

“Con voz heroica y épicos alientos”: sobre el género y las filiaciones del *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en Perú (1641)* de Fernando de Valverde



Julia Sabena

CONICET

El extenso poema (alrededor de veinticinco mil versos), del agustino Fernando de Valverde (“el segundo escritor peruano de la colonia [después del Inca Garcilaso] y uno de los más ilustres de la literatura española”, según Bravo Morán en Mendiburu, 1935: 200) tuvo, como muchas obras virreinales, un destino que no se corresponde ni con la importancia en su momento de aparición ni con los aportes que un mejor tratamiento podría otorgar al conocimiento de la literatura y cultura virreinales americanas, especialmente del gongorismo peruano, ciclo del cual se erige como una pieza fundamental. El autor es fraile agustino nacido en el seno de una familia importante de Lima, procurador de su orden, calificador del Santo Oficio, es también el responsable de la *Vida de Iesu-Christo* (1657), obra que logró lo que la mayoría de sus contemporáneos no pudo: el reconocimiento del público español. De hecho, la *Vida de Iesu-Christo* es una de las autoridades más aducidas por el *Diccionario de Autoridades* de la RAE (1725-1737), junto con Quevedo, Góngora, Calderón, Cervantes, entre otros. En cuanto al poema que nos ocupa, no sólo se conoció en Madrid sino que aparentemente fue una de las fuentes de *La Aurora de Copacabana*, de Calderón de la Barca (Martínez, 2000).

Pocos son los críticos contemporáneos que se han ocupado del poema. Esto llamaría la atención si no fuera por la inexistencia de una edición moderna.¹ Las historias y antologías apenas lo mencionan (Marcelino Menéndez Pelayo, 1948; Luis Alberto Sánchez, 1966, Carlos García Bedoya, 1990, James Higgins, 2006) Ventura García Calderón lo incluye en su antología *Los místicos* (1938), transcribiendo poco más de 60 versos y consignando la bibliografía del autor (además de las dos obras mencionadas, hay un poema ganador de un certamen en honor a la Virgen –que desconozco–, una *Relación de las exequias y honras fúnebres hechas en Lima al Católico Rey de las Españas y las Indias, Felipe III* (Lima, 1621); *Relación de fiestas* de 1622 y un sermón fúnebre –1649–). José Antonio Mazzotti dedica un artículo al problema de la militancia criolla en el *Santuario*, que formará parte de un libro sobre varios poemas épicos peruanos y es lo único escrito especialmente sobre el poema; y un cura peruano, Gregorio Martínez, analiza el mito de la Virgen de Copacabana en este poema en comparación con el auto de Calderón *La Aurora de Copacabana*. En un libro posterior profundiza la biografía del autor y comenta sus obras, transcribiendo, del *Santuario*, poco más de un centenar de versos. En general, se llega al poema desde estudios iconográficos e históricos sobre la devoción a la Virgen en América pero se reducen a meras menciones y en modo alguno se detienen en la arquitectura del mismo. El único que se ha acercado al poema desde una perspectiva específicamente literaria (aunque sólo le

1. La edición moderna del poema es lo que llevo a cabo como trabajo posdoctoral para CONICET.

dedica una página) fue Emilio Carilla en *El gongorismo en América* (1946). Carilla se detiene en seis poetas que se inscriben en esta corriente estilística culta, cotejando las producciones de los americanos con las del poeta cordobés y dedicando un par de párrafos a describir la particularidad de cada uno.

El *Santuario*, publicado en vida del autor, fue escrito con ocasión de una visita al Santuario, a orillas del lago Titicaca, en medio de poblaciones collas. Una vez allí, el autor –explica– siente la necesidad de comunicar la verdadera misión del lugar, que no se reduce a los milagros y remedios temporales sino que éstos son sólo un señuelo para el gusto. Su auténtico propósito sería establecer y arraigar el catolicismo en los indios del Perú, logrando convertir a quienes llegan atraídos por esos milagros. De esta manera Valverde se dispone a cantar –n versos que se erigen como síntesis de la Contrarreforma indiana y el barroco como estilo, en el sentido de Sebastian (1981)–, a lo largo de dieciocho silvas, una peregrinación épica. En ésta los pastores indígenas, al tiempo que se aproximan al lugar del Santuario, se acercan de manera correlativa a la verdadera Fe en lo que se constituye simultáneamente como peregrinaje místico y de purificación, encontrando distintos personajes (en su mayoría alegóricos y mitológicos) que relatan su historia de pecados y su encuentro con la Gracia de María. El mensaje sincrético de extirpación de la idolatría es claro y se inserta en la política general de transformación identitaria inherente al proceso de dominación española (Mazzotti, 2004: 442).

Es necesario, para el estudio del desarrollo del gongorismo y de la poesía en general durante el Virreinato, un análisis específicamente poético del *Santuario*, que no deje de lado las coordenadas culturales, históricas y políticas en las que fue concebido, pero como otro instrumento necesario para una cabal y rica hermenéutica del poema, con participación crítica y aportes interpretativos. A tal objetivo se orientará esta primera aproximación a la obra, más bien descriptiva en esta instancia, en la que intentaremos indagar la información –explícita y tácita– que nos ofrece en el Prólogo, en relación con el resto de los preliminares y con el texto del poema, buscando dar cuenta de las coordenadas poéticas barrocas que subyacen a la escritura. El autor ofrece un mosaico de autoridades como sostén de un poema que no sigue con rigurosidad las reglas aristotélicas para su conformación sino que practica una apropiación variada y desigual de las tradiciones que lo anteceden, en un movimiento típicamente barroco, que organiza los discursos según convienen a su propósito y realiza una justificación laberíntica en lo que atañe a las elecciones relacionadas con el género. Así, las afirmaciones se presentan, si no como engañosas, al menos como indicativas de otras cuestiones que, creemos, tienen que ver con nuevas tendencias poéticas que ejercían cierta atracción en el autor pero a las que no llegaba a adscribir cabalmente, o al menos de manera manifiesta. Con “nuevas tendencias” nos referimos al gongorismo, que si en la Península estaba en pleno apogeo, no contamos con estudios suficientes que nos permitan hacer afirmaciones al respecto en el Virreinato del Perú.² Que Fernando de Valverde había leído a Góngora, incluso a las *Soledades*, está fuera de dudas. Incluso vislumbramos una cierta voluntad imitativa, silenciada en sus declaraciones. Veremos cómo opera esto en las decisiones genéricas y lo manifestado por el autor; resta un severo estudio del poema para dar cuenta del grado de comprensión y adopción del estilo gongorino.

