



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Hopkins, E. (1998). *Teoría y crítica literaria en preliminares de textos literarios coloniales peruanos - siglos XVII y XVIII* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

---

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS  
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS  
DE LA UNMSM

---

**Título:**

Teoría y crítica literaria en preliminares de textos literarios coloniales peruanos - siglos XVII y XVIII

**Autor:**

Eduardo Hopkins Rodríguez

**Año:**

1998

**Lugar de  
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de  
tesis:**

Maestría

**Palabras  
claves:**

Gerard Genette, José Simón D., textos preliminares, paratextos, teoría poética, literatura hispanoamericana, literatura colonial.

**Referencia  
en  
APA 7ma. ed.**

Hopkins, E. (1998). *Teoría y crítica literaria en preliminares de textos literarios coloniales peruanos - siglos XVII y XVIII* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

## Resumen

La tesis tiene por objeto el estudio de los discursos preliminares del periodo colonial peruano escritos en español durante los siglos XVII al XVIII. El capítulo I trata sobre los principales textos preliminares (paratextos) en el Siglo de Oro y sus características, el capítulo II determina cómo influye el lector en el proceso de producción y qué es lo que se espera de la recepción de la obra, en el capítulo III se realiza un examen de la intervención del poeta en la elaboración de su obra, el capítulo IV se encarga de los conceptos que atienden al tema de la poesía, a su origen, su naturaleza, a sus funciones e importancia. y, por ultimo, en el capítulo V se examinan las opiniones y criterios que los comentaristas y el autor exponen aludiendo a los objetivos y la estructura de la obra en los textos preliminares.

*Palabras*

*Clave:*

Gerard Genette, José Simón D.,

Lausberg, Porqueras, Menéndez y Pelayo, textos preliminares, paratextos, teoría poética, literatura hispanoamericana, historia hispanoamericana, literatura colonial.



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Facultad de Letras y Ciencias Humanas**

**Escuela de Postgrado**

**Unidad de Postgrado**

**Teoría y Crítica Literaria en Preliminares de  
Textos Literarios Coloniales Peruanos - Siglos  
XVII y XVIII**

**Tesis para optar el Grado de**

**MAGISTER EN LITERATURA PERUANA Y  
LATINOAMERICANA**

**Presentada por:**

**Eduardo Hopkins Rodriguez**

**LIMA - PERU**

**1998**



## INTRODUCCION

Los textos preliminares que aparecen en los libros del período colonial están integrados por las tasas, las licencias, las aprobaciones, las censuras, los homenajes, las dedicatorias, los prólogos, los proemios, etc., que anteceden al cuerpo del libro. Son documentos de gran valor debido a la diversidad de información que poseen.

El material informativo que contienen los textos preliminares que van adjuntos a las obras literarias del Perú colonial es una importante vía de acceso al conocimiento del universo de relaciones y de consideraciones que se establecen alrededor del eje que vincula al autor, a la obra y al receptor.

Para nuestro estudio, los preliminares resultan ser sumamente ricos en referencias de tipo teórico y crítico en materia de poética y de obras literarias. Es en estos discursos donde se registra las primeras opiniones críticas dirigidas al libro al que acompañan. Las expectativas y motivaciones que conduce el autor acerca de su creación están consignadas en dedicatorias y prólogos, proporcionando líneas de comprensión que podrán ser confirmadas o reestructuradas o entrar en contradicción durante la lectura del cuerpo del libro. En tal sentido, los preliminares cumplen una tarea como



primeros instrumentos metatextuales en la orientación del lector. Esta orientación no necesariamente compromete al que lee, sino que le sirve como aparato de referencia para la comprensión del texto. Es conocido el hecho de que entre las intenciones del autor, o lo que él cree que ha realizado, y lo efectivamente objetivado en su libro puede haber discrepancias de diverso grado. Pero las diferencias entre logro y propósito son también altamente significativas e instructivas, llegando a veces a constituir tópicos de referencia en la interpretación de la obra respectiva. Asimismo, registran los preliminares multiplicidad de datos concernientes a la persona del autor, a los grados de reconocimiento que su sociedad o su círculo intelectual le asignan, a las repercusiones de su obra pasada y a las que se esperan de la futura producción. Igualmente importante es el campo de opiniones tocantes a poética y a las tendencias del gusto vigente asumidas tanto por el escritor como por los comentaristas de su obra. Un aspecto de interés consiste en la información que remite a problemas específicos que enfrenta el intelectual en su medio social. Cabe mencionar que la influencia del receptor en la elaboración de la obra es motivo de frecuentes comentarios y testimonios, los cuales revelan la naturaleza y la intensidad de los varios sectores de comunicación que rodean al libro antes de ser publicado.

Los preliminares de los textos literarios de la etapa colonial nos permiten tener acceso a las formas de comprensión del fenómeno



poético y a las convenciones sociales que rigen el concepto de lo literario en la época. Las inclusiones y las exclusiones frente al espacio de lo literario, manifestadas por las autoridades aceptadas por el consenso cultural, especifican el carácter de la conciencia estética del momento estudiado.

Un factor significativo es el proceso de identificación y descripción de reglas en el discurso poético, reglas que conducen a una valoración en concordancia con la tradición teórico-crítica predominante y con los impulsos de renovación en el ámbito de las categorías de los juicios de valor.

Nuestra investigación tiene por objeto el estudio de los discursos preliminares de una selección de los principales textos literarios del periodo colonial peruano escritos en español durante los siglos XVII al XVIII. El análisis se concentrará en lo pertinente a los conceptos teóricos y críticos que respecto al tema del autor, de sus relaciones con el receptor, de la concepción de lo poético, de la estructura y la materia del libro que anteceden, se hallan contenidos en los correspondientes preliminares.

No conocemos antecedentes en este tipo de investigación. Si en el caso de la teoría y la crítica literarias tratadas en obras de la época explícitamente dedicadas a tales asuntos se ha puesto mínima atención, en el estudio de los preliminares no se ha ingresado sino, por lo general, con el objeto de extraer material de tipo biográfico o simplemente vinculado al plano de las motivaciones o intenciones del



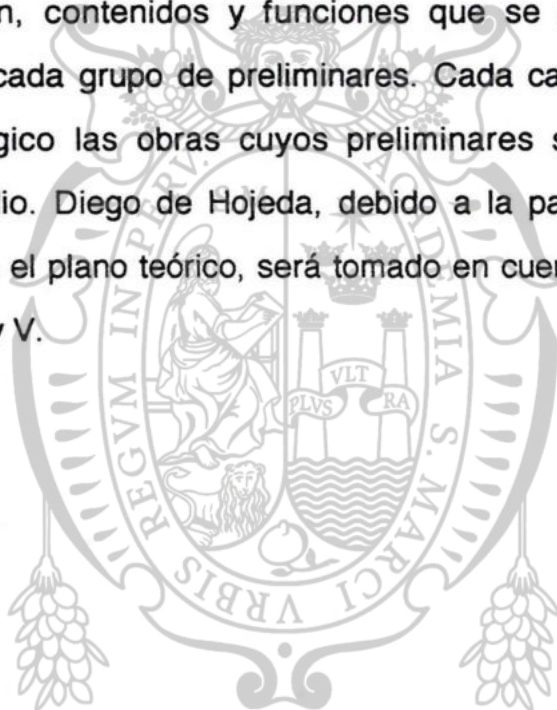
autor. En lo referente al corpus y al tema que nos proponemos estudiar, citaremos como antecedentes nuestros artículos "Poética de Espinosa Medrano en el **Apologético en favor de D. Luis de Góngora**" (**Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, 7-8 (1978) págs. 105-118) y "Teoría de la épica y crítica literaria en preliminares de **Lima Fundada**" (**Lexis**, Vol. XVIII, 2 (1994) págs. 149-196.). En dichas publicaciones hemos tratado, tomando el caso de dos autores coloniales, un sector específico dentro del área que ahora nos disponemos a examinar de manera más amplia tanto en lo autorial como en lo temático.

Los preliminares motivo de esta investigación corresponden a las siguientes obras: **Primera Parte de la Miscelánea Austral** (1602), de Diego Dávalos y Figueroa; **Primera Parte del Parnaso Antártico de obras amatorias** (1608) y **Segunda Parte del Parnaso Antártico de Divinos Poemas** (1617), de Diego Mexía de Fernangil; **La Crístiada** (1611), de Diego de Hojeda; **El Angélico** (1645), de Adriano de Alecio; **Apologético en favor de D. Luis de Góngora** (1661), de Juan de Espinosa Medrano; **Vida de Santa Rosa** (1712), de Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja; y **Lima Fundada** (1732), de Pedro Peralta Barnuevo.

Hemos dividido nuestro trabajo en cinco capítulos. En primer lugar, se hará una exposición vinculada a la problemática de los preliminares en el Siglo de Oro español y en el Perú colonial. Esta sección permitirá establecer la índole del corpus en el cual basaremos



la investigación. En segunda instancia, nos concentraremos en el estudio del receptor y de su influencia en el autor y en la constitución del libro. Una tercera etapa se dedicará al examen de la figura autorial y su importancia en función de la obra. En cuarto lugar, trataremos lo que corresponde a la concepción de lo poético: orígenes, naturaleza, funciones, teoría del género, etc. El quinto capítulo tomará en cuenta la organización, contenidos y funciones que se atribuye al libro específico de cada grupo de preliminares. Cada capítulo tratará en orden cronológico las obras cuyos preliminares son motivo del presente estudio. Diego de Hojeda, debido a la parquedad de sus preliminares en el plano teórico, será tomado en cuenta solamente en los capítulos II y V.



## CAPITULO I

### Los textos preliminares en la cultura española del Siglo de Oro

Los preliminares forman parte de lo que Gerard Genette designa como paratexto, es decir "aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y más generalmente al público."<sup>1</sup> El paratexto, "discurso fundamentalmente heterónimo", tiene como su razón de ser el estar al servicio del texto.<sup>2</sup> Para Genette el paratexto rodea y prolonga el texto para **presentarlo** y para hacerlo **presente**, asegurando así su **presencia** al mundo tanto como su recepción y su consumo. Bajo estos términos, el paratexto es "el lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público al servicio [...] de una mejor acogida al texto y de una lectura más pertinente -más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y de sus aliados."<sup>3</sup> Por lo tanto, estaríamos ante una zona de confluencia del código social publicitario y de los códigos de

---

<sup>1</sup> G. Genette, 1987, pág. 7. [Traducción de E.H.R.]

<sup>2</sup> Ibid. pág. 16

<sup>3</sup> Ibid., pág. 8.



producción y regulación del texto.<sup>1</sup> En general, los preliminares pueden ser de dos tipos: autoriales y alógrafos <sup>2</sup> (elaborados por tercera persona ). La institución del libro en España entre los siglos XVI y XVIII hace que la presencia de los preliminares tienda a ser constante y sistemática, debido a la condición obligatoria de un buen sector de ellos.

Algunos discursos de presentación, como la dedicatoria, los juicios críticos de terceros, los prólogos y los homenajes, pertenecen a la decisión del autor y tienen que ver con la amplitud y el nivel de sus compromisos sociales. Es conocido que una cierta presión se ejerce de parte del autor para obtener estos discursos y de parte del medio cultural para que sean incorporados como preliminares. En tal circunstancia, los contactos sociales, o la cortesía, resultan planteando imposiciones difíciles de eludir.

Los preliminares aparecen bajo una modalidad jurídica y una modalidad retórica, persuasiva. Por intermedio de esta última es que se pone en práctica las maneras de comunicación social admitidas por la época en torno a la recepción textual. La forma jurídica acusa también un régimen retórico, aunque subordinado a los requisitos legales.

Estos textos preliminares generalmente forman un grupo

---

<sup>1</sup> Genette, 1987, pág. 8, nota 1.

<sup>2</sup> Ibid., pág. 14.



integrado que va entre la portada y el cuerpo del libro. La sección de ellos que corresponde a las obligaciones de tipo legal <sup>1</sup> está compuesta por el Privilegio, la Tasa, la Fe de Erratas, las Aprobaciones y la Licencia de la autoridad civil, las Aprobaciones y Licencia de las autoridades eclesiásticas seculares y regulares. La sección retórica corresponde a lo que Simón Díaz denomina “parte literaria”, cuyo contenido tiene que ver con aspectos teóricos y críticos en torno a la obra que presentan. En este conjunto caben “la Dedicatoria, las poesías propias y ajenas, las epístolas y escritos similares en prosa y el Prólogo. [...] Un grupo mixto de la mayor importancia está constituido por las Aprobaciones y Censuras ya que si por su procedencia son un producto administrativo, por su contenido [...] ofrecen el mayor interés para la crítica literaria.” <sup>2</sup>

A continuación revisaremos las características de los principales preliminares, tales como la dedicatoria, la aprobación o censura y el prólogo o proemio.

**La Dedicatoria.**- Es un enunciado autónomo, generalmente un discurso dirigido a un destinatario (o “dedicatario”), que puede adoptar la forma de epístola dedicatoria. <sup>3</sup> En realidad, la dedicatoria presenta la condición estructural de una epístola.

---

<sup>1</sup> Al respecto, dice Simón Díaz : “una parte de los preliminares estaba dedicada a la reproducción de las diversas disposiciones referentes a la obra dictadas por las autoridades civiles y eclesiásticas competentes.” (1983, pág. 88)

<sup>2</sup> Ibid., pág. 35.

<sup>3</sup> Genette, 1987, pág. 111.



José Simón D., tomando en cuenta la mayor antigüedad que entre los preliminares posee la Dedicatoria y la extensión que fue adquiriendo en su desarrollo, considera que de ella se deriva por necesario fraccionamiento el cuerpo de varios textos preliminares específicos como el prólogo.<sup>1</sup> La Dedicatoria incluye “frases adulatorias, noticias biográficas, consideraciones técnicas y advertencias al lector.”<sup>2</sup> Igualmente, se suele incluir datos genealógicos y tratar temas literarios.<sup>3</sup> J. Simón propone la siguiente sistematización de los destinatarios de las Dedicatorias de los libros españoles:

- a) Dios, Jesucristo, la Virgen, la Inmaculada Concepción, un Santo, etc.
- b) Reyes y Príncipes.
- c) Infantes, nobles, magnates, ministros, preladados, superiores de órdenes religiosas, etc.
- d) Corporaciones: un Consejo Real, Ayuntamientos, Comunidades, etc.
- e) Escritores, amigos, parientes, etc.
- f) Y, por exclusión de todos los posibles, “nadie”.<sup>4</sup>

La Dedicatoria tiene por función “buscar la protección del

<sup>1</sup> J. Simón, 1983, págs. 92-93.

<sup>2</sup> Loc.cit.

<sup>3</sup> Ibid., pág. 97.

<sup>4</sup> Ibid., págs. 93-94.



destinatario y que el prestigio de éste atemorice a los envidiosos y maldicientes.”<sup>1</sup> Cabe indicar que la protección solicitada puede ser tanto de índole material como espiritual.

De acuerdo con Genette, la dedicatoria no requiere demostrar, ostentar ni exhibir. Su objetivo está en fijar un vínculo entre el autor y alguna persona, grupo o entidad -sinceramente o no-intelectual o privada, real o simbólica.<sup>2</sup> Esta relación es definida por el papel de modelo y de patronazgo que se atribuye al destinatario,<sup>3</sup> de quien se pretende una caución moral, intelectual o estética.<sup>4</sup> En la medida que se atribuye al destinatario un valor de inspiración ideal, él aparece como “responsable” de la obra que le es dedicada.<sup>5</sup>

**Aprobación.**- Recibe el nombre de Censura, Parecer, etc. Su extensión, inicialmente breve en el siglo XVI, irá incrementándose progresivamente. En la primera mitad del siglo XVIII puede alcanzar hasta doce páginas.<sup>6</sup> Tiene por función determinar objetivamente si el libro podía publicarse sin atentar contra la Iglesia, el Estado, la moral pública. Entre sus temas incluye referencias al ingenio, la erudición, el estilo, la materia, etc. del libro. En ocasiones, se trata temas afines.<sup>7</sup> J. Simón explica que “las aprobaciones contienen infinitas observaciones y teorías útiles para la crítica literaria, pues es corriente

---

<sup>1</sup> J. Simón, 1983, pág. 95.

<sup>2</sup> Genette, 1987, pág. 126.

<sup>3</sup> Ibid., pág. 116.

<sup>4</sup> Ibid., págs. 116, 127.

<sup>5</sup> Ibid., pág. 127.

<sup>6</sup> J. Simón, 1983, pág. 108.

<sup>7</sup> Ibid., pág. 109.



que al aludir al género o caracteres de la obra, el informante exponga algún juicio que, por lo general, no será sino repetición de definiciones más o menos escolares, pero a veces criterio original y digno de atención.”<sup>1</sup> Aunque no se permite el elogio, en ocasiones el censor realiza apologías más o menos indirectas.<sup>2</sup>

**Prólogo.**- Recibe diversas denominaciones, entre las que destacan la de exordio y la de proemio, derivadas de la retórica clásica. Heinrich Lausberg observa que para la retórica antigua también era importante el término **principium**, ya que este, al igual que el **exordium** y el **proemium**, designaba “el comienzo del discurso”. El propósito del proemio era “ganarse la simpatía del juez (o en sentido más amplio, del público) hacia el asunto del discurso (defendido parcialmente).”<sup>3</sup> Lausberg indica que el exordio en la retórica tiene la condición de género especial (**exordium genera**), cuya “norma suprema en la estructuración [...] es la doctrina de lo **prépon** [ lo apropiado, la concordancia con el discurso]”<sup>4</sup>

Mediante el proemio el orador busca ganar la atención del auditorio (**iudicem attentum parare**), servir de intermediario entre el asunto tratado y el público (**iudicem docilem parare**) e influir en él favorablemente hacia la causa (**iudicem benevolum parare**).<sup>5</sup>

<sup>1</sup> J. Simón, **El libro**, cit., págs. 110-111.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pág. 100.

<sup>3</sup> 1966, T.I, pág. 240.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 240.

<sup>5</sup> *Ibid.*, págs. 240 y ss.



La retórica disponía como requisitos del proemio la parsimonia, la contención, la ponderación, la moderación, la circunspección, la discreción.<sup>1</sup>

La retórica proemial del discurso oratorio ha sido adoptada por otros tipos de discurso y se ha mantenido en general como parte del sistema de difusión del libro.

Desde otra perspectiva, Alberto Porqueras Mayo, partiendo del principio de que un género literario se define por la acción de estructuras generadas por la tradición y continuadas por la fuerza de esta tradición, considera que dicho principio es aplicable a los prólogos del Siglo de Oro español por cuanto manifiestan una "organización y determinación estructural" puesta en práctica por los escritores con la conciencia de que se encuentran ante unas reglas y exigencias específicas heredadas.<sup>2</sup>

Porqueras establece algunos condicionamientos básicos del prólogo a partir de su situación como género literario:

1- Imposición al escritor de una forma tradicional ineludible.

2- Autonomía ideológica relativa y delimitación tipográfica y estilística frente al libro.

3- Influencia, continuidad, enlaces entre prólogos del mismo autor y de otros prologuistas. Vínculos especiales se producen asociando prólogos dedicados a un determinado género.

4- Permeabilidad y proporción ante las formas propias del

---

<sup>1</sup> Lausberg, 1966, págs. 250-257.

<sup>2</sup> Porqueras, 1957, págs. 93-94.



libro al que sirve. El prólogo se "contamina" técnicamente y también ideológicamente.

5- Búsqueda de originalidad en tensión con el régimen preceptivo del género. Esto se realiza en el título, en la presencia de elementos del libro introducidos en el prólogo, etc.

6- Reglas no establecidas con precisión, pero actuantes de modo intuitivo. <sup>1</sup>

Del conjunto de preliminares que anteceden a la obra los más importantes son, indudablemente, las dedicatorias y los prólogos. Para Porqueras, la diferencia que distingue a ambos tipos de texto radica en que el prólogo es una "introducción presentativa", mientras que la dedicatoria es una "introducción justificativa."<sup>2</sup> No siempre las distinciones son tan claras, pues suele suceder que la dedicatoria asume funciones de prólogo.

Existe una enorme variedad de prólogos, lo que hace difícil su catalogación. Sin embargo, la clasificación que ofrece Porqueras Mayo es sumamente útil. En ella se divide los prólogos por su estructura o forma y por su contenido:

Estructura:

- 1- Prólogo en verso
- 2- Epístola prólogo
- 3- Prologo dirigido al libro
- 4- Prólogo dedicatoria

---

<sup>1</sup> Porqueras, 1957, págs. 94-104.

<sup>2</sup> Ibid., pág. 105.



## 5- Prólogo ajeno

Contenido:

1- Prólogo presentativo

2- Prólogo preceptivo

3- Prólogo doctrinal

4- Prólogo afectivo

Estos grupos abarcan, a su vez, múltiples subtipos, los cuales dependen de circunstancias muy específicas, no siendo, por tanto, susceptibles de clasificación precisa.<sup>1</sup>

Entre los rasgos estilísticos típicos del prólogo, Porqueras señala los siguientes:

- a- Carácter directo, personal, familiar, confesional.
- b- Valor accesorio y condición de detención de la lectura (superada por el uso de fórmulas de futuro).
- c- Dureza, ironía o suavidad con los lectores. Estos radicalmente escindidos entre necios e inteligentes.
- d- Posterioridad al libro, que incide en su "permeabilidad, análisis explicativo y densidad"<sup>2</sup>

No existiendo una preceptiva explícita determinada, Porqueras establece las características del prólogo recogiendo las observaciones que los autores han vertido de manera no sistemática acerca del género. Dichos caracteres son su introductoriedad

---

<sup>1</sup> Porqueras, 1957, págs. 106-117.

<sup>2</sup> Ibid., págs. 123-127.



("prólogo: delante del tratado"); su brevedad; sus motivaciones como presentación, defensa y justificación; sus objetivos declaratorios, explicativos, expositivos; su empleo como medio de autoalabanza indirecta; su vocación de comunicación con el lector. Debe añadirse la presencia de algunos tópicos frecuentes como: **captatio benevolentiae**; escribir por mandato o solicitud; falsa modestia; insultos al lector; la fórmula sacar a...; etc. <sup>1</sup>

Parte esencial del prólogo es su destinatario, el lector,<sup>2</sup> quien al interior del discurso es objeto de determinadas pautas tradicionales. Siguiendo a Porqueras, tenemos los siguientes esquemas de tratamiento relacionados con la controvertida figura del lector:

1- Afecto positivo:

a- Falsa supervaloración del lector.

b- Valoración normal;

c-Reacción contra la molesta y afectada amabilidad

ante el lector.

2- Aspereza y crueldad: el autor reprende violentamente al

lector por su crueldad, ingratitud, necedad, rigor, etc.

3- Indiferencia.

4- Vulgo (como menosprecio a la masa)

5- Selección: en sentido de preferencia por cierto tipo de

<sup>1</sup> Porqueras, 1957, págs. 127-140.

<sup>2</sup> Cuando Genette se refiere al destinatario de los preliminares establece que se trata del lector y no de un miembro del público, como el destinatario propio del título, por ejemplo. (1987, pág.180)



lector: en títulos de prólogos o en el mismo prólogo.

6- Ironía: herir mordazmente al lector.

7- Adjetivación: con valor positivo o negativo; a veces con acento superlativo: amigo, atento, benévolo, benigno, cándido, caro o carísimo, católico, claro, comedido, considerado, cortesano, cristiano, cruel, cuerdo, curioso, desaliñado, desocupado, deseoso, devoto, diestro, digno, discreto, docto, entendido, escrupuloso, estimado, estudioso, favorable, hermano, humano, ilustre, ingenioso, intencionado (bien o mal), limpio, modesto, necio, noble, Pío o piadoso, pobre, presumido, prudente, sabio, sincero. <sup>1</sup>

Conforme a la descripción realizada por Alberto Porqueras y tomando en cuenta lo dispuesto por la retórica clásica consideramos que el planteamiento de este autor acerca del valor genérico del prólogo resulta válido. Sin embargo, es de observar que las demás formas preliminares, portadoras ellas mismas de sus propias reglas de género, comparten funciones con el prólogo. En otros términos, las funciones proemiales pueden ser asumidas por diversos textos preliminares.

De otro lado, G. Genette define el prólogo o prefacio como "todo texto liminar (preliminar o postliminar), autorial o alógrafo, consistente en un discurso producido a propósito del texto al que sigue o al que precede. El postfacio será considerado como una variedad de prefacio." <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Porqueras, 1957, págs. 150-157.

<sup>2</sup> Genette, 1987, pág. 150.



Genette propone como funciones del prefacio el proporcionar información de las fuentes y la génesis de la obra y el entregar comentarios de su forma o su significación.<sup>1</sup> La inminencia de la lectura se halla postulada en el prefacio, ya que sin ella los comentarios proemiales carecerían de sentido y de utilidad.<sup>2</sup> En realidad, se busca obtener una buena lectura y que esta lectura sea eficaz; lo que se pretende conseguir pidiendo se valore el texto sin parecer que se solicita valorizar al autor. Para esto último es necesario que se valore el tema, la materia y no su tratamiento.<sup>3</sup> El esquema de disociación entre el tema ("siempre loable") y su tratamiento ("siempre indigno") es típico de un contexto clasicista.<sup>4</sup>

Como argumento de valorización del texto se emplea la consideración de su importancia y de su utilidad, función que se realiza a través de la **auxesis** o **amplificatio**, cuyos tópicos radican en destacar la utilidad documental, intelectual, moral, religiosa, social y política.<sup>5</sup> Para valorar el tema, los textos clásicos adoptan la posición de insistir en su carácter tradicional como signo de cualidad, en el entendido de que se está proponiendo una nueva versión de un tema conocido. Referirse a las fuentes, exhibidas como precedentes, es un modo indirecto de señalar la tradicionalidad de un tema.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Genette, 1987, pág 116.

<sup>2</sup> Ibid., pág. 180.

<sup>3</sup> Ibid., págs. 183-184.

<sup>4</sup> Ibid., pág. 194.

<sup>5</sup> Ibid., págs. 184-185.

<sup>6</sup> Ibid., pág. 186.

Valorizar la unidad formal y la temática favorece al texto. Genette expone que en el plano del tema suele apelarse a la noción de serie temática ligada, o al tema organizador, al yo del autor, al método, pudiendo tomarse incluso el concepto de diversidad como criterio de unificación.<sup>1</sup>

Un procedimiento que dice bien del texto es el de valorizar su verdad o la sinceridad como esfuerzo por la verdad. Se puede declarar el compromiso de veracidad y se puede exponer el método que implica veracidad: observación directa; la aseveración de lo realmente sucedido, etc.<sup>2</sup> La contraparte de la manifestación de veracidad, dice Genette, se halla en la declaración de ficcionalidad, que tiene por finalidad evitar que el lector busque correspondencias o alusiones reales, biográficas, etc. En este contexto, no se acepta que las opiniones y sentimientos de los personajes sean atribuidos al autor. Al negar toda similitud con lo real el autor se protege contra las posibles consecuencias de la asociación de la obra con la realidad.<sup>3</sup>

Una consecuencia de la amplificación del tema es la manifestación de incapacidad o de carecer del talento necesario para él. Su función es la de prevención frente a los críticos, para neutralizar su acción. En ocasiones adopta el modelo de autocrítica preventiva.<sup>4</sup>

Contribuyen a dar valor al texto los informes en cuanto al origen de la obra, circunstancias de redacción, etapas de su

---

<sup>1</sup> Genette, 1987, págs. 188-191.

<sup>2</sup> Ibid., págs. 191-192.

<sup>3</sup> Ibid., págs 200-202.

<sup>4</sup> Ibid., pág. 193.



desarrollo. Según Genette, aquí se introduce el contexto de la biografía, así como el inventario de fuentes. Una forma indirecta de valoración se produce a partir de los agradecimientos personales e institucionales, relaciones que, en conformidad con su jerarquía y amplitud, denotan la calidad del autor.<sup>1</sup>

A través del prefacio no solamente se guía al lector, sino que, además, se lo sitúa y determina, pues el autor tiene una idea clara del tipo de receptor que requiere o al que piensa que puede llegar. Es también consciente del lector que debe ser evitado.<sup>2</sup>

Los comentarios al título de la obra forman parte de las funciones proemiales. Se pretende justificar el título, defenderse contra críticas prejuiciosas anticipadas, proponer otro título (que es una manera de subtitular), corregir un título, etc.<sup>3</sup>

Corresponde al régimen de funcionalidad del prefacio el asunto del orden de lectura: se pide que se respete el orden en que el libro está escrito; se puede sugerir qué partes no leer, o en qué orden distinto al usual; etc.<sup>4</sup>

Es función del prefacio proporcionar las explicaciones que establecen el contexto futuro de una obra y aclarar las consideraciones de esta como componente de una totalidad.<sup>5</sup>

Los prefacios sirven como portadores de declaraciones de

---

<sup>1</sup> **Seuils**, págs. 195-197.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pág. 197.

<sup>3</sup> *Ibid.*, págs. 198-200.

<sup>4</sup> *Ibid.*, págs. 202-203.

<sup>5</sup> *Ibid.*, págs. 203-204.



intención de parte del autor y de su interpretación del texto. Es la oportunidad para indicar lo que se ha querido hacer. A veces no hay sinceridad en las propuestas, debido a su sentido irónico o satírico o porque se desea crear ambigüedad. Estas expresiones pueden ser útiles para defenderse de acusaciones de inmoralidad.<sup>1</sup>

En los prefacios se define el género, caracterizando institucionalmente el área temática o formal en la que se inscribe la obra. El objetivo es el de integrarse en una tradición, declarar una innovación o un manifiesto de tipo genérico.<sup>2</sup>

Como función del prefacio Genette incluye el tópico proemial de la protesta en contra del prefacio: muchos autores se niegan a escribir un prefacio, otros dejan constancia de su reserva frente a la obligación de escribir uno. Se dice que es un deber penoso de cumplir, o que da lugar a un texto fastidioso para el lector. En ocasiones, el autor se ve comprometido a expresar su malestar por medio de protestas y excusas ligadas con la extensión del prefacio, su fastidio, su impertinencia, su inutilidad e hipocrecía. Se llega a pedir perdón al lector por el prefacio. Genette define la aplicación de la figura retórica de la preterición en el prefacio como “el arte de escribir un prefacio para decir que no se lo va a hacer, o señalando lo que se ha tenido que pasar para escribirlo.” En el plano de la preterición, se puede dar el tipo del prefacio elusivo, que corresponde al arte de la escapatoria: hablar de otra cosa. Igualmente ligado a la preterición, el

---

<sup>1</sup> Genette, 1987, págs. 206-207.

