e inconsecuencias, a rusticidades provincianas; pero en cambio abrió paso, sin violencias, a floraciones inesperadas.

Fuera de Charcas, aunque bastante cerca, la menor exposición a los modelos hizo posible otras novedades. Podemos encontrar algunas en la *Epístola* que desde Huánuco le escribe la famosa Amarilis a Lope de Vega (Belardo). Eran frecuentes las epístolas en verso, pero lo usual era escribirlas en tercetos dantescos. Amarilis conocía bien el género, y tenía sobrado ingenio para componerlo así, pero decide darle un estilo distinto y sale con la 'novedad' de una epístola amorosa en forma de canción petrarquista, con lo que (como indica Vinatea) desconcertó a la crítica durante mucho tiempo (Anónimo, *Epístola de Amarilis a Belardo*: 45-47). Lope de Vega la incluye en *La Filomena*, con su respuesta (en tercetos, como era habitual). Tampoco son usuales otras peculiaridades de la epístola de esta famosa anónima: el hecho de que sea una mujer la que declara su amor a un hombre, haciendo uso de las convenciones habituales con las que un amante declaraba su amor a una dama; el hecho de que le aclare que ella es monja y que el amor que le profesa es imposible incluso por la distancia geográfica, etc.

De lo que llamo "grado menor de exposición" pueden resultar, como se ve, efectos diferentes. Lo que Charcas comparte con Huánuco es la menor exposición, y el consecuente mayor grado de libertad creativa. Lo que los distingue son las producciones concretas a que esto da lugar, con sus respectivos rasgos peculiares.

Final

Lo que queda, después de esta revisión, es apenas la identificación de algunos factores socioculturales que parecen conformar la base del clima intelectual de la época, a lo que sigue un puñado de enunciados muy modestos. Las conjeturas del último párrafo bien podrían agruparse con los factores socioculturales. Me pareció, sin embargo, que correspondían a un nivel distinto. La presencia italiana, la tendencia a asumir el modelo de nobleza de letras y la formación de élites letradas son factores que podían afectar o no a un grupo de poetas. El primer requisito era que los hubiera efectivamente. En cambio, los fenómenos que considero posibles motivos de las especificidades ya suponen la presencia de poetas en acción, en pie

de obra. Y solamente ellos son los que hacen pertinente la consideración de la intensidad gravitatoria de los modelos.

Los hallazgos felices que se produjeron aquí fueron posibles gracias al genio de sus creadores. Pero también tuvo su parte el hecho de que la discusión se trasladó a un escenario menos 'bombardeado' por los modelos.

Una última observación: la novedad hay que buscarla no tanto en formas de oposición a los cánones, sino más bien en una mayor libertad. Libertad que se manifestará sobre todo en una cierta independencia de espíritu en relación con valores (literarios y otros) consagrados.

Obras citadas

- Alvarado, Tatiana., "Mexía de Fernangil: lector y creador de las Heroidas ovidianas. Itinerario de un traductor" [en prensa].
- Anónimo. *Discurso en loor de la Poesía*. Ed. Antonio Cornejo Polar. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964.
- Anónimo. *Discurso en loor de la Poesía*. Ed. Antonio Cornejo Polar; introd. y nueva ed. de José Antonio Mazzotti; apéndices de Luis Jaime Cisneros y Alicia de Colombí-Monguió. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 2000.
- Anónimo. *Epístola de Amarilis a Belardo*. Est. y ed. M. Vinatea Recoba. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- Barnadas, Josep María. *Invitación al estudio de las letras de Charcas*. Cochabamba: Historia Boliviana-Centro de Estudios Bolivianos Avanzados, 2008.
- Bartomeu Masiá, María José. "Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca de Enrique Garcés. Notas sobre el *Canzoniere* de Francesco Petrarca en la América del s. XVI". *Revista de Literatura*, 138 (2007): 449-465.
- Bass, Laura. *Imitación e ingenio: El amar su propia muerte de Juan de Espinosa Medrano y la comedia nueva*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2009.
- Bellini, Giuseppe. "Presencia italiana en la expresión literaria hispanoamericana". *La formación de la cultura virreinal; II, el siglo XVII*. Eds. K. Kohut and S. Rose. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004: 21-37.
- Brugnolo, Furio y Garribba, Aviva. "Enrique Garcés traductor del *Canzoniere*". *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América. Actas del Congreso (México, 18.-23 de noviembre de 2004)*. Ed. Mariapia Lamberti. México: UNAM, 2006: 289-306.
- Cisneros, Luis Jaime. "Estudio y edición de la *Defensa de damas*". *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú* 9 (1953): 81-196.
- _____. "Sobre literatura virreinal peruana (Asedio a Dávalos y Figueroa)". *Anuario de Estudios Americanos* XII (1955): 219 - 252.
- Colombí-Monguió, Alicia. *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*. Londres: Tamesis Books, 1985.
- _____. "Poesía. Colonia". *Diccionario Histórico de Bolivia*. Ed. Josep M. Barnadas. Sucre: Túpac Katari, 2002, 2 vols.
- _____. *Del exé antiguo a nuestro nuevo polo; una década de lírica virreinal (Charcas 1602-1612)*. Ann Arbor (Michigan): Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"-Latinoamericana Editores, 2003.