El Prólogo recorre tanto los aspectos más generales de la poesía (aquellos que convienen a su condición) como los que usualmente acompañaban al poema heroico en su dimensión teórica, lo cual ya nos enfrenta a un punto problemático (presentado como irrefutable): la adscripción del poema al género épico. Conviene resaltar, al respecto, que ninguno de los autores de los preliminares se refiere al poema en tanto epopeya o poema heroico (la mayoría lo menciona según el epíteto que constaba en el título mismo, el de ‘sacro’, que no implicaba adscripción a género determinado), sino que es su autor quien insiste sobre esto.

2. Para el caso de Nueva España el asunto está más estudiado. Los trabajos recientes de Tenorio (2013) sobre un amplio corpus de poetas y Stein (2014), sobre el gongorino *La octava maravilla* de Francisco de Castro, resultan de gran interés para el tema.

Comienza sumergiéndose en el arrebató místico que deja al descubierto la naturaleza épica de las acciones de María en el Santuario (“A los fines del año treinta y seis subí (...) a Copacabana (...) hallé derretido el corazón en lágrimas sin determinar el motivo dellas (...) me dio a entender su Majestad (...) que el principal asunto y objeto de fundar la Virgen aquel milagroso Santuario había sido establecer y arraigar la Fe Católica en los Indios del Perú...”)(¶).³ En el párrafo siguiente queda planteada la alegoría, que operará estructurando las elecciones de género y como motor compositivo: ella nos presenta al Santuario como Corte donde María, emperadora, funda un Imperio (el de la Fe y la Gracia) con milagros (instrumentos). El poema se insertaría, de acuerdo a esto, en la tradición de la poesía épica como alabanza imperial que ofrece el modelo virgiliano de la *Eneida* (en este caso, en su sentido más amplio, al servicio del Catolicismo español), al que irá caracterizando y justificando en sus desviaciones en lo que resta del prólogo, demostrando un amplio conocimiento y rigurosidad que no necesariamente guarda correlato con lo ejecutado en el poema.

3. Omíto, en las citas del poema objeto del estudio, la referencia del apellido y el año (Valverde, 1641, consignando directamente el número de página).

Vale la pena dar cuenta del vínculo entre lo que expone el autor a continuación y lo que Alfonso de Carballo expone en el *Cisne de Apolo* (en tanto preceptiva ya no tan apegada a las reglas clásicas de la necesaria correlación entre los aspectos de la obra) sobre la capacidad imaginativa del poeta, sin sugerir que la correspondencia sea directa. Por el contrario, nos interesa, como dijimos, leer estos planteamientos a la luz de nuevas corrientes literarias que tendrían lugar en el mundo hispánico. Dice Carballo:

Muy cierto es que la materia, es parte sustancial de la arte, sin la cual no podía constar ningún compuesto, ni hacerse ninguna obra. La materia del Poeta es tratar de cosas verdaderas, o fingidas, las cuales ha de hallar y buscar la invención primera parte de la poesía, y esto con la imaginativa, y no solo inventarlas, pero el disponerlas en la forma conveniente, y ordenarlas a su fin, es todo obra de la imaginativa y de diferente oficio que tiene el entendimiento, y así el que le faltare imaginativa, le falta potencia para obrar en este arte elegantemente, aunque sepa sus preceptos... (1958: 73-74).

(...) conuento, sonido, proporcion y correspondencia, con que las cosas se traúan, proporcionan y corresponden que podemos llamar armonia, lo qual aprehendiendo el Poeta con su imaginatiua, viene a inflamarse el cuerpo (...) y con esta inflamacion, y ardiente furor, casi desasido del espíritu, y como fuera de sí, viene a traçar y componer tanta variedad, no solo de versos y coplas, pero mil inuenciones altas y subidas, todas con sonora y admirable correspondencia y perfecta proporcion (1958: 216).

El poeta, dotado de la imaginativa, halla o inventa las cosas de que ha de tratar; en este caso, mediante una mirada alegórica, inventa la materia y la ordena a su fin: “es por su naturaleza perteneciente al género Épico” (¶¶ b, subrayado nuestro). No hay lugar a dudas al respecto, es una certeza producto del aliento o furor poético suscitado en el poeta, por su aptitud natural, que le permite esa mirada, esa *poiesis*; se relaciona directamente con el origen divino de la poesía y da lugar a sentencias de raíz platónica que comentaremos en breve. La inspiración hace que ese pensamiento –la alegoría– le parezca digno de un Poema heroico, encuentra el germen, la *idea*. El ser reflejo divino no opaca –al contrario, acentúa– el crédito otorgado al poeta en la creación. Eduardo Hopkins, en un artículo que indaga el tema en el *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, de Espinosa Medrano (Lima, 1661), retoma unas palabras de Erwin Panofsky que vienen al caso:

la idea platónica sufrirá una secularización en el siglo XVI, es decir se convertirá en una potencia ‘humana’. Una obra de arte es el resultado de una idea del artista, no una copia de la naturaleza. Ideas son representaciones o intuiciones que tienen su asiento en el espíritu humano, si bien como ‘reflejo’ divino (Hopkins Rodríguez, 1978: 108).