<sup>2</sup> Ibid., pág. 208.



prefacio autológico consiste en redactar un prefacio tomando como tema los prefacios, lo que no es más que una manera de eludir el compromiso.<sup>1</sup>

Realizando algunas precisiones acerca de lo expuesto, podemos establecer que los preliminares cumplen una serie de funciones prefijadas. Estas funciones implican que el discurso respectivo se halla reglado por formas que lo articulan dotándolo de una especificidad y cercándolo dentro de determinados límites. A partir de este planteamiento se puede distinguir formal y funcionalmente la constitución de una censura, una licencia, una aprobación, una dedicatoria, un prólogo. No obstante, es fundamental señalar que algunas de las funciones típicas de un texto preliminar son susceptibles de ser adoptadas por otras formas preliminares, de tal manera que tenemos, por ejemplo, una dedicatoria que incorpora la función de prólogo, una censura que incluye la función de panegírico, una aprobación que agrega a sus obligaciones una función crítica o interpretativa, etc.

Las funciones proemiales son las que poseen mayor importancia, debido a la exigencia de alta competencia en lo conceptual y estilístico que suponen, así como a las resonancias sociales que son capaces de convocar hacia el correspondiente emisor. Estos factores son los que le dan un gran atractivo a la actividad proemial. La fascinación proemial es el impulso que dota de

---

<sup>1</sup> Genette, 1987, págs. 213-218.



su peculiar valor itinerante a esta función entre los discursos preliminares. Si tomamos en consideración el rango de influencia de la función proemial, podemos postular la unidad de los textos preliminares de los libros del Siglo de Oro a partir de esta función.

Si bien el conjunto de preliminares pretende comandar toda la lectura del libro, tratándose de textos sometidos a censura como los del Siglo de Oro esta intención se halla enmarcada en una situación coercitiva que somete la expresión paratextual a mecanismos de autocensura, atenuación, enmascaramiento, disimulo, justificación, contradicción, movimientos de avance y retroceso. En tales condiciones, la función de guía de lectura resulta siendo ambigua. Es de agregar que, si el paratexto se propone a sí mismo como comprensión del texto y como manifestación directa o indirecta de intencionalidades autoriales, genera puntos de vista parcialmente compatibles con el libro, ya que entre la intención y la comprensión o lectura existe un texto que evade los propósitos prediscursivos y que produce sus propias intencionalidades en tanto discurso. Texto que, por otra parte, no pretende entregar su significación de manera unidireccional. Todo ello limita las operaciones de control del significado del texto desde los preliminares.

El carácter definitivamente institucional y social de los preliminares permite practicar en ellos un examen relativamente autónomo. Con tal criterio, hemos estudiado la información que estos documentos aportan en lo que atañe al autor, a su obra, al contexto



estético, histórico y cultural en que ambos -autor y obra- han estado incorporados, a las relaciones con su lector contemporáneo y a las influencias que este ha implicado como destinatario y como estímulo creador, etc.

Aun cuando la presente investigación examina los prólogos y escritos preliminares desde el punto de vista de su contenido conceptual, el análisis practicado permite determinar también los múltiples objetivos que cumplen en el ejercicio de lo que puede designarse como función prologal o proemial.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Con respecto a la exposición de nuestro trabajo es necesario indicar que para la paginación de los textos preliminares citados debe tenerse en cuenta lo siguiente. Las páginas de los preliminares no llevan numeración. La costumbre es numerar los pliegos o asignarles un orden alfabético: "el empleo de la numeración romana, generalizado en los incunables, desaparece pronto para reaparecer a fines del XVIII, limitado a las páginas introductorias." J. Simón D. 1983, pág. 88.

Las razones de la ausencia de paginación tienen que ver con el sistema de edición español: "La pragmática de 1588 influye en la configuración externa o material del libro. El original autorizado por el Consejo, es decir, el texto de la obra junto con el colofón, si lo tiene, se imprime en primer lugar debidamente foliado o paginado y con las signaturas tipográficas que comienzan asimismo su serie alfabética con el primer cuadernillo del texto. Una vez impreso el texto y cotejado con el original rubricado por el corrector oficial, el Consejo fijaba la Tasa, es decir, el precio de cada pliego del libro. Concluidos dichos trámites se imprimían la portada y los preliminares integrados por la Licencia, Aprobaciones o Censura, Privilegio, Fe de Erratas y Tasa. Por este motivo la Portada y preliminares, que ocupan uno o varios pliegos del texto, van sin numeración alguna, señalados solamente con signaturas que forman una serie independiente con asteriscos, calderones, etc. Como el colofón se imprime antes que la portada pueden no coincidir los años de uno y otra y ser el de la portada el año siguiente al que figura en el colofón." ( H. Escolar, 1994, pág. 136)

Por nuestra parte, tratándose de textos impresos, después de cada cita señalaremos entre paréntesis la letra del pliego respectivo seguida de la numeración de página, por ejemplo: (a), (a2), (b), (b2), etc. Tratándose de manuscritos indicaremos entre paréntesis el folio correspondiente. Algunos textos impresos, como el de Dávalos, usan paginación numérica en preliminares como si se tratase de folios, sistema que respetaremos, dado el caso.

Si los preliminares llevan fecha, consignaremos la datación .



## CAPITULO II

### La recepción del texto.

En este capítulo tomaremos en consideración lo que concierne al lector y a la lectura del texto, así como lo pertinente a las funciones que se asigna tanto al receptor como a la obra. Nos interesa determinar cómo influye el lector en el proceso de producción y qué es lo que se espera de la recepción de la obra.

**Diego Dávalos y Figueroa.**- **La Primera parte de la Miscelánea Austral** (Lima: Antonio Ricardo, 1602) de Diego Dávalos y Figueroa<sup>1</sup> es un texto neoplatónico organizado bajo la estructura genérica del diálogo argumentativo, en el cual se discute diversos tópicos de la teoría del amor, incorporando temas autobiográficos, poéticos y narrativos, junto a materias vinculadas a América y al país referentes a cuestiones naturalistas, geográficas, históricas, religiosas y costumbristas. El libro discurre de un coloquio a otro, combinando verso y prosa. Se publicó con **Defensa de Damas** (Lima, Antonio Ricardo, 1603), texto que se

---

<sup>1</sup> Diego Dávalos y Figueroa, nació en Ecija hacia 1552. Llegó al Perú en 1573, estableciéndose en el Alto Perú alrededor de 1575. Cfr. A. Colombí- Monguió, 1985.



integra a la **Miscelánea** por su temática en elogio de las mujeres.<sup>1</sup> En su obra Dávalos presenta la Dedicatoria al virrey del Perú Luis de Velasco (6 de setiembre de 1601) con el fin de defenderse de los ataques de los lectores. Para este efecto busca la protección del virrey. Dicha declaración pertenece a la fórmula tradicional de precaverse contra la "crueldad" del lector. En primer lugar, Dávalos incluye en el tópico una despectiva denominación para el lector, al que nombra "vulgo" y "pueblo". Paralelamente y de manera mas bien positiva, incorpora una segunda categoría de lectores: los "sabios". Ambas clases, afirma, son de temer, aunque varían en la intensidad de sus ataques. El vulgo es imprudente, mordaz, carnicero, gladiador

---

<sup>1</sup> Debemos precisar que **Defensa de Damas** (Lima, Antonio Ricardo: 1603), obra también de Dávalos, no presenta preliminares del autor, pero sí textos en verso compuestos por poetas amigos. La razón para la ausencia de preliminares autoriales parece consistir en que la **Defensa** es, en realidad, parte de la **Miscelánea**, con lo cual ya no requería discursos de presentación. Luis Jaime Cisneros en su "Estudio y edición de la "Defensa de Damas" " (1953) explica que esta obra "no obstante haber aparecido independientemente, con carátula y pie de imprenta anunciadores de libro individual [...], forma parte integral de la **Miscelánea Austral**, por contenido, estructura e intención, es como el último coloquio de la **Miscelánea** donde se ha ido preparando el tema aquí y allí, ora al hablar del amor (Coloquios II al VII), ora hablando de los celos (Colqs. IX y X), ora al hablar de la mujer (Colqs. XIX y XX)" (pág. 81). A. Colombí-Monguió añade varios argumentos con apoyo textual en favor de la unidad de ambas secciones (1985, págs. 89 y ss.)

Por nuestra parte acotamos que el soneto que Francisco Fernández de Córdova dedica a la **Defensa** y la canción de Ruy Lopes de Frias Coello al mismo asunto, establecen la filiación temática con la **Miscelánea** al poner como ejemplo suficiente del valer femenino el caso de Cilena, interlocutora ejemplar de Delio en esta obra. No debemos olvidar que una miscelánea es un conglomerado más o menos coherente en su diversidad, cuyos componentes conservan cierta independencia. Justamente, la presencia de poemas de homenaje en la **Defensa** es un reconocimiento al carácter especial y a la relativa autonomía de esta sección. Un esquema semejante de asociación de textos lo tenemos en la **Segunda parte del Parnaso Antártico de Divinos Poemas** (1617), de Diego Mexía de Fernagil, en la que se incluye, entre diversas composiciones, su "Egloga El Dios Pan en loor del Santísimo Sacramento" precedida por una epístola a don Diego de Portugal, presidente de la Real Audiencia de Charcas, y por una dedicatoria.



cruel, y su rigor es inicuo. Los sabios, en cambio, resultan ser "menos ofensivos":

"sabiendo yo por sin duda, a de ser juez en este examen el imprudente, y mordaz vulgo; he querido valerme del remedio, que a ellos les offresco el amor paternal, que fue poner al menesteroso de favor, debaxo del amparo y tutela de algun Principe, para que lo defendiesse, o ocultasse. A imitacion de los quales yo (conosciendo las faltas que puede aver en este hijo de mi flaco entendimiento, a quien amor no permite entregarlo al iniquo rigor del carnicero pueblo) lo ofrezco, dedico y consagro a la clemencia y protection de V. Ex. donde no solo estara siguro de los gladiadores crueles, mas aun de los menos offensivos savios; con solo que viendole amparado de tal auxilio, a todos parezca bien sus imperfecciones, y reprimiendose cada uno en su opinion, juzgue por sin fundamento, la que en mi daño fuere." (fol. 5 - fol. 5v)

El autor define su trato con el lector considerando la lectura como un examen y al sujeto de este examen como un juez. El acto de lectura es, entonces, un enjuiciamiento crítico. El lector-juez, por su proclividad al ataque, es un crítico prejuicioso frente al que hay que estar amparado. Bajo tales condiciones, la protección del virrey atenuaría el rigor de la sentencia o juicio crítico. Al utilizar el autor estos argumentos en realidad ofrece un desarrollo ingenioso del



tópico de falsa modestia: "conociendo las faltas que puede haber en este hijo de mi flaco entendimiento." (fol. 5v) Descontado el tópico, se conserva una idea de fondo referente a la necesidad de objetividad e imparcialidad por parte del lector en el acto de recepción del texto. Es también interesante la alusión al carácter riesgoso que supone toda publicación en la época. La consideración de la amplitud del espectro de lectores y de su diversificación general entre vulgares y sabios pertenece tanto a la herencia retórica como a una constatación de lo que sucede en la época en el ámbito español. Mucho más restringida en extensión resulta la pertinencia de este criterio en el campo del virreinato peruano, aunque es perfectamente aplicable en su sentido disyuntivo y jerárquico.

El texto preliminar de la **Miscelánea** que lleva como título "Al lector" es, en realidad, un prólogo. En cuanto al lector, opina resignadamente que es probable que si se lo propone encuentre defectos en la obra, de lo que se disculpa responsabilizando al amor por su esposa:

"Defecto alguno hallara por ventura el que los buscare, que yo no alcanzo, y los que el prudente conosciere, confieso, en los cuales me disculpa el amor, que es el que solo podia hazerlo." (fol. 6v)

Dávalos está aquí distinguiendo entre dos clases de lector: uno indiscreto y mal intencionado, y otro más respetuoso. La



distinción jerárquica establecida en la Dedicatoria tiene su aplicación ahora. Dávalos se está dirigiendo específicamente al sector culto de sus lectores. Si bien en esta ocasión el autor se dedica principalmente a declarar los objetivos de su libro, su relación con el receptor queda definida cuando observamos que una de las intenciones de Dávalos consiste en buscar el reconocimiento del lector para expandir su propia fama como escritor tanto como la de su esposa Francisca Briviesca y Arellano.

La declaración de que debe a los lectores el estímulo para editar sus coloquios, se une a la promesa de publicar una segunda parte y reeditar la primera con las notas al margen de las fuentes bibliográficas que ha utilizado:

“Y si esta Primera parte fuere tan accepta como me lo promete la persuacion de los que me han forçado a publicarla, prometo la segunda, y en otra impression sacar a esta Primera en los margenes los lugares de los Autores citados.” (fol. 6v)

**Diego Mexía de Fernangil <sup>1</sup>.- La Primera parte del**

---

<sup>1</sup> El poeta sevillano Diego Mexía de Fernangil vino a América probablemente en 1585, viviendo desde entonces en diversas regiones del continente, como Perú, México, y la ciudad de La Paz. (Cfr. J. de la Riva-Agüero, 1915 y 1954; G. Lohmann Villena, 1951. En el Perú formó parte de la denominada Academia Antártica de Lima, centro de reunión de cultos poetas que funcionó entre fines del siglo XVI y el siglo XVII (A. Tauro, 1948, págs. 14 y 20).



**Parnaso Antártico de obras amatorias** (Sevilla, 1608) de Diego Mexía de Fernangil consiste en la traducción de las **Heroidas** y el **In Ibin** de Ovidio. El texto de los poemas va precedido por una nota biográfica acerca del poeta y al final de la invectiva se agrega un comentario que incide en su valor satírico atenuado. Lleva como introducción específica a las **Heroidas** el anónimo **Discurso en loor de la poesía**, valioso testimonio del quehacer poético de los integrantes de la Academia Antártica de Lima, escrito en homenaje a Mexía.

En el prólogo "El autor a sus amigos", Mexía explica las circunstancias adversas del viaje que lo llevó del Perú hacia México y cómo adquirió de un estudiante en Sonsonate un ejemplar de las epístolas de Ovidio, a quien admira como "verdaderamente poeta". (fol. 2) Producto de su afición y del tiempo que tomó en el viaje, es la traducción de catorce de las Epístolas. Estas fueron completadas posteriormente, ya en la capital de Nueva España, hasta llegar a la cantidad de veintiuna. Aquí conoce y frecuenta a personas "doctas" interesadas en la poesía, quienes lo estimulan en su tarea. Declara en este prólogo su interés por entregarle al lector mensajes edificantes y provechosos. Con lo que delimita una de sus funciones en lo que concierne al receptor. Mexía adopta una concepción didáctico-moral del arte, la cual se apoya en la teoría poética de Aristóteles y de Horacio. En consecuencia, incorpora "argumentos en prosa, i moralidades que para inteligencia i utilidad del lector me



parecieron convenir: pues es cierto que la Poesía que deleita sin aprovechar con su doctrina, no consigue su fin". (fol. 2 v.)

La tradición teórica del clasicismo europeo, apoyada por la valoración doctrinal del cristianismo, privilegia el contenido. Sin embargo, coexiste con una práctica contradictoria que hace reverencia a la eficacia formal. En todo caso, predomina la confluencia de las categorías de lo bello y lo útil, poniéndose el acento en esta última.<sup>1</sup> Mexía se inclina por tales criterios cuando considera necesario asociar deleite y doctrina provechosa como requisito para alcanzar el fin de la poesía.

Detalle interesante asociado a su contacto con el receptor enterado es el que relata cuando expone las razones que tuvo para completar su trabajo de traducción de las **Heroidas** con la de la invectiva ovidiana. Algunas personas, asevera, habían juzgado que no llevaba a cabo la traducción del **In Ibin** por tratarse de empresa demasiado difícil para él. Mexía, queriendo demostrar sus posibilidades, decidió emprender la tarea:

"Despues de aver puesto fin a esta traduccion, no falto quien dixo

---

<sup>1</sup> Antonio García Berrio define la condición que en el Renacimiento poseía el contenido frente al aparato formal: "el contenido, **res**, (...) adquiere en las paráfrasis, y en general en los documentos teórico-literarios renacentistas, como fruto de la terminante afirmación en este punto de Horacio, un claro estatuto de preponderancia sobre el conjunto general de recursos expresivos, **verba**." **Formación de la teoría literaria moderna**, pág. 422.



que no habia traducido la invetiva, intitulada **In Ibin**, que d'el mesmo Ovidio anda impressa con estas sus Heroidas, o Heroicas epistolas, por la gran dificultad que tenia: i assi por los desengañar, como para servir a los curiosos, la traduci con la curiosidad, i mayor inteligencia que me fue concedida, poniendole al margen las historias, sin las cuales tuviera alguna dificultad, por ser muchas, i algunas mui peregrinas." (fol. 3 v.)

Las alusiones a lectores cultos, con quienes consulta y cuyas opiniones son capaces de incidir en su voluntad creativa y de hacerlo asumir un reto para dar testimonio de la propia capacidad artística, son muy significativas ya que hacen constar la presencia de un grupo de alta opinión en materia literaria y que se encuentra al día en lo que a modernidad poética se refiere. Con igual sentido debe apreciarse el mecanismo de confrontación e influencia respecto a los escritores que tal grupo permite poner en juego dentro de la sociedad colonial novohispana.

El **Discurso en loor de la poesía** posee una condición problemática. Por un lado, es un texto autónomo y, por otro, el lugar que ocupa no corresponde estrictamente a un preliminar, debido a que se halla como inicio del libro de las **Heroidas**. No obstante, podemos notar que esta localización dentro del cuerpo del libro es un tanto artificial si tomamos en consideración lo que declara Mexía en el título del **Discurso**, donde explica que por haber sido compuesto



por una mujer determinó que debía encabezar los poemas epistolares de Ovidio <sup>1</sup>:

“DISCVRSO / En loor de la poesia, dirigido al Autor, i compues / to por una señora principal d’este Reino, mui ver / sada en la lengua Toscana, i Portuguesa, por cuyo / mandamiento, i por justos respetos, no se escribe / su nombre; con el qual discurso (por ser / una eroica dama) fue justo / dar principio a nuestras / eroicas epistolas.” (fol. 9)

Adicionalmente, como se puede apreciar, el **Discurso** se ofrece para honrar a Mexía, lo cual le asigna una clara función preliminar. A continuación del **Discurso**, Mexía en agradecimiento dedica a la autora un soneto. (fol. 26) Para completar nuestra argumentación es pertinente establecer que libros como el de Mexía siguen el esquema de unidad en la variedad de las misceláneas. En estas, los textos que constituyen el cuerpo del libro son concebidos como discursos autónomos y, por tanto, pueden tener sus propios preliminares. El conjunto resulta siendo un verdadero conglomerado unificado a partir de flexibles criterios formales o temáticos. Tal es el caso de la “Egloga El Dios Pan” de la **Segunda Parte del Parnaso**

---

<sup>1</sup> La justificación de Mexía llama la atención hacia el género epistolar como estructura configuradora del **Discurso**. Complementariamente, es de mencionar que Mexía escribe, a su vez, varias epístolas en su **Segunda Parte del Parnaso...**, con lo cual no solamente demuestra su familiaridad con el género, sino que da prueba de su dedicación práctica al mismo.



**Antártico...**, que viene con una dedicatoria de Mexía.<sup>1</sup> Por último, es de advertir que el objetivo del **Discurso** cabe dentro de lo que E.R. Curtius tipifica como “la tradición de panegíricos de las artes y ciencias”.<sup>2</sup> Este mismo autor indica que en el contexto clásico tales composiciones “aparecían por lo común intercaladas en una obra didáctica sobre la materia correspondiente; casi siempre figuraban en el proemio de la obra o de uno de sus libros.”<sup>3</sup> Consideramos que, por lo expuesto, queda establecida la índole preliminar del **Discurso**.

Marcelino Menéndez y Pelayo otorga un valor singular al **Discurso** no solamente por ser un documento rico en información histórico literaria, sino por la materia teórica acerca de la poesía que contiene:

“como un curioso ensayo de *Poética*, como un bello trozo de inspiración didáctica, del cual ha dicho, no sin razón, el ilustre colombiano Pombo que “rara vez en verso castellano se ha discurrido más alta y poéticamente sobre la poesía”.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Como ya se ha observado, algo parecido ocurre con **Defensa de Damas** de Diego Dávalos y Figueroa, componente de su **Miscelánea Austral**. José de la Riva-Agüero da por supuesto el valor preliminar del **Discurso** (1954, pág.38). Lo mismo ocurre con Aurelio Miró Quesada (1962, pág. 82).

<sup>2</sup> Curtius, 1955, T. II, pág. 760. A. Cornejo establece la pertenencia del **Discurso** a esta tradición (1964, pág. 121).

<sup>3</sup> Curtius, 1955, T. II, pág. 760.

<sup>4</sup> Menéndez Pelayo, 1913, T. II, pág. 163.



En cuanto al receptor, el **Discurso** dictamina que el fin de la poesía está en enseñar, educar, consolar y deleitar:

- es deleitar, y doctrinar su oficio (v. 291)
- Es la Poesia un pielago abundante,  
de provechos al hombre: i su importancia  
no es sola para un tiempo, ni un instante. (vv. 664-666)
- en el campo acompaña y da consuelo (v. 677)

También la poesía contribuye a propagar la fama de los poetas entre los lectores. (v. 400 y ss.)

Mexia de Fernangil en su **Segunda Parte del Parnaso Antártico de Divinos Poemas** (Potosí, 1617. Inédito) incluye sonetos "A la vida de Cristo", compuestos a inspiración de las estampas religiosas del mismo tema elaboradas por el jesuita Jerónimo Natal. A continuación siguen "Una carta a Nuestra Señora", "La vida de Santa Margarita", "Oración en loor de Santa Ana", "Memorare Novísima", "Égloga El Dios Pan en loor del Santísimo Sacramento" (esta última va antecedida por una epístola dedicatoria a don Diego de Portugal, Presidente de la Real Audiencia de Charcas). Mexia presenta un proemio "Al Lector", indicando que se propone la elevación espiritual de su público. Si bien su objetivo era hacer una publicación que integrase las estampas con los sonetos, "por carecer los Sonetos de su espíritu sin sus estampas" (h), el autor indica que



se ve presionado por sus amigos a imprimir los sonetos por separado, solicitud que procurará llevar a cabo: "enseñándolos despues a muchos amigos doctos, i religiosos hizieron en sus almas tales efectos, que me aconsexaron i importunaron los publicase, i imprimiesse sueltos"(h). Una vez más se hace presente en Mexía la funcionalidad de la comunicación entre el público y el escritor en la época colonial. El poeta concluye su proemio apelando a la benevolencia del lector, a quien solicita prestar mas atención a la doctrina expuesta que a las deficiencias de su estilo. Pese a que estamos ante un tópicos de falsa modestia, es claro que la preocupación por el juicio estético del receptor impulsa a Mexía a establecer que el contenido espiritual basta para justificar su obra:

"Qualquiera cosa que esto sea la reciviras (Lector benevolo) con animo devoto i agradecido, advirtiendos que aunque esto no ira con mui culto, i mui afeitado, o afectado atavio va lleno de riqueza inextimable para el alma. Es esta mi Poesia como los Idolos que Alcibiades consagrava al Dios Sileno que en lo exterior eran feos, i mal compuestos, i dentro de si encerravan joyas, i piedras preciosas."  
(h v.)

Ya hemos observado en el Prólogo a la **Primera Parte** que Mexía de Fernangil estimaba que en poesía el contenido era fundamental, aunque dejaba entrever que el ideal consistía en la



fusión de estilo e idea. Ahora, en la **Segunda Parte**, propone como tema poético mayor la vida de Cristo, y expone su propia obra a manera de estímulo para otros escritores:

"Nosotros pues como hijos alabemos su nombre, cantemos sus hazañas, celebremos su vida, i regalemonos con su muerte, i todos en tal sujeto empleen las almas, las lenguas, i las plumas, supliendo con la elegancia, i artificio de sus metros las muchas faltas de estos mios." (i )

**Diego de Hojeda.-** La imagen del receptor en Diego de Hojeda <sup>1</sup> sigue la distinción entre lectores de diferente rango cultural. Para Hojeda la fama depende de la competencia del receptor para evaluar un libro. Por tal motivo dedica **La Cristiada** (Sevilla, 1611) <sup>2</sup> al virrey del Perú Marqués de Montesclaros quien, según el escritor, posee las cualidades para apreciar su poema y contribuir, por lo tanto, a su reconocimiento entre los demás lectores:

"Por la sabiduría y gran conocimiento que de buenas letras ha comunicado Dios a vuestra excelencia, que desto deben ampararse los libros que desean con razón perpetuidad". (pág. 506)

<sup>1</sup> Diego de Hojeda nació en Sevilla aproximadamente en 1571. En 1591 se incorporó a la orden de los dominicos en Lima. Cfr. M. Corcoran, 1935; F. Pierce, 1971.

<sup>2</sup> Cíamios por la edición de M.H.P. Corcoran, 1935.



**Adriano de Alecio.**- Fray Adriano de Alecio<sup>1</sup>, autor de **El Angélico** (Murcia, 1645), plantea una situación interesante en lo que toca al circuito comunicativo entre escritor y receptor. Para Alecio un grave problema que enfrenta el escritor indiano consiste en las deficiencias de la imprenta, las cuales generan injustamente una mala imagen del libro en el público lector. Así lo manifiesta en el texto preliminar que denomina "Satisfaccion" y que se propone explicar al lector la presencia de erratas en la impresión realizada en España:

"troco las letras, mudo las palabras, olvido las comas, huyo los parentesis, oculto los puntos, erro las exclamaciones, confundio los interrogantes y escuso las citas sagradas, y humanas, y en los dos ultimos cantos (atajo devio de ser de mano perezosa, si ya no cuidado de alguna imbidia atenta) ella nego a la luz mas de cincuenta Quintillas (pienso que no de las menos acertadas) y esto aun en el mayor tomo fuera mucho estrago, en tan pequeño cuerpo, que de notable daño dexaria?" (a10)

Edición incorrecta y mutilada. Pero no es esto solamente lo que desagrada a Alecio. Las mutilaciones abarcan también los textos encomiásticos de aquellas personalidades de diferentes órdenes religiosas que desearon acreditar el poema con sus comentarios. Lo que significa tanto no poder retribuir mediante la imprenta los

---

<sup>1</sup> Adriano de Alecio, nació en Lima (16 ? ). Perteneció a la Orden de los Predicadores. Cfr. L.A. Sánchez, 1974.



homenajes recibidos, como no adornar su libro con tan autorizadas opiniones:

"Y el no averse este livro poco (hasta en la dicha) estendidose en ojas, y elogios demas sugetos doctamente graves, assi de la mia, como de las Religiones de nuestro Gran Padre Augustino, y la del Santo Ignacio, que en el no se ven impressos, aun que lo estan las memorias, y pudieran en los bronces, faltas fueron que recibio la estampa, no omissiones que cometio mi olvido, que a Cayetano aquel Eminentissimo por lo que de ingenio tuvo mas que por lo de Capelo, es creible que su alabanza no ocupó la primera mi atencion, quando me la llevaron tantos menos crecidos que el, aun siendolo ellos tanto?" (a10)

Entre los autores así excluidos, Alecio cita, fuera del mencionado Cayetano, a los frailes Rodrigo de Cárdenas, Diego de Canseco, Antonio Niño, Pedro de Quevedo, Juan de Quevedo, Jacinto de Obando, Miguel de Aguirre, etc. (a10 - a11)

La desazón del poeta se revela, finalmente, en la pregunta que es, al mismo tiempo que una protesta, una solicitud a la comprensión del lector ante estas incómodas omisiones:

"¿Con que raçon que pareciesse disculpa, podia en mis versos, retirarles los encomios à los que en tan buena compañía con trato de



enseñanza comun de costumbres, y de ciencias aumentan tan grande caudal de meritos?" (a11)

El término "satisfaccion" que Alecio utiliza para nombrar esta parte de sus preliminares resulta ser, aparte de una declaración enérgica referente a las deficiencias de la edición, un cálido descargo personal en reconocimiento a los primeros lectores que supieron valorar su obra. La opinión de estos lectores de superior categoría incorporada en los preliminares sería una declaración de méritos acerca del libro y contribuiría a la fama del autor, a la vez que estaría al servicio de resguardar su obra de opiniones negativas procedentes de parte de los nuevos receptores.

Fr. Bernardo de Torres en su Cuidado o comentario ofrece unas líneas y un poema en décimas rindiendo un elogioso homenaje al autor. Torres se solidariza con el poeta en la pena sufrida a raíz de las erratas de imprenta, tortura frecuente en estas tierras, al decir de los escritores coloniales:

"e acompañado a V.P. en el sentimiento de los muchos yerros de la estampa: Desgracia es general de nuestra nacion, mas dichosa en ingenios grandes, que en Impressores fieles." (a8)

Es de recordar que algunos ejemplares fueron corregidos por el mismo autor, estando a lo atestiguado por Torres:



“pero consuele à V.P. que los asiertos, que se ven califican à los que no se gozan, y que los tomos, que à corregido de su mano, son executorias de los que no à podido corregir. No tema V.P. que à de aver ojos tan cortos de vista, que achaquen à la luz delitos de la sombra, porque ella misma los dira, sino a voces, arroyos, que ella luze, no escurece.” (a8)

**Juan de Espinosa Medrano.**- En el **Apologético en favor de D. Luis de Góngora** (Lima, 1662) de Juan de Espinosa Medrano <sup>1</sup>, la dedicatoria "Al Excelentísimo Señor Don Luis Mendez de Haro, Duque Conde de Olivares" (en Cuzco, 20 de febrero de 1662), incluye algunos comentarios que tienen que ver con la problemática del lector. Ofreciendo su libro a Méndez de Haro, dice Espinosa Medrano:

"a tributar llega siquiera, esta gota al inmenso Oceano de sus glorias, Oceano que jamas encresparon las espumas de la elacion ni alborotaran huracanes de envidia tempestuosa." (c1)

Estas líneas sugieren que Espinosa busca defender su trabajo de los envidiosos, gracias a la protección de Olivares. En párrafo posterior asegura esta opinión cuando concluye:

---

<sup>1</sup> Juan de Espinoza Medrano nació en el Cusco entre 1628 y 1630, dedicándose especialmente a la enseñanza de Teología y a la predicación. Cfr. L.J. Cisneros y P. Guibovich, 1987 y 1988.



