

**ALGUNAS OBSERVACIONES EN TORNO AL GONGORISMO  
PERUANO: EL *SANTUARIO* DE FERNANDO DE VALVERDE**

**Julia Sabena**  
*CONICET, Argentina*

**Resumen**

Este trabajo propone la posibilidad de estudiar el gongorismo peruano en sus diferentes etapas, desde una asimilación temprana y exaltada de los estilemas gongorinos hasta la madurez crítica del *Apologético* de Juan Espinosa Medrano, pasando por las disquisiciones teóricas y prácticas sobre el género que plantea Fernando de Valverde en su poema *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú*. Este desarrollo permitiría pensar que la consolidación del gongorismo en el Perú no estuvo, como se ha pensado, exenta de discusiones y titubeos en relación con la preceptiva clásica y los elementos asociados a la nueva poesía.

*Palabras clave:* gongorismo peruano, Fernando de Valverde, nueva poesía, Virgen de Copacabana.

**Abstract**

This paper proposes the possibility of studying Peruvian gongorism at its different stages, from an early and exalted assimilation of stylistic gongorisms to the critical maturity of the *Apologético* by Juan Espinosa Medrano. I will revise theoretical and practical discussions on the genre of epic poetry posed by Fernando de Valverde in his poem *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú*. This examination will reveal that the consolidation of gongorism in Peru was not, as has been thought, without discussions and hesitations regarding the classical methods and the items associated with the new poetry.

*Keywords:* Peruvian gongorism, Fernando de Valverde, new poetry, Virgin of Copacabana.

Parecería que está todo por hacerse en relación con el gongorismo del siglo XVII en el Perú<sup>1</sup>. Después del señero estudio de Emi-

---

<sup>1</sup> Cabe aclarar que no me estoy refiriendo al barroco en general. Para delimitar la corriente gongorista, retomo la idea de Martha Lilia Tenorio (22) en cuanto a que el gongorismo se trataría de la apropiación consciente del modo

lio Carilla *El gongorismo en América*, de 1946, en el que el autor dedica algunos párrafos a una decena de autores de los siglos XVII y XVIII que –de una manera u otra, a veces incluso por negación, como Caviedes– relaciona por alguna de sus obras al poeta cordobés, pocos trabajos han incursionado en ese *leit motiv*, profundizando, rechazando o confirmando sus hipótesis.

Luis Alberto Sánchez, por su parte, ha dedicado estudios en las primeras décadas del siglo XX al que consideraba un movimiento de muy mal gusto. “Habilitado” por la afición a las formas que ostentaba el Virreinato, el gongorismo colonial tendría su comienzo con el *Poema de las fiestas que hizo el convento de San Francisco de Jesús de Lima a la canonización de los veintitrés mártires del Japón, seis religiosos y los demás japoneses familiares que les ayudaban: declarados de Su Santidad por religiosos de la Tercera Orden de Nuestro Seráfico P.S. Francisco* de Juan de Ayllón en 1630, a partir del cual “la literatura del Perú se cubre de una marejada de trasposiciones casi siempre poco felices [...] en la más erizada jerigonza, rellena de multitud de alusiones culteranas” (109). Sánchez entiende que no puede reducirse la aparición de una tendencia literaria –sobre todo, agrego yo, de tanta proyección temporal– a “un introductor”; él lo adjudica más bien al culto a las formas propio de la sociedad virreinal, de modo que los poetas se limitarían a imitar lo formal sin lograr penetrar el espíritu del poeta cordobés. El catálogo de Sánchez incluye, además de algunos gongoristas coincidentes con el de Carilla (Ayllón, Alesio, Espinosa Medrano, único a quien le reconoce “alma” al cuerpo culterano), otras obras menores: una silva de Escalona y Agüero, otra (*El aprendizaje de rico*) de Espinosa de los Monteros.