Los postulados de raíz platónica estructuran, la presentación de los planteos poéticos en el Prólogo: producirán una bisagra (representada por la alegoría) que separa, a la vez que une, lo que pertenece al mundo inteligible, idea, que mira al arquetipo, y aquello que es expresión, ejecución, que se encuentra en el mundo sensible.

Antes de adentrarnos en el detalle y los alcances de esa separación en los planteos sobre el género, unas palabras más sobre el furor poético. Llama la atención que frente a las autoridades aducidas por el autor, de corte clásico y sin menciones de modernos, con excepción del Pinciano, quien concibe a la poesía como resultado sobre todo de un proceso racional (con preponderancia del arte por sobre el furor y el ingenio), los planteos revistan un tinte diferente. Es en este sentido que incorporamos la cita anterior del *Cisne de Apolo* (1602), preceptiva de cuño platónico con la que parece estar más acorde. Si bien Valverde da cuenta de un cabal conocimiento acerca de las reglas que conforman el arte poética, en especial las que conciernen al poema heroico, confiesa inactividad poética de dieciséis años, al cabo de los cuales siente este furor poético. "... los *impulsos interiores* que me *obligaron* a labrar este Poema (cosa que *nunca antes* desta acción imaginé ni *ejercité* desde mis rudos años, pudiendo contar deste poético silencio no interrumpido más de diez y seis)...” (¶¶¶ 3 b) “Con las luces de esta *inspiración*, comencé a sentir en mí *espíritu* y *aliento* de Poeta.” (¶¶¶ b)⁴ Manifiesta no poder negarse a los “*impulsos interiores* de labrar este Poema (que *arrebatándome* la pluma (...) me *compelían* a divertirme...)” (¶¶¶ 2, subrayado mío). Los vocablos escogidos no dejan lugar a dudas del furor irracional manifestado por el autor y de la teoría que se proyecta en él. ‘Arrebatarse’ es, para Covarrubias,

tomar alguna cosa con violencia, y con fuerza, *a pesar de quien la tiene* (...) arrebatarse, trasponerse, elevarse en espíritu: y el tal arrebatamiento se llama por otro nombre rapto, lo mismo que arrojarse, arrobamiento y arrobado. Hacer una cosa arrebatadamente es hacerla con furor y sin previa consideración... (1611: 91, el subrayado es mío).

Para Alemany y Selfa, la palabra ‘arrebatado’ adquiere, en Góngora, el sentido de “hallarse poseído del estro poético” (Roses Lozano, 1990: 41). El Lunarejo, asimismo, en el *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, propone al furor poético como el genio propio que es inimitable y que hace único al poeta cordobés (al respecto puede consultarse el citado artículo de Eduardo Hopkins). En el mismo sentido (el de relacionar la teoría del furor poético con los poetas gongorinos), el Príncipe de Esquilache, en un soneto contra las culteranas (Soneto CLXXII), dice: “... Hila, y no hables necio culterano, / (...) ¿a qué Sibila antigua correspondes, / creyendo que te influyen las deidades / aquestos disparates que respondes?” (1663: 87). Joaquín Roses Lozano plantea, con sólida argumentación, que la creciente incorporación de la palabra “inspiración” en el mismo Góngora y sus derivados implica, en el poeta cordobés, algo más que simple mención: la muestra de que tenía lugar un fenómeno nuevo, que focaliza más en la individualidad del poeta que en la colectividad del arte, lo cual afecta directamente a la producción literaria, posibilitando la aguda transformación poética que tiene lugar.

Varios estudiosos han trabajado el tema, entre ellos García Berrio en relación con las polémicas en torno a las *Soledades* de Góngora, relación que nos interesa sobremanera. El mismo afirma que entre las novedades que aparecen junto con las polémicas sobre el arte nacional está la imagen del creador artístico “y de otros tópicos (...), como la libertad del ingenio frente a la condición imperativa de las reglas derivadas de la autoridad de Aristóteles” (1980: 373). Roses Lozano, en el artículo citado, ve que en esta novedad se halla el germen de la propuesta de libertad artística y originalidad. El binomio *ars-ingenium*, como el resto de los binomios horacianos, permite vislumbrar, en el péndulo que va de un término a otro, cambios en las concepciones y percepciones poéticas. Si en el

4. Sobre la ‘inspiración’ dice *El cisne de Apolo*: “vn afflato y espíritu, y como diuino furor y vna alentada gracia, y natural inclinación, que Dios y la naturaleza dan al Poeta, como se dan otras gracias gratis datas. Sin lo qual no podra hazer ninguna poesía, ni la armonía de sus ca[n]t[os] recreará nuestros ánimos”. (II, 184)

Renacimiento el término privilegiado es el *ars*, el péndulo se va moviendo conforme nos adentramos en el barroco más acendrado –el gongorino– hacia el *ingenium*, desde el que el poeta reclama libertad ante la preceptiva, “la individualidad en el proceso de elaboración de lo literario” (Roses Lozano, 1990: 48).