"Tienen los meritos grandes cierto sagrado en su misma sublimidad, ciertos linderos exentos, adonde jamas arribaron los impetus de la envidia mas poderosa." (c1)

En el prólogo "Al Lector", con actitud vigorosa, el escritor deja establecida la distancia que lo separa del receptor. La apelación al lector no sigue la acostumbrada vía de solicitar su benevolencia, pues el prologuista manifiesta una actitud de autonomía que excluye toda sumisión. Clasificando a los lectores entre "doctos" y "legos", deja a estos últimos fuera de su consideración y muestra preferencia por los doctos, de cuya opinión se siente ya advertido, porque ellos normalmente se hallan inclinados positivamente hacia Góngora y, en consecuencia, dispuestos a favorecer a defensores del poeta como Espinosa:

"No te pido favorezcas este Apologético porque no habra hombre docto a quien Don Luis de Gongora no le haya merecido, el que mire con afeccion pia sus causas. Si ere's lego te ahorro el que me aplaudas porque no quiero, y me excuso el que me lastimes, porque no siento." (d2)

Un sector de sus preocupaciones por el lector se vincula con el público culto europeo. Dada la índole de su producción intelectual, le interesa particularmente ser comprendido y valorado en Europa. En



tales condiciones, Espinosa protesta por el prejuicio que en el viejo mundo se tiene en contra de los indianos:

"Pero ¿que puede haber bueno en las Indias? ¿Que puede haber que contente a los europeos, que desta suerte dudan? Satiros nos juzgan, tritones nos presumen, que brutos de alma, en vano se alientan a desmentimos mascararas de humanidad." (d2 - d3)

Sin embargo, pese a sus orgullosos reparos, no puede dejar de aceptar que es una lucha sumamente difícil y frustrante:

"Perdono lo que me cabe; no me atrevo al desengaño; embargo si las estimaciones: harto es, que hablemos: mucho valdria Papagayo, que tanto parlase; pero sucedenos lo que al de Augusto Cesar: **Oleum et operam perdidit** [He perdido mi tiempo y mi esfuerzo]" (d3)<sup>1</sup>

En diversos discursos preliminares de sus obras Espinosa ha insistido en este último tema, defendiendo al intelectual del nuevo mundo, aunque reconociendo las limitaciones que para el desenvolvimiento cultural implica el vivir alejado de Europa.<sup>2</sup> El prejuicio que tienen los europeos en contra de los escritores de

<sup>1</sup> Traducción de E.H.R.

<sup>2</sup> Espinosa ha tratado este asunto específicamente en el prefacio a su **Philosophia Thomistica** (1688).



América es motivo de una amplia exposición y contradicción en su Prefacio al lector de su **Philosophia Thomistica**: "los europeos sospechan seriamente que los estudios de los hombres del Nuevo Mundo son bárbaros." (pág.70)<sup>3</sup> Para refutar dichos criterios acude a autoridades europeas, poetas y filósofos, llegando a la conclusión siguiente: "Los peruanos no hemos nacido en rincones oscuros y despreciables del mundo ni bajo aires mas torpes, sino en un lugar aventajado de la tierra, donde sonríe un cielo mejor." (pág. 77) El argumento para esta visión tan favorable a sus compatriotas procede de Aristóteles y de su comentarista Santo Tomás, para quienes, indica Espinosa, "este polo antártico esta en lo alto del cielo, o sea que es la parte superior y a la vez la parte diestra." (pág. 76) Ambas condiciones espaciales poseen un alto valor jerárquico en la tradición clásica. Pese a tal superioridad, hay algo de lo que los peruanos carecen: "Para los peruanos las estrellas son diestras, sin embargo su fortuna es siniestra. Y ¿por que? Solo porque son superados por los europeos en un solo astro, a saber, el augusto, óptimo y máximo rey Carlos." (pág. 77) La ausencia del rey, como signo de inferioridad tiene aquí un doble significado. Es, ciertamente, una manera cortés de elogiar al monarca; pero, al mismo tiempo, constituye un reclamo, ya que la distancia entre el país y la metrópoli recorta el estímulo intelectual y escatima el reconocimiento a los méritos de los peruanos, quienes mereciendo ser premiados por sus logros, se ven en la

---

<sup>3</sup> Citamos de la traducción de Walter Redmond (1970).



penosa obligación de viajar a Europa con el fin de hacer constar sus calidades:

"Falta la presencia del Rey; esta ausente el benevolo rostro de esa fausta estrella y la influencia de su persona. Alejados, pues, en el otro orbe, carecemos de aquel calor celestial con que el principe nutre, alienta, fomenta, y hace florecer la excelencia y todas las artes. Asi pues no basta merecer los premios, la gloria, y los honores debidos a esta excelencia (los cuales hay que buscar practicamente en las antipodas y aun asi llegan tarde o nunca); hay que ser argonautas tambien." (pág. 77)

Espinosa sabe que su protesta no es nueva ni única, y opta por cerrar el asunto: "Pero esta es la vieja queja de los nuestros y no cabe reiterarla aqui." (pág. 77)

El autor da término a su discusión evaluándola como defensa de su país, de sus paisanos y, por lo tanto, de sí mismo:

"Esto he dicho solo en recomendación de la patria, pero no es que haya pretendido reseñar ni la sombra de los ingenios que en ella florecen, pues ¿quien soy yo como para atreverme a exhibir una muestra siquiera de tantos y tan grandes hombres que sobresalen en el Peru en letras, en ingenio, en doctrina, en amenidad de



costumbres, y en santidad?." (pág. 78)<sup>1</sup>

De otro lado, el temor a las erratas inquieta al autor, ya que su libro será publicado en España y él no podrá encargarse de cuidar la impresión de su texto. Si al comienzo del prefacio había expresado su preocupación por el prejuicio del viejo mundo en contra de los americanos, ahora, con mayor razón, debido a las inevitables erratas, supone la provocación del juicio negativo de los europeos:

"Finalmente, para no disimular nada, confieso que la única ansia que por esta temporada ha ahondado profundamente en mi alma, es que estos escritos, valgan lo que valgan, se manden a España, es decir, al otro orbe, para ser publicados, y (porque estoy lo más lejos posible de la imprenta) que sean depurados de horribles erratas. Pues he visto que las obras de no pocos han padecido la suerte de estropearse feamente en casi todo: periodos mutilados, oraciones desconectadas, silogismos suspensos, palabras omitidas. Y puesto que nosotros, por vulgar error llamados "indianos", somos considerados barbaros, no sin razón me recelo de que tales vicios y solecismos recaigan contra el autor del libro." (pág. 80)

Concluye el discurso solicitando la comprensión del lector.

---

<sup>1</sup> Para justificar la publicación se remite al pedido de los amigos, cuya opinión ante estas lecciones de filosofía aristotélica las consideraba "dignas de no perecer". (pág. 78)



Esta vez se dirige a un solo tipo de auditorio, conformado por receptores doctos. La condición de este lector único y homogéneo es deducible desde la índole del libro y por el trato deferente que le asigna sin hacer distinciones, como las que había puesto en juego en otros prólogos:

“Mas basta lo dicho, lector optimo, por via de prefacio. Queda que no rehuses mostrarte benigno al que de ti espera no alabanza sino indulgencia, no aplausos sino merced. Adios.” (pág. 80)

**Luis Antonio de Oviedo y Herrera.** - Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja <sup>1</sup>, publicó en 1712 **Vida de Santa Rosa de Santa María**. El Doctor Don Juan de las Ebas en su respectiva Aprobación, redactada en Madrid el 21 de mayo de 1711, dice que el libro será de utilidad y provecho para los lectores. La función que de esta forma atribuye a la obra corresponde a los criterios pragmáticos de ejemplaridad, requisito fundamental desde el punto de vista del tema tratado y de la responsabilidad ante la sociedad cristiana.

La Censura de Don Miguel Núñez de Roxas (del 15 de junio de 1711) al referirse al “comun sentir de los criticos” (c4) acepta la crítica en tanto institución que legisla de lo pertinente en la poética. Dando por sentado que es posible encontrar imperfecciones en el

---

<sup>1</sup> Luis A. de Oviedo y Herrera, nació en Madrid en 1636. Llegó al Perú en 1662. Cfr. J. de la Riva- Agüero, 1962.



texto del Conde de la Granja, Núñez recomienda a los “discretos”, rubro de lectores exigentes, seguir el consejo de Isocrates, quien

“persuadía, que en este genero de lecciones debia el estudioso proceder a imitacion de la misma Abeja, que reconoce estudiosa, y advertida, todas las flores, sin perdonar el mas prolijo examen de alguna de ellas, pero chupando de cada una solo la parte util”. (c4)

El rango de “utilidad” en el tipo de poesía presentado por el Conde es lo que debe guiar su lectura, consejo que se extiende, entre los lectores exigentes, al lector crítico.

Pedro de la Peña en su examen de la obra distingue elogiosamente el factor realista de sus escenas y da como ejemplo de lo vívido de las imágenes del poema la extremada descripción del lecho de Rosa: “mucho fue, al parecer, delineasse V.S. la aspereza de su lecho”. (f3 v.) De lo que se desprende que la obra ha circulado entre diversos comentaristas y que ha habido coincidencia en el juicio vinculado a la factura realista de la escena citada. Da la impresión que hubo ciertos reparos al respecto, aunque sin caer en la censura.

Fernando Carrillo de Córdova tiene a su cargo el denominado Juicio del Poema. Una declaración interesante refiere que él y otros amigos han insistido en sumo grado para que el poeta dé a conocer la obra “a los ojos de la publica luz”. (g2 v.) Aunque se detecta aquí la acción de un tópico frecuente en los autores de la



época, la enumeración de las diversas razones que los lectores de confianza han esgrimido ante el Conde para que publique su obra hace pensar en la veracidad de la intervención de su selecto auditorio. Constituye este un ejemplo de influencia del lector culto en la opinión que el propio autor ha de tener de su poema. Aparte de la información que recibimos con referencia a la prolongada maduración del libro -que ha llegado a redactarse en breve tiempo durante la ancianidad del Conde- es importante tomar en cuenta el principal argumento que se aplicó para convencerlo:

“y despues de aver corrido esta obra por el rigido examen de varones doctos: despues de un largo assedio de valientes razones, no se queria dar à la discrecion de ellas, su constante modestia, hasta que la piedad de el soberano assumpto abrio capaz brecha en su christiano corazon, que se dio à partido con las capitulaciones de servir al honor de la Santa, y à la utilidad publica”. (g3)

En la Dedicatoria del libro, que está dirigida a la Virgen María, la imagen temible de los lectores críticos queda brevemente apuntada por el Conde la Granja cuando resalta que el nombre de su personaje, que aparece encabezando el libro, lo protegerá de esta clase de lector: “defender la entrada, a la escrupulosa crisis de los Censores”. (a3) Su ofrecimiento a la Virgen finaliza insistiendo en la índole ritual del mismo: “que humilde consagro à vuestros pies, donde

espero hallar vuestras piadosas manos, para mi segura proteccion". (a 3 v.) Dado el contexto preliminar de este discurso, la citada protección se pide tanto para la persona del autor como para su obra frente a los lectores.

**Pedro Peralta Barnuevo.- Lima Fundada (1732)**, de Pedro Peralta Barnuevo<sup>1</sup>, presenta en sus textos preliminares una rica serie de consideraciones vinculadas al tema de la lectura. Tomaremos en cuenta dos aprobaciones y el prólogo del autor. Las primeras están fechadas en mayo de 1732. Asignamos al prólogo la fecha de publicación del libro, que corresponde al mismo año de 1732.

Pedro Joseph Bermúdez de la Torre y Solier, Alguacil Mayor de la Real Audiencia de Lima, fue un intelectual de gran prestigio en su época, autor de diversas obras poéticas y discursos críticos, llegando a ejercer el cargo de rector de la Universidad de San Marcos. Este censor opina que, entre otras virtudes, Peralta ha cumplido con un requisito planteado por Aristóteles en su **Poética**, el cual consiste en la capacidad de provocar la admiración (**admiratio**) en el lector. Las fuentes de apoyo que cita van desde Aristóteles hasta sus continuadores y comentaristas como Horacio, Escalígero, Donato, Vida, Pontano, Nadio, Trissino, Minturno y Castelvetro.

---

<sup>1</sup> Pedro Peralta Barnuevo, nació en Lima en 1663. Se dedicó a la actividad académica y a la investigación. Cfr. J. de la Riva-Agüero, 1962; L.A. Sánchez, 1967.



La mencionada **admiración** se generaría a partir de “los prodigiosos sucessos que se refieren, y de los exquisitos primores que se executan; y el delicado maravilloso engaze [sic] de unos y otros constituye al Poema en credito de obra la mas alta y excelente entre todas las que anima y alienta el Numen poetico”. (a 4- b 1)

A manera de elogio, Bermúdez postula que Peralta es el esperado “Virgilio español” (b 3), que ha sido capaz de componer un canto en celebración del olvidado Francisco Pizarro, tal como, según asevera, lo había reclamado un culto lector como el Padre Fray Buenaventura de Salinas y Córdova, Obispo de Arequipa. (b 2 - b 3) Es opinión de Bermúdez que el autor, en este sentido, habría cumplido con las expectativas de un sector importante de la audiencia. (b 4)

El Padre Thomás de Torrejón, catedrático de Filosofía y Teología en el Colegio Máximo de San Pablo de la Compañía de Jesús, en su Aprobación al libro de Peralta, expresa que le ha sido inevitable pasar de la censura al elogio del autor y su obra. Explica su personal posición en torno al consenso que difunde los méritos del escritor: “es esta la vez primera que logro contribuir con mi apagada voz al grito sonoro de la Fama”. (a 2) Torrejón destaca así una de las funciones principales que en la época se atribuye al lector autorizado.

La defensa de la salud moral del lector es un asunto que surge cuando Torrejón discute la incorporación del tema amoroso en la épica. Se trata de una consideración ampliamente discutida en la



estética europea desde la Edad Media, habiéndose producido su aplicación en diversas oportunidades.

Desde el punto de vista del escritor cristiano, y tanto en términos artísticos como en los del provecho o utilidad pública, este crítico defiende la restricción de la materia amorosa en la poesía épica. (b 1 - b 2) Sin embargo, pese a su oposición, Torrejón manifiesta respetar la labor que los poetas de diversa orientación han realizado en este terreno. (b 2)

Observando lo que ocurre en **Lima Fundada**, llega a la conclusión de que el autor ha atenuado la inclusión del asunto amoroso mediante el decoro en el tratamiento del mismo y por su distribución en parte del Canto tercero y parte del Canto octavo. (b 3)

Torejón, en términos semejantes a Bermúdez, encarece la erudición puesta en juego en las notas aclaratorias del texto. En su opinión, la función de tales notas consiste en auxiliar a los lectores poco enterados y en obsequiar a los entendidos:

“Añade al cuerpo de la Obra, tan ricamente yà vestido, con puntuales reclamos, yà al piè, yà al margen, correspondientes Escolios, en que lo que ciñe como Poeta, dilata como Erudito. Doile las gracias de tan cuerdo dictamen, que siendo necessario auxilio à los que han leído menos, es agradable obsequio à los mas noticiosos. Corre muy estrecha la pluma por el metro; y en lo que alude, salpica las noticias como gotas. Si estas bastan para los que, bien



humedecidos en la erudicion, no estan sedientos; son muy escaso alivio, à los que apenas han teñido los labios en tan inmenso golfo, de que los Escolios derivan caudalosas corrientes. Aqui, pues, podran beber con plena satisfaccion, para no penar Tantolos, en medio de tan copiosas aguas.” (c 1 - c 2)

El Prólogo de Peralta dedica un pasaje de su exposición a tratar el tema de un tipo de lector como el de los críticos en lo relativo al ejercicio de la poesía épica. La decisión personal de aplicarse a la confección de un poema de esta clase, lo hizo enfrentar los patrones de valoración que siguen sinuosamente los críticos. Los argumentos de la crítica se convierten en obstáculos que atemorizan al escritor, alejándolo de sus proyectos. La crítica, definida como “asilo de la debilidad que pasa a las obras su imposible” (c 4), está cubierta por la envidia y el exceso de celo: “un recurso de la emulacion que les afea su hermosura [a las obras], ó una supersticion de la delicadeza que les condena hasta el acierto”. (c 4) La manía de los críticos de censurar por censurar, contradiciéndose en sus opiniones y principios, da motivo a la protesta de Peralta:

“que no hay quien pueda entender à los Censores, pues los mismos que juzgan que no puede haber sublimidad con muchas reglas, quieren, que no pueda haberla sin cumplirlas todas: que à un mismo tiempo lo llano les es bajo y lo sublime es afectado; y les disgusta de la misma manera lo seco, y lo fecundo.” (c 4 - d 1)



El criterio de los comentaristas que atribuye una gran dificultad a la producción de poesía épica, entra en conflicto con la actitud que adoptan cuando pretenden establecer las reglas de su práctica: "lo que me admira es, que dando algunos por imposible este genero de obras, les den los preceptos, que es lo mismo que enseñar el arte para no ejercerlo y delinear la fabrica para no hacerla". (h 2) Peralta denuncia, de esta manera, las contradicciones a las que pueden llegar los críticos debido a sus exageradas pretensiones frente a los escritores, así como a la predisposición que manifiestan para menospreciar el trabajo de sus contemporáneos. Se trata de dos posiciones incompatibles: un excesivo imperio del marco teórico y una incapacidad para aceptar nuevas creaciones dentro del género.

Al hacerse cargo de esta clase de lector que inhibe al poeta, Peralta se refiere a una presencia autoritaria que tiene la capacidad de influir no solamente en la construcción de la obra, sino hasta en la decisión de ejecutarla. Un receptor de tal naturaleza revela la importancia social asignada en la época a la tarea de escribir. Esta deformación crítica implica la existencia de motivaciones extraliterarias en quienes ejercen la crítica desde tal óptica: competencia, celos, envidia, etc.

Desde su posición personal, el poeta asume el reto de luchar contra estas condiciones inhibitorias que su medio cultural le plantea: "y viendo, que este horror iba a poner impedidos los Ingenios y a dejar viudo el Mundo de las Musas, venci el terror, y emprendi la



Obra.” (d 1)

Frente a la crítica mal intencionada o “crisis maligna”, el poeta opone su noción de la crítica como “arte de la verdad” y no como “una literaria detraccion”. Los críticos de mala entraña “o se disgustan de la luz continua, o la emulan, porque no la tienen”. El modo de crítica que Peralta da como válido es el de “la critica prudente y moderada; como medio entre el error, y el imposible”. (h 1) Sus comentarios señalan que el contexto cultural en que se desenvolvía era un medio difícil, en el que la capacidad destructiva de ciertos críticos obligaba a los escritores a estar prevenidos y a proceder a efectuar las aclaraciones requeridas oportunamente. Bajo tales condiciones, una de las funciones del prólogo consiste en la autodefensa.

El concepto horaciano que habla de la necesidad de un período prolongado de trabajo en la elaboración adecuada de un poema, le sirve para dedicarse a los críticos cargosos que aplican dicho tópico en calidad de argumento crítico negativo al enterarse del tiempo breve consumido en determinada creación poética. Esta vez, el escritor adopta un tono burlón:

“Miden con la cuerda del tiempo las extensiones del discurso, aunque podría retorcerles la Crisis con la nota; pues ya que no he de poder evitarla en el defecto, por lo menos habre evitado duplicarla con el termino: que es cultura enfadosa, gastar muchos años de riego,



para no ser Palma; y risible trabajo, pintar eterno, para no ser Zeuxis.”  
(h 3)

No obstante que le ha tomado año y medio realizar su tarea, Peralta expresa que en realidad la obra ha sido fruto de prolongada preparación personal:

“Puedo decir, que este es parto de tantos años, cuantos he consumido para habilitarme; habiendo hecho lo que el Arquitecto, que, juntos ya los materiales, labra veloz, lo que hubo congregado lento.” (h 3)

Como el tipo de apreciación crítica aludido no hace justicia a la obra, Peralta solicita que se evalúe el poema por sí mismo, dejando de lado al autor y, por extensión, a toda consideración extrínseca al texto, como preceptivas, reglas, modelos, prejuicios, envidia, celos, etc. El criterio de objetividad implícito en esta demanda del escritor se halla sustentado en el concepto de autonomía textual. Dicho criterio supone una exigencia que se plantea a los críticos en lo concerniente al respeto por el texto, por sus rasgos peculiares de configuración: “lo que pido es, que se atienda solo a la misma Obra”. (h 3)

Como criterio para una valorización del texto, Peralta propone que se considere los niveles de aceptación y de satisfacción del lector. Si la obra resultara acogida por el lector, los aspectos



extratextuales, como el atrevimiento del autor, etc., carecerán de interés: "si ella agrada importaria poco mi osadia". (h 3) Y si no llegara a gustar al público, sería irrelevante la mucha dedicación que hubiese puesto el escritor en su composición. Igualmente, en este caso, un asunto de orden extratextual quedará invalidado: "y si no [agrada], importaria menos la prolijidad". "h 3)

Es de observar la distinción que Peralta efectúa en el plano del éxito editorial entre lector en general y lector crítico. El lector común y masivo será determinante como factor de reconocimiento de los alcances artísticos del libro, por encima de la opinión especializada del lector crítico. Peralta percibe esta divergencia tradicional en el camino que va de la obra al lector, derrotero en el cual el crítico en tanto archilector no suele presentarse como un buen mediador, constituyéndose, por el contrario, en una especie de convidado de piedra. El crítico resulta ser un obstáculo en el proceso comunicativo del objeto artístico. Ante el poder inhibitorio y coercitivo de la crítica, el lector genérico funge de juez desinteresado y justo. El es la entidad que compensa al autor de las penurias de su trabajo y de la agresión de los lectores especializados o profesionales como son los críticos.

Existe otro sector de lectores que, aunque no está compuesto precisamente por críticos, sí mantiene un alto grado de exigencia. Estos son lectores cuya opinión puede ejercer una positiva influencia motivadora en el escritor. Con discreta modestia, Peralta



asegura que, después de publicada su **Historia de España...**, se le llamó la atención por no haber escrito una historia con tema americano: "emprendi la Obra, impelido de las quejas que de parte del publico se me formaban, haciendo, en cuanto à la Historia, celosa de España à nuestra America, como si mi pluma fuese hermosura para contendida". (h 3)

Dado que la configuración cultista del poema puede acarrear dificultades a determinados lectores, Peralta cree necesario explicar en márgenes algunas dicciones, así como nombres y alusiones de orden mitológico y determinados sucesos. Peralta es de la opinión de que este sistema aclara y enriquece la lectura. Especifica que no se trata de autocomentarse, y que su propósito es el de "espresar con la nota solo aquello que conduce à la mejor inteligencia, no de la frase, sino de la alusion, o de la accion". (g 3) Asevera que la carencia de estas noticias elementales ha estimulado los excesos y las tergiversaciones de la crítica. Una consecuencia adicional de la falta de aclaraciones es el alejamiento de los lectores, el que, a su vez, promueve el hecho negativo de las falsas valoraciones: "amandose mas una Historia pedestre, porque es clara, que un Poema sublime, porque es culto". (g 3)

Con lo expresado, Peralta se muestra como un autor no elitista, preocupado por la máxima difusión de su obra entre los lectores de diferentes categorías.

Es de notar que el escritor cree que debe aclarar que ha



tenido antecedentes en esta actitud. Menciona al Padre Rodrigo de Valdés, "ilustre orador y poeta limano", y al Padre Jacobo Vanniere, ambos escritores jesuitas. (g 4) Esta constante actitud de justificación en Peralta indica que el ambiente literario limeño era un tanto severo frente a los escritores. Es por eso que insiste en que poner notas a su poema no es un acto de vanidad, sino de modestia puesta al servicio del público.

Peralta da muestras de una moderna preocupación racionalista al interesarse en la legibilidad de su texto, sin menoscabar sus valores estilísticos. Se distancia así del escritor típicamente barroco, elitista que solamente escribe para los doctos.

De otra parte, dentro de su concepción de lo que es la función crítica, busca eliminar la posibilidad de que el lector se desvíe de las metas esenciales del poema. Para ello indica el sentido de los pasajes oscuros del texto. Este esquema le permite atender al lector común para que pueda tener éxito en la aplicación de un recto juicio a una obra de difícil comprensión como la suya.

Como hemos podido observar, las alusiones a la problemática del lector en los preliminares estudiados ocupan un amplio campo de consideraciones. Una primera línea tiene que ver con la sectorización del auditorio en lectores comunes y lectores eruditos. Por su parte, el conjunto de lectores eruditos se bifurca en críticos positivos y críticos destructivos.

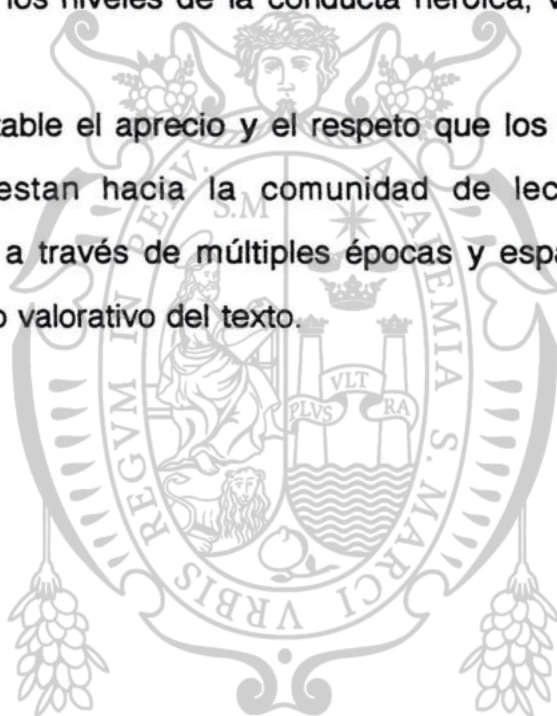
La concepción del lector como término de edificación moral,



típica del período, resulta ser de singular importancia para los escritores. Corresponde al plano pragmático de la noción de lo útil en la poesía, concepto que, junto al de deleite, es parte de las obligaciones artísticas del texto.

El concepto de **imitatio** se extiende al carácter ejemplarizante de las obras. Estas se constituyen como modelos para ser imitados en los niveles de la conducta heroica, virtuosa, política, etc.

Es notable el aprecio y el respeto que los comentaristas y autores manifiestan hacia la comunidad de lectores en tanto institución que, a través de múltiples épocas y espacios culturales, crea el consenso valorativo del texto.



## CAPITULO III

### El autor

La persona del escritor es motivo de consideraciones en las que se hace ver su enlace con el entorno cultural y la situación desde la que parte su actividad creativa. Se destaca la trayectoria del autor, su fama y prestigio, sus virtudes artísticas, sus ideales, el sentido de su responsabilidad como intelectual frente a su comunidad, el valor y dignidad de su tarea.

**Diego Dávalos y Figueroa.**-El prólogo "Al lector" de Diego Dávalos y Figueroa en su **Primera parte de la Miscelánea Austral** explica los motivos de la publicación de estos coloquios entre el autor y su esposa Francisca Briviesca y Arellano, diálogos efectuados bajo los apelativos pastoriles de Delio y Cilena. Se trata de "divulgar la tranquilidad de mi suerte y estado; para que por esta vía se aumente, ya que por las demas esta tan colmada". (fol. 6) Lo que se busca es el camino de la fama como un medio para incrementar su dicha personal. El poeta pretende no solamente dar a conocer su felicidad matrimonial sino, sobre todo, el singular talento de su compañera, manifestado en "muchas razones,



sentencias y dudas". (fol. 6) El ingenio de Cilena es un don divino y no algo adquirido por el esfuerzo del arte (técnica) o de la erudición. La ponderación del caudal de agudeza en la esposa es lo que lo ha llevado a ponerle el nombre poético pastoril de Cilena, "de que hice elección por el Dios de la elocuencia, que es Cileno, a quien no solo imita, pero yguala". (fol. 6 - fol. 6v)

Dávalos comparte estos coloquios y aspira, por lo tanto, a ser reconocido también, pese a sus manifestaciones de humildad. Estas se hallan enmarcadas por la fórmula retórica de falsa modestia. Estas se hallan enmarcadas por la fórmula retórica de falsa modestia. El prologuista cita a Propertio, Plauto, Salomón, San Jerónimo y Cicerón, indicando así su propia solvencia erudita. De otro lado, la decisión de escribir y publicar los coloquios fue adoptada por el mismo Dávalos, hecho con el que llama directamente la atención hacia su personalidad. Si a ello se une la insistente referencia explícita e implícita a su "yo", concluiremos que el escritor no pretende quedar al margen de la fama de su pareja.

**Diego Mexía de Fernangil.-** En el prólogo de la **Primera Parte del Parnaso Antártico**, Diego Mexía de Fernangil adhiere a la diferenciación entre poeta y metrificador. Con tónica modestia, reserva para sí el papel de versificador. (fol. 2) Declaraciones como esta, que se proponen provocar una sensación de impericia referente a la imagen del autor, pertenecen al ya conocido ejercicio prologal de atenuar la calidad del propio trabajo



para así ganar la buena voluntad del lector: “mi tosco, i totalmente rustico estilo, i lenguaje” (fol. 2); “mi pobre talento” (fol. 2 v.); etc. En contraposición, tales afirmaciones se encuentran vinculadas con conceptos de alta exigencia como la consulta a autoridades textuales y a personalidades del medio; la intensa preocupación por el estilo; la amplificación y comentario de los textos traducidos; el tomar en calidad de modelo la técnica italiana de moda; el aceptar el reto de afrontar un corpus de mayor dificultad; etc.

La concepción del poeta en el **Discurso en loor de la poesía**, incluido en el libro de Mexía con valor de preliminar, es sumamente elogiosa. La autora rinde homenaje al Mexía poeta:

I tu Mexia, que eres d'el Febeo  
vando el principe, aceta nuestra ofrenda,  
de ingenio pobre, i rica de desseo.  
I pues eres mi Delio, ten la rienda  
al curso, con que buelas por la cumbre  
de tu esfera, i mi voz, i mi metro enmienda  
para que dinos queden de tu lumbre.(v.802-808)

Junto a Mexía son numerosos los escritores peruanos nombrados aquí, correspondiéndoles un tratamiento singular en el cuadro de la consagración que la historia ha dedicado a los poetas. La idea que se promueve del poeta tiene que ver con su papel como



vocero de la fama, propia y ajena. (v.400-405) Se exige del poeta sabiduría: "I aquel qu'en todas ciencias no florece, / y en todas artes no es exercitado, / el nombre de Poeta no merece." (v. 106-108) <sup>1</sup> La virtud es otro requisito del poeta: "I assi el que fuere dado a todo vicio / Poeta no será... " (v. 289-290). Concepto semejante se deriva del siguiente rechazo a los poetas indeseables: "I si ai Poetas torpes, i viciosos, / el don de la Poesia es casto, i bueno, / i ellos los malos, suzios i asquerosos." (v. 688-690).