- Chang Rodríguez, Raquel. (Coord.), *Historia de la literatura mexicana; 2, La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2002.
- Dávalos y Figueroa, Diego. *Primera parte de la Miscelánea Austral de [...] en varios coloquios. Interlocutores, Delio y Cilena. Con la Defensa de Damas*. Lima: Antonio Ricardo, 1602-1603.
- Garrimba, Aviva. "Aspectos léxicos de la traducción del *Canzoniere* por Enrique Garcés (1591)". *Cuadernos de Filología Italiana*, Número extraordinario (2005): 115-132.
- _____. "La prima traduzione completa del *Canzoniere* di Petrarca in spagnolo: *Los sonetos y canciones del Petrarcha, que traducía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana* (Madrid, 1591)". *Artifara* 3 (luglio-dicembre 2003): sezione Addenda (<http://www.artifara.com/rivista3/testi/canzoniere.htm>)
- Gil, Juan. "Diego Mexía de Fernangil, un perulero humanista en los confines del mundo". *El humanismo español entre el viejo mundo y el nuevo*. Eds. Jesús Ma. Nieto Ibáñez y Raúl Manchón. Salamanca: Universidad de Jaén-Universidad de León, 2008: 68-141.
- Latasa Vassallo, Pilar. "Transformaciones de una élite: el nuevo modelo de 'nobleza de letras' en el Perú (1590-1621)". *Élites urbanas en Hispanoamérica (de la Conquista a la Independencia)*. Coord. Luis Navarro García. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005: 413-433.
- Lohmann Villena, Guillermo. "El licenciado Francisco Fernández de Córdoba (1580-1639). Un poeta, historiador y apologista de los criollos en el Perú virreinal". *Revista de Indias*, 182-183 (1988a): 285-325.
- _____. "Los Fernández de Córdoba: un linaje preponderante en el Perú en los siglos XVI y XVII". *Anuario de Estudios Americanos*, XLV (1988b): 167-232.
- Mexía de Fernangil, Diego. *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias con las 21 epístolas de Ovidio y el In Ibin, en tercetos*. Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra, 1608.
- Mesa, José de, y Gisbert, Teresa. *El manierismo en los Andes; Memoria del III Encuentro Internacional sobre el Barroco*. La Paz: Unión Latina, 2005.
- Núñez, Estuardo. "Enrique Garcés, múltiple hombre del Renacimiento". *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Comp. Teodoro Hampe Martínez. Lima: Universidad Mayor Nacional de San Marcos, 1999: 129-144.
- Ramos Gavilán, Alonso. *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la cruz de Carabuco*. Lima: Gerónimo de Contreras, 1921.
- Ribera, Luis de. *Sagradas poesías*. La Paz: Plural, 2009.
- Rose, Sonia. "Hacia un estudio de las élites letradas en el Perú virreinal". *Élites intelectuales y modelos colectivos. Mundo ibérico (siglos XVI-XIX)*. Eds. Mónica Quijada y Jesús Bustamante. Madrid: CSIC, 2002: 119-130.
- _____. "Petrarca en los Andes: la "Canción al Perú" de Enrique Garcés". *Máscaras, tretas y rodeos del discurso colonial en los Andes*. Ed. Bernard Lavallé. Lima: IFEA-PUCP-Instituto Riva-Agüero, 2005: 85-120.
- Rössner, Michael. "La nieve de aquella sierra ofende a la flaqueza de mi vista" o la perfección humanista frente al 'abismo andino': Dávalos y Figueroa y su *Miscelánea austral*". *La formación de la cultura virreinal; I. La etapa inicial*. Eds. K. Kohut y S. Rose. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2000: 93-102.

Sobrevilla, David. "El inicio de la estética filosófica en el Perú". *La formación de la cultura virreinal; I. La etapa inicial*. Eds. K. Kohut y S. Rose. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2000: 59-73.