Juan de Espinosa Medrano sigue siendo, en este sentido, aquella perla caída en el muladar del gongorismo peruano, como lo había llamado Marcelino Menéndez Pelayo. Objeto de numerosos estu-

---

que tiene el poeta cordobés de concebir la lengua poética (no sólo en relación con los recursos formales, sino también con el género, el decoro y otros aspectos compositivos y expresivos). Si bien puede tener algunos rasgos compartidos con el barroco (del que múltiples estudios se han ocupado, en relación además con los mismos autores de que trataremos), no es coincidente. Sobre Espinosa Medrano y su vínculo con la obra de Góngora, específicamente, sí se han ocupado críticos como Cisneros, Rodríguez Garrido (“Los comentarios...”), Hopkins Rodríguez, Jammes y otros.

dios, que van desde el análisis de su condición de sujeto colonial, su participación como letrado criollo en la sociedad virreinal, al examen de su intervención en la polémica gongorina, sus particularidades, la presencia de giros y citas gongorinas en sus sermones, y más. Lo que todavía no está en condiciones de hacerse es el estudio de la significación que ese *Apologético* tuvo en el gongorismo en el Perú. Adscribiendo a la hipótesis de Luis Jaime Cisneros acerca de que tal escrito fue un ejercicio escolar, toma cuerpo la idea de que aun cuando el Lunarejo da muestras de ser un ingenio sobresaliente, la lectura de Góngora (en los colegios jesuitas se recitaban las *Soledades* de memoria, cfr. Sigüenza y Góngora 18), el conocimiento de la contienda y la toma de partido —y de que la hubo en tierras peruanas hay menciones en el mismo *Apologético*<sup>2</sup>— incumbían a más personas. Carilla, en su libro, propone algunos nombres de cuyas obras ofrece fragmentos en los que puede observarse la influencia del poeta cordobés. Esto, como dije más arriba, nunca fue revisado en conjunto, ni refutado, ni confirmado, ni profundizado. La mayoría de las obras que menciona el argentino no tienen edición moderna: así *El Angélico* de Adrián Alesio, el *Poema heroico hispano latino* de Rodrigo de Valdés, y el poema que nos ocupa, el *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* de Fernando de Valverde. Podrían repetirse las palabras de Alicia de Colombí Monguió respecto del petrarquismo peruano, lenguaje poético hegemónico de la poesía culta del periodo previo al que examinamos: “tantos esbozos de su historia hasta hoy trazados, hechos sin contar con ediciones adecuadas, sin el estudio monográfico de textos clave, sin inventarios completos de las obras en existencia, están condenados a la perpetuación de generalizaciones apresuradas a repetir errores parecidos” (12).

Creo que, sin duda, un buen punto de partida puede ser revisar ese catálogo, ponerlo en relación, ampliarlo —o acotarlo, según el criterio que se esgrima—, periodizarlo dentro del siglo. Así se podrá pensar con más propiedad en un movimiento gongorista en el Perú, su evolución, sus etapas, sus problemas, sus tientos, y tal vez empe-

---

<sup>2</sup> “El docto Chileno, y artificiosísimo Poeta Indiano, el licenciado Pedro de Oña, con ser de los que sintieron y aun escribieron mal de este dulcísimo Cisne (ignoro el motivo) nunca le reprobó los Hipérbatos, jamás le afeó las transposiciones [...] halló, o buscó otros tropiezos (escrúpulos serían) en que emplear la severidad de su censura” (*Apologético* 35).

zar a precisar mejor su sentido en el desarrollo de la literatura peruana. ¿Significó un incremento de recursos que fueron usados mecánicamente y desechados sin más? ¿Tuvo algo que ver en el desarrollo particular de los géneros, de los metros, de los temas, de la utilización de la mitología? Sin ambición de responder estos interrogantes aquí, me voy a detener en algunos puntos del poema de Valverde, para contribuir, espero, a ese horizonte más lejano.

El comienzo del gongorismo es establecido generalmente, como vimos en Sánchez, en el perdido poema de Ayllón, en 1630, en el que se da cuenta, según el propio autor, de la “novedad que engendra el nuevo estilo” (Gutiérrez 2). La publicación del *Apologético* en 1662 marca el hecho de que algunos aspectos teóricos o críticos de la disputa en torno a la nueva poesía estaban todavía vigentes tres décadas más tarde. Allende las hipótesis que adjudican la publicación de la defensa al propósito de dar lustre al Colegio antoniano (Rodríguez Garrido, “Retórica y tomismo...” 23), ésta no tendría sentido si el texto fuera obsoleto. Conviene recordar que el mismo texto de Faria y Souza que da pie al libelo del Lunarejo es publicado en 1639, e incluso provoca, en España, la respuesta inédita de Martín de Angulo y Pulgar (cfr. Jammes, “Juan Espinosa Medrano et la poésie de Góngora”). En ese sentido, el poema del agustino Fernando de Valverde, *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* aparece en 1641 como la muestra de una etapa prematura en la apropiación de las *enseñanzas* de Góngora. De hecho, el laberinto teórico crítico que es el Prólogo (cfr. Sabena “Con voz heroica y épicos lamentos”) nos dice mucho acerca de la falta de firmeza en esa apropiación<sup>3</sup>, aunque evidencia que los alcances de la misma se ubicaban, para los propios poetas, más allá del repertorio de recursos formales y estilísticos que tomaron para la superficie de la lengua poética.