La unión de sabiduría y virtud se halla asociada con la doble finalidad de la poesía que consiste en la enseñanza y el deleite:

Que puede dotrinar un disoluto?  
 Que pueden deleytar torpes razones?  
 pues solo esta el deleite do esta el fruto. (v.293-295)

El largo recuento que se hace en el **Discurso** de los honores que a través del tiempo han recibido los poetas, se basa en la consideración de que el poeta posee una alta posición en la sociedad por los amplios beneficios que le otorga a esta con su actividad creativa. Esta posición lo hace merecedor de las más altas dignidades.

El proemio Al Lector de la **Segunda Parte del Parnaso**

<sup>1</sup> A. Cornejo explica que para el **Discurso** "puesto que la poesía abarca ciencias y artes, quien la produzca tiene que conocer en su amplitud todo el saber humano. El poeta, por tanto, se nos aparece en forma y dignidad de sabio." (1964, pág. 163).



**Antártico de Divinos Poemas** de Mexía, demuestra un conocimiento experto de la estructura del soneto y de su adecuación a ciertos esquemas conceptuales. Este hecho nos pone ante la evidencia de un poeta que procura dominar cabalmente su técnica. El escritor sigue una estética de la perfección, producto de su formación culta y erudita. En este ámbito de ideales artísticos se hace comprensible la ansiedad experimentada por el hombre distanciado de los centros de innovación cultural. Se trata de un fenómeno ampliamente extendido entre los intelectuales de América colonial:

“i conozco que en treinta i tres años, que ha que sali de España es ya otro el lenguaxe, i otra la perfeccion, i alteza de la Poesia, pero con esta que entonces traxe, i aca se a disminuido, quize hazer este servicio a aquel Señor que estimo en mas el tornadillo, de la pobre Lira, que las magnificas ofrendas de los ricos i poderosos.”

(h v.)

Para Mexía existe un horizonte formal y axiológico que se constituye como contexto de pericia y enjuiciamiento, y bajo el cual se rige la producción literaria. El considera encontrarse desfasado con referencia a Europa, no solamente por las distancias temporal y espacial, sino por el desgaste que estas mismas distancias ocasionan en América al sistema poético inicialmente adoptado.

Interesa señalar que el prologuista, aceptando la tesis



grecolatina de la relación entre naturaleza y arte o técnica, se inclina a favor del talento. Para Mexía este es un don, se nace con él:

“Si el cielo te huviese concedido el don Poetico divino, lo emplees en servicio deste gran Señor, pues el sujeto es tan rico, i tan grandioso, que antes su mucha copia nos puede empobrecer que faltar.” (i)

**Adriano de Alecio.**- Fr. Juan de Ortega en su Aprobación (Lima, 15 de julio de 1642) al **Angélico** de Adriano de Alecio elogia al autor y describe su libro como “erudito, docto y lepido”. (a2) Para Ortega la fama del poeta se ve acrecentada con esta obra, pues “dora y eterniza su nombre del autor”. (a3)

Por su parte, Fr. Francisco de Figueroa en su respectiva Aprobación (Lima, 20 de julio de 1642) y desde un punto de vista marcado por la tradición horaciana realiza el encomio de la fama, y promueve la dignidad del poeta y la importancia de su función social. Un tema de reconocida jerarquía para los escritores americanos de la colonia como es el de su alta capacidad intelectual, aparece al tomarse las virtudes de la obra de Alecio como ejemplo ante el mundo: “y que conozca el Orbe tiene el Piru hijos con que ilustrarse, y engrandecerse.” (a5)

La Dedicatoria de Alecio al padre superior de la orden se hace con humildad, procurando resaltar la intención más que el logro:



“Ofrezco a V.P. Reverendisima el ingenio en versos humildes, por de inculto, y por de obediente, para que assi aun el entender en mi le este sugeto.” (a6)

En este pasaje el término “humilde” se refiere a impericia y a obediencia, por eso lo de sujetar el entender. La fórmula de extrema cortesía implica para Alecio entregar, además de la voluntad, el entendimiento.

Contribuye a atenuar el valor de su poema la adopción del concepto de inspiración, que se habría alcanzado por intermedio de la “influencia” de Santo Tomás:

“Angelico es el argumento, assi lo fuera el estilo, tuviera V.P. Reverendissima menos que hazer en el dissimulo; y no que para que su juicio no me niegue el agrado, es menester, que su piedad me crea el afecto. Este me llevo el gran Tomas, que como si para el mas alto vuelo en ambos mundos no le bastara la suya sola, ha querido tambien volar con mi pluma.” (a6)

El Viceprólogo conlleva un tono irónico, pues pretende sustituir el obligado prólogo declarando que los objetivos de este constituyen un no justificado trabajo. Las funciones que ejercería un prólogo, al parecer de Alecio, son las de explicar, persuadir y defenderse. Y las tres son materia excusable ya que se trata de una



tarea inútil:

“Como cuanto se escribe tiene por frente el Prologo; y el escribir aun a ingenios valientes, no hay Proemio que fatigado no sude, procurando declaraciones a las escuridades, atribuyendo persuasiones a los aficionados, y anticipando injurias a los emulos: todo esto sudor de muerte parece, por lo que tiene de frio, que no lo es poco el que imagina con invencion de amigos disculpar atrevimientos de escritor, con ofensas de antemano captar benevolencias de vulgo, y con hojas de preambulo esclarecer tinieblas de libro.” (a7)

En su caso, Alecio indica que, dada la brevedad del libro, no se requiere mayor introducción:

“Esta introducida molestia, mas que necesaria introduccion, le escusa el mio su brevedad, que quando el trabajo es poco, el no sudar, no es mucho.” (a7)

Ironizada en tal forma la función del prólogo como labor perdida, Alecio expresa, bajo aparente humildad de escritor, una orgullosa autonomía frente al temido lector.



**Juan de Espinosa Medrano.**-La Censura del Doctor Fray Fulgencio Maldonado (Arequipa, 1 de junio de 1660) resalta la equilibrada confluencia entre ingenio y sabiduría en El Lunarejo. La problemática del criollo intelectual, quien debe enfrentar el menosprecio del europeo, es señalada con indignación por Maldonado poniendo como demostración irrefutable el modelo del cusqueño:

“Ha llegado a ser admiración de su patria: dando a ver en la envidia, que desalumbrada suele concitarse contra los hijos de ella (criollos los llaman con nombre de incognita etimologia) que donde crio Dios mas quilatados y copiosos los tesoros de la tierra, deposito tambien los ingenios del cielo.” (b2)

La alusión al concepto de patria para designar a América como entidad diferente de Europa, y la referencia al valor equiparable de los ingenios americanos con los del viejo mundo, constituyen un tema fundamental en nuestra historia y, específicamente, en la vida personal de Espinosa Medrano. Este veía postergados sus derechos materiales, pese a su valía intelectual, como puede apreciarse en su “Discurso sobre si en concurso de opositores a beneficio curado Deba ser preferido caeteris paribus el Beneficiado al que no lo es en



la promoción de dicho Beneficio” (Lima, 1664)<sup>1</sup>.

La Aprobación del Doctor Alonso Bravo de Paredes y Quiñones (Cusco, 8 de junio de 1660), amplia y elocuente alabanza de Espinosa Medrano, asigna a este los calificativos de “epilogo glorioso de muchos grandes” (por su erudición), “Demostenes indiano” (por su oratoria), “Fenix criollo” (por su poesía), “sutil despertador de las aguilas en la catedra” (por sus virtudes como maestro). (b3) Estos juicios constituyen un verdadero resumen de la actividad intelectual del Lunarejo.

El Padre Miguel de Quiñones, en su Censura al **Apologético** (Cusco, 10 de junio de 1660), valora esta obra como testimonio de la capacidad intelectual de su autor:

“Claro es que no es esto todo lo que sabe; aunque es bastante indice de lo mucho que sabe. Mas pudo Dios hacer que el hombre; pero el hombre es credito de lo mucho que puede, porque es el mundo pequeño, que contiene las perfecciones del grande. Un mundo hay en este breve tratado de curiosidades del ingenio; pero es el mundo menor credito del mayor, que en su ingenio le queda.” (b5)

---

<sup>1</sup> Luis Jaime Cisneros y Pedro Guibovich, “Un raro opúsculo del Lunarejo”. *Lexis*, vol. XIII, N°1 (1989) págs. 95-104. Cfr. Walter Redmond, “Juan Espinoza Medrano: Prefacio al lector de la Lógica”. *Fénix*, 20 (1970), pág. 74-80). En este prefacio El Lunarejo deja constancia de su insatisfacción frente al juicio errado que los europeos suelen manifestar acerca de los intelectuales americanos.



El Doctor Juan de Montalvo, en su Aprobación al **Apologético** de Espinosa Medrano (Lima , 20 de setiembre de 1661), se suma a los elogios de los encargados de aprobar el texto del Lunarejo y, citando a San Basilio en el proemio de su obra acerca del Espíritu Santo, aplica al autor el juicio de que “esta tan colmado de erudiciones y conceptos, que el que por su dicha le leyere, ha de ir advertido del consejo de Teodoreto, **Oportet lectorem perspicacem esse** [conviene que el lector sea perspicaz]”. (b1 v.) Montalvo cierra su Aprobación mediante una decidida alabanza que revela su reconocimiento y admiración por el escritor:

“Y ya deseo la licencia que con toda justicia pide, para que a todos conste esta verdad y se le ajuste lo que a otro intento dice San Jeronimo: **Nihil est in eo quod non luceat, et splendore suo mundum illuminet** [nada hay en esto que no brille y que con su esplendor no ilumine el mundo].” (b1 v.)<sup>1</sup>

Esta Aprobación permite, también, hacer constar la fama de Espinosa en la época: “por las divinas y humanas letras que le adornan” y por sus “calidades y estimables prendas”. (b1 v.)

Espinosa Medrano en su Dedicatoria “Al Excelentísimo Señor Don Luis Mendez de Haro, Duque Conde de Olivares” (Cusco, 20 de febrero de 1662) culmina con una confesión de disconformidad

---

<sup>1</sup> Traducciones de E.H.R.



típica del ingenio indiano que aspira al mayor reconocimiento y a las más altas condiciones propiciatorias para el cultivo de las letras:

“En esta cumbre tienen colocados a V. Exc. sus inclitas prendas, y en esa le deseamos eternizado los que en tan remoto Hemisferio vivimos distantes del corazón de la monarquía poco alentados del calor preciso con que viven las letras, y se animan los ingenios, contentándonos con saludarle siquiera con los afectos”. (c2)

Se trata de un tema que ampliaré en el Prólogo al **Apologético**, así como en su **Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios** (Cusco, 1664?) y en el Prefacio al lector de su **Philosophia Thomistica** (Roma, 1688). [ver cap. El lector, sección Espinosa Medrano]

**José Antonio de Oviedo y Herrera**- Miguel Nuñez de Roxas, en su Censura a **Vida de Santa Rosa** del Conde de la Granja, como parte de la calificación elogiosa del poema trata los temas de la fama, la gloria, la preservación de la memoria del poeta gracias a los méritos del libro:

“añadiendo, para digno padron de su gloria, el modo, los accidentes, y la oportunidad, al acierto que le governo en la eleccion del assumpto; constituyendose legitimo acrehedor, à que assi como



ha sido la hoguera, ò pyra, en que sin extinguirse, se ha abrazado, y acrisolado su tierno, devoto numen, assi sea à la posteridad seguro monumento, que à todas las edades renueve su memoria, preservando de las injurias de el olvido inmortal su fama, mejor que por otros menos sagrados lo conseguian los romanos, mandandolos erigir ambiciosamente religiosos". (d - d v.)

Con lo cual se establece que una de las funciones de la poesía consiste en la promoción de la figura del autor, siempre que se respete la exigencia de alta calidad de la obra.

Por su parte, Don Fernando Carrillo de Córdoba en su "Juicio del Poema", fiel a la doctrina que sostiene que el talento es superior al arte, pondera la poco frecuente conjunción de ambas cualidades en una sola persona:

"Y como avara la Naturaleza rara vez acumula en un Sujeto tan apreciadas dotes: sucede, que el divino renombre de Poeta, que el rudo vulgo atribuye nesciamente a qualquier pedante Poetastro, le ayan merecido solo aquellos, en quienes por singular privilegio se ha compadecido la insuperable ventaja de tan feliz concurrencia." (g2)

Tal privilegio ha recaído en la persona del Conde, quien añade a sus cualidades la de poseer una pudorosa modestia, causa de su inhibición ante la perspectiva de publicar sus producciones



literarias. Al respecto, y en lo que compete al poema analizado, Carrillo confiesa que él y otros amigos han insistido para que el escritor lo ofrezca “a los ojos de la publica luz”. (g4)

Para Carrillo, dada la preeminencia del poeta en el proceso creativo de las “leyes poeticas”, el crítico debe cumplir con un requisito que, en lugar de asociarlo con el marco teórico, lo vincula con el talento del autor. Debido a tal exigencia, el crítico tiene que estar a la altura del artista. Carrillo, siguiendo postulados platónicos, sostiene que para “interpretar” y “entender” un poema es “necessaria la misma fuerça divina, que para componerle”. De aquí llega a la conclusión de que las perfecciones de la obra del Conde de la Granja “solo el que alcanzare à imitarla, llegara à reconocerlas.” (h2 v.)

En la Dedicatoria del Conde de la Granja, aparece en diversos momentos el cuadro de los tópicos de afirmaciones de modestia. Algunas veces se trata de una alusión a la inconsistencia de su pluma: “debilmente animada a los tibios alientos de mi corto espiritu”. (a2) En otra ocasión, señala deficiencias métricas y de estilo: “por las oscuras lineas, que en mal cadentes numeros, tire con atrevido pulso, arrevatado aun mas, que de el furor Poetico, del dulce iman de mi fervor devoto”. (a2 v.) Más adelante, hablará de su “presuncion”, de su “osadia” (a2 v.) y de su “grosero estilo”. (a3) Las notas de modestia llegan, incluso, a señalar el texto como si fuera una penitencia ‘póstuma’ impuesta a la santa: “esta ultima Penitencia, que no cupo entre las muchas de su primera vida”. (a3 v.)



**Pedro Peralta Barnuevo.**- En su Aprobación de **Lima Fundada**, el Padre Thomás de Torrejón declara que para él "la elevada Pluma" de Peralta "tiene tan vinculados los aciertos, y con ellos tan conquistada la aceptación, que sobra para Censura su gran Nombre; pues solo oído, despierta el ánimo, para ver rayar en sus Obras toda la luz de la Eloquencia." (a 1) De otro lado, el comentarista se enorgullece de poder contribuir a la difusión de la fama del poeta. Torrejón da fin a su exposición mediante una efusiva reseña de la producción intelectual de Peralta y un comentario de los méritos personales de este escritor. Lamenta que la lejanía de Europa impida que se le otorgue mayores reconocimientos:

"Su ingenio es aquel dichoso país de la Razon, atendido del Cielo con tan benigno influxo, que no produce sino sublimes pensamientos, y ha anidado con su estudio en tanta altura, que, como de Aguila Real, aun el primer vuelo suyo es ya remonte. Ni solo se admira en el lo sublime, sino tambien lo fecundo; siendo Mar, que, aunque se desagua, no se agota; ò un racional Potosi, criadero de finissimo metal, que despues de muy trabajado, aun queda rico. Si floreciera en la Europa, donde son tan faciles las prensas, las tuviera en continuo afan, con mucha gloria de la Nacion Española, y provecho del Orbe Literario: logrando tambien lo que, aun executada de su merito, no le dispensa la Fortuna. Mas esta es una desgracia, que, como a la hermosura, sigue à los Ingenios Peruanos, cortandoles las alas, para



que encarcelados en su nido, no puedan prender à otra Region el vuelo. Nacen tan cerca del Sol que alumbra, como lexos del que manda; y la distancia, ò les niega su influxo, ò con la obliquidad de los rayos se lo intibia: razon, porque se lloran marchitas muchas nobles Plantas, que à mas vecino influxo se vieran tan altamente erguidas, como gloriosamente coronadas.” (c 4 - d 1)

Pese a este lamento, el crítico realiza un homenaje a la ciudad en que nació el poeta:

“Si se ignorasse la Patria del Doctor Don Pedro, pudieran disfrutar esta gloria todas las Ciudades de España, como contendieren por Homero las siete mas celebres de Grecia. Pero sabiendose, que nacio en Lima, debe esta noble, y tres veces coronada Ciudad rendirle à Dios las grazias, de que no huviessse nacido en otra.” (d 1)

El Prólogo de Peralta a **Lima Fundada** muestra al escritor inclinado en favor del talento artístico frente a la técnica o arte:

“De suerte que, aunque aquel gran maestro de la poesia, el dulce Horacio, pide la union del genio y del estudio, vale mas el primero sin el segundo, que al contrario.” (a 4)



En consecuencia, lo principal de la poesía radica en la inspiración y en el servicio que esta exige: “la poesía es una inspiración que se recibe como dádiva, pero que ha de desempeñarse como deuda.” (a 4)

Gracias a su capacidad de inspiración es que el escritor tiene la obligación de innovar, en el sentido de crear nuevas reglas dentro de una tradición literaria. Un objetivo de la lectura es el de identificar el grado de tales invenciones artísticas. En consecuencia, la intervención del poeta en la elaboración de su obra es un elemento que debe ser específicamente valorado por el lector. Este es quien debe otorgar la gloria al poeta cuando reconoce la pericia de su arte.

Un componente implícito en la exposición del prologuista es el del valor personal que se requiere para tomar la decisión de componer poesía épica. Valor exigido no solamente por las dificultades inherentes a su tarea, sino, como hemos visto en el capítulo anterior, por la fuerte presión del consenso crítico atinente a la postulada condición de inalcanzable o imposible de la poesía épica.



## CAPITULO IV.-

### La poesía

En esta sección nos encargaremos de los conceptos que atienden al tema de la poesía, a su origen, a su naturaleza, a sus funciones e importancia.

**Diego Dávalos y Figueroa.-** Los preliminares de la **Primera parte de la Miscelánea Austral** de Diego Dávalos presentan escasas indicaciones teóricas asociadas a la poesía y su génesis. Algunos conceptos aplicados al talento lo describen como compuesto por “razones, sentencias y dudas” (fol 6), las que se sintetizan bajo el término “elocuencia”. Asimismo, se hace mención al talento como don divino, natural, en oposición a lo aprendido.

Más rico en pensamiento alusivo a la poética es uno de los sonetos ofrecidos en homenaje a Delio y a Cilena, compuesto por don Diego de Carvajal, “Correo Mayor de los Reynos del Piru”. El poema, aplicando un esquema de diseminación y posterior recolección de términos, expone una serie de elementos de juicio que el sonetista asume para describir sucintamente lo que considera característico de Diego Dávalos como poeta. El oferente destaca el



ingenio (el canto), la retórica (el estilo, la sabiduría, la ciencia, la invención) en Delio. A Cilena atribuye la elocuencia, que resulta abarcando y determinando tanto el ingenio como la retórica:

“Ingenio peregrino, y milagroso,  
Gloria de nuestra lengua Castellana.  
Dulce trompa que al son de la Toscana  
Levantas mas tu canto sonoro,  
Rethorico, que dexas embidioso  
Qualquiera estilo, y sciencia soberana,  
Alto poema de invencion galana,  
Del nuevo Mundo nuevo Sol famoso.  
Ya que tu nombre eternizaste tanto,  
Atribuye a Cilena la elocuencia  
conque en el alto cielo (o Delio) encumbras,  
Ingenio, gloria, trompa, y dulce canto,  
Rethorica, poema, estilo y sciencia,  
Y la luz de los rayos con que alumbras.”



**Diego Mexía de Fernangil.-** Mexía de Fernangil (**Primera Parte del Parnaso Antártico**) explica en el prólogo que su traducción de las **Heroldas** y el **In Ibin** de Ovidio ha sido realizada en tercetos porque estos permitían un mejor traslado del verso latino al español. (fol. 2 v.) La elegancia y dulzura de la poesía italiana son dos atributos a los que dedica su admiración y trata de aplicar en su obra:

“en algunas cosas imite a Remigio Florentino, que en verso suelto las traduxo en su lengua Toscana con la elegancia i estudio que todos los milagrosos ingenios de Italia han siempre escrito.” (fol. 2 v.)

A su vez, el **Discurso en loor de la poesía** incorpora entre sus conceptos algunas definiciones de materia poética, ideas que pertenecen a la tradición tópica de los discursos laudatorios de la poesía europea.<sup>1</sup> El origen divino de la poesía será justificación suficiente de su importancia y de la dignidad del poeta. La poesía es un don divino que abarca “toda ciencia” (v.98):

El don de la Poesia abraça, i cierra  
por privilegio dado de'l altura,  
las ciencias, i artes qu'ai aca en la tierra. (v.100-103)

<sup>1</sup> Como destaca, basándose en E.R. Curtius (1955), A. Cornejo en su edición del **Discurso** (1964, pág. 121).



Pero este don no es otorgado con plenitud, siendo necesario que cada poeta ponga en juego su propia capacidad y esfuerzo para alcanzar la excelencia:

I por no poder ser qu'este cifrado  
 todo el saber en uno sumamente,  
 no puede aver poeta consumado.  
 Pero seralo aquel mas ecelente  
 que tuviere mas alto entendimiento,  
 i fuere en mas estudios eminente. (v.109-114)

De esta manera la oposición entre naturaleza y arte se resuelve en favor de una participación complementaria, tal como se afirma más adelante:

Porqu'aunque sea verdad, que no es fatible  
 alcançarse por arte lo qu'es vena,  
 la vena sin el arte es irrisible, (v.310-312)

El origen divino y espiritual de la poesía trae como consecuencia su naturaleza conceptual, que es lo que determina su valor:

I como la Poesia al ombre vino



d'espíritus angelicos, perfetos,  
 que por concetos hablan de contino:  
 Los espirituales, los discretos  
 sabran mas de Poesia, i sera ella  
 mejor mientras tuviere mas concetos. (v.124-129)

La bondad de la poesía se mide por el grado de importancia que posee:

Es la Poesia un pielago abundante,  
 de provechos al ombre; i su importancia  
 no es sola para un tiempo, ni un instante.  
 Es de provecho en nuestra tierna infancia,  
 porque quita, i arranca de cimientto  
 mediante sus estudios, la inorancia.  
 En la virilidad es ornamento,  
 i a fuerça de vigillas, i sudores  
 pare sus hijos nuestro entendimiento.  
 En la vejez alivia los dolores,  
 entretiene la noche mal dormida,  
 o componiendo, o reboviendo Autores.  
 Da en lo poblado el gusto sin medida,  
 en el campo acompaña, i da consuelo,  
 i en el camino a meditar combida.



De ver un prado, un bosque, un arroyuelo,  
 de oír un paxarito, da motivo,  
 para qu'el alma se levante al cielo.  
 Anda siempre el Poeta entretenido  
 con su Dios, con la Virgen, con los Santos,  
 o ya se abaxa al centro denegrado.  
 De aquí proceden los heroicos cantos,  
 las sentencias, i exemplos virtuosos,  
 qu'an corregido, i convertido a tantos. (v.664-687)

En realidad, estos versos nos están enumerando algunas de las funciones que la autora atribuye a la poesía. Hacia el final del poema, en términos más explícitos se determina estas funciones: enseñar, consolar, contribuir a la fama de los poderosos, elevar espiritualmente, desarrollar la inteligencia.

Tu estas a las virtudes encumbrando,  
 i enseñas con dulcisimas razones,  
 lo que se gana, la virtud ganando.  
 Tu alivias nuestras penas, i passiones,  
 i das consuelo al animo aflixido,  
 con tus sabrosos Metros, i Canciones.  
 Tu eres el puerto al mar embravecido  
 de penas, donde olvida sus tristezas



cualquiera que a tu abrigo s'a acogido.

Tu celebras los hechos, las proezas  
de aquellos, que por armas, i ventura,  
alcançaron onores, i riquezas.

Tu dibuxas la rara ermosura  
de las damas, en Rimas, i Sonetos,  
i el bien d'el casto amor, i su dulçura.

Tu esplicas los intrinsecos concetos  
de l'alma, i los ingenios engrandeces,  
i los acendras, i hazes mas perfetos. (v. 766-783)

La Dedicatoria al Príncipe de Esquilache en la **Segunda Parte del Parnaso Antártico de Divinos Poemas de Mexía de Fernangil** trata, entre otros asuntos, de cómo la azarosa pérdida de sus bienes lo obliga a refugiarse en Potosí, alrededor de 1609. Aquí se consagra al estudio y a la poesía. Sus reveses de fortuna fueron compensados espiritualmente gracias a su dedicación a la poesía. Para Mexía, la actividad intelectual, entre las que se encuentra la de la creación poética, constituye una forma de refugio en la cual la fortuna no ejerce influjo: "con quietud he gozado de los bienes del entendimiento sobre quien no tiene la Fortuna dominio ni imperio alguno." (f) Esta autonomía del ejercicio espiritual en lo que concierne al destino material produce excepcionales riquezas, y es con ellas que se permite obsequiar al Príncipe de Esquilache:



“He desembuelto muchos autores Latinos, i he frecuentado los umbrales del templo de las sagradas Musas. I habiendo destas i de aquellas fabricado la segunda i tercera parte de mi Parnaso Antartico (aviendo ya impreso la primera) para compensar mis muchas perdidas con una colmada i mui dichosa ganancia, determine dedicar i consagrar estos frutos de mis estudios a V. Exa.” (f - f v.)

La poesía vista como consuelo aparece desde muy temprano en la colonia y, aunque tiene antecedentes como concepción tradicional, posee una base social y existencial muy concreta. Las rápidas caídas de fortuna, producto de la suerte o de las condiciones propias del sistema colonial, constituyen la experiencia social que sustenta la vigencia real y la funcionalidad cotidiana de una forma consagrada de valorar la poesía, tanto en la actividad creativa como en la recepción de esta.

En su respectivo proemio, Mexía da cuenta de las motivaciones que lo llevaron a elaborar sus sonetos a Cristo. Su intención consistía en llevar a cabo una ofrenda en agradecimiento por los dones de Cristo, devotamente reconocidos por intermedio de las estampas del padre Jerónimo Natal: “para que el lector levantando el espíritu, i sabviendo con la hermosura i primor de las vivas imagenes se enternesca i enamore de Cristo con la dulçura i harmonia de los versos catolicos.” (g v. - h) Se puede apreciar en estas frases una manifestación más del gusto italianizante adoptado



por el escritor, presente ya en su **Primera Parte del Parnaso Antártico**: uso del soneto, bajo las condiciones musicales de dulzura y armonía, tan propias de aquella tendencia.

**Adriano de Alecio**.-La Aprobación de Fr. Francisco de Figueroa para **El Angélico** de Alecio asume un concepto miliar en la tradición teórica horaciana como es el del requisito de la unidad de la pareja de lo bello y lo útil. Este concepto es evaluado positivamente y se aplica a la comprensión del libro:

“hallolo en el arte perfecto; en lo versista docto; en lo humanista entendido; en el estilo claro; en los versos terso; en los consonantes riguroso; en la variedad entretenido; en el lenguaje casto; en las fabulas ajustado; en lo comprensivo eminente; en la elegancia raro; en los conceptos profundo; en lo consecutivo digno de toda ponderacion y en el pensar con novedad una rara maravilla de nuestro siglo. Admiro en el un Oracio Christiano en lo lirico; un Homero catolico en lo grave; un Ovidio Español en lo elegante; un Zonazaro [sic] [Zanazaro] de nuestros tiempos en lo devoto; y un Lope Feliz de Vega Carpio en lo delgado, copioso y abundante, y todo con propiedad de buen dezir, facil y sin embaraço, ni violencia.

Enseña singular eminencia en lo erudito; viveza perspicaz en los equivocos; autoridad magestuosa en las sentencias; profunda gallardía en lo encumbrado; y de tal suerte ha dado en el punto,



mezclando lo divino con lo humano; lo útil con lo dulce, y lo moral con lo deleitoso, que no parece sino que el Angelico Tomas, cuyo es el asunto de la obra, le gobierno lo delgado de su pluma, le comunico lo profundo de su ingenio, y le dio lo claro de su entendimiento.” (a4 - a5)

Existe en todo este artículo una marcada presencia del pensamiento artístico de Horacio. En tal sentido, fuera del tema de la integración de belleza y utilidad, del enseñar y deleitar, se desarrolla en el crítico una tendencia hacia una estética de la perfección formal, la que supone dominio técnico y cultura (erudición). Igualmente, puede considerarse aquí la aceptación del principio de la imitación de modelos, esto es, el de producir literatura a partir de la literatura. Cabe incluir entre la influencia horaciana el elogio de la fama del poeta, la promoción de su dignidad y la consideración de la importancia de su función social. A su vez, Figueroa concede un decidido apoyo al gusto clasicista que promueve las categorías de racionalidad, orden, claridad, mesura, propiedad, elegancia.

**Juan de Espinosa Medrano.-** Los preliminares del **Apologético** del Lunarejo no presentan información de relieve acerca de poética. La Censura de Fray Fulgencio Maldonado está concentrada en el elogio de la obra, sin embargo hay ciertas indicaciones de interés alrededor de la teoría poética que



merecen ser destacadas. Maldonado asigna valor a la convergencia de ingenio y sabiduría. Comprende que el género determina reglas para la configuración discursiva de la obra, tal como sucede con las apologías, cuya condición genérica establece la necesidad de incorporar material de tipo humorístico al componente erudito. La apología pertenece, de acuerdo con la retórica clásica, al denominado género demostrativo, el cual se configura en los planos del elogio y el vituperio.<sup>1</sup> En tal contexto, la posibilidad de atacar al oponente autoriza el empleo de fórmulas humorísticas en el discurso apologético. Para Maldonado, la proporción entre erudición y humor en la apología debe sustentarse en el equilibrio y la armonía. (b2)

Alonso Bravo de Paredes en su elogiosa Aprobación coincide en los mismos términos de considerar apropiada la asociación de lo erudito con el ingenio burlón en el libro del Lunarejo. (b3 - b4)

La Censura de Miguel de Quiñones indica, igualmente, la coincidencia de ingenio y erudición en la obra. (b5)

Diego de Loaisa y Zárate, en sus espinelas dedicadas al Lunarejo, también llama la atención hacia la defensa 'jovial y seria' de Góngora realizada por el **Apologético**. (c1)

**José Antonio de Oviedo y Herrera.**- Juan de las Ebas

---

<sup>1</sup> Aristóteles, **Retórica**, Lib. I, Cap. III, Cap. IX.



en su Aprobación a la obra del Conde de la Granja ve en esta la unidad solicitada por la poética horaciana entre lo bello y lo útil, "para enseñar divirtiendo, o divertir enseñando". (a4) De este modo sería posible que "el mas curioso hallase entre la diversion el adelantamiento; pues tal vez el que empieza a leer divertido, acaba su tarea aprovechado". (a4 v.)