Nuestro autor evidencia, entre las líneas del Prólogo que estamos siguiendo, su paso por el péndulo. Hace foco e insiste, en el prólogo, en esa *inventio* particular (“comencé a mirar el Santuario como un Palacio...” ¶¶b), en la *poiesis* como creación individual (“comenzó a parecerme este pensamiento asunto digno de un Poema heroico” ¶¶, “llegando a la ejecución del Poema, reparé” ¶¶2) y en su originalidad (“determiné (...) aventurarme a salir en el teatro del mundo con nuevo linaje de Poema” ¶¶2), conforme al espíritu que presentía en su época. Estaba al tanto de la nueva corriente y evidentemente se sentía atraído por una nueva poesía en la que encuentra posibilidades de deleite y lucimiento, pero no estaba dispuesto a soltar amarras de lo que imperaba previamente, queriendo acomodarse en el entre; y como si hubiera querido adelantarse a los ataques que la poesía de Góngora había suscitado, hace un visible hincapié en el aspecto más censurado: el decoro, el asunto alto acorde al lenguaje y acorde, por otro lado, a su oficio eclesiástico.

La misma atracción pareciera concretarse en elecciones poéticas: un poema heroico y pastoril escrito en silvas parece dar una idea de filiación bastante concreta, sin embargo, dichas elecciones se autorizan acudiendo a diversos paradigmas, preceptistas, comentaristas y obras. La alegoría que da inicio a la creación épica, la fundación de un imperio de la Fe y la Gracia en Perú por parte de la Virgen María, con milagros como instrumentos, sirve por un lado para enunciar la acción y héroe unitarios, principios aristotélicos que son los retomados como primordiales por el Pinciano –sobre lo que volveremos–, y por otro desdoblará la materia en dos según el esquema platónico del arquetipo: el mundo inteligible, donde esa acción tiene lugar, y el mundo sensible, donde se ubica la trama secundaria (la trama que efectivamente guía la narración, “expresiva” de la primera), que tiene por protagonistas a los pastores que peregrinan desde Chucuito hasta el Santuario de Copacabana.

reparé que todas estas grandezas las obraba la Virgen; no en Roma, no en Madrid, no en Lima ni en otra ciudad populosa, sino en Copacabana, un desdichado pueblo de Indios Collas, que son de los más bárbaros y torpes del Perú, y por el consiguiente, que estas maravillas no las hacía entre Emperadores, Reyes o Príncipes sino entre pastores y ganaderos humildes, que es la ocupación de los Indios del Collao. Por lo cual si hubiese de conformarse el Poema con las personas que son inmediatos dueños del Santuario y favores de la Virgen, degeneraba la Obra de la Majestad de Épica a la humildad de Bucólica, parando casi sobre las manos mi resolución (¶¶2).

Aquí los elementos “bucólicos”, la estancia pastoril y los protagonistas rústicos aparecen como elecciones obligadas por el asunto del poema, tomando por el mismo la trama “secundaria”, correspondiente al mundo sensible. En el mundo inteligible, sin embargo, donde las acciones de la Virgen tienen lugar, estos protagonistas adquieren una dimensión mística y alegórica: los tres pastores, Graciano, Adamio y Megerino son símbolos teológicos de la Gracia el primero, que guía a las almas “delinquentes” (los demás) por el camino de la purificación (el camino al Santuario). Desde los comentarios de Servio a la obra virgiliana, la lectura alegórica de las *Églogas* favorecían la elevación del género y esto le permite a Valverde justificarse en su mezcla con lo heroico: “Virgilio, que en todas materias dio el alma a la Poesía, mostró que las *Éclogas* se podían realzar con enjertos ricos y hermosos de sabiduría, y levantar el ánimo a cantar cosas mayores que las rústicas, y que fuesen de su linaje heroicas” (¶¶2 b; Virgilio, que actúa en principio como modelo por su poesía épica, ahora lo hace desde la poesía bucólica). A su vez, la Virgen María será introducida como

5. La alegoría es, para el Pinciano, “otra ánima del ánima”; si el argumento o contenido del poema era antes el alma, ahora se vuelve cuerpo ante la alegoría, más perfecta y esencial. Modo predilecto del barroco para la *admiratio*, también necesaria en poemas para que aproveche. Y ‘pone delante de los ojos’ evidenciando una idea moral abstracta y convenciendo al entendimiento. Con la variedad y buen gusto mueve la voluntad y queda mejor grabada la doctrina en la memoria cuando encarna en imagen o fábula, que una verdad desnuda. Cabe recordar la importancia que la retórica tuvo para San Agustín y el hecho de que le da entrada permanente y legítima al seno de la Iglesia cristiana.

6. Vale la pena señalar que Valverde no menciona en ningún momento a Tasso, quien constituye el antecedente más importante en cuanto a la épica culta de tema religioso, no sólo por sus obras poéticas sino más aún por sus *Discorsi*, que teorizaban al respecto introduciendo innovaciones en la épica que han sido retomadas, explícita o tácitamente, por poetas y preceptistas posteriores, entre ellos el mismo Pinciano y Valverde.