Es en relación con esta última que fue definido el comienzo del gongorismo no sólo peruano sino americano en la publicación del *Poema de las fiestas que hizo el convento de S. Francisco de Jesús de Lima a la*

---

<sup>3</sup> Hay que tener en cuenta que Góngora no funcionaría, todavía, en este caso, como un modelo a imitar, en el sentido que lo siente Jáuregui (*Discurso poético*). Sus innovaciones no encuentran todavía asiento teórico, no fueron estudiadas, no pueden ser imitadas. Son seguidas, pero silenciadas en la exposición teórica.

*canonización de los veyntitres Martyres del Xapón...* Son confusas las noticias que nos llegan sobre el poema, cuyo único ejemplar parece haberse quemado en el incendio que asoló a la Biblioteca Nacional de Lima en 1943. Luis Alberto Sánchez nos dice de él que tiene fecha de marzo de 1630 y licencia del Conde de Chinchón, que consta de 87 páginas y se divide en 4 cantos con un total de 252 octavas (*La literatura peruana* 107). Dice también Sánchez: “imitando siempre el empleo de alternados heptasílabos y endecasílabos, que el cordobés usa en las Soledades, expresa Ayllón, refiriéndose a la luna: *la silente señora/ del siempre opuesto reyno luminoso*” (107). No queda claro si el poema está escrito en octavas, ni dónde emplearía los heptasílabos y endecasílabos de manera alternativa. Según la bibliografía consignada por el mismo Sánchez, la bibliografía de Ayllón se compone de cuatro sonetos, un epigrama en latín y una relación de fiestas. En el *Poema de las fiestas* Ayllón utiliza, como ya lo señaló Carilla, la “octava de Oña”, es decir ABBAABCC, y octavas encadenadas. Por lo demás, dice Sánchez (en consonancia con la opinión de Juan María Gutiérrez), el poema “se reduce a cubrir de rimas un suceso concreto, o sea que aplica las metáforas, hipérbatones e hipérboles gongorinas al mezquino papel de dar aire a una crónica de hechos cotidianos” (107). Sánchez pone en duda, a partir de esta consideración, la convención de considerar a Ayllón como introductor del gongorismo en el Perú —fenómeno que por otro lado, vimos, repudia como vacío—, considerando de manera muy adecuada que la apropiación de recursos estilísticos y las reminiscencias léxicas no alcanzan a conformar una esencia gongorina. Así, transcribe algunos pocos fragmentos en los que encuentra claras evocaciones, textuales o técnicas, de los versos del cordobés, como el “en montes de cristal, copos de nieve”, que Sánchez equipara a “en campos de zafiro pasce estrellas” de la *Soledad primera*. No podemos saber a qué se está refiriendo la imagen del poema (tal vez, me sugiere Tadeo Stein, una metáfora marina de la espuma —copos de nieve— en las olas —montes de cristal—) ni qué es exactamente lo que estaría imitando Ayllón. Consigna también una octava cuyos últimos versos retomarían la perífrasis gongorina de Ganimedes:

El comisario santo esclarecido  
 La copia sella con los dos garzones,  
 Que ministrando a Dios roxa bebida

Más bello es cada qual que el Garsón de Yda (cit. en Sánchez 106).

¿Pobre reminiscencia? Difícil saber a qué se refiere con el “comisario santo” que “sella” (¿concluye, cierra la multitud o abundancia? ¿o imprime “la copia” [el retrato] de los dos bellos mártires?). Transcribe, también, como al pasar (señalando que el poeta es seducido por los hiperbatones) la primera estrofa, donde puede verse un grado profundo de comprensión de la poesía del cordobés. Dice Ayllón:

La jovial, si lastimosa vista  
de veintitrés en púrpura bañados  
en la gloriosa de Xapón conquista  
sacros de Marte, de Belén soldados... (cit. en Sánchez 107).

Amén de las inversiones sintácticas, la separación entre el participio y el nombre, la fórmula A, si B, puede verse en el “sacros de Marte, de Belén soldados”, además de una bimetración quiásmica, reforzada por una rima asonante en los dos extremos, una cabal comprensión de la técnica gongorina de la hipálage, que encuentra en un recurso de la lengua una manera de expresar con mayor precisión semántica la imagen de que los mártires murieron en una guerra religiosa, lo que los convierte en soldados de Marte, pero sagrados, o seguidores de la fe, pero belicosos, al punto de dar batalla y morir en ella.