De las Ebas considera que el vector didáctico de la poesía se ve apoyado por su valor mimético: "Servia la Iliada de Homero de incentivo glorioso al Magno de los Alejandros; porque puestos en el Metro los hechos heroicos de los Capitanes Griegos, eran exemplares ya vivos de la guerra; cobrando nueva vida en las cadencias de la pluma". (b - b v.)

La Censura de Miguel Nuñez de Roxas incluye entre sus argumentos la idea horaciana de que el estilo es mortal y que es indispensable su actualización: "que por esto los Rhetoricos lo assemejan a la moneda, en que solo la que se usa, es la que corre". (c3)

Frente a la confluencia de lo Histórico y de lo Fabuloso, tema de la discusión teórica clásica de la poesía épica, Nuñez se inclina por el equilibrio entre ambos componentes, siempre y cuando no se atente contra el principio de la verosimilitud. (c3 v. - c4)

A solicitud del propio Conde de la Granja, el catedrático Don Pedro de la Peña emite opinión relativa al poema. Para él también es un requisito unir arte y utilidad, conjunción que define



como “el Apice sumo de la Poesia a que pocos aciertan”. (e4) En el tema de la dualidad de verdad histórica y fábula, Peña se inclina a favor de la primera , asumiendo que a la fábula le corresponde la función de adorno:

“siendo la mas segura senda para la verdad ella misma, mostrando ser assi, el que lo es por essencia, Christo Señor nuestro, por el Aguila de los Evangelistas. **Ego sum vita, et veritas.** La propone V.S. en su traje natural, desnudandola de vestidos improprios, persuadiendo por tan christiano medio, con mayor eficacia, à la virtud. Verdad es, que este nombre de fabula, que se da à lo que se finge, no le debe de ser de descredito, que no significa engaño de mentira, sino adorno de comento, como dixo un Ingenio, y V.S. la entretege en su Poema con moderacion, y provecho.” (e4 v.)

Acepta Peña que el género épico debe ilustrar especialmente una cualidad o característica del héroe. (f) En lo que atañe a la incorporación de acciones de índole amorosa, manifiesta su aceptación por razones de variedad artística y para producir el efecto de deleite en el lector, siempre que se emplee sin sobrevalorar tales acciones. (f2) El estilo de la épica debe caracterizarse por su pureza y elegancia. (f2 v.) A su vez, el poema épico adquiere mayor calidad artística si incluye elementos dramáticos y líricos en su configuración. (f2 v.)



En cuanto a la mimesis, se propone que esta se realiza particularmente en el plano visual:

“Y si el mayor deleyte consiste, en sentir del Filosofo, en imitar con propiedad lo natural, siendo el pincel, los colores, el estilo, y la elegancia retorica de las voces; esta es en la obra de V.S. el alma de su hermosura.” (f3 - f3 v.)

Es la representación del personaje central la que, particularmente, debe caracterizarse por su valor mimético:

“Y aunque todo se representa con propiedad al vivo, vertiendo la hermosura, y deleyte, en frases, y conceptos, en estilo, y sentencias, es mayor la perfeccion en la Vida de la Santa, donde la imitacion es tan viva, que oidas referir sus acciones, no parecen sino vistas. “ (f3 v.)

En síntesis, este crítico ha tocado los puntos centrales en la composición de un poema épico, estando a lo establecido por la teoría clásica: acción, fábula e historia, personaje, contenido edificante, acción amorosa, estilo, mimesis.

Fernando Carrillo de Córdoba en su Juicio del Poema define las cualidades que debe poseer el autor de una epopeya:

“El Ingenio (à mi parecer) para la semilla, el juyzio para la



organización: la imitación, para el alma: el estudio para el alimento: y el estilo para la hermosura.” (g2)

Cada uno de estos elementos sirve, respectivamente, a uno de los sentidos:

“de el ingenio, para la vista: del juyzio, para el olfato: de la imitacion, para el gusto: del estudio, para el tacto: del estilo, para el oido.” (g2)

Esta coordinación con los sentidos implica valores éticos (tacto) y estéticos (vista, olfato, gusto, oído).

En lo concerniente al uso de un protagonista femenino, Carrillo justifica su presencia argumentando en favor de la virtud heroica en el alma de las mujeres. (g3 v.)

En el tema de la fidelidad mimética el crítico favorece la presencia del factor histórico, en contra del componente fantástico en la épica. En este sentido, distingue Carrillo dos tipos de poética. En un sector se halla la poética cristiana y en el otro extremo la poética clásica o “gentil”. La diferencia tiene que ver con las evaluaciones que se establecen en lo tocante a la verdad, “para cuya exornacion no sufre la poetica Christiana las fabulosas licencias de la Gentil, aunque alegorica.” (g4)

Es importante la explicación de Carrillo de que los



ingredientes fantasiosos en la llamada épica no cristiana también se rigen por el criterio de verosimilitud; aunque en esta ocasión no se trata de verosimilitud histórica, sino de exigencias de coherencia en la caracterización humana de los héroes:

“a mi juyzio, la razon de la diferencia consiste, en que el Epico Gentil necessitava de la fabula como parte essencial, porque suponiendo en sus Heroes mas que virtud humana, (que es lo que significa el nombre de Héroe) le era preciso, para observar lo verisimil, valerse de la especial asistencia de sus Dioses, sin cuyo Patrocinio hizieran increíbles los maravillosos hechos que descriven.”  
(g4)

La intervención de las fuerzas alegóricas típicas del mundo clásico, le parece inapropiada tratándose de una composición de contenido religioso cristiano:

“el Poeta Christiano que elige un Heroe Santo, que en la misma serie de su prodigiosa vida halla celestiales apariciones, y portentosos milagros; como pudiera, sin hazer ofensa à la verdad, introducir con ociosa indecencia à Christo en persona de Jupiter, ò à la Santissima Virgen en la de Venus ò Diana.” (g4 - g4 v.)

Se puede concluir que el crítico acepta el material fabuloso



en otra categoría de poemas cristianos, esto es, en aquella no específicamente religiosa.

Si el objetivo de incorporar lo fabuloso en el texto es el producir deleite por medio de la ilusión y el artificio, su presencia no es requerida tratándose de una realidad que por sí ya es admirable, como la de Rosa:

“[cuando las obras de la naturaleza] en la realidad traen consigo la admiración por lo perfecto, y por lo raro, con mayor suavidad entonces se introduce en el ánimo el deleite.” (g4 v.)

En el terreno de lo sacro, el apego a la verdad de lo real es indispensable para la finalidad didáctica de la obra:

“como el fin de el Poeta es, no solo divertir con la representación, sino enseñar con el exemplo; nadie duda con quanta mayor fee, y reverencia se atendera à un Dios presente, que à un Dios representado.” (g4 v.)

Si hay que dar cabida a lo fabuloso, se debe seguir el modelo virgiliano, entretejiendo “oportunamente la fabula en la serie de la obra.” (h)

Para Carrillo, son criterios de valor en la poesía épica la unidad de acción, la variedad narrativa y conceptual, la



correspondencia entre estilo y contenido, la musicalidad delicada en la versificación. (h v.)

Cuando Carrillo se refiere a la opinión de un crítico “moderno” (h v.) acerca de la poesía, está implicando una percepción del estilo en tanto función histórica. Con ello se hace constar el carácter relativo del gusto estético, al mismo tiempo que indica en Carrillo una postura en favor de la renovación poética.

Otros requisitos artísticos de la épica tienen que ver con la moderada distancia temporal del tema y su calidad heroica, el protagonista único, el rango de la invención, la claridad y lo sublime del estilo, la adecuación de este a la clase de los personajes:

“quanto se ajusto el Author à las reglas de el Arte en la eleccion de el assumpto, ni muy remoto, ni muy moderno, en que erro Virgilio: en la materia heroyca, y esplendor, en que peco el Ariosto: en la Heroyna, que es solo una, à que faltaron el Tasso, y Homero: en la invencion, que no tuvo Lucano: en el estilo sublime, y claro, que no concilio Papinio: en la propiedad de el estilo, segun la classe de los sugetos, que tanto desea Horacio.” (h2)

Sin embargo, en una actitud de independencia ante los preceptos teóricos generales de la épica, Carrillo propone que los poetas tienen la prerrogativa de dar reglas a voluntad:



“porque tengo por cierto, que mas leyes guarda el legitimo Poeta, por la inspiracion de el numen, que le inflama, que por los preceptos de Aristoteles, y Horacio, y assi, creo que por el Arte Poetica no ay discipulos, que aprehendan: todos los de el Arte son Maestros, que enseñan: los mismos numeros, que escriben, son las leyes, que obedecen , viven con ellas como los Principes, sin sugetarse como los vasallos: no es Imperio de eleccion, sino de succession, à que solo son llamados aquellos Planetas de magnitud primera, en quienes imprime el Sol mas parecida su clara imagen.” (h2 v.)

Es aquí donde radica la fuerza que innova la teoría poética, y la cual explica la naturaleza histórica de las normas artísticas y su necesaria dinámica transformadora.

**Pedro Peralta Barnuevo.**-Una opinión similar a esta última de Carrillo la encontramos en Pedro Joseph Bermúdez, encargado de la Aprobación de **Lima Fundada**, de Pedro Peralta. Para Bermúdez, el poeta de talento tiene autoridad para “dar nuevos acertados preceptos al Arte”. Se trata de un “privilegio, que defiende la mas severa y docta Crisis ser digno honor de Ingenios de alta esfera”. (a 2)

Este crítico, basándose en la tradición teórica de la épica, hace un recuento de las partes fundamentales del género. Partes que se hallan gobernadas por la categoría mayor que es la



mímesis. El primer componente, la fábula, es definido como “la accion que se imita, representa, y aplaude; y esta debe ser una, y assimismo entera, heroica, y grande”. (a 2) Del segundo aspecto, el de las costumbres, se explica que se trata de la “Exornacion Moral, con que se pintan en el Poema los afectos con proporcion à las Personas, como lo enseña Horacio, advirtiendo las prendas que en el heroe se deben celebrar, ya por las excelentes calidades que convienen a la elevacion de su fortuna, ò ya por las sonoras aclamaciones que les ofrece el rumor de su fama”. (a 2 -a 3) El factor doctrinal o sentencia es considerado como “el concepto agudo y elegante, que contiene util y universal doctrina para instruir y mejorar el animo.” (a 3) El crítico advierte que la sentencia “debe usarse con tal arte y cuydado, que no quede superior ni señalada fuera del cuerpo de la Obra, sino que, encubierta entre sus adornos, la ilumine con sus esplendores, como enseña la agudeza de Petronio Arbitro”. (a 3) La llamada locución es “aquel grave caracter del Estilo, que en la composicion del Poema advierten los Maestros, que igualmente debe ilustrarse con los dos realces de alteza y claridad, que, como defiende Quintiliano, es la mayor virtud de la eloquencia”. (a 3)

Bermúdez incluye también comentarios de las partes que denomina “accidentales”, es decir, los episodios, los cuales “se forman de unas hermosas, y no importunas digressiones, que se introduzen entre la principal Accion , texiendose y enlazandose con la que Aristoteles intitula imitacion narrativa y numerosa, y assida à su



contexto, à quien dan hermosura y proporcion, no pueden dividirse sin que ella se destruya”. (a 4) Continuando con Aristóteles, menciona también como factor accidental de la épica el producir admiración en el lector. Dicha admiración se refiere a los acontecimientos narrados y a la forma artística de exponerlos. (a 4)

Bermúdez establece las nociones de orden y armonía como criterios artísticos en la épica. En dichas nociones interviene el concepto de correspondencia, analogía, consonancia o proporción entre partes, cuya sistematicidad genera una reciprocidad de contextos. (c 4 - d 1).

El padre Thomàs de Torrejon, en su respectiva Aprobación de **Lima Fundada**, asigna una posición destacada a los elementos visuales en la épica. (a3) Indica que lo que corresponde a la invención o fábula tiene por función contribuir al deleite del lector, sin transgredir los límites de lo verosímil, mediante el uso novedoso de prosopopeyas y alegorías. La fábula debe ir oportunamente entrelazada con los sucesos verdaderos o históricos; y debe ser ingeniosamente trazada para producir deleite sin desfigurar los hechos. (a 4)

El uso del tema amoroso en el género épico ha sido motivo de amplia discusión en la teoría europea desde la Edad Media. La aplicación del mencionado tema es rechazada por Torrejón, quien declara que no puede “contribuir a un dictamen que pretende calificar de artificio el desorden, e introducir con especie de halago el mas fatal



peligro". (b 1)

La presencia de la temática amorosa en la épica requiere medida, atendiendo a las necesidades del provecho público. (b 1 - b 2) No es solamente por razones de utilidad pública que este crítico defiende la restricción de lo amoroso en la poesía épica, sino también por motivos artísticos:

“Aun al artificio faltan semejantes Poesias; porque aunque se le concede al Poeta la imitación de las acciones humanas, mas no toda imitacion, sino la que por la senda del alhago camina azia el provecho. Este, dice con Aristoteles Santo Thomas, es el fin, que la Facultad Politica, como Reyna, prescribe a todas las Artes como subalternas. No solo les concede, ò niega el uso: sino aun les determina el modo, y entra como Dominante en sus ya arregladas espheras, à darles el ultimo precepto, que es el orden a la utilidad publica. De donde, faltando la Poesia impura a regla tan principal, ni es Obra cabalmente artificiosa, ni su Author merece Laurea, y nombre de Poeta.” (b 1 - b 2)

La opinión asumida por Torrejón es la del poeta cristiano. En tal sentido, aunque se respeta lo que los poetas de otras tendencias han ejecutado en sus obras en la temática amorosa, no se los justifica:



“No así el Poeta Christiano; pues la heroicidad de su Sujeto, no consiste en ser vencido, sino en vencer al Amor; ni sus flechas lo ennoblezen quando tierno le hieren, sino quando fuerte las despunta.”

(b 2)

Pedro Peralta en su Prólogo a **Lima Fundada** explica que la armonía, el orden, la proporción, la consonancia, que gobiernan la naturaleza, son principios matemático-musicales. Estos, a su vez, ejercen su dominio también en todas las artes. Bajo tales conceptos, la música sería el arte supremo, aunque el principio último corresponde a la razón matemática: “el peso, el número y medida de todo el Universo son las claves por donde Cantan todas las composiciones de la creación.” (a 2)

El escritor propone que todo está regido por categorías abstractas, especie de modelos originales:

“es sin duda que a la proporción que anima en los pensamientos de las mentes, imito la armonía de los conciertos de los cuerpos; esto es, que la proporción intelectual y abstracta es el modelo de toda la corporea.” (a 2)

Peralta define este modelo como la “música de la razón”. En consecuencia, la poesía se distingue por sus patrones abstractos, que son los que le dan consistencia como tal poesía: “y esta es la poesía:



discurso metrico y elocuencia cantante". (a 2) Aquí se une razón ("metrico") y música ("cantante"). Acepta, por lo demás, que dichos principios abstractos son restricciones, aunque -gracias a las exigencias que plantean al artista- se convierten en impulsos hacia la perfección: "(la poesía es) hermosura, que tiene su mayor libertad en sus prisiones y su mayor firmeza en sus caídas." (a 2)

Según Peralta, la poesía, como fiel concreción del orden musical ha participado en la conformación política, religiosa y cultural de los pueblos. Se trata de destacar la función cívica de la poesía por la vía de la razón que la configura internamente. Con ello Peralta distingue a la poesía y la exalta en lo que a sus valores y a su pertinencia social se refiere:

"Su poder y su excelencia se manifestaron en los gobiernos, y en las Aras: pues si se redujeron los nombres a vida política, fueron sus reducciones las primeras conquistas de los versos: diganlo Orfeo con sus fieras movidas y Anfion con sus peñascos atraídos (paradojas de la rudeza de los hombres sojuzgada por la fuerza de la poesía vencedora), y si se consultaban los Numenes, era esta la fórmula de sus oráculos con que los filósofos repartieron a Musa por Idea, y los pueblos sirvieron a Deidad por Musa. Aun más sagrada cuna tuvo la poesía en las cítaras y en los himnos de los primeros padres y los más sabios reyes: con que hasta el culto antes de ser legal, ya era poético. En la primera infancia de la Grecia lo mismo fue



comenzarla a hacerla andar la ciencia, que enseñarla a cantar la poesía: pues aun antes de Homero, como no dejo de haber heroes (lo que lamenta Horacio), tampoco dejo de haber poetas, que sepulto el olvido, cubriendo una misma tierra a los asuntos y a las liras.” (a 2 - a 3)

Distinguiendo entre materia y forma, consigna la primera como obra del hombre, y la segunda, como originada en la divinidad. Entiende por materia los metros, los ritmos y los tropos. Forma se aplica a orden, ideas y pensamientos. Es en la forma donde radica la inspiración: “[la forma] es aquel raptó del entendimiento, aquel incendio de la imaginativa, y aquel esplendor de la expresion con que el poeta se eleva, se enciende y brilla, movido de la naturaleza.” (a 4)

Horacio no admitía la mediocridad en la poesía, y el prologuista sigue este precepto al considerar que la poesía es “una virtud, que consiste en el extremo, porque no admite medio de elegancia.” (a 4)

Si lo fundamental está en la inspiración, es necesario evaluar cuál es la función de las reglas en la creación poética: “y aunque para esta se ha aspirado a dar reglas, son estas las sendas, pero no los pasos; los rumbos, pero no los vientos.” (a 4) Con ello Peralta no hace sino expresar su independencia frente a las normas estéticas consagradas. Estas son solamente guías y no obligaciones ineludibles. El escritor prepara así la exposición de las innovaciones



que ha puesto en juego en medio del respeto juicioso a los preceptos teóricos, a los modelos consagrados, a las tradiciones. La tensión entre la aceptación de lo ya sancionado y el espíritu de autonomía, se manifiesta en esta discusión inicial de los auténticos valores artísticos.

Mediante un resumen de las principales reglas aceptadas para la épica, se establece con claridad en qué radio de acción resultan ser pertinentes y en qué niveles son cuestionables. La erudición, el gusto y el sentido crítico de Peralta, le permiten deslindar lo funcional de los preceptos en el plano artístico y en el plano moral. Ambas perspectivas -la artística y la moral- sostienen los criterios distintivos de Peralta en este campo de la estética normativa.

En término amplios, una primera distinción separa los tipos de estilo en conformidad con la jerarquía de los asuntos y de los personajes: “[la poesía] pide su mayor espíritu para los heroes y los grandes hombres, reservando la dulzura y la gracia para los asuntos menos altos. Así para aquellos se destino la epica o heroica, y para estos la lirica y la comica.” (b 1)

Con sentido histórico, y apoyándose en una opinión de Casiodoro, Peralta explica que la diversificación estilística es producto de la decisión humana y no una ley natural: “mas no fue esto por alguna revelacion de la naturaleza, sino por advertencia del ingenio; pues como noto bien Casiodoro: el principio del decir lo dio la una, y el arte lo produjo la observacion del otro.” (b 1)



Amplificando estas consideraciones, insiste en el carácter arbitrario de la constitución de los estilos en la antigüedad grecolatina, denunciando, de otro lado, el valor ejemplar y autoritario que las obras de aquellas épocas, asumidas como modelos, han ido adquiriendo a través del tiempo. Por su antigüedad, el consenso de los lectores ha dictaminado la índole modélica de tales composiciones, confundiendo la anticipación temporal con la validez artística: “tiene la antigüedad veces de creación con que se juzga, que forma inmutable aun lo que discurrió antojada. Es un ascendiente de tiempo que todos veneran por alcuña de razón con que presumen que es lo mismo ser primero que mejor.” (b 1)

No obstante, dado que el consenso de los lectores ha coincidido en su aprecio por aquellos textos primigenios, Peralta piensa que no se puede eximir al poeta de admitir la pertinencia de ciertas reglas o leyes, aunque sin dejar de tomar conciencia de la particular naturaleza arbitraria de estas:

“(los que juzgan en mucho las creaciones antiguas) no piensan mal, cuando la aprobación universal ha pasado en autoridad de cosa juzgada los aciertos; principalmente donde no hay otra regla que el discurso que ha de hacer la elección por la pluralidad de votos de los siglos. Así se ha hecho en el reino del componer y del decir leyes inalterables los estilos y los modos de los primeros celebrados.” (b 1)



De las reglas que la crítica ha derivado de los arquetipos de la épica clásica, Peralta enumera como válidas las que tienen que ver con la exigencia del rango militar del héroe; de la unidad de acción; de la función ornamental de la invención compuesta por episodios amorios, prosopopeyas (“representaciones de dioses y sujetos morales”, dice el prologuista); del discurso figurado; de lo fabuloso o fantástico mediante alegorías. Estas modalidades del poema, convertidas en “reglas inviolables”, están comprendidas por dos categorías superiores que las distribuyen conforme a su pertenencia a los sucesos representados o al sector de las significaciones específicas:

“Todas las cuales las comprenden debajo de la absoluta division de imitacion y alegoria: de quienes la primera es una imagen de la accion humana o representacion de los sucesos, que forma como el cuerpo del poema; y la segunda, el sentido o el alma que contiene.” (b 2)

Peralta sopesa los motivos que imponen como objeto de la épica al héroe militar, indicando que el valor como virtud, al haber acaparado la atención de la fama, atrajo las “aclamaciones y los cantos”.(b 3) Las dos funciones que se pone en práctica aquí son el elogio del héroe y la difusión ejemplarizante de sus acciones:



“y como estos [los tributos] no solo se ofrecen para enriquecer el erario de los elogios, sino para mantener las fuerzas del ejemplo, se constituyo la virtud militar como unico asunto de la poesia epica y se hizo Apolo idolatra de Marte.” (b 3)

La frase última carga la ironía en esta costumbre de la tradición épica, transformada en regla inmutable desde su arbitrariedad, gracias a la fuerza del consenso y su persistencia en el tiempo.

Peralta acepta las reglas, pero deja clara su posición en el sentido de que se trata solamente de decisiones de la voluntad humana. En otras palabras, el autor es consciente del sentido histórico de las producciones culturales y de los juicios de valor que ellas generan.

En lo que se refiere al problema de la unidad de acción, Peralta establece una correlación entre esta y la noción de unidad del universo. El reconocimiento de la correspondencia entre ambas unidades ha sido la causa de la vigencia del concepto de unidad de acción. Es así como Peralta explica la adhesión que ha través del tiempo ha recibido esta regla de la poesía épica. (b 3)

Los episodios amorosos, en tanto componentes de la **Inventio**, sí merecen de parte del escritor una áspera crítica: tales acontecimientos deslucen la figura del héroe, pues no hacen “otra cosa que introducir en el heroismo la vergüenza”. (c 1)



Propone Peralta que los episodios amorosos sean controlados en su dimensión a partir de los límites que determina su función como factor decorativo. Además, deberán ser restringidos por las normas del decoro moral:

“cualquier ornato con que se pondere la hermosura y se describan los afectos, cuando se contienen dentro de la modestia, la virtud los corrige, y el fin los ilustra, solo son un inocente halago de la idea y una inculpable belleza de la pluma.” (c 2)

Agrega que, bajo un manejo razonable, las acciones amorosas pueden cumplir un objetivo edificante:

“Pero no solo son excusables aun hoy los episodios; son siempre utiles de la manera que se ha dicho; pues evitando las impuras delicias precedentes, navegan seguros hacia la decencia, no siendo otra cosa que un derrotero de instruccion dado a los grandes hombres, para huir no solo los escollos de una pasion furiosa en que naufraguen, sino aun las corrientes de un amor justo que los desgarrate: coronando despues las ansias de este con las honestas rosas del himeneo. Asi aun en las mas serias historias y aun en las sacras letras, se refieren los excesos para los remedios.” (c 2)

En lo que atañe al área de las prosopopeyas y las



alegorías encuentra Peralta plena justificación para su empleo, pues constituyen elementos indispensables para el adorno, el lustre y la grandeza de las acciones: "son las realidades de la imaginativa y los cuerpos espirituales del discurso." (c 3)

El problema de las figuras es observado como no privativo de la épica, aunque se juzga que la envergadura del género heroico requiere intensamente de su presencia: "del modo que necesita de mayor numero de luces y mas claras un grande templo que otro estrecho." (c 3)

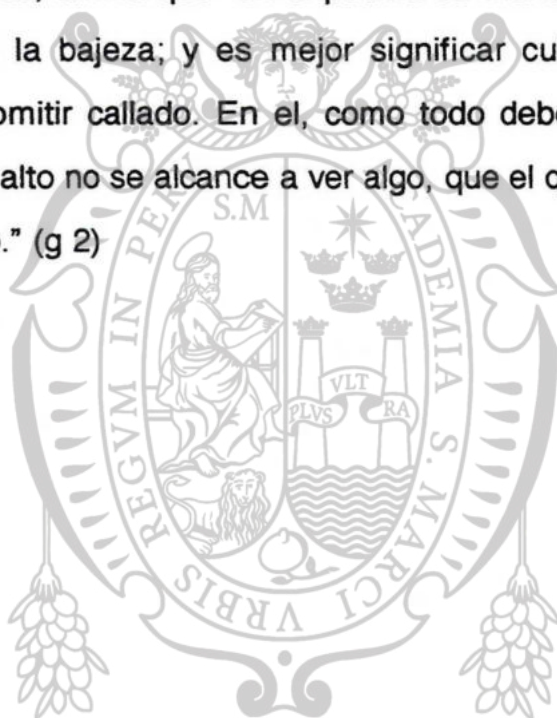
La historia fabulosa, que es la que involucra a la mitología clásica, merece en Peralta un singular aprecio: "esta es la lengua que se habla en las eminencias del Parnaso y en lo mejor de las montañas del Pindo y de Helicon." (c 3)

El autor resalta la capacidad alusiva del componente mitológico, citando algunos nombres míticos consagrados por su valor simbólico y por constituir síntesis de contenidos más o menos complejos. Superado el problema de la asimilación cristiana de los dioses paganos, y ya transmutados en simbología catequizada, estas nominaciones son tenidas por norma poética obligada: "hace tenido esta ley por tan precisa, que a varios se ha multado en el aprecio por no haberla cumplido en el discurso." (c 4)

En opinión de Peralta la épica posee una intensa capacidad para contribuir a la difusión y permanencia de la fama del héroe, superando en este sector a la pintura y la escultura. (d2)



La cuestión de si se introduce o no nuevos vocablos se hace depender del sentido de medida. Peralta critica a aquellos poetas españoles, como Villamediana y Jáuregui, que acostumbran excederse en latinismos.(g 1) Bajo la orientación de Horacio, acepta que es positivo “enriquecer el patrio idioma.” (g 2) En lo concerniente al plano artístico, afirma que “en el poema es menor inconveniente la novedad, que la bajeza; y es mejor significar culto, que espresar indecente, u omitir callado. En el, como todo debe ser sublime, es mejor que por alto no se alcance a ver algo, que el que por humilde se desprecie todo.” (g 2)



## Capítulo V.-

### La forma y la intención del texto

En este capítulo nos proponemos examinar las opiniones y criterios que los comentaristas y el autor exponen aludiendo a los objetivos y la estructura de la obra en particular. Estamos ante conceptos teóricos puestos al servicio de la actividad crítica. En tales condiciones, podemos observar que nos encontramos frente a un material de sumo interés tanto para la comprensión de la forma y de la significación de los textos analizados, como para la historia de la lectura de los mismos. Los puntos de vista que se propone en los preliminares constituyen un conjunto de índole crítica susceptible de ser puesto en confrontación con las diversas opiniones que los lectores han ido emitiendo a través del tiempo.

**Diego Dávalos y Figueroa.-** Las razones de la publicación de la **Primera parte de la Miscelánea Austral** de Dávalos y Figueroa son expuestas en el prólogo "Al lector". Los diálogos o coloquios entre el poeta y su esposa, realizados bajo los nombres pastoriles de Delio y Cilena, pretenden dar a conocer, en primer lugar, su dicha matrimonial. En segundo término, se busca que



las innatas cualidades intelectuales de la esposa sean apreciadas por los lectores. Particularmente, se llama la atención hacia sus virtudes oratorias. El tercer objetivo consiste en la presentación que Dávalos hace de sí mismo como poseedor de un talento no inferior al de su esposa.

Al justificar el título de su obra, Dávalos aclara la multiplicidad temática de su contenido: filosofía, poesía, relato. Igualmente, determina su identificación regional americana:

“Puse el intento en hazerlos [los coloquios] con traza y nombre de Miscelanea para poder tratar en ella algunas materias de consideracion, entre las que era forçoso referir mi principal intento, lo qual deve considerar quien advirtiere, o notare la variedad de los titulos de los coloquios y discursos de ellos, ya que toda ella es una conversacion donde es muy proprio, y aun forçoso tratarse varias cosas y de alguna muchas vezes. Añadile el renombre de Austral, por averse compuesto en esta region y parte del Austro, o Sur, que es del Polo Antartico. Aqui hallara alguna Philosophia quien desta gustare, versos el que los apetesciere, y historias quien dellas se agradare.”  
(fol. 6v)

Entre los propósitos que lo han llevado a dar su obra a la luz pública menciona su interés por agradar al lector mediante la reunión de un grupo de temas seleccionados por su valor intelectual y



moral:

“[lo] que yo en hazerla pretendo y espero es agradable entretenimiento, y gusto del lector, y para grangearlo confieso aver juntado aqui mucha parte de las curiosidades que en larga lection de antiguos, y authorizados libros he hallado: haziendo eleccion de las que mas a proposito fueron, admitiendo pocas de las que en authores de Romance vulgarmente se hallan y saben: cuyo estudio puedo, segun esto, vender por de considerable tiempo, como collegira el que lo leyere, y mas el mas leydo; viendo los mas intentos llevados al cavo con la prueba de muchos Philosophos, razones, authoridades, conceptos, colecciones morales, y aplicacion de todo al principal intento del libro: cuya verificacion y prueba remito a la atenta lection del.” (fol. 6v)

Por su parte, el soneto preliminar de don Diego de Carvajal, ofrecido en homenaje a esta pareja de intelectuales, asocia con la moda “toscana” los textos comentados, detectando en ellos una importante característica que da testimonio, en lo que a la técnica poética se refiere, de la presencia italiana en el Perú hacia el límite de los siglos XVI y XVII. El análisis de los textos de la **Miscelánea** confirmará la oportuna acotación de Diego de Carvajal. Como afirma Luis Jaime Cisneros, la obra es la primera “que con miras a continuar el aliento italianizante de Garcés, logra introducir en el Perú la



influencia italiana y nos pone en contacto con la rica tradición grecolatina." Cisneros constata que "con Dávalos aparece en el Perú la primera influencia documentada del **Cortesano** de Castiglione."<sup>1</sup>

**Diego Mexía de Fernangil.-** Mexía declara en su prólogo a la **Primera Parte del Parnaso Antártico** que su versión de las epístolas de Ovidio ha sido puesta en práctica a través de tercetos, por considerar que se adecuaban al verso latino. Reconoce haber seguido en su labor de traducción a importantes comentaristas de Ovidio, tales como Hubertino, Ascensio y Juan Baptista Egnacio Veneciano. Sus deudas e imitaciones con respecto a Remigio Florentino, traductor al italiano de las **Heroidas**, son reconocidas mediante elogios, que se extienden a los poetas italianos en general, por su "elegancia y estudio". (fol. 2 v.)