7. La denominación de poema heroico o poema épico resulta indistinta para el presente trabajo. Para un comentario esclarecedor al respecto remitimos a Paul Firbas en la introducción a su edición de *Armas Antárticas* de Miramontes Zuázola. En general hemos visto un uso sinónimo de ambos términos, a excepción del Príncipe de Esquilache (en su Prólogo a *La Dragontea*) que plantea que el poema heroico trata de asuntos altos; el épico trataría asuntos bajos de modo alto, y el mixto incorpora elementos novelescos (más adelante nos referimos a esta incorporación por parte de la épica culta).

pastora, con el nombre de Amarilis, lo que aparece justificado en varios planos: primero desde la materia, como dijimos, la provincia pastoril; desde la poesía épica, a la manera de Homero que introducía a sus dioses gentiles como sirvientes de los hombres; en tercer lugar, en tanto “legítimo derecho de la Poesía Bucólica” (f.s.n.): los tres argumentos justificantes desde el lugar de las humanas letras; y, “estando precisamente en el tribunal de las divinas [letras]” (f.s.n.), se justifica desde el *Cantar de los Cantares*, que en el sistema de correspondencias entre la *res* cristiana y los *verba* clásicos, que se remonta a los primeros siglos del cristianismo, pasa a formar parte del canon de la poesía cristiana en un sistema de analogías entre la tradición greco-latina y los textos bíblicos a partir de la traducción, paráfrasis y explanación que hace del texto el agustino Fray Luis de León (quien, por otro lado, explica en otro texto detalladamente por qué la figura del pastor resulta tan adecuada para encarnar la alegoría de la perfecta comunicación entre Dios y el hombre (cfr. Núñez Rivera, 2002: 215). Lo pastoril, entonces, aparece como un modo perfectamente legítimo de tratar los asuntos religiosos, y el autor expone la alegoría⁵ para, por un lado, guiar la lectura –no hay que dejar de tener en cuenta su oficio de predicador– y por el otro para poder justificar la inclusión de elementos foráneos al género.

En el párrafo anterior puede verse que confluyen ambos mundos, el inteligible o espiritual y el sensible, en el género bucólico, mientras que lo épico sólo se nutre del primero. Esta ubicación de lo épico en el mundo inteligible, por otro lado, hace innecesario demorarse acerca de la verdad o mentira de la historia, motivo repetidamente aludido en la épica hispánica. Valverde se pliega, volviendo a la autoridad del Estagirita para el caso, al tan mentado planteo aristotélico acerca de que el poema no narra lo que fue sino lo que habría debido ser. Lo reciente de la historia (la conquista española del Perú o más precisamente el establecimiento del Santuario de Copacabana –y la entrega del mismo a la orden agustina– 1589) sólo ocurre en el mundo sensible, quedando la trama principal por fuera del mismo, en un tiempo providencial, parte de un Plan Divino. Si Tasso⁶ propugnaba una medianía temporal para salvaguardar la verosimilitud y la épica española había optado en gran medida por la cercanía temporal (piénsese en *La Araucana* como primer y máximo exponente), Fernando de Valverde resuelve de esta manera el tan debatido tema de la veracidad y verosimilitud. De ese modo pone todo el acento en la actividad de verosimilización poética –siguiendo en esto a Aristóteles y el Pinciano–, alejándose expresamente del oficio de historiador, argumentando que los más sabios quitan a Lucano y Lucrecio del canon poético porque no hacen ficción y enuncian la cosa tal como fue.

El poema heroico (“poema Heroico, ò Epico che sia chiamato” Tasso, 1594: 3)⁷ se erigía, en el momento, como la máxima aspiración para un poeta, como puede verse en las preceptivas de Cascales y del Pinciano. Estaba asociado, desde Aristóteles, a un estilo grandioso (frente al humilde del género bucólico, por ejemplo) y le permitía al autor desplegar sus dotes poéticas transitando todos aquellos motivos que, desde los homéricos en adelante, recorrían los poemas épicos.

El género no carecía de complejidad. A la caracterización de la poética aristotélica, redescubierta en el siglo XV, según la cual la epopeya se ubicaba después de la tragedia, con la que compartía el objeto pero difería en el modo, se le agregan cuestiones suscitadas por las diversas interpretaciones (más o menos ajustadas a la letra, más o menos razonadas), desde Escalígero hasta el Pinciano, y por las prácticas poéticas que a la vez que ponían en juego una interpretación propia orientada seguramente por intereses particulares, teorizaban sobre ella. Valverde procura vincularse, en sus referencias, a la tradición épica antigua, tanto en el Prólogo (“Graciano (que es el Aquiles desta Iliada, el Ulises desta Odisea y el Eneas desta Eneida)” ¶¶ 3 b) como en el interior del poema: “si aquél fue para Eneas bien presago, / no espero mal de ti, que me ilumines, / pues si él de un río, tú eres Rey de un Lago,” (IX, vv. 1142–1144)

mediante analogías, sin hacer mención ni de la épica culta italianizante ni de la tradición española, más cercana: con ambas comparte, sin embargo, una serie de componentes y de ese modo cumple con una cierta verosimilitud interna del género (Hopkins, 2012: 94).

La épica culta italianizante tiene a Ariosto como iniciador y a Tasso que, además de ‘cristianizar’ la épica, teoriza al respecto. Esta teoría, si bien parte de las premisas aristotélicas, propone una serie de deslizamientos que tienen que ver con el contexto en el que se producían: el acento en el aprovechamiento moral como fin último y el reemplazo del olimpo grecorromano por deidades cristianas obedecen evidentemente al clima religioso, mientras que la incorporación de los rasgos novelescos tiene que ver con la llegada de un nuevo género, *romanzi*, que, aceptado en el reino del poema heroico, imponería tal vez los mayores cambios a la preceptiva clásica (Tasso aduce el desconocimiento de Aristóteles de este novedoso género, “per questo non è obligata à quelle regole, che dà Aristotele della Epopeia” Tasso, 1587: 15), impactando sobre todo en la unidad de acción.⁸

8. Tasso, no obstante, promueve el no apartarse de esta regla aristotélica.

Nuestro autor, como decimos, demuestra en varios aspectos un acatamiento de rasgos de la épica culta en que el género se aparta de los dictados clásicos, aunque en sus palabras al respecto no lo mencione. Por ejemplo, en la estructura que da comienzo al poema sigue los puntos y el orden que rige a partir de Ariosto, que no es el de la preceptiva clásica (*invocatio, propositio, narratio*): en primer lugar la proposición, en la que el poeta define el asunto a ser cantado, según una fórmula muy extendida, así *La Cristiada* de Diego de Hojeda: “Canto al Hijo de Dios, humano y muerto”), *La Dragontea* de Lope de Vega: “Canto las armas y el león famoso”).