El “acierto retórico” que señala Sánchez más adelante puede leerse también como un feliz concepto, en el que “[las plumas] imponen vidas a papeles canos” (109), donde como adjetivo que exprese la blancura del papel eligió el epíteto –dilecto de Góngora– “cano”, que al mismo tiempo connota mengua en la vitalidad, por lo que el acto de escritura es al mismo tiempo una dádiva de vida. Tal vez se estuviera refiriendo además al contenido de lo que se escribe, pero eso ya pertenece al terreno de la especulación, y es todo lo que puede hacerse en relación con el resto del poema.

Justamente, contando con fragmentos salvados, pero descontextualizados, no se puede más que encontrar esos recursos y reminiscencias que hablan de una lectura de Góngora y de una intención imitativa, e incluso de una capacidad de comprensión de la voluntad expresiva y de mecanismos algo más profundos que la mera fórmula

sintáctica, como vimos en el caso de la hipálage. Pero no se puede ir mucho más allá de eso.

En orden cronológico se nos presenta *El Vasauro* (1636) como siguiente hito gongorista, aunque no aparece en el catálogo de Carilla. Nos interesa, sobre todo, porque conocemos de su autor, Pedro de Oña, que “escribió mal” sobre Góngora, según vimos más arriba. Evidentemente su escrito se trató de una severa censura en relación con ciertos “tropiezos” del poeta cordobés, que no eran, según nos dice Espinosa Medrano, las trasposiciones, que el chileno, “erudito y cabalísimo juicio” (160) frecuentó con celo. Y no sólo las trasposiciones, sino otros rasgos de estilo fueron remedados por Oña en su poema histórico: abundantes perífrasis, no muy originales, del sol, la muerte, Dios, etc., entre las que se destacan las del tipo mitológico (por ejemplo, refiriéndose a Hércules, “el que flechó al Centáuro” (I, 87). La mitología sirve también de motivo para metáforas: Fátima, “la que segunda es Atalanta” (X, 82), “Argos de aquel tesoro [...] dragón de sus Hespérios pomos era” (I, 110) e imágenes varias. Muchos de los epítetos pertenecen al registro asociado a la lengua de Góngora, por su tipo de construcción (de participio presente, de sustantivo), o por resonancia léxica, como “cano”, “luciente”, “flamante”. Pero más aún se ve la influencia del poeta cordobés, como ha estudiado Rodolfo Oroz, en las fórmulas estilísticas típicas, como uso del verbo “dar” en perífrasis que eluden el verbo común, las “A, si no B” y similares, las cláusulas absolutas, el hipérbaton, hallándose, por lo demás, multitud de cultismos<sup>4</sup>. No se trataría, colegimos, de lo peregrino de las voces ni de la construcción sintáctica lo que de Oña criticara a Góngora.

El tono general de su poema, por otro lado, poco o nada hace pensar en un intento de escribir nueva poesía, más allá de acoger con buen gusto algunas innovaciones estilísticas. Es un poema heroico bien apegado a la historia de los servicios de Andrés de Segovia durante la reconquista, periodo adecuado a la medianía temporal tassiana, sin abundancia de elementos épicos tradicionales.

El poema *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú*, de Fernando de Valverde, 1641, aparece como gongorino tanto en el

---

<sup>4</sup> Remitimos al pormenorizado estudio de Rodolfo Oroz en su edición de *El Vasauro* de 1936 para la ampliación de estas afirmaciones.

catálogo de Carilla como en el de Sánchez. Éste, dedicándole sólo medio párrafo, se refiere al *Santuario* como “poema de mediocre inspiración y no poca longitud, como que consta de 18 silvas” (110). El argentino, en cambio, aunque también lo considera “extenso y dispar” (86) encuentra “[r]asgos firmes, correr contenido, que explican el entusiasmo de un crítico peruano...” (87).

El poema es, efectivamente, muy extenso. Veinticinco mil versos repartidos en dieciocho silvas que acompañan una larga peregrinación de los protagonistas, a la vez terrenal y mística. Hasta ahora, dos elementos clave vinculan el poema a las *Soledades*: el molde métrico<sup>5</sup> y la peregrinación. Asimismo, y a pesar de que numerosos aspectos lo distancian de la producción del poeta cordobés, existe una clara aunque no excesiva voluntad imitativa de Góngora en el plano elocutivo. Consignaré a continuación aquellos recursos poéticos en los que puede observarse alguna influencia gongorina.