El traductor da cuenta de que ha tenido que añadir "conceptos y sentencias" con la finalidad de aclarar los de Ovidio y también para "rematar con dulzura algunos tercetos". (fol. 3) De todo ello concluye que puede ser "mejor llamado imitador que traductor". (fol. 3) De esta manera enfatiza su aporte personal en conjunción con la fiel adecuación al estilo italianizante asumido. Confiesa que su labor poética como traductor ha requerido esfuerzo para poder dar cumplimiento a las exigencias del original: "e puesto la

---

<sup>1</sup> Cisneros, 1953d, pág. 38.



diligencia possible, porque esta admirable obra saliesse con el mejor atavio, i ornato, que a mi entendimiento fuesse possible". (fol. 3) Hace constar el prologuista la existencia de variantes entre diferentes ediciones de Ovidio, incluyendo la que había utilizado para su propia traducción, y solicita comprensión si es que en su obra no hubiera coincidencia con las otras. (fol. 3)

En lo que corresponde a la invectiva **In Ibin**, Mexía asume la tarea de traducirla a manera de un reto difícil de superar y mediante el cual pueda someter a prueba su talento. Indica que le ha sido necesario incorporar al margen información que ayude en la comprensión de alusiones poéticas. (fol. 3 v.)

Toda esta labor ha sido efectuada desde una orientación culta e italianizante, valorando en particular los factores musicales y estilísticos de la lengua poética.

El **Discurso en loor de la poesía** posee una temática autónoma, por lo cual no contiene comentarios alusivos al texto que anticipa.

En el proemio al lector de la **Segunda Parte del Parnaso Antártico de Divinos Poemas**, Mexía explica que se propone agradecer los dones de Cristo, mediante el comentario poético a las estampas del padre Jerónimo Natal. La unión de imagen plástica y de poesía, puesta en práctica por Mexía encuadra dentro del concepto renacentista -sustentado en las interpretaciones del arte



poética horaciana- de hacer poesía con la pintura, y pintura con la poesía (**ut pictura poesis**).<sup>1</sup>

Mexía ha tenido que completar la historia de las 153 estampas agregando 47 sonetos, con lo cual llega a un total de 200 sonetos. Admite que el soneto no resulta adecuado para ser incorporado en una serie narrativa, como la de las estampas, debido a que se trata de una forma cerrada. Cuando se hallaban simplemente asociados con las estampas, este problema no se presentaba, ya que las imágenes también eran conceptualmente autónomas, pese a ser parte de una secuencia narrativa:

“No ignoro que los Sonetos no son para seguir hilo de alguna historia, por ser un genero de compostura que dispone, i remata un concepto cabalmente con summa perfeccion, i assi no da lugar a que vaya uno dependiente de otro, i por esta mesma razon puse yo a cada Estampa un Soneto porque en el concluia con el pensamiento de la Estampa. Lo que no pudiera hazer tambien con otro genero de compostura.” (h - h v.)

El conjunto de sonetos sin las imágenes a las cuales acompañar para su respectiva explicación, implicaba un cambio en la

---

<sup>1</sup> El sentido sinestésico de este concepto, inexistente en Horacio, es un caso especial de la interpretación humanística sobre el tema. ( A. García Berrio, 1977a.)



organización de los poemas que exigía completar el trazo e la secuencia narrativa, procurando conservar la independencia de cada poema:

“Pero aviendo de imprimillos sueltos (si acaso me animare a tanto) fue forçoso encadenar la historia: mas va de suerte que cada Soneto es una piedra labrada, i desencasada del edificio, que el solo forma concepto, i puede servir solo sin quedar dependiente del antecedente, ni del subsequente.” (h v.)

Como la mayor parte de los poemas está vinculada con las estampas respectivas, se genera un desnivel ante los que se crearon independientemente, en razón de la mayor libertad compositiva de estos. Hecho que Mexía aduce para justificar las diferencias de calidad entre sus sonetos:

“Bien es verdad que si yo los compusiera todos con esta intencion, sin duda fueran mas dulces, mas perfectos, i mas levantados. Porque en los 153 primeros mi intento, i mi obligacion fue solo explicar con cada Soneto una Estampa, yendo atada la oracion a su explicacion, con tanta brevedad como en catorze Hendecassilabos se encierra. Lo qual fuera mui diferente si la pluma corriera con libertad; como se echara de ver en algunos que no fueron atados a explicacion de alguna Estampa. No digo esto por escusar mis ignorancias; antes



confieso que tengo muchas para tan alta impresa.” (h v.)

**Diego de Hojeda.**-Entre los comentarios que atienden a la configuración formal y conceptual de **La Cristiada**, se encuentra la aprobación (27 de marzo de 1609) de Fray Agustín de Vega, quien expresa opinión favorable en cuanto al estilo y al tratamiento del tema: “es en el dezir levantado, en el modo de contemplar la vida i Passion de Cristo Redemptor nuestro, devotissimo, i en el tratar las materias de Theulugia, i Escritura Sagrada, i Istorica Ecclesiastica, mui doto, i bien considerado.” (pág.506)

En la misma dirección, Fr. Juan de Lorençana manifiesta en su aprobación (27 de marzo de 1609) que el texto es “en estilo grave, en erudicion profundo, i en la devocion suave, i en todo dino de un gran Dotor Theologo.” (pág. 504)

Fray Francisco Tamayo destaca en su aprobación (28 de febrero de 1610) la suficiencia del escritor en la integración de poesía y enseñanza: “[logra] acomodar el manjar a el alma, con el sabor de la Poesia, para que el gusto que oy està para lo bueno estragado, se aficione con el nuevo sainete del verso.” (pág. 505)

En la dedicatoria al Marqués de Montes Claros, Diego de Hojeda define brevemente el contenido de su poema indicando que se concentra en la vida de Cristo y que ha utilizado el estilo tradicionalmente consagrado a temas elevados. Hojeda sintetiza la materia de su trabajo como “fundacion y acrecentamiento y premio del



Reyno del Salvador, Rey de Reyes verdadero” y como “unión mas admirable de la justicia y misericordia de Dios”. (págs. 506-507)

**Adriano de Alecio.- EL Angélico** de Alecio recibe de parte de la aprobación de Fray Francisco de Figueroa un amplio registro de cualidades del texto:

“Hallolo en el arte perfecto; en lo versista docto; en lo humanista entendido; en el estilo claro; en los versos terso; en los consonantes riguroso; en la variedad entretenido; en el lenguaje casto; en las fabulas ajustado; en lo comprensivo eminente; en la elegancia raro; en los conceptos profundo; en lo consecutivo digno de toda ponderacion y en el pensar con novedad una rara maravilla de nuestro siglo.” (a4)

Esta descripción resalta aspectos técnicos y de contenido. Al valorar la obra traza un cuadro de criterios estéticos de índole positiva, los que pueden ser explicitados como claridad estilística, perfección técnica y artística, erudición, novedad y propiedad.

El conjunto de modelos que utiliza para comparar y reseñar la obra de Alecio, es señal de una orientación hacia autores reconocidos por su mesura en la expresión o en el pensamiento. Estas son cualidades que Figueroa percibe tanto en el autor como en **El Angélico**. Entre los poetas aludidos están Horacio, Homero,



Ovidio, Virgilio, Zanzarzo, Lope de Vega. Fuera de las virtudes que de estos escritores se identifica en la obra, Figueroa concluye caracterizando el conjunto de la siguiente manera:

“y todo con propiedad de buen decir, facil y sin embaraço, ni violencia.” (a4)

La organización dual del libro alrededor de las exigencias de deleite y doctrina, bajo la huella del arte poética de Horacio, queda fijada a continuación:

“Enseña singular eminencia en lo erudito; viveza perspicaz en los equívocos; autoridad magestuosa en las sentencias; profunda gallardía en lo encumbrado; y de tal suerte ha dado en el punto, mezclando lo divino con lo humano, lo útil con lo dulce, y lo moral con lo deleitoso, que no parece sino que el Angelico Tomas, cuyo es el asunto de la obra, le gobierno lo delgado de su pluma, le comunico lo profundo de su ingenio, y le dio lo claro de su entendimiento.” (a4 - a5)

Las últimas líneas, tocantes a la inspiración otorgada por Santo Tomás al poeta, completan el análisis atribuyendo al libro las cualidades de sutileza, profundidad y claridad, las cuales sintetizan el planteamiento elogioso del exégeta acerca de **El Angélico**.



Alecio, al dedicar su libro al padre superior de la orden, cataloga su composición bajo la categoría de “poema lírico” (a6), determinando así el contexto interno de la pieza. Esta definición está presente también en el subtítulo de la obra: “Escrivelo con estilo de poeta lirico”.

El “cuidado” a cargo de Fr. Bernardo de Torres califica el libro de “dulcissimo” y de “lucimiento florido”. Por su lado, los versos son apreciados como “cultissimos”. (a8)

**Juan de Espinosa Medrano**.-Fray Fulgencio Maldonado, censor del **Apologético** del Lunarejo, resalta lo conceptuoso y lo erudito de este libro, al que llama “hermosamente vago y docto”. (b2) La descripción del **Apologético** queda precisada y ampliada, dentro del elogio al autor, mediante los siguientes términos:

“Reprender tan suave, enseñar tan sin dureza, gravedad tan no pesada, sutilezas tan no ligeras, decires tan floridos, censuras tan modestas sin descaecer de lo robusto y picante de las Apologias, ¿quien como el doctor Juan de Espinosa Medrano pudiera avenirlo?.” (b2)

Todo el párrafo es un elogio del equilibrio y la confluencia de ingenio y sabiduría: “ayudado de perpetuas vigilijs su caudaloso ingenio”. (b2) Cabe resaltar cómo se llama la atención hacia lo “picante” del libro, a manera de elemento inseparable del discurso



apologético. Es el género lo que no solamente permite sino que exige la incorporación de la crítica burlesca en esta obra. Conforme a la retórica clásica, asociar humor y erudición se hace necesario por solicitud propia del género demostrativo, que es el que Espinosa ha asumido. En suma, para Maldonado la conjunción entre doctitud y humor surge como rasgo típico del **Apologético**.

En el plano del estilo, es pertinente mencionar la peculiar configuración tonal que produce la aproximación entre lo culto y lo vulgar. Así lo advierte Maldonado cuando alaba el reprehender, el enseñar, la gravedad, lo sutil, el decir y el censurar, en eficaz y armónica convergencia con la agresividad que implica el humor.

Alonso Bravo de Paredes (Aprobación) asigna una posición menor al **Apologético** dentro de la producción intelectual y artística de Espinosa Medrano, pero celebra su excelencia como defensa de Góngora:

“Miro en este argumento ya no las luces todas de este Demostenes Indiano; tienen estas otra esfera mayor a que iluminar brillando, siendo usurero empleo de la atención en los pulpitos: veo no el vuelo entero de este Fenix Criollo remontarse con imperceptibles giros al Olimpo, siendo sutil despertador de las aguilas en la Catedra. Un rasgo si admiro de sus centellas, que siendo el menor que ha guiado su pluma, líneas son de oro, en que sin borron (excediendo esta obra a su materia, **Materiam superabat opus**) de nuevo se imprimira



inofenso el nombre del lirico poeta.” (b3)

En el párrafo citado, la indicación del alto rango de Espinosa como poeta (“Fenix Criollo”) es un testimonio de una actividad no documentada, salvo en la obra dramática del escritor.

Al concentrarse en la apreciación del discurso, Bravo de Paredes dice que “no solo es apetitoso al paladar mas desabrido, sino que embriaga dulcemente al ingenio mas hidropico de erudicion”. Encuentra en el libro “notas tan curiosas, impugnaciones tan acres, argumentos tan eruditos”. (b4) Con todo lo cual traza un rápido perfil del texto a partir de su propia experiencia como lector. Es oportuno aclarar que su descripción coincide con las de los otros comentaristas.

Por su lado, el padre Miguel de Quiñones en su Censura evalúa la crítica de Manuel de Faría contra Góngora como un acto negativo. Quiñones asigna reiteradamente a los comentarios del crítico lusitano los epítetos siguientes: ofensa, agravio, calumnia, afrenta, falsedad, injuria, maltrato. Como buen degustador del poeta, está en perfecto acuerdo con su defensor cusqueño, “otro Fénix de ingenio”. A partir de un texto poético de Marcial, Quiñones lleva a cabo una comparación alegórica alusiva a la brevedad y eficacia del **Apologético**, confirmando la opinión de que se trata de una obra menor, aunque excelente. Ya Alonso Bravo de Paredes había manifestado similares conceptos en su Aprobación.



Dice Quiñones:

“Gustaba Faria de la miel de nuestro Gongora, y pudiera no haberle ajado las flores, si hablara mas con razon de poeta que con enemiga portuguesa. Una gota del Electro castigo en lucida carcel, y dulce sepulcro a una abeja, que maltrato muchas flores, por beberles la dulzura: ¡ oh que honrada muerte! ¡digna de la ocupacion de tal vida! [...]

Las mejores flores de los Hesperios jardines maltrato Faria, quiza por bebelle la miel; pero de la flor de los ingenios le ha caido solo una gota, en que tienen sus injurias lucida carcel, dulce sepulcro, muerte honrada; juzgo que la misma que el cuando le lea, escoja por digno premio de sus trabajos, pues tan felizmente ve acabadas en el mismo nectar de su ocupación gustosa, las calumnias de Don Luis.” (b6)

Es notable la manera en que estos primeros lectores del discurso apologético de Espinosa nos advierten del rango que le correspondería dentro del contexto de la producción del autor, conforme a los criterios valorativos de la época.

En los poemas dedicados al autor, en medio de elogios y juicios encomiásticos, encontramos algunos conceptos de interés particular. Diego de Loaysa y Zárate en sus Espinelas alude a conflictos existentes entre Portugal y España, que bien podrían explicar el entorno político de la crítica gongorina de Faria y de



Espinosa. La agresión crítica al portugués formaría parte, entonces, de un enfrentamiento de mayor envergadura. Con esta explicación contextual se hace comprensible la oportunidad del **Apologético** y su éxito entre los lectores hispanos de la colonia, descontando los méritos propios del texto:

“Si como esta pluma hubiera  
 espadas en valentia,  
 como rendis a Faria  
 presto Portugal se diera.” (c1)

Dentro del esquema apologético de defensa y de ataque, la doble vertiente del libro -que abarca humor satírico y argumentación culta y estricta (duplicidad indispensable para una comprensión cabal del texto)<sup>1</sup> - aparece explicitada en las mismas espinelas:

“a Gongora de manera  
 defendeis jovial y serio.” (c1)

El epigrama en latín del maestro Juan de Lira trae el ya conocido tema de ver la obra de Espinosa como lograda producción menor en el marco de un conjunto personal de gran relieve:

<sup>1</sup> E. Hopkins, 1978, págs. 105-107.



**“Nec miror, nec laudo, etenim qui maxima semper vidi, nunc calami cerno minora tui.”** [Ni admiro ni alabo; en efecto, puesto que las más grandes siempre vi, ahora aprecio las más pequeñas cosas de tu pluma<sup>1</sup> ] (c3)

De la Aprobación de Juan de Montalvo, podemos citar su opinión de que el libro está “colmado de erudiciones y conceptos” (b1 v.), mediante lo cual remarca dos características esenciales en este discurso apologético.

Espinosa Medrano en su dedicatoria al Conde de Olivares coincide con sus comentaristas en la valoración de menor cuantía de su texto, al que llama “este papel” o “estos borrones”, subordinándolo con referencia a sus otros libros:

“Con gusto le consagro a los blasones de V. Excelencia: llevensele enhorabuena, que con cuadernos o tomos de mas serios estudios desempeñare las deudas de haberme honrado estos borrones.” (a4)

No obstante, un cierto orgullo le hace dedicar su discurso como pieza exótica al distinguido protector:

“A los Principes grandes suelen presentarse las Aves peregrinas, los pajaros que crio region remota: una pluma del Orbe Indiano se

---

<sup>1</sup> Traducción de E. H. R.



abate a los pies de V. Exc. no de vuelo tan humilde, que por lo menos no ha salvado el Antartico mar, y el Gaditano: a tributar llega siquiera, esta gota al inmenso Oceano de sus glorias [...]" (c1)

Espinosa justifica en el prólogo la tardía intervención de su defensa de Góngora. Argumenta que tanto la muerte del poeta como la censura de Faría habían ocurrido antes de haber nacido él. Dos razones explican la tardanza: la primera, el desajuste de información entre España y América; la segunda, la edad del apologista en orden al tiempo de los sucesos:

"Tarde parece que salgo a esta empresa: pero vivimos muy lejos los Criollos y si no traen las alas del interes; perezosamente nos visitan las cosas de España; ademas que cuando Manuel de Faria pronuncio su censura, Gongora era muerto y yo no habia nacido." (d2)

La muerte de Góngora impide que responda a sus adversarios, produciéndose un espacio que puede ser ocupado por otro defensor. Espinosa se siente obligado a asumir esta función, de cuya demora no se siente responsable:

"Si alguien quisiere proseguir la batalla, la pluma me queda sana, y volvere sin temor al combate. Ya ves cuan poco me va en defender a quien aun sus paisanos desamparan; pero dicen que es linaje de



generosidad reñir las pendeñcias de los buenos.” (d2)

**José Antonio de Oviedo y Herrera.**- Juan de las Ebas elogia en su aprobación al libro del Conde de la Granja la unidad artística de lo poético y lo didáctico. A su juicio, el factor lírico constituye un rasgo notable:

“En estos Cantos delicados se reconocen vivas [las virtudes de Rosa], quando la nueva alma de su Poesia haze, que respiren mas ardor, para que enciendan como achas los corazones.” (b)

Desde otra perspectiva, se acepta la variedad en lo conceptual, en lo narrativo y en el plano decorativo de las figuras:

“la variedad hermosa de Historias, y doctrinas con que esta obra se viste, haze el mas agradable Pensil à los estudiosos; teniendo mucho que admirar en las flores, que empiezan como alhago del entendimiento, y acaban como frutos en la voluntad.” (b v.)

Es de apreciar en el comentario la indicación relativa al valor intelectual del libro cuando se hace referencia a los llamados “estudiosos”.

El relato de las penitencias de la santa es percibido como un logro de la pericia plástica del poeta: “tan agradablemente



delineadas, que dexan mayor sed despues de leidas, para ser de nuevo meditadas.” (b v.) De las Ebas afirma de la calidad visual del relato que “busco el arte el nuevo modo de que se encomienden desde los ojos a la memoria.” (b v. - b2) Líneas después, siempre en el tema de las penitencias de Rosa, amplía sus conceptos diciendo que han sido pintadas “para que como espejos armen a otros corazones.” (b2) Como demostración de su entusiasmo, este comentarista incluye unas octavas en elogio del poema. En ellas resume las observaciones ya tratadas referentes a ejemplaridad, suavidad, plasticidad. (b3)

El censor Miguel Núñez de Roxas habla del gusto con que ha leído el libro, llamando la atención hacia la riqueza de su contenido devoto. Delimita como asunto de la obra “aplaudir las prodigiosas virtudes de la gloriosa Virgen Santa Rosa de el Peru, que es lo mismo, que exaltar à todo aquel Reyno, y singularmente à la Ciudad de Lima.” (b4 v.) Identificar el elogio de la santa con el elogio de la patria y de la ciudad es una observación particularmente interesante como interpretación del sentido general de la obra. De esta manera, la composición del Conde de la Granja resulta inscrita en el importante conjunto de textos coloniales dedicados a la exaltación de Lima por intermedio de la consagración de las personalidades que dan prueba de la calidad de sus habitantes, tanto en lo espiritual como en lo intelectual, lo político o lo artístico. En esta línea del encomio al país, es pertinente recordar que en un



pasaje de su discurso Núñez de Roxas encarece el grado de desarrollo de la lengua española en el Perú:

“tan diestramente tratada, que ni se echava menos aquel crecimiento, que se vivifica en su propia interna raiz, ni aquel engrandecerse de si misma, labrandose su estatura con su nativa cantidad, y substancia, con cuyas calidades qualquiera se constituye perfecta.” (c2 v.)

Esta es la opinión de un censor limeño que escribe en Madrid y que cursó sus estudios doctorales “en ambos derechos” (b4) en la Universidad de San Marcos de Lima.

Núñez considera que el Conde se ha convertido, a través del poema, en panegirista de la santa. (c2 v. - c3) Cabe, entonces, examinar el texto bajo la perspectiva de una composición panegírica. En tales condiciones, y desde el punto de vista de la teoría de la retórica, este poema pertenecería al género demostrativo, esto es, al tipo de discurso destinado al elogio o al vituperio.

En cuanto al estilo, Núñez opina que el Conde ha trabajado con visión “moderna”, manteniendo la fluidez de la acción en paridad con “lo expresivo, y conceptuoso, lo ameno, y bien significado.” (c3 v.) Adicionalmente a haber logrado la proporción en las acciones, ha alcanzado una alta calidad en las “metaphoras, figuras, y conceptos.” (c3 v.)



El crítico explica que el escritor no se ha desviado “un punto de la obligación de Historiador, ni de los preceptos de Poeta.” (c3 v.) Con lo que se está haciendo mención de que se ha respetado la veracidad histórica, al mismo tiempo que se ha dado paso a la invención de episodios en los cantos 6º, 7º y 10º:

“pues si entretegio la Historia de la Ficción, fue, no confundiendo, sino haziendo mas deleytable la verdad, hermoseandola vistosamente, con bien apropiado, si fabuloso traje, por no faltar à este tan preciso documento de el Parnaso, que el violarle, burlo a Lucano, en el comun sentir de los Criticos, el credito de las fatigas con que costeo su Farsalia.” (c3 v. - c4)

La alusión a Lucano tiene que ver, básicamente, con la necesidad de recurrir al factor mitológico clásico (“fabuloso traje”) en la poesía épica, con el objeto de contribuir al embellecimiento de la composición.

Parte de los elogios del poema se remiten a su sabiduría y elegancia, así como a los “piadosos acordes, y armoniosos acentos, de su mejor templada Lyra.” (d) En igual tono se habla de la “dichosa eleccion del asunto” y del “modo, los accidentes, y la oportunidad.” (d)

Un efecto subsidiario, pero no menos importante para ser tomado en cuenta al momento de la calificación de la obra está



conformado por la fama, la gloria y la preservación de la memoria del poeta:

“assi sea à la posteridad seguro monumento, que à todas las edades renueve su memoria, preservando de las injurias de el olvido inmortal su fama.” (d - d v.)

A solicitud del propio Conde de la Granja, el catedrático Pedro de la Peña emite opinión relativa al poema, calificándolo de “dulce fruto” y “gran obra”. Hace mención, igualmente, de su estructura armónica y de haber cumplido con el difícil requisito de aunar arte y utilidad.

Dentro del conjunto compuesto por la fábula y la verdad histórica se valora el predominio de la última, caracterizada por estar libre de “vestidos impropios”. (e4 v.) Peña asume que la fábula ha de ser un adorno mesurado, y explica que gracias a su subordinación frente a la historia se logra persuadir “con mayor eficacia a la virtud”. (e4 v.) Anota que en el poema del Conde la fábula está entretrejida con “moderación y provecho”. (e4 v.) El plano de la invención imaginativa de la fábula queda compensado en exceso cuando el personaje histórico es portador de virtudes que superan “quanto pudo fingir el pensamiento” (f), como, según se afirma, sucede en este libro.

En lo pertinente al contenido, Peña argumenta que si es



condición del género épico el ilustrar una cualidad o característica del héroe, el texto analizado cumple con tal requisito al postular que todas las virtudes se concentran en la caridad, "raiz de todas ellas, o todas juntas en flor". (f) El mérito del poeta está en haber congregado numerosas virtudes en una sola y en haber hecho coincidir la tradición de la rosa como símbolo de la caridad con el personaje principal. (f v.)

Otras consecuencias significativas yacen en el propósito del poeta de "mostrar con dulzura como se debe afianzar la seguridad en la Fe, como se sazonan los frutos de buenas obras en el campo de la Esperanza." (f v.)

El punto más delicado y difícil de resolver en los poemas sacros corresponde a la regla que prescribe las acciones amorosas en la épica. En este asunto el poeta ha cumplido con éxito:

"Aqui fue donde se merecio V:S: mas que nunca los aplausos [...] pues introduciendo V.S. al profano amor en su Poema, porque no le faltasse esta hermosura, que requieren como ley muchos criticos: fue tal el artificio, que hizo ver solo de esta falsa Deydad el desayre de abatida, sin que se oyga algun triunfo à favor suyo." (f2)

La intención básica en este terreno consistía en darle a la obra el grado de variedad necesario, obteniendo, secundariamente, un efecto deleitoso:



“No pretendia V.S. parecer deleytable en su obra, sino hacerla proficua, y assi ha conseguido la gloria de uno, y otro, obteniendo prelación à los demas.” (f2)

Las cuestiones de estilo, esto es, “como V.S. suavizo con lo dulce lo provechoso”, son altamente evaluadas por su pureza y elegancia. (f2 - f2 v.) Si la poesía está integrada por las especies de la épica, la “scenica” y la lírica, resulta que es la mayor, la épica, el centro de atención del Conde: “digo, que V.S. se aplico a la suprema especie de las tres sobredichas, assegurando lo deleytable en ella”. (f2 v.) Lo cual significa que en este caso la labor constituye obra de envergadura: “es la mas cortesana, tanto por la materia, que debe ser heroyca, quanto por el verso, que ha de ser mas sonoro”. (f2 v.) Exigencias como estas son las que consagran al poeta: “y assi se ha de vestir al uso de la mejor de las Musas, y Reina de todas Caliope: es la que beatifica à los sujetos en el cielo de la fama”. (f2 v.) Consecuencia de esta familiaridad de la épica con el “cielo” es su inclinación a vincularse con lo sagrado: “y assi debe el que canta dedicarse à tratar con lo divino” (f2 v.), tal como ha hecho el autor del libro comentado.

El campo de lo visual en el poema (equivalente a la **imitatio**) es motivo de una detenida consideración y de un elogio particular. (f3)

Cita el crítico, desde un punto de vista eminentemente



pictórico, varios episodios ejemplares por su contextura plástica, con el propósito de ilustrar el valor de la mimesis en el poema. El léxico utilizado proviene de la técnica pictórica: “término” (plano), “perspectiva”, “lexos” (planos del fondo), etc. El rasgo central que se elogia es la “tan viva representacion” o el que “todo se representa con propiedad al vivo, vertiendo la hermosura, y deleyte, en frases, y conceptos, en estilo, y sentencias”. (f3 v.)

Prosiguiendo con el tema de la mimesis, lo que aquí se pondera al máximo es lo concerniente al personaje central: “es mayor la perfeccion en la vida de la Santa, donde la imitacion es tan viva, que oidas referir sus acciones, no parecen sino vistas.” (f3 v.) Como un ejemplo de lo que afirma, cita la sección que denomina “Canto de las penitencias de esta Virgen Sagrada”. (f3 v.) En los pasajes comentados Peña atiende, concretamente, al realismo de la composición.

Fernando Carrillo de Córdova, encargado también de la exposición crítica del texto (Juicio del Poema), realiza un interesante encomio basándose en argumentos y puntos de vista originales, además de acudir a fuentes no muy transitadas. La meta edificante del libro y su función como dispensador de fama, quedan consignadas como características distintivas del poema dedicado a Santa Rosa. El crítico manifiesta que el poema respeta las reglas de la épica, incluso en el personaje -pese a tratarse de una mujer- porque hay antecedentes que no apartan “a las hembras de la virtud heroyca, por



consistir esta en las dotes de el Alma.” (g3 v.) El personaje femenino en la obra del Conde de la Granja presenta valores épicos diferentes a los acostumbrados de tipo “civil y militar”. En opinión de Carrillo la heroína actúa “la civil interna guerra de las humanas passiones, que con invencible esfuerzo sugeto, venciendo a si misma.” (g3 v.)

La ley de la imitación, “alma de la Poesia”, ha sido aplicada en esta ocasión con el mayor rigor, evitando acudir a temas amorosos clásicos (“amatorias alegorias”). A su vez, la lucha entre la gracia y el mal ha sido ejecutada con fidelidad a la verdad: “con tanta verisimilitud, que entre la diaphana transparencia de los colores poeticos (tal es su delicadez) se dexa veer la honesta desnudez de la verdad historica”. (g4) Al igual que los otros comentaristas, Carrillo favorece el elemento histórico frente al imaginativo en el género épico. La intervención del componente fabuloso se acepta en tanto se respete la oportunidad y pertinencia del mismo en la serie histórica. Carrillo comenta que esto ocurre en los episodios de Vilcaoma y Yupangui, así como en el de las intrigas de Lucifer contra Rosa. (h v.)

Para hacer el encomio de la organización del poema, Carrillo se vale de la comparación de las partes con los cuatro movimientos atribuidos por la astrología a Phebo, fielmente seguidos, asegura, por la inspiración del Conde:

“el Annuo en la nerviosa conexion de los episodios con el assumpto principal en todos los doze Cantos: descollando con



hermosa pompa, como ramas nacidas de el tronco: el Mestruo en la agradable variedad de la narracion en cada Canto, brotando à su tiempo sazonados frutos de diversa doctrina: el Diurno en la numerica proporcion de la forma de el estilo, con la materia del intento en cada octava, deleytando los oidos con armonica suavidad de cada verso, centelleando preclaras luzes de ardiente resplandor, con lo qual parece, que satisfizo el Autor à las quatro calidades, que segun Lanceloto, deseava en los Poemas un Moderno, que son, nervio, hermosura, numero y candor.” (h v.)

Mediante tales juicios, Carrillo determina que la obra posee unidad en la acción, variedad tanto en los conceptos como en la narración, armonía entre estilo y contenido, y musicalidad en los versos.<sup>1</sup> El comentarista señala que la musicalidad del poema está bajo el directo influjo de Calíope, rectora del movimiento armónico de las ocho esferas de los platónicos. (h2) Bajo esta idea, las octavas del poema reciben el dictamen de “perfectas” y “puras” en lo que concierne a su consonancia. Por otro lado, se atribuye a las estrofas las calidades de suavidad y dulzura.