Canto las dulces glorias de la Madre
que, siéndolo de Dios, quiso amorosa
parecerlo del Reino Peruntino,
y los que obró portentos animosa
mientras desde su gran Copacabana
en el Perú domado, sacro imperio,
fundó a la Gracia y la Fe Romana;
y el Serafín Pastor, Héroe divino,
que del Místico mundo en climas arduos
a los altares de mayor Clemencia
condujo, aprisionada la Insolencia,
amores de su Dios gozando tiernos
y entonces monstruos sujetando Avernus (I, vv. 1-13).

Como vemos, el asunto está lejos de mostrarse como unitario. De los trece versos que constituyen la estrofa propositiva, los primeros siete refieren a un héroe, María, y los últimos seis al “Serafín Pastor”, como otro héroe. La proposición sigue, así, la dualidad estructural (la trama principal y la subordinada, aunque en los versos aparecen como coordinadas). Además, el primer término de la dualidad se divide a la vez en dos objetos del canto en relación al héroe María (“glorias” y “portentos”), agregando un tercero, la fundación del imperio, enunciado como una circunstancia simultánea aunque es lo que en el Prólogo se erige como acción principal y unitaria. La impronta virgiliana fundacionalista adopta –y muta, en gran parte– un carácter celebratorio nacional, del que el Santuario de Copacabana participa, como puede verse en la repetición del asiento geográfico desde el título, prólogo, y en esta instancia del exordio, que aparece tres veces, además del tratamiento del tema en el poema en sí. La idea de que “los héroes debían pertenecer a la propia nación” (Kohut, 2014: 38) se transforma aquí en la elección por parte de la madre de Dios del suelo peruano para el establecimiento de su nuevo imperio, constituyéndose en la razón providencialista

de la incorporación de Perú al nuevo orden católico –y, por ende, la elevación de esa nación, hasta el momento idólatra–, de la que la Conquista española es sólo, como dice Valverde, el aspecto temporal y perteneciente al mundo “sensible”.

La calidad nacionalista es un rasgo importante de la tradición más propiamente española (de hecho, el Prólogo ya mencionado de Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache –y posible contertulio de Fernando de Valverde en sus años de Virrey del Perú– a *La Dragontea* de Lope de Vega se trata casi exclusivamente de una justificación de la elección de un asunto inglés por parte del Fénix de los ingenios, que de todos modos, concluye, resulta en honra para la nación española.) No nos extenderemos sobre la misma pero remitimos al citado artículo de Mazzotti para una interpretación del poema como manifestación de un nacionalismo preiluminista.

En el mismo exordio se plantea además aquello que Valverde propone como su gran originalidad e innovación: la mezcla de los estilos épico y bucólico. Por último, instala, en los pareados finales, el tema tan usual para la épica colonial acerca de la verdad de lo narrado: mientras le pide ser escuchado en tanto poeta, espera también, en tanto hombre, ser creído. Esto parece ser, de todos modos y según dijimos, sólo una alusión tópica, que no respondería al objetivo tan perseguido por la épica hispanoamericana en general de veracidad.

Oh tú, que siendo Reina de ambos mundos
a cuya Majestad veneraciones
en inmediato a Dios eburno solio
sacrifica el Empíreo Capitolio;
en sierras de Perúvicos países
gustas vivir ya Reina, ya pastora,
por ser del gran Perú mayor Señora,
Urania. Tú, más célica y divina
con el Teólogo néctar de tus pechos
en elocuentes y profundos sabios
trueca mis rudos labios:
porque cuando en los márgenes del Lima
con voz heroica y Épicos alientos
(sí en lira de Bucólicos acentos)
nuevo cisne te cante, oh Virgen pura,
en gratos ojos lágrimas vocales
entre murmurio blando
nazcan en tus amores espirando,
y logre de tu culto en los elogios
ya por cisne que muere, ser oído,
ya por hombre que espira, ser creído (I, vv. 14-34).

Por último, la dedicatoria, novedad aportada por Lucano. Valverde le dedica su obra a Dios, a quien agradece por la “sangre poética espumante” (I, v. 48) que crió en sus venas y lo compelió a escribir el poema. Le consagra además su lirismo:

y pues por tantos títulos es tuya
mi Lírca Talía
tu grave Honor influya
en su voz numerosa melodía, (I, vv. 50-53)

De esta manera el tercer género presente –en palabras del autor– queda repetidamente afirmado: no sólo, a través de una agudeza de improporción, confiere el adjetivo de lírico a la musa de la poesía pastoril, contraponiéndose o al menos aludiendo al

comienzo del *Polifemo* “culto sí, aunque bucólica / Talía”, sino que duplica la atribución pidiendo que la influencia divina –en el orden de la teoría de los humores y el furor poético– le otorgue número (la cadencia que hace armonioso al verso), atributo propio de la poesía lírica y no de la épica, como se lee en las *Tablas poéticas* de Cascales (“El poeta heroico imita con palabras, no más; (...) el lírico, con palabras, armonía y número” Tabla I).

A partir de allí comienza la “narración”, con su principio, medio y fin, aglomerando todos los motivos convencionales del género épico que, asimismo, se presentan condensando las diferentes tradiciones. La máquina sobrenatural se estructura, siguiendo la obra tassiana, en dos bandos, el celestial e infernal, cada uno con sus concilios correspondientes, con agentes cristianos como arcángeles, nigromantes, hechiceros, que interactúan con personajes del Olimpo (por ejemplo Iris actúa en favor de la Virgen mientras que Megera es su enemiga). Éstos aparecen, en algunos casos, con sus nombres propios, como Plutón o Venus, y en otros formas genéricas como tritones, ninfas, sátiros, que a veces enmascaran algún tipo de monstruo o deidad andina en un sincretismo entre la cultura occidental y la nativa (movimiento que tiene lugar asimismo en los vaticinios que mezclan la flora y fauna americana con formas europeas). Así también, dentro de lo maravilloso, aparecen vaticinios, un pájaro parlante, en consonancia con el huerto florido que León Pinelo ubicara por esos años en el Nuevo Mundo. El ave encierra, tras su canoro lenguaje, “soberanas teologías” que transmite a Graciano, quien, en arrebató místico, entiende todo lo que le canta. Hay dos descensos a los infiernos; en el primero, habilitado por un sueño, Adamio relata, entre sus agravios y sufrimientos, cómo es llevado al Averno a que experimente los tormentos por los pecados. El segundo se manifiesta más épico, protagonizado por Megera, que baja –ayudada por los personajes infernales como Cerbero y Caronte– en pleno concilio diabólico a reclamar venganza contra María. En éste aparece, además, un rasgo humorístico en el tratamiento del panteón grecorromano: el concilio aparece presidido por un encendido e hiperbólico Plutón, que después de pedir el consabido detalle de las maldades perpetradas por sus ministros en el mundo, recibe a Megera. Sin embargo, el carácter arrogante troca en “pávido quebranto” y apenas logra articular una voz para negarse a ayudarla cuando se entera de que el enemigo es María –cuyo nombre, además, ‘asombra’ al mundo infernal, reino del espanto y de las sombras. También son dos las tempestades: una la que describe un ministro de Plutón, quien con su ejército de vientos ayuda a una flota luterana a llegar a tierra; la otra la propicia Megera, iracunda por la pérdida de las almas salvadas y porque Plutón se negó a ayudarla: ambas despliegan un lenguaje grandilocuente, con metáforas e hipérbolos propias del motivo.

Este caudal épico interactúa con una mixtura de elementos que no se presentan en estado puro sino que resultan en una superposición: el poema presenta personajes y lugares bucólicos, rasgos de novela bizantina, diálogos amebios, silvas enteras consagradas a diálogos doctrinarios morales, rasgos de psicomaquia, pasajes líricos, relatos oníricos, místicos. Es sabido que en el barroco las fronteras se presentan más inestables y son transgredidas con más frecuencia que en el Renacimiento, más respetuoso del decoro clásico. De todas maneras, los géneros todavía funcionaban, ilustra Elías Rivers, “como pequeñas instituciones sociolingüísticas, altamente convencionales” (1988: 250), con sus propios repertorios de características, que los lectores u oyentes podían distinguir y reconocer: “las convenciones genéricas hacían inteligibles los poemas individuales” (250). Algunos códigos eran más definitivos que otros y, como vimos en algunas preceptivas, ciertos rasgos genéricos no podían pasarse por alto ni añadirse a otros géneros, con riesgo de no guardar ese decoro al que todavía se apelaba, como vimos en el Prólogo al *Santuario* que justifica cada una de las desviaciones, aun cuando las lleva a cabo. Es conocido que, más que la novedad de Lope de Vega de la tragicomedia, tuvo mucha repercusión la apuesta

de Góngora en las *Soledades*, quien mezcló allí el género heroico con el bucólico y lírico (aun cuando, según el comentarista se halle de un lado o del otro de la contienda, esgrimirá diversos argumentos y preponderancias genéricas, los tres estilos se hallan mencionados en los pareceres, defensas, ataques). Su falta de decoro se percibía como esencial: no había un asunto heroico que justificara el estilo elevado, entre otras diferencias que pueden establecerse con el poema de Valverde que nos ocupa. Sin embargo, no deja de resonar la presencia de los mismos tres géneros, coincidencia reforzada por los indicios de la lengua poética y el molde métrico elegido: la silva. La octava real como el metro más adecuado para el poema heroico era una convención generalizada e incluso recomendada en algunas preceptivas, aunque no excluyente. Sin embargo –lo cual no deja de llamar la atención–, Valverde guarda un silencio total al respecto.

La silva como molde métrico es diferente, aunque homónima, de las composiciones de Estacio y Poliziano. Es un molde de carácter antiestrófico, reconocido por la flexibilidad y versatilidad ante los diferentes registros poéticos. Permitía, justamente, o reflejaba, esa falta de apego estricto entre género y molde métrico, y admitía un discurrir más libre, además de la calidad musical que le da la combinación de los versos italianos de la canción, junto con las consecuencias musicales de la rima. En conformidad con esto los estudios sobre esta nueva criatura poética (nacida en España a principios del siglo XVII) considerada como representativa del género barroco, coinciden mayormente en que la “silva irrumpe en el panorama de la poesía española en un momento en que éste se encuentra sometido a profundas transformaciones de orden estético y de reajuste del sistema” (Montero Delgado y Ruiz Pérez, 1991: 19). Remito al trabajo del grupo PASO (ed. Begoña López Bueno) sobre la silva para su definición, que recoge las investigaciones anteriores y actualiza la información, llevando a cabo un trabajo importante en su caracterización diacrónica y sincrónica, en el armado de un corpus poético y estudio del mismo (*La Silva*). Sin embargo, en esta instancia me importa relevar algunas consideraciones que sirven a mi trabajo:

El nuevo género lírico esbozaba así un ámbito de convivencia, al amparo de una sensibilidad también nueva, entre elementos provenientes de diversas tradiciones genéricas, entre las que destacan la oda moral y religiosa, la materia pastoril en sus diversas formulaciones y la epístola/sátira, todo ello amalgamado bajo el designio del gusto barroco por la poesía descriptiva (Woods [1978]). Pero junto a esas líneas de una fuerza centrípeta se dejaban notar otras (a la postre triunfantes) de tendencia centrífuga, que veían en la silva un molde discursivo maleable y susceptible de aplicación en los más diversos registros genéricos (Montero Delgado y Ruiz Pérez, 1991: 36).