Otros aciertos, dentro de los términos de sujeción a las reglas artísticas de la épica, corresponden a la “eleccion del assumpto, ni muy remoto, ni muy moderno”; la “materia heroyca, y

---

<sup>1</sup> Nótese que, de los cuatro movimientos anunciados, en la cita no se nombra el último de ellos. Probablemente se trata de una errata del impresor, problema frecuente en la época.



explendor”; la “heroyna, que es solo una”; la “invencion”; el “estilo sublime, y claro”; la “propriedad de el estilo, segun la classe de los sugetos”. (h2)

El Conde de la Granja, en la breve dedicatoria de su obra a la Virgen María, utiliza el concepto de imitación al calificar su poema como “segunda vida” de la santa. (a2) El objetivo del libro está en difundir “las Proezas de esta Sagrada Heroyna”. (a2 v.) Posteriormente, habla de lo “heroyco del assumpto” en el poema. (a3) Se trata, entonces, de una composición de rango épico. La motivación para la misma tiene que ver con Rosa y radica en el “deseo de eternizarla, trasladandola de el pecho al papel, en obsequio de su esclarecido nombre”. (a3) Por lo tanto, constituye un homenaje de parte de un fervoroso devoto de la santa.

**Pedro Peralta Barnuevo.**- Los juicios críticos motivados por **Lima Fundada** constan en las respectivas Aprobaciones de Pedro Bermúdez de la Torre y de Tomás de Torrejón. Por parte de Bermúdez, se considera que Peralta en su obra no solamente “observa todas las estrechas leyes de la epica”, sino que logra “dar nuevos acertados preceptos al Arte”. (a2) Habiendo cumplido con éxito en la ejecución de la fábula, las costumbres, la sentencia y la elocución, partes fundamentales del poema épico (reconocidas, se afirma, por Aristóteles, Horacio, Escalígero, Donato, Vida, Pontano, Madio, Trissino, Minturno y Castelvetro) (a2 - a4) el censor opina que,



adicionalmente, se alcanza un objetivo accidental del poema heroico, solicitado por Aristóteles en la **Poética**, y que consiste en producir admiración. Esta se genera a partir de "los prodigiosos sucesos que se refieren, y de los exquisitos primores que se ejecutan; y el delicado maravilloso engaze de unos y otros constituye al Poema en credito de obra la mas alta y excelente entre todas las que anima y alienta el Numen poetico". (a4 - b1)

Como ya hemos señalado, Bermúdez ve en Peralta al esperado "Virgilio Español" (b3), que ha sido capaz de componer un canto en celebración del olvidado Francisco Pizarro, obra que, se indica, había sido reclamada por Fr. Buenaventura de Salinas y Córdoba, Obispo de Arequipa. (b2)

La descripción de los componentes de la obra se inicia observando el número de cantos de **LF** como parte de una tradición erudita que, desde la **Farsalia** de Lucano hasta la **Lusiada** de Camoens, había establecido en diez la cantidad requerida para esta clase de poemas. A dicha cifra se llegaba partiendo de la concordancia reconocida entre los diez cielos del Empíreo y la suma de las musas y Apolo. Para Bermúdez, la correlación entre los cielos mencionados significa "orden en todo movimiento, y armonía en toda consonancia". (c3) Las musas, por su lado, cumplen con la misión de esparcir la fama del héroe. (c3)

Más allá de una simple proporción numérica, lo fundamental de esta concordancia tiene que ver con un conjunto de



correspondencias internas:

“Pero todo lo califica, y manifiesta la proporción que se reconoce entre los diez Cielos, las Musas asistidas de Apolo, y los Cantos que dividen el Poema [...] observándose en las tres correspondencias de Esfera, Numenes, y Cantos, el mismo orden que todas las separadas partes que las forman guardan en sus distintos y solo ahora recíprocos contextos.” (d1)

Bermúdez vincula tales conexiones con el contenido temático principal de cada canto:

**Canto I** (viajes por mar):

Esfera 1º: Luna (su inestabilidad domina la inconstancia del mar)

Musa: Clío (historia; preside poemas heroicos, como este; canta célebres sucesos)

**Canto II** (entrevistas, embajadas):

Esfera 2º: Mercurio (nuncio, mensajero divino y protector de la elocuencia, influye en “embajadores sabios, discretos y elocuentes”)



Musa: Euterpe (música) (suavidad, dulzura)

**Canto III** (combates; afectos) :

Esfera 3º: Venus (amor y milicia; lengua elegante  
y conceptuosa)

Musa: Thalia (teatro, comedia) (lírica, drama;  
se asocia con la cultura)

**Canto IV** (templo del sol, oro, riquezas, muerte):

Esfera 4º: Sol (oro, luz, ocaso)

Musa: Melpómene (tragedia) (mudanza de  
fortuna)

**Canto V** (vaticinio, historia futura, política, guerras civiles):

Esfera 5º: Marte (fuego, guerra)

Musa: Terpsícore (danza y canto coral)  
(música, afectos; asistencia  
a los reyes en sus juicios;  
estímulo en la guerra)

**Canto VI** (vaticinios; cambios de fortuna; imperio; poder  
político; guerras; fidelidad y amor al rey; amor a  
la patria)

Esfera VI: Júpiter (rey supremo; dominio sobre  
soberanos)

Musa: Erato (poesía erótica) (favores a los  
amantes) (Erato, por su



vinculación con el amor, rige todo el poema, como Clío lo hace por su asociación con lo heroico e histórico)

**Canto VII** (vaticinios históricos y políticos; dignidad militar y política; nobleza de los gobernantes; elogio a figuras ilustres; memoria de gobernantes; apoteosis de héroes y su posición en el cielo):  
 Esfera 7º: Saturno (padre de los númenes; primero de los reyes; autor de los tiempos; reinó en el siglo de oro -o edad de oro-; hijo del cielo y de la tierra)  
 Musa: Polimnia (poesía lírica; retórica; declamación) (lira; inmortaliza a los poetas)

**Canto VIII** (descripción del Perú; fundación de Lima; luminosidad celeste; brillantez; hepitalamios):  
 Esfera 8º: Cielo Sidéreo o Estrellado (luz; transparencia)  
 Musa: Urania (astronomía; ciencias) (luz;



nupcias)

**Canto IX** (guerras; esperanzas; fidelidad de América al rey; anhelos de paz; llantos):

Esfera 9º: Acuario (Aqueo o cristalino)

Musa: Calíope (elocuencia; retórica; épica)

(heroísmo; memoria de los triunfos; fama del héroe y del poeta; reina del Parnaso; publica, escribe memorables triunfos) <sup>1</sup>

**Canto X** (celebra la conquista del reino del Perú; la fundación de Lima y el triunfo de Pizarro; término del poema) <sup>2</sup> :

Esfera 10º: Primer móvil, y último cielo (no hay violencia; firmeza; motor de las otras esferas)

Musa: Phebo (sol) (dirige y mueve a las Musas;

primer móvil de las Musas)

(d2 -h3)

A continuación de esta exposición del sistema de analogías

<sup>1</sup> Este canto se halla en correspondencia con el Canto 9º de la **Eneida**, que estaba influido también por Calíope.

<sup>2</sup> El canto X es evaluado por el censor como "causa" de los cantos precedentes, en el sentido de tratarse del objetivo hacia el cual conduce toda la acción del poema.



con que ha sido compuesta LF, Bermúdez llega a la elogiosa conclusión de que la consonancia y la proporción que Apolo ha establecido para el movimiento de las Esferas y la acción de las Musas, también rigen en el poema de Peralta:

“El continuado acierto, y ultima perfeccion deste gran Poema, muestran con claridad, que le comunicaron esplendor las Esferas, y elegancia las Musas, y que, assistiendo à unas y otras Apolo, como Sol, y como Phebo, las ha hecho participar à todas sus hermosas Estancias, à emulacion y competencia, una y otra elevada harmonia.”  
(h4)

Después de ponderar la erudición expuesta en las notas marginales del poema y, sobre todo, el compendio de la Historia del Perú que en ellas se contiene, Bermúdez culmina con un comentario en el que compara el tiempo extenso tomado en la redacción de poemas famosos y el tiempo breve utilizado admirablemente por Peralta en la composición del suyo:

“Cuya prodigiosa destreza ha compuesto con tan rara brevedad esta insigne Obra, que se hara menos creible a la noticia de quien no huviere visto la experiencia de haverla discurrido, escrito, y publicado en termino de poco mas de un año quando otras de esta esfera, que no contienen mas costosa hechura, han sido continuada tarea de



repetidos lustros.” (h4)

Es de advertir que la referencia a la publicación que hace aquí el crítico no indica su impresión como libro, sino su difusión entre diversos lectores.

Thomás de Torrejón, encargado de otra Aprobación para LF, delimita el carácter heroico del tema precisando el rango que de panegírico del héroe posee la obra. Por medio de una analogía, parangona el heroísmo de Pizarro con el heroísmo artístico de Peralta. El concepto del artista como héroe sirve a Torrejón para sustentar sus apreciaciones relativas al autor. (a3) En cuanto a Pizarro, el crítico exalta la vitalidad de la figura del héroe guerrero lograda en LF: “tan vivo lo propone, quando lo describe, que su canto, mas parece encanto de los ojos, y que estos, no leen, sino miran.”(a3) Recurriendo al tópico **ut pictura poesis**, Torrejón equipara el poema con una pintura, resaltando así la plasticidad, la visualidad, de la presencia del héroe: “Assi su Poetica, como buena hermana de la Pictoria [...] le forma una Imagen, que de muy parecida, casi aspira a animada.”(a3 - a4)

Lo que corresponde al plano de la invención o fábula, en tanto “alma de la Poesia”, es analizado en las prosopopeyas y en las alegorías. En ambas ocasiones, considera Torrejón, Peralta ha sabido respetar la proporción de verosimilitud exigida a estas digresiones tan propias de la invención. Además de lo verosímil, la invención en LF



se caracteriza por la novedad, el entrelazamiento, la oportunidad y el ingenio:

“imita, sin propassarse de lo verisimil à lo improporcionado; la novedad con que inventa, alexandose de aquel fastidio en que siempre tropieza lo vulgar; el temperamento con que la usa, no continuada sino entretexida, para dar campo à la verdad de los sucessos; la oportunidad con que la induce, viniendo no como buscada sino como nacida; y el Ingenio, con que la traza, de modo que adorne los casos, mas no los desfigure, dando à la ficcion lo precisso al deleyte, sin que se extravie al engaño.” (a4)

Defendiendo por razones artísticas y morales el control de la incorporación del tema amoroso en la épica, Torrejón hace notar que el autor ha atenuado la intervención del asunto amoroso mediante dos procedimientos: en primer lugar, por el decoro que ha orientado el tratamiento del tema; y, en segundo término, por haber sido distribuido entre parte del canto tercero y parte del canto octavo:

“El Author maneja este torzido dictamen con tal arte, que quando parece, que le sigue, se desvia; o, por dezirlo bien, lo endereza: pues aunque en su Poema admite al Amor, mas es con tal recato, y con tan parthenicas expressions, que si da entrada al fuego, mas no al humo. Todo el ultimo tracto del Canto Tercero no contiene mas que un



Preliminar cortesano, y respetoso al casto hymeneo, ò desposorio del Marques, con la Ñusta, o Princessa, que despues declara en el Octavo: y assi fue introducir al Amor, no como vencedor, sino como vencido, o no darle mas triumpho, que el que permiten la Christiandad y el decoro de un Heroe tan modesto como el Marques Pizarro.” (b3) <sup>1</sup>

Pasando a tratar de la organización general del poema, Torrejón opina que, pese a la variedad de sucesos, la composición ostenta armonía y proporción:

“divide con proporcion los Cantos; engaza con ayre los sucessos; ordena con symmetria las partes; è ingiere con tal arte al principal Assumpto los Episodios, que, como ramas nacidas de un tronco, con lozana pompa lo visten, y engalanan. Debo admirar aqui la destreza con que, sin salir de la Orbita que el Poema prescribe, ò sin romper la Unidad de la Accion que canta valiendose de Prosopopeyas, tan oportunas como hermosas; introduce, ya, como narracion de lo passado, toda la Monarquia de los Incas; ya, como vaticinio de lo futuro, todos los Señores Reyes de España, y sus Virreyes del Perú; apuntando los mas principales sucessos de su Gobierno, con aquel harmonioso orden, que siendo a la Historia estraño, le es al Poema nativo.” (b3 - b4)

---

<sup>1</sup> Bermúdez también llama la atención hacia esta partición del episodio amoroso entre los cantos tercero y octavo, respectivamente.



Acerca de esta disposición del material del poema, el censor alaba la elocución del mismo, destacando como rasgos típicos de la obra su pureza, energía, elegancia, sonoridad, agudeza, decoro, estilo, claridad.

“Brillan en el Poema, con todo el golpe de la luz Phebea, las voces puras, las Expressiones energicas, la Phrase elegante, el Rithmo sonoro, la Sentencia aguda, el Decoro circunspecto, y el Estilo en todo Epidictico, esto es, nervioso, grave, afluente, vivido, arrebatado, sublime; sin que lo que lo eleva, lo obscurezca, porque es luz sin sombra.” (b4 - c1)

Coincidiendo con Bermúdez, Torrejón suma a los méritos de **LF** sus notas eruditas, destinadas a servir de apoyo a los lectores poco informados y para agrandar a los entendidos. (c1 - c2)

El prólogo del autor de **LF**, luego de definir las reglas básicas de la épica, expone los propósitos que ha seguido en la obra en atención a dichas reglas. Declara estar prevenido del peligro que corre ante el lector al entregarse a esta confrontación. (b1 - d1)

En lo que corresponde al protagonista, plantea que Pizarro supera a los héroes de la antigüedad debido a la hazaña del descubrimiento y de la conquista que realizó. (d1) Lo que ha motivado la elección de esta figura es la necesidad de contribuir a la difusión de la fama del fundador de Lima:



“siempre sentia, que solo viviese referido, quien merecia reinar decantado y que fuese en el templo mental de la inmortalidad bulto sin himnos, quien era acreedor de los mejores cantos.” (d2)

Comparada con la pintura y la escultura, la poesía le resulta más vigorosa difusora de la gloria: “los poemas son unos padrones elocuentes, en quienes hablan las imagenes y se eterniza la instruccion.” (d2)

Peralta establece que los instrumentos de la fama requieren ser renovados y que, de no ser actualizados, se produce un decaimiento en la imagen del héroe. Propone que el medio mejor dotado para lograr esta necesaria renovación es la poesía: “la fama tiene su vejez y es menester rejuvenecerla de sonante; y esto es lo que se logra con mas dulzura, cuando la eleva a su heroicidad la poesia.” (d2 - d3)

Tomando en cuenta el tema de la unidad de acción, asegura que esta se cumple en la historia narrada, la cual abarca desde el momento de la conquista hasta culminar con la fundación de Lima, objetivo del poema. Por eso el título de la obra, el cual refleja el contenido de la acción unitaria. (d3)

En lo que atañe al episodio amoroso, se dice que ha sido incorporado atenuadamente para subordinarlo al destino principal del héroe. Confiesa que en esta materia sigue el modelo de las obras de



Virgilio y de Tasso, con el agregado original de las bodas como coronación de la relación amorosa. Peralta considera necesario el matrimonio del héroe, no únicamente por seguir en esto a la historia real, sino porque así ennoblece los afectos de la pareja, distanciándose de los poco edificantes ejemplos que había dado Homero al respecto. (d3 - e1)

En el rubro de las invenciones de la fábula, el escritor manifiesta su entusiasmo por la técnica del vaticinio virgiliano. Con ello, indica, supera el peligro de la ruptura de la unidad de acción por obra del remontarse fuera de los límites del asunto hacia tiempos futuros. Al hacer que el futuro se incorpore en el presente narrativo mediante las visiones anticipatorias de acontecimientos históricos por acaecer, la acción se conserva dentro del marco que le otorga unidad. El propósito de estas anticipaciones o predicciones se halla en la exaltación del destino de la nación mediante un "elogio adelantado", un "canto de futuro". (e1 - e2) De otra parte, puede observarse que con este recurso Peralta acentúa la idea de destino, de predestinación. El esquema providencialista que Virgilio perfeccionó en la **Eneida**, sirve ahora al poeta para el encomio nacionalista. La conciencia de pertenecer a una patria y del amor que se siente por ella, queda expresada por Peralta cuando compara su situación con la de Virgilio:



“No podía arder en mi menos activo el celo de la patria que en aquel famoso poeta; amor que no lo dare por toda su elegancia, que esta ventaja tiene la voluntad sobre el entendimiento, poder sin exaltarse blasonarla. Y así deseando no dejar de la mano el hilo de la gloria de esta inclita ciudad, aspire a manifestar aquella virtud con que hecha un fenix político, ha sabido ser heredera de sí misma, uniendo para con su alto origen el aprender y el competir, y haciendo de aquel mismo pagar lo que le debe, el darle lo que la enriquece.”  
(e2)

La técnica de las predicciones, comentada por Peralta, implica la sujeción a un modelo ejemplar como el de la **Eneida**. El concepto de **imitatio**, por las expresiones del escritor, manifiesta tener una vigencia plena en su práctica artística, aunque sin servilismo, tal como ha expuesto en su discusión tocante a los vínculos entre las reglas del género y el talento innovador del artista.

Sabe el autor que su vaticinio es extenso, pero justifica su dimensión, primeramente, basándose en la presencia de episodios similares en sus antecesores dentro del género épico. En segundo lugar, el caudal de la materia histórica que le sirve de sustento es suficiente para dar razón de la amplitud de tal episodio. (e4)

Tomando como principio la opinión de Boileau (**Arte poetica**) correspondiente a la regla del empleo en el plano de la invención de la llamada “historia fabulosa” (alusiones mitológicas)



Peralta dice haber aplicado este procedimiento en LF por el valor alegórico de las nominaciones y por su función de superlativos antitéticos. (f2)<sup>1</sup> No excluye su actuación en el terreno de lo sacro, siempre y cuando se mantenga en sus límites alusivos. (f3)

La participación de “apariciones” sagradas se acepta como pertinente y verosímil, dada su verdad histórica (en tanto se asume como reales los hechos de la historia religiosa limeña). Adicionalmente, Peralta manifiesta que contribuyen a la variedad y al adorno del poema. (f3) El papel ornamental de las invenciones se ve transformado al otorgarles valor alegórico: “con la alegoría ya deja de ser fabula el adorno.” (f4)

Apoyándose en la idea de que “la ficción ha de entrar como adorno, no como creación” (f4), se niega a inventar personajes, ya que la cercanía del tema haría ridículo emplear héroes ficticios. Por la misma razón, exige que la verdad histórica se aplique a lugares y situaciones. (g1)

Explica el autor que el uso de notas para aclarar dicciones, alusiones mitológicas, sucesos, etc., tiene por objeto facilitar y hacer más provechosa la lectura. (g2 - g3)

Con erudita solvencia, justifica el uso de algunas octavas que presentan los últimos versos en forma consonante. Peralta refuta con ejemplos de autores antiguos y modernos la supuesta regla (“superstición poética”, la llama) que prohíbe el uso de

---

<sup>1</sup> Por ejemplo: “mística Diana”, “mejor Perseo”, etc.



esta fórmula. (h1)

Como el autor suele concluir sus octavas con pensamientos y sentencias, opta por dar razón de este detalle estilístico. Es debido a la elevación del género que se requiere terminar las estrofas con un concepto. Las octavas constituyen una clase de estructura que "por la magestad de la composición requiere la corona del concepto, fabrica de altura en que ha de ser descanso del que lee, lo que ha sido fatiga del que escribe." (h1 - h2) De otro lado, señala que determinadas octavas de **LF** no se cierran conceptuosamente, sino que, mas bien, cumplen una función transicional, mientras que otras se mantienen como portadoras de descripciones o de sucesos. Aquellas que sí culminan en un pensamiento no son de "difícil expresión o de hiperboles desmesurados y totalmente inverosímiles; porque lo uno atormenta la lección y lo otro hace risible el pensamiento." (h2)

Mantenerse entre la hipérbole y lo verosímil corresponde a la necesidad de conservar un punto de equilibrio entre dificultad y facilidad. La atención puesta en el lector es una constante que guía la composición de su texto.

Luego de hacer la revisión de sus propósitos, concluye con una manifestación de modestia en el juicio que le merece la propia obra : "no presumo un absoluto acierto en toda la obra". (h2) La idea de que la perfección es inalcanzable para el hombre le permite excusar sus posibles faltas. Con el respaldo de Boileau, expresa que "una grande exactitud en observar todas las leyes del estilo es un



fuerte indicio de la mediocridad; porque lo sublime no las repara con el impetu, como el que corre muy veloz, no es posible que vaya muy ceñido". (h2) De tal manera que el impulso, la energía creadora, no pueden fijarse siempre en respetar las reglas preestablecidas.

Los conceptos de imitación y de alegoría, elementos necesarios para una adecuada comprensión de su obra, son examinados fuera del prólogo en una sección titulada "Alegoría del Poema". (h4) La pertinencia de esta separación se explica porque Peralta discurre respecto a algo que quiere destacar: el sentido oculto en ciertos pasajes inventados por él y, en especial, su calidad como artista experto en su oficio. Como es de apreciar, la mencionada sección, dado su contenido, es en realidad parte del prólogo. Su apartamiento cumple una función enfática.

Considerando lo pertinente a la imitación, da a conocer brevemente que ha seguido a Horacio en el respeto a la regla de lo apropiado, tanto en los sucesos como en los personajes: "he solicitado que la relación poética de los sucesos se haya hecho con toda la propiedad posible, según los caracteres de las personas y los de sus afectos y costumbres." (h4)

Distingue, luego, entre alegoría universal y alegoría particular. La primera corresponde a todos los poemas, en tanto "representación de la vida especulativa o de la práctica civil". (h4) La particular es la que pertenece a cada poema. (h4) Las alegorías de LF reciben su respectiva explicación de función y de sentido. Así,



Pizarro significa "la virtud militar que se compone del valor y la prudencia". (h4) La oración a la tumbesina sirve para comunicar las motivaciones de Pizarro y para que este se informe de la situación del Imperio. (h4) La canción de la hermana de Atahualpa a Pizarro, sugiere la propensión de los héroes hacia los "deleites".(h4 - i1) Palas liberando a Pizarro del amor, es "la virtud con que deben estos [los héroes] huir de los embelesos del amor". (i1) Las dos veces que América va ante Dios, permiten mostrar los "motivos de la Providencia" acerca de la conquista y conversión, y sobre el "auxilio contra el alzamiento". Ygualmente, ilustra los "ruegos de los santos y los justos" en favor de la fe recién establecida. (i1) La descripción del trono de Dios, alude a la Gloria. La respuesta de la divinidad, permite explicar las apariciones favorables del apóstol Santiago y de la Virgen. El vaticinio del Angel a Pizarro ilustrando la historia futura y sus personajes, expone el tema del providencialismo político y religioso. (i1) Curiosamente, aquí Peralta anota que tal vaticinio informa de algo que está fuera del significado propio del texto, algo que es, mas bien, un indicio o señal de la pericia artística del poeta: "el arte de unir la Empresa de la Conquista y Fundacion de Lima con la Historia del Reyno hasta el presente". (i1) El atribuir esta función a la alegoría, por medio de la cual se llama la atención hacia la forma y ejecución del mensaje -en tanto independiente del mensaje comunicado- es una revelación de la importancia artística que Peralta concedía a este momento de su poema. Dicha sección ha sido llevada



a cabo bajo el patrón virgiliano, pero con el convencimiento de su valor como singular realización poética. El bosque que atravieza Pizarro guiado por el Ángel, equivale al “camino de las virtudes”. El templo en este bosque, anuncia la “verdadera inmortalidad”. Más funcional que significativa es la participación del “Nuncio celestial”, porque sirve para informar al héroe de la rebelión del Cuzco. El Palacio de Plutón y la oración de este personaje, presentan el infierno y los vicios, así como la influencia del demonio en el alzamiento de Manco Inca. (i1 - i2) San Cristóbal dispuesto a ayudar a Lima, da lugar al “milagro del río para ahogar a los enemigos”. (i2) El canto de la Náyade a Pizarro, propicia el “esfuerzo con que se animó su constancia contra los mismos barbaros”. Por último, la Discordia que se aparece en sueños a Almagro, implica los consejos que se le dieron para la guerra civil contra Pizarro. (i2)

En conclusión, todo este pasaje que trata de las alegorías no solamente precisa su significación, sino que proporciona información correlativa a las funciones narrativas que ejercen. En realidad, el poeta quiere otorgar “razon de las principales alegorías del poema”, entendiéndose por ‘razón’ las categorías de funcionalidad y de sentido.

La declaración de alegorías tiene por objeto, en este caso, hacer explícita la que, a juicio del escritor, es su contribución poética de mayor categoría en el plano de las invenciones de la fábula: el poeta ha querido insistir ante el lector en que aprecie con cuidado el



trabajo artístico realizado en torno a la anticipación o vaticinio de la historia. Si bien todas las demás aclaraciones de las alegorías tienen que ver con sus valores éticos o con sus aplicaciones pragmáticas en la economía narrativa, la explicación que corresponde a la calidad del trabajo del artífice en la anticipación histórica queda enfatizada por la posición singular que adquiere al ser expuesta en la última sección de comentarios críticos del libro, constituyendo, de esta manera, el motivo de fondo de la presencia de la llamada "Alegoría del Poema".<sup>1</sup>



<sup>1</sup> El que después de la "Alegoría del Poema" se incluya la lista de "Obras que ha hecho el author" y de sus "Manuscritos para imprimir", permite comprender la dirección hacia el autoelogio que posee el contexto final de sus preliminares.



## CONCLUSIONES

I.-

Dado el carácter itinerante de las funciones de los preliminares y tomando en consideración que entre estas la función proemial, por su lugar dentro del marco funcional de la retórica clásica, posee una enorme fuerza de atracción -tanto para efectos de lucimiento del virtuosismo personal en el campo de la cultura, como para la autovaloración social- consideramos que dicha función proemial no solamente otorga unidad y autonomía a los textos preliminares en general, sino que es un factor constitutivo de estos.

II.-

Debido a que los preliminares del período estudiado se hallan involucrados en un contexto institucional de censura oficial, su pretendida posición como orientadores de la lectura del libro tiene un carácter ambiguo y, por lo tanto, ha de ser tomada con reservas.

III.-

En la medida en que los preliminares se postulan a sí mismos como instrumentos de comprensión del libro, al mismo tiempo que como manifestaciones directas o intermediarias de



intencionalidades del autor, forman parte de un campo en el cual los puntos de vista no son plenamente compatibles con el libro. La razón de estas diferencias tiene que ver con los siguientes factores: en primer lugar, el texto tiende a evadir los propósitos prediscursivos, lo que frustra parcialmente las intencionalidades del autor; adicionalmente, el texto genera sus propias intencionalidades en tanto discurso y, por último, su significación no es unidireccional. Bajo estos términos, las operaciones de control del texto por parte de los preliminares se ven severamente limitadas.

#### IV.-

Los preliminares analizados contienen comentarios dedicados a la obra correspondiente, que cubren materias como contenido o asunto, motivaciones, intenciones, doctrina, interpretación, función social, justificaciones, contexto de producción, fuentes y modelos, género, organización y funcionalidad de sus componentes, personajes, valor mimético o representacional, estilo, innovaciones, aciertos, pericia, posición de la obra en el conjunto de la producción del autor, recepción, valoración.

#### V.-

Los textos preliminares indican el nivel alcanzado por la obra que comentan, tomando en consideración las reglas del género al que pertenece y su capacidad de transformar estas reglas.



## VI.-

El contexto cultural en el que se desempeña el escritor en la colonia constituye un medio difícil y agresivo, en el cual, pese a la influencia de amistades prestigiosas, se ve compelido a adoptar una actitud de precaución. En tales circunstancias, una de las funciones típicas del prólogo como es la de autodefensa, adquiere una excepcional importancia.

## VII.-

Los autores coloniales son conscientes de que los textos preliminares obedecen a reglas y deben cumplir determinadas obligaciones.

## VIII.-

Las alusiones al lector en los preliminares estudiados ocupan una serie de considerandos, mediante los cuales se divide al receptor en lector común y lector erudito. A su vez, el lector erudito se bifurca en críticos positivos y críticos destructivos.

## IX.-

La lectura se asume como un acto de enjuiciamiento crítico, el cual debe ser planteado tomando como base la objetividad, la imparcialidad, la prudencia, la moderación y el respeto. Se espera que la actividad crítica sea el estudio atento y prolijo de la obra en



busca de lo provechoso, lo útil. Se postula que dicho estudio deberá estar encaminado a identificar lo peculiar de la configuración de la obra, no interesando las deficiencias, particularmente, sino los éxitos.

X.-

Se propone que el lector crítico no debe constituirse como un obstáculo en la producción y en la comprensión del texto.

XI.-

El lector es el portador de la fama del escritor, por tal razón se solicita que la lectura como término valorativo de la producción textual sea llevada a cabo sin prejuicios y con plena competencia. Precisamente, una de las funciones del lector experto es la de contribuir a la difusión de la fama del poeta.

XII.-

Para los escritores, el juicio inaugural de los lectores de superior categoría que consta en los preliminares constituye una auténtica declaración de méritos acerca del libro que, aparte de contribuir a la difusión de la fama del autor, colabora en resguardar su obra de opiniones negativas procedentes de receptores no muy competentes o mal intencionados.



XIII.-

Al entender la producción poética desde una perspectiva didáctico- moral, el lector es concebido como objeto de edificación espiritual. Para el mejor logro de esta misión, la poesía debe hacer coincidir la categoría de lo útil o doctrinal con la de lo bello o deleite.

XIV.-

La categoría de **imitatio** se extiende a la índole ejemplarizante de las obras, cuyos personajes son modelos a imitar por parte del lector en los diversos componentes de la conducta heroica, política, virtuosa, sapiencial, etc. Incluso el autor participa de este objetivo ejemplar cuando se da constancia de sus propias calidades individuales y de los valores que implica la realización de la obra en términos del carácter y la personalidad intelectual y moral del escritor.

XV.-

Es sobresaliente en el contexto colonial el aprecio de la comunidad de lectores como institución creadora del consenso valorativo del texto -ya sea en cuanto a su contenido, como a su factura artística- a través de múltiples épocas y espacios culturales.



XVI.-

La importancia que tienen los lectores en la determinación de la elaboración y la publicación del texto por parte del autor no solamente es indicadora de la circulación de las obras (en forma manuscrita o como impresos de prueba de corrección) previa a su edición, sino también de que existe, se respeta y se valora la comunidad de receptores cultos a los que se da a conocer la producción personal.