La divergencia de las *Soledades* respecto de la tradición inmediata, sostienen, se centra en el desplazamiento –con matices– de lo lírico a lo épico. Su modelo liga una forma a un contenido y a los elementos que definen un modelo genérico: “silva género” o “silva soledad”, convirtiéndose en 1613, así, en molde generalmente de un poema unitario, de retórica y estilo culterano (Lopez Bueno, 1991: 11). Huelga aclarar cuán característico sería, ya en 1641, del estilo gongorino.

Más allá de las relaciones que deben establecerse entre los alcances de la silva género y el poema de Valverde (el discurrir versal en consonancia con la peregrinación, la permeabilidad a la heterogeneidad genérica, etc.) pensamos, en consonancia con lo expuesto, que en la elección hay una clara voluntad gongorizante, que por alguna razón se esconde detrás de justificaciones clasicistas engañosas en relación a lo efectivamente llevado a cabo y una intrincada presentación de las autoridades. La novedad de mezclar el género épico y el bucólico ya había tenido lugar, y no está ni siquiera aludido. La lengua poética del *Santuario* nos remite, al menos en su superficie, a la del

poeta cordobés: abundantes cultismos “gongorinos”, hipérbatos, fórmulas estilísticas “A, si B” y similares, perífrasis temporales, geográficas, etc., y algunas que parecen francas reminiscencias.

Nos interesa ver, como dijimos, el grado de comprensión que Valverde poseía de la poesía de Góngora y en qué medida supo imitarla. Las intuiciones, sospechas y justificaciones quedaron a la vista pero no permiten aún conclusiones más definitivas que las mencionadas. El trabajo recién comienza.

Bibliografía

- » Borja, F. de. (1663). *Las obras en verso de Don Francisco de Borja*. Amberes, Imprenta Plantiniana de Balthasar Moreto.
- » Carballo, L.A. de. (1958 [1602]). *Cisne de Apolo*. Madrid, CSIC.
- » Carilla, E. (1946). *El gongorismo en América*. Buenos Aires, Instituto de Cultura latinoamericana.
- » García Bedoya, C. (1990). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima, Latinoamericana editores.
- » García Berrio, A. (1980). *Formación de la teoría literaria moderna (II). Teoría poética del Siglo de Oro*. Murcia, Universidad de Murcia.
- » Hopkins Rodríguez, E. (1978) “Poética de Espinosa Medrano en el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7-8, 105-118.
- » ——— (2012). “La legitimación teórica de la épica manierista”. En Pascual Buxó, J. (ed.), *Teorías poéticas en la literatura colonial*, 89-112. México, UNAM.
- » Kohut, K. (2014). “La teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos y la épica indiana”. En *Nueva Revista de Filología Hispánica* LXII, n 1, 33-66. México, El Colegio de México.
- » Mazzotti, J.A. (2004). “Fernando de Valverde y los monstruos andinos: criollismo místico en el peregrinaje a Copacabana”. En Kohut K. y Rose S. (eds.), *La formación de la cultura virreinal, II. El siglo XVII*. Madrid, Iberoamericana.
- » Mendiburu, M. (1935). *Diccionario Histórico-Biográfico del Perú*. Lima.
- » Menéndez Pelayo, M. (1948). *Historia de la poesía hispanoamericana*. Vol. II. Madrid, Editorial Nacional.
- » Montero Delgado, J. y P. Ruiz Pérez. (1991). “La silva entre el metro y el género”. En B. López Bueno (ed.), *La silva. Actas del primer Encuentro Internacional sobre Poesía de los Siglos de Oro, 19-56.*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- » Núñez Rivera, V. (2000). “De égloga a lo divino y bucólica sacra. A propósito del Cantar de los Cantares en la poesía áurea”, en B. López Bueno, B. (ed.), *La Égloga*, pp. 195-251, Sevilla, Universidad.
- » Rivers, E. (1988). “La problemática silva española”. En *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXVI, 249-260. México, El Colegio de México.
- » Roses Lozano, J. (1990). “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”. En *Criticón* 49, 31-49. Toulouse.
- » Sánchez, L. A. (1966). *La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú*. Tomo V. Lima, Ediventas.
- » Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y barroco*. Madrid, Alianza.
- » Tasso, T. (1587). *Discorsi del Signor Torquato Tasso. Dell'arte poetica et in particolare del Poema Heroico*. Venetia.
- » ——— (1594). *Discorsi Del Poema Heroico del S. Torquato Tasso*. Napoli.

- » Stein, T. (2014) *Épica y gongorismo en la poesía guadalupana: “La octava maravilla y sin segundo milagro” (c. 1680) de Francisco de Castro*. Tesis doctoral inédita. Universidad Nacional Autónoma de México.
- » Tenorio, M.L. (2013). *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de Restitución*. México, El Colegio de México.
- » Valverde, F. (1641). *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú. Poema Sacro Compuesto por el R.P.M.F. Fernando de Valverde del orden de N.P.S. Agustín Calificador de el S.Oficio y dedicado al Verbo eterno Soberano Hijo de María Virgen*. Lima, Luis de Lyra.