XVII.-

Una preocupación constante en los preliminares consiste en la valoración que se asigna al criterio del receptor europeo. Nuestros intelectuales no limitan el destinatario de su producción al plano local, sino que se orientan en términos de universalización y compiten por captar la atención de la más alta calidad en el juicio crítico europeo. Esto revela la autoconfianza en el propio talento y saber, así como el sentirse dignos del reconocimiento y de la fama por parte del lector experto del viejo continente. Sin embargo, este anhelo da lugar a muchas decepciones a causa de la mala calidad de las impresiones y a las limitaciones que para el desenvolvimiento cultural implica el vivir alejados de Europa. Se es consciente de que estas deficiencias pueden contribuir a provocar el ya tradicional prejuicio de los europeos en contra de la inteligencia de los americanos.



XVIII.-

El escritor desempeña su actividad como función de responsabilidad pública.

XIX.-

Aunque se declara que la cultura y el dominio de la técnica son importantes en el trabajo del poeta, las opiniones se inclinan a considerar que lo esencial es el talento individual. Sin embargo, se propone como ideal la confluencia armónica entre naturaleza y arte.

XX.-

La excelencia de la producción poética, aun dando por supuesto el talento, se consume desde principios de alta exigencia y dificultad.

XXI.-

No obstante que se admite el principio clasicista de la imitación de modelos canónicos, se considera que es privilegio y obligación del poeta la innovación, la creación de nuevas reglas.

XXII.-

A causa de la formación culta y erudita de los escritores, su labor creativa se rige por una estética de la perfección.



XXIII.-

Debido a la preocupación didáctica y moralizante, los juicios relativos al valor poético se determinan conforme a la profundidad conceptual del poema.

XXIV.-

Una de las funciones de la poesía en torno al poeta y al lector, consiste en compensar su dedicación proporcionándoles refugio y consuelo frente a los azares de la vida cotidiana.

XXV.-

Se promueve la idea de la dignidad del poeta, así como la concepción de la pertinencia e importancia de su función social.

XXVI.-

Es objetivo de la creación poética atraer la fama tanto hacia el autor como hacia el motivo de su obra.

XXVII.-

Se requiere valor para dedicarse a la creación poética. Por tal razón, el poeta aparece configurado como héroe.

XXVIII.-

Es un requisito de la obra poética, en especial de la



épica, el ser capaz de originar la admiración en el lector.

XIX.-

Distinciones relativas a la peculiaridad de la épica producida por un escritor católico, en contraposición a la de los autores paganos, fijan las diferencias de criterio artístico y ético en la configuración del tema y de los rasgos formales correspondientes.

XXX.-

La polémica que discute en la épica la validez del material imaginativo frente al material histórico se orienta en favor de una subordinación del primero con relación al segundo.

XXXI.-

El material imaginativo o fabuloso (no histórico) aceptado para la épica se sujeta a la regulación que ejerce en ella el criterio de verosimilitud.

XXXII.-

En la discusión de la presencia de lo erótico en la épica, las opiniones se inclinan por el tratamiento decoroso, atenuado y sugerido, evitando la competencia con el tema heroico central. Este postulado se basa, principalmente, en la función ejemplarizadora que se atribuye a los poemas del género épico.



XXXIII.-

El personaje protagónico del poema épico debe caracterizarse por su valor mimético o representativo.

XXXIV.-

Tratándose de la épica religiosa, se sostiene con mayor intensidad la oposición entre la poética cristiana (histórica, aunque alegórica) y la llamada poética "gentil" (fabulosa o fantástica). La fidelidad mimética resulta indispensable para los fines didácticos de la obra religiosa.

XXXV.-

El temperamento heroico de la épica religiosa radica en la lucha de las pasiones humanas, terreno en el que la figura del héroe está constituida por el asceta o por el santo. Dicha suerte de guerra interior corresponde al ámbito de las acciones belicosas apropiadas al género heroico. Para esta clase de poesía épica se acepta lo prodigioso como verosímil, siempre y cuando esté asociado con lo milagroso y lo celestial.

XXXVI.-

Se juzga pertinente el aparato erudito que acompaña a la obra poética. Su función es la de auxiliar al lector poco enterado y la de deleitar al entendido.



XXXVII.-

La orientación clasicista del gusto en la colonia promueve los requisitos de racionalidad, orden, claridad, medida, propiedad, elegancia, perfección técnica, novedad, erudición.

XXXVIII.-

El estudio de los textos preliminares de los escritores peruanos y sus respectivos comentaristas, que han sido motivo de esta exposición, muestra, en primer lugar, que se hallan en conflicto frente al peso autoritario de una tradición crítica que ha sido construida a partir de modelos antiguos. Dicha tradición impone reglas que el artista, cuando decide ponerlas en práctica frente a temas nuevos, descubre inadecuadas. Consecuencia de esta constatación es la necesidad de postular cambios en la teoría poética. La conciencia histórica de autores y comentaristas pertinente al corpus teórico va distinguiendo cómo los preceptos estéticos surgen de fenómenos concretos, para luego ser convertidos en leyes generales. Estas leyes demuestran pronto sus limitaciones ante el cambio de los tiempos y de los gustos. Los teóricos peruanos al percibir la naturaleza histórica y no natural de las leyes artísticas y, en consecuencia, el carácter relativo del gusto y de los juicios de valor, postulan la pertinencia de la renovación poética, de acuerdo con las épocas y con los impulsos de la voluntad creativa. Es de aclarar que la exigencia de innovación se estipula para ser aplicada dentro del



cuerpo institucional de la teoría poética general, en diálogo crítico con ella. No se trata, entonces, de plantear rupturas o cancelaciones totales.

#### XXXIX.-

La unidad de criterios que se observa en los escritores estudiados con relación a la teoría poética se explica por la índole clasicista -aristotélica y horaciana- de sus fuentes y postulados y por la pertenencia a un mismo credo religioso. Las diferencias entre estos escritores tienen que ver con las opciones estilísticas adoptadas conforme al gusto predominante (italianizante, gongorino, neoclásico) y con las invenciones compositivas de cada obra en particular.

#### XL.-

Se aprecia una intensa conciencia teórica en los preliminares de comienzos del siglo XVIII. En este período tres aspectos adquieren relieve: el sentido histórico de las transformaciones del estilo; la función política de la poesía, que incorpora en su campo a las funciones religiosa y moral; la razón matemático musical y el principio de analogía como bases de la armonía artística.



## BIBLIOGRAFÍA

### Textos coloniales estudiados.-

- Alecio, Adriano de  
1645 **El Angélico**. Murcia: Estevan Liberós.
- Dávalos y Figueroa, Diego  
1602 **Primera parte de la Miscelánea Austral**. Lima:  
Antonio Ricardo.
- 1603 **Defensa de Damas**. Lima: Antonio Ricardo.
- 1953 Cisneros, Luis Jaime. "Estudio y edición de la  
"Defensa de Damas". **Fénix** (Lima), 9 : 81-196.
- Espinosa Medrano, Juan de  
1662 **Apologético en favor de D. Luis de Góngora  
Príncipe de los Poetas Lyricos de España:  
Contra Manuel de Faria y Sousa, Cavallero  
Portugues**. Lima: Juan de Quevedo y Zárate.
- 1694 **Apologetico en favor de D. Luis de Gongora  
Príncipe de los Poetas Lyricos de España**



- Contra Manuel de Faria y Sousa, Cavallero Portugues.** Lima: Juan de Quevedo y Zarate.
- 1925 García Calderón, Ventura. "Apologético en favor de D. Luis de Góngora". **Revue Hispanique** (París), t. LXV, 148: 397-538.
- 1938 García Calderón, Ventura. **El apogeo de la literatura colonial.** París: Desclée de Brower.
- 1965 Nieto, Luis. "El Apologético del Lunarejo". **Revista Universitaria del Cuzco.** (Cuzco)122-125: 1-85.
- 1973 **Apologético en favor de D. Luis de Góngora.** Lima: Pontificia Universidad Católica.
- 1982 Tamayo Vargas, Augusto. Juan de Espinosa Medrano, **Apologético.** Caracas: Biblioteca Ayacucho, vol. 98.
- 1664 **Discurso sobre si en concurso de opositores a beneficio curado Deva ser preferido caeteris paribus el Beneficiado al que no lo es en la promoción de dicho Beneficio.** Lima: Juan de Quevedo y Zárate.
- 1989 Cisneros, Luis Jaime, y Pedro Guibovich. "Un raro opúsculo del Lunarejo". **Lexis** (Lima), XIII, 1: 95-116.  
(Reproduce el **Discurso**)

Hojeda, Diego de

1611 **La Cristiada.** Sevilla.



- 1848 **La Cristiada.** Santiago: Imprenta del Progreso.
- 1851 Rosell, Cayetano, ed. **La Cristiada.** Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XVII: 401-501.
- 1867 **La Cristiada.** Barcelona: Sociedad Editorial La Maravilla.
- 1896 **La Cristiada.** Edición monumental ilustrada. Barcelona: L. González y Compañía, Editores.
- 1926 Rosell, Cayetano, ed. **Poemas épicos, I.** Madrid.
- 1935 Corcoran, Mary H.P., ed. **La Christiada.** Washington: The Catholic University of America.
- 1947 Aguayo Spencer, Rafael, ed. **La Cristiada.** Lima: P.T.C.M.
- Mexía de Fernangil, Diego
- 1608 **Primera parte del Parnaso Antártico de obras amorias. Con las 21 Epistolas de Ovidio, i el in Ibin, en tercetos.** Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra.
- 1909 Ovidio Nasón, Publio. **Las Heroidas.** Traducidas en verso castellano por Diego de Mexía. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- 1617 **Segunda Parte del Parnaso Antártico de Divinos Poemas.** Potosí. Manuscrito.



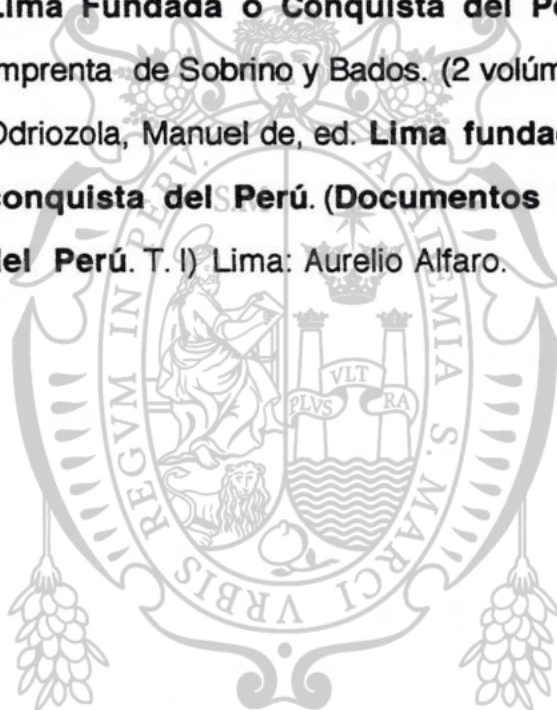
Oviedo y Herrera, Luis Antonio de. Conde de la Granja

1712 **Vida de Santa Rosa de Santa María.** Madrid:  
Francisco Sobrino.

Peralta y Barnuevo, Pedro

1732 **Lima Fundada o Conquista del Perú.** Lima:  
Imprenta de Sobrino y Bados. (2 volúmenes).

1863 Odriozola, Manuel de, ed. **Lima fundada o  
conquista del Perú. (Documentos Literarios  
del Perú. T. I)** Lima: Aurelio Alfaro.



**Estudios.-**

Adorno, Rolena

- 1987 "La 'ciudad letrada' y los discursos coloniales".  
**Hispanamérica**, XVI, 48: 3-24.

Albertit, André

- 1970 "Exercice de style et lecture de Góngora au Pérou  
 vers 1660". **TILAS**, X: 447-458.

Anadón, José, ed.

- 1993 **Ruptura de la conciencia hispanoamericana.**  
**(Epoca Colonial)**. Madrid: FCE.

Argote de Molina, Gonzalo

- 1926 [1575] **Discurso sobre la poesía castellana.** Ed. de  
 Eleuterio Tiscornia. Madrid: Biblioteca Española de  
 Divulgación Científica.

Aristóteles

- [1974] **Poética.** Madrid: Gredos.

Asensio, Eugenio

- 1960 "La lengua compañera del imperio.- Historia de una



idea de Nebrija en España y Portugal". **RFE**, XLIII:  
399-413.

Atkinson, William

1956 "On Aristotle and the concept of Lyric poetry in early  
spanish criticism". **Estudios dedicados a  
Menéndez Pidal**. Madrid: CSIC, t.VI: 189- 213.

Beverly, John

1980 "The production of solitude: Góngora and the State".  
**Ideologies & Literature**, III, 13: 23-41.

Boileau, N.

1865 **Oeuvres completes**. París: Institut de France.

Brading, David

1993. **Orbe indiano. De la monarquía católica a la  
república criolla, 1492-1867**. México:FCE.

Carballo, Luis Alfonso de

1958 [1602] **Cisne de Apolo**. Ed. de Alberto Porqueras Mayo.  
Madrid: C.S.I.C.



Carilla, Emilio

- 1946        **El gongorismo en América.** Buenos Aires:  
Facultad de Filosofía y Letras de la Univ. de Buenos  
Aires.

Carrillo y Sotomayor, Luis

- 1946 [1611] **Libro de la erudición poética.** Ed. de Manuel  
Cardenal Iracheta. Madrid: C.S.I.C.
- 1987        **Libro de la erudición poética.** Ed. de Angelina  
Costa. Sevilla: Alfar.

Caspar (seud. de Félix C. Coronel Zegarra)

- 1879        "Tres poemas del coloniaje". **Revista Peruana**, Vol.  
III: 292-613.

Castro, Américo

- 1941        "Los prólogos del Quijote". **Revista de Filología  
Hispánica**, III: 313-338.

Castro, Ignacio de

- 1795/1978 **Relación del Cusco.** Ed. de Carlos Daniel  
Valcárcel. Lima: Universidad Nacional Mayor de San  
Marcos.



Cevallos, Francisco Javier

- 1995 "Imitatio, aemulatio, elocutio: hacia una tipología de las poéticas de la época colonial". **Revista Iberoamericana**, LXI, 172-173: 501-515.

Cisneros, Luis Jaime

- 1952 "Notas sobre la "Miscelánea Austral" de Diego Dávalos de Figueroa". **Revista Histórica**, XIX: 286-327.
- 1953a "Dávalos y Figueroa, hombre de la Contrarreforma". **Mercurio Peruano**, XXXIV, 310: 20-25.
- 1953b "Castiglione y la "Defensa de Damas". **Mercurio Peruano**, XXXIV, 321: 540-543.
- 1953c "Temas grecolatinos en nuestra literatura colonial". **Mar del Sur**, 25: 81-82.
- 1953d "Sobre la poesía de Dávalos y Figueroa". **Mar del Sur**, 26: 38-49.
- 1953e "Estudio y edición de la "Defensa de Damas". **Fénix**, 9: 81-196.
- 1954 "De literatura colonial". **Mercurio Peruano**, V. XXXV, 132: 799-805.
- 1964 "Palabras sobre Pedro de Peralta". **Revista Histórica**, 27: 63-69.
- 1980a "Espinosa Medrano, lector del **Pollifemo**". **Hueso**



- Húmero, 7: 78-82.**
- 1980b "Relectura del Lunarejo: el 'Can del cielo' ". **Lexis**, IV, 2: 171-177.
- 1982 "Huellas de Góngora en los sermones del Lunarejo". **Lexis**, VI, 2: 141-159.
- 1982-83 "Sobre Espinosa Medrano: el "toro celeste" y Góngora". **Boletín del Instituto Riva-Agüero**, 12: 61-66.
- 1983a "Un ejercicio de estilo del Lunarejo". **Lexis**, VII, 1: 133-158.
- 1983b "Un cruce de lecturas en Espinosa Medrano". **Lexis**, VII, 2: 311-314.
- 1987 "La polémica Faria-Espinosa : Planteamiento crítico". **Lexis**, XI, 1: 1-62.
- 1990a "Espinosa Medrano, lectio aenigmática". **Diglosia linguo literaria y educación. Homenaje a Alberto Escobar**. Lima: 243-251.
- 1990b "Sobre nuestra prosa colonial". **Boletín del Instituto Riva-Agüero**, 17: 455-463.
- 1992 "Itinerario y estructura del **Apologético** de Espinosa Medrano (Primera parte)". **Lexis**, XVI, 2: 123-188.

Cisneros, Luis Jaime y Pedro Guibovich

- 1987 "Apuntes para una biografía de Espinosa Medrano".



- Fénix**, 32-33: 96-112.
- 1988 "Juan de Espinosa Medrano, un intelectual cusqueño del seiscientos: nuevos datos biográficos". **Revista de Indias**, XLVIII, 182-183: 327-347. Madrid.
- 1989 "Un raro opúsculo del Lunarejo". **Lexis**, Vol. XIII, 1: 95-116.
- Colombí-Monguió, Alicia de
- 1985 **Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la *Miscelánea Austral***. London: Tamesis Books Limited.
- Corcoran, Mary H.P., ed.
- 1935 **La *Christiada***. Introduction and text. Washington: The Catholic University of America.
- Cornejo Polar, Antonio, ed.
- 1964 **Discurso en loor de la poesía**. Estudio y edición de Antonio Cornejo Polar. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Curtius, E.R.
- 1955 **Literatura Europea y Edad Media Latina**. México: F.C.E.



Chang-Rodriguez, Raquel

- 1974 "Apuntes sobre sociedad y literatura hispanoamericanas en el siglo XVII".  
**Cuadernos Americanos**, 4: 131-144.

Checa, Jorge

- 1991 "Oráculo manual: Gracián y el ejercicio de la lectura". **Hispanic Review**, 59: 263-280.

Choy, Emilio

- 1985 **Antropología e historia. 2**. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Diego, Gerardo

- 1964 "Poética y poesía de Don Pedro de Peralta Barnuevo".  
**Revista Histórica**, 27: 42-62.

Escolar, Hipólito, ed.

- 1994 **Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII**. Madrid: Pirámide.

Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo, Fr.

- 1726-39/81 **Theatro Crítico Universal**. Madrid: Blas Román, Impresor de la Real Academia de Derecho Español y



Público. T. IV, Discurso Quinto, II, 10: 104-105.

Fuente Benavides, Rafael de la

1968 **De lo barroco en el Perú.** Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

García Berrio, Antonio

1975 **Introducción a la Poética clasicista: Cascales.** Barcelona: Planeta.

1977a " 'Ut pictura poesis'. Historia de un abuso interpretativo." **Estudios ofrecidos a E. Alarcos Llorach.** Oviedo: 291-307.

1977b **Formación de la teoría literaria moderna.** Madrid: Cupsa.

Genette, Gérard

1987 **Seuils.** Paris: Editions du Seuil.

Goic, Cedomil

1988 **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. I. Epoca colonial.** Barcelona: Ed. Crítica.



Guibovich, Pedro

- 1982-3 "Documentos inéditos para la biografía de Espinosa Medrano". **Boletín del Instituto Riva-Agüero**, 12: 137-145.

Gutiérrez, Juan María

- 1873 "Noticias sobre un libro curioso y rarísimo, impreso en América al comenzar el siglo XVII". **Revista del Río de la Plata**, VI, 21: 86-105.

- 1957 **Escritores coloniales americanos**. Buenos Aires: Raigal.

Hampe Martínez, Teodoro

- 1992a "El eco de los ingenios: literatura española del siglo de oro en las bibliotecas y librerías del Perú colonial". **Foro Hispánico**, 4: 77-99.

- 1992b "El eco de los ingenios: literatura española del siglo de oro en las bibliotecas y librerías del Perú colonial". **Histórica**, XVI, 2: 177-201.

Hernández Sánchez-Barba, Mario

- 1978 **Historia y literatura en hispano-américa (1492-1820)**. Valencia: Castalia.



Hopkins Rodríguez, Eduardo

- 1975 "El desengaño en la poesía de Juan del Valle Caviedes". **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, 2: 7-19.
- 1978 "Poética de Juan de Espinosa Medrano en el **Apologético en favor de D. Luis de Góngora**". **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, 7-8: 105-118.
- 1982 "Imagen de don Luis de Góngora en el **Apologético** de Espinosa Medrano". **Revista de la Universidad Católica**, 11-12: 33-52.
- 1988 "El humor en el **Apologético** de Juan de Espinosa Medrano". **Boletín del Instituto Riva-Agüero**, 15: 33-41.
- 1994 "Teoría de la épica y crítica literaria en preliminares de **Lima Fundada**". **Lexis**, XVIII, 2: 149-175.

Horacio

[1986] **Obras completas**. Barcelona: Planeta.

Howell, S.

1979 "Una nueva lectura del **Apologético** de Espinosa Medrano". **Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos**, LXXXII, 3: 583-591. Madrid.



Iñigo Madrigal, Luis, coord.

- 1982 **Historia de la Literatura Hispanoamericana. I. Epoca colonial.** Madrid: Cátedra.

Jammes, Robert

- 1966 "Juan de Espinosa Medrano et la poésie de Góngora". **Caravelle**, 7: 127-142. Toulouse.

Jiménez Borja, José

- 1964a "La vertiente barroca de Peralta Barnuevo".  
**Revista Histórica**, 27: 23-30

- 1964b "Don Pedro de Peralta conceptista y dieciochesco".  
**Boletín de la Biblioteca Nacional**, 30: 5-13.

Larsen, Neil

- 1993 "En contra de la des-estetización del "discurso" colonial". **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, 37: 335-342.

Lausberg, Heinrich

- 1966 **Manual de retórica literaria.** Madrid: Gredos.

Leonard, Irving A.

- 1933 "A great savant of colonial Peru: Don Pedro de



- Peralta". **Philological Quarterly**, XII, 1: 54 y ss.
- 1937a "Algunos documentos de Peralta Barnuevo".  
**Boletín Bibliográfico de la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos**. VII, 1-2
- 1937B **Obras dramáticas de Pedro Peralta**.  
Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- 1990 **Ensayos y semblanzas: bosquejos históricos y literarios de la América Latina colonial**. México: FCE.
- Loayza, Luis
- 1974 "El Lunarejo". **El sol de Lima**. Lima: Mosca Azul, 55-65.
- Lohmann Villena, Guillermo
- 1951 "Alcances biográficos". **Mar del Sur**, III, 17: 47-55.
- 1964 **Pedro de Peralta, Pablo de Olavide**. Lima: Ed. Universitaria: 5-47.
- López Pinciano, Alonso
- 1953 [1596] **Philosophia Antigua Poetica**. Ed. de Alfredo Carballo Picazo. Madrid: C.S.I.C.



Luzán, Ignacio de

1737-89 **La poética (Ediciones de 1737 y 1789).**

[1974] Madrid: Cátedra.

Macera, Pablo

1962 "Lenguaje y modernismo peruano del siglo XVIII".

**Letras**, 68-69: 267-307.

Menéndez y Pelayo, Marcelino

1894 **Antología de Poetas Hispano-Americanos. III.**

Madrid.

1913 **Historia de la poesía hispanoamericana.**

Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, t.II.

1944 **Historia de las ideas estéticas en España.**

Buenos Aires: Ed. Glem. Vols. IV y V.

Migone, M.

1982 "Juan de Espinosa Medrano como filósofo

del barroco". **Simposio Internazionale sul**

**barocco latinoamericano.** Atti, vol.I, 39-49. Roma:

Instituto Italo Latino Americano.

Miró-Quesada, Aurelio

1962 **El primer virrey poeta en América.** Madrid:



Gredos.

1966a "Ideas peruanas en Peralta Barnuevo". **Caravelle**, 7: 145-152. Toulouse.

1966b "Lo peruano en Don Pedro de Peralta". **20 temas peruanos**. Lima: P.L. Villanueva.

Moraña, Mabel

1990 "Formación del pensamiento crítico literario en Hispanoamérica: Epoca colonial". **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, 31-32: 255-265.

1994 (Ed.) **Relecturas del Barroco de Indias**. Hanover: Ediciones del Norte.

Núñez, Estuardo

1964 "Notas a la obra y vida de Don Pedro de Peralta". **Letras**, 72-73: 86-98.

Núñez, Javier

1970 "Un sermón de Espinosa Medrano". **Cuadernos Hispanoamericanos**, 83: 241-254.

1977 "Un impreso desconocido de Espinosa Medrano". **Fénix**, 24-25: 5-11.



Pesce, Hugo

1967-68 "Peralta y la medicina". **San Marcos**, 7: 29-75.

Pierce, Frank

1940 "**La Christiada** of Diego de Hojeda: a poem of the literary baroque". **Bulletin of Spanish Studies**, XVII: 1-16.

1953 "The poetic Hell in Hojeda's "La Christiada": imitation and originality". **Estudios dedicados a Menéndez Pidal**. T. IV. Madrid: CSIC: 469-508.

1968 **La poesía épica del Siglo de Oro**. Madrid: Gredos.

1971 Diego de Hojeda. **La Cristiada**. Ed. de F. Pierce. Salamanca: Anaya.

**Poétique**, 69

1987 **Paratextes**. París.

Porqueras Mayo, Alberto

1954 "El lector español en el Siglo de Oro". **Revista de Literatura**. V. 9 -10: 187-216. Madrid.

1957 **El prólogo como género literario**. Madrid: CSIC.

1972 **Temas y formas de la literatura española**. Madrid: Gredos. (Ver: "El problema de la verdad



- poética en la Edad de Oro", 94-113; "Sobre el concepto *vulgo* en la Edad de Oro", 114-127; "Los prólogos de Menéndez Pelayo", 157-173)
- 1986 **La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles.** Barcelona: Puvill.
- Redmond, Walter
- 1970 "Juan de Espinosa Medrano: Prefacio al lector de la Lógica". **Fénix**, 20: 74-88.
- 1976-77 "Documentos coloniales: una defensa del Perú intelectual". **Fénix**, 26-27: 235-255.
- Riley, Edward C.
- 1963 "Aspectos del concepto de **Admiratio** en la teoría literaria del Siglo de Oro". **Studia Philologica (Homenaje a Dámaso Alonso)**. T. III. Madrid: Gredos: 173-183.
- Riva Agüero, José de la
- 1909 "Testamento de D. Pedro Peralta". **Revista Histórica**, IV: 389-395.
- 1910 **La historia en el Perú.** Lima: Imprenta Nacional de Federico Barrionuevo.
- 1915 "Un capítulo de la primitiva literatura colonial". **Cultura**



(Lima) 1-2-3.

- 1938 "Algunos datos sobre la biografía de Don Pedro Peralta y las influencias francesas en sus obras".

**Revista de la Universidad Católica del Perú.**

T. VI, 7-8-9: 241-285.

- 1954 "Diego Mexía de Fernangil". **Revista Histórica**, Tomo XXI: 37-75.

- 1962 **Estudios de Literatura Peruana: del Inca Garcilaso a Eguren.** En: **Obras completas**, II. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. ("El padre Diego de Hojeda y **La Cristiada**", "Diego Mexía de Fernangil" y la segunda parte de su **Parnaso Antártico**", "Pedro de Peralta y las influencias francesas en sus obras", "Un Cantor de Santa Rosa: El Conde de la Granja" [63-274]).

Rivers, Elias

- 1954 "The horatian epistle and its introduction into Spanish Literature". **Hispanic Review**, 22: 175-194.

Rodriguez Garrido José A.

- 1988 "Los comentarios de Espinosa Medrano sobre el hipérbaton gongorino". **Lexis**, XII, 2: 125-138.



- 1992 "Sermón barroco y poder colonial: la oración panegírica al apóstol Santiago de Espinosa Medrano". **Foro Hispánico**, 4: 115-129.
- 1994a "Retórica y tomismo en Espinosa Medrano". **Cuadernos de Investigación**. Lima: Instituto Riva-Agüero.
- 1994b "Espinosa Medrano, la recepción del sermón barroco y la defensa de los americanos". M. Moraña, ed. **Relectura del Barroco de Indias**. Hanover: Ediciones del Norte.
- Roggiano, Alfredo
- 1978 "Juan de Espinosa Medrano: apertura hacia un espacio crítico en las letras de la América Latina". Raquel Chang-Rodríguez. **Prosa hispanoamericana virreinal**. Barcelona: Borrás Ediciones.
- Rossi, Carlo
- 1967 **Estudios sobre las letras en el siglo XVIII**. Madrid: Gredos.
- Sánchez, Luis Alberto
- 1924[1923] "Diego Dávalos y Figueroa". **Boletín Bibliográfico de la Universidad Mayor de**



- San Marcos**, (Lima) 7: 89-95.
- 1964 "Pedro Peralta y Barnuevo: Radiografía de un tiempo, una sociedad y un hombre". **Letras**, 72-73: 99-111.
- 1967 **El Doctor Océano. Estudios sobre Don Pedro de Peralta Barnuevo**. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 1974 **Los poetas de la colonia y de la revolución**. Lima: Ed. Universo, S.A.
- Silgado, Enrique
- 1969 "Algunos aspectos de la ciencia en la época de Peralta". **San Marcos**, 11: 33-38.
- Simón Díaz, José
- 1983 **El libro español antiguo. Análisis de su estructura**. Kassel: Ed. Reichenberger.
- Tamayo Vargas, Augusto
- 1964 "Obras menores en el teatro de Peralta". **Letras**, 72-73: 70-85.
- Tauro, Alberto
- 1948 **Esquividad y gloria de la Academia Antártica**. Lima: Huascarán.



Terracini, Lore

- 1985 "Sobre crítica literaria en la España del Renacimiento". **Filología** (Buenos Aires), 2: 33-49.

Valcárcel, Carlos Daniel

- 1964 "Testimonios de Don Pedro de Peralta". **Letras**, 72-73: 112-121.

Vargas Ugarte, Rubén

- 1952 **Manual de estudios peruanistas**. Lima.

- 1968 "Fray Diego de Hojeda (1570-1615)". **San Marcos**, 10: 133-145.

Vidal, Hernán

- 1980 "Literatura hispanoamericana de la estabilización colonial". **Casa de las Américas**, 122 (1980): 11-34.

Vilanova, Antonio

- 1953 "Preceptistas de los siglos XVI y XVII". Guillermo Díaz-Plaja, ed. **Historia general de las literaturas hispánicas**. Vol. 3. Barcelona: Barna: 567-614.



## INDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
Capítulo I.- Los textos preliminares en la cultura española del Siglo de Oro.....	7
Capítulo II.- La recepción del texto.....	25
Capítulo III.- El autor.....	61
Capítulo IV.- La poesía.....	78
Capítulo V.- La forma y la intención del texto.....	110
Conclusiones.-.....	157
Bibliografía.-.....	169