Por ejemplo, las alusiones mitológicas, según las cuales el poeta refiere su objeto sin nombrarlo directamente, mediante un circunloquio que intensifica el sentido, como en los siguientes casos:

Vi que con grave estruendo  
de armas, al campo militar entraba  
Belona más galante (X, 664-666).

Espacios no pequeños del camino  
ya con sus huellas consagrado habían  
los del vellón más áureo sacros Tifes (X, 1-3).

Abundan además las perífrasis para nombrar a los personajes continuamente referidos:

Jesús: “Aquel que vio en Salén en cruz difundo” “el que en la eternidad nació del Padre”

Amor: “el que su madre misma en Ciprias breñas  
a las agrestes Ninfas dio por señas”

Virgen: “la que a Dios parió” “la que sola impera en docto cielo” “la que al Cordero dio el bellón divino,”

---

<sup>5</sup> Es interesante tener en cuenta este elemento en relación con lo que se expone abajo: mientras que la preceptiva canónica neoaristotélica era clara con el hecho de que para el poema heroico el molde métrico era el de la octava real, Valverde elige la silva, con lo característica del estilo gongorino que la misma resultaba para ese entonces. Resta, de todos modos, un análisis específico del tratamiento que el autor hace del metro.

Venus:

La que en mente fatal al Teucro Reino  
ganó feliz de la Discordia el oro  
con hechizos prestados al decoro (VI, 467-469).

A San Ignacio de Loyola:

aquel que en divinísima Venera  
el fuego hurtando a la celeste esfera  
y dando al barro delincuente y feo  
lumbre con alma del hogar divino  
mostró ser de estos siglos Prometeo (IX, 225-229).

Las construidas con el verbo “dar”

por dar desagües al amante lloro (I, 617)  
a que pretendo dar prudente cura (I, 1064)  
quizá remedio a todas dar podría (II, 235)  
armas teniendo para dar batalla (IV, 655)  
pues no tocáis alarma a dar la mano (VII, 887)  
con que puedes, amiga, dar la vuelta (XIV, 870)  
que dar pudieran a Amarili enojos (I, 1148)

La fórmula “A, si B” y similares es utilizada con alta frecuencia. En muchos casos, con valor de “aunque”, haciendo confluir dos términos que considera pasibles de formar parte de una oposición, y que sin embargo coexisten

En este umbroso si feliz collado (VI, 515)  
Cerca el pequeño si dichoso valle (XV, 1)  
el que en hechos es mar, si en nombre es lago (XV, 15)  
en amante, si rígida fatiga (I, 1149)

En otros, también al modo gongorino, la usa para presentar la hipérbole, al lado del término “real” o más mesurado

no el campo bate, por el aire vuela (X, 674)  
si no pasan por soles, son estrellas (III, 806)  
cuerpo, si no de monte, de gigante (II, 11)

Otro modo es el de hacer aparecer en fórmula adversativa dos imágenes de las que no elige ninguna porque ambas le resultan adecuadas, siendo cuál más hiperbólica. Por ejemplo, la sutileza y leve-

dad que imagina para el vestido de Hilabio queda plasmada en la falsa adversativa “de pluma leve o de vapor tejido” (XI, 16), que se matizan y refuerzan entre ellas. Lo mismo sucede con el “volador rubí” (XVI, 15), el águila que se distingue del resto, negro, por su color, “vistiendo llama o púrpura volante” (XVI, 17), en una, por lo demás, falsa simetría.

o pece turbulento del Leteo  
o desecho infeliz de sus horrores (X, 78-79)

haciendo a su belleza galanteos  
o refinando más amantes rayos (XIII, 628-629)

y de las suavidades halagado  
(si no fue entre ternuras arrobado) (XI, 733-734)

en cristales esferas Ninfas soles  
o en las aguas cebados arrebales (I, 888-889).

En este campo del “espíritu” retórico gongorino, plagado está el poema, además, de encuentros de contrarios sin fórmula adversativa: el oxímoron.

Mas rebosando el gusto hasta los ojos  
dulces padece su deleite enojos,  
pues cuando quiere ver lo que desea  
le embarazan las lágrimas que lea  
y con gozo locuaz viéndose mudo (VIII, 196-200)

entre aquella fatal confusa sombra  
brotaba a obscura lumbre (X, 595-596)

El grave rostro si en la plata riza  
joven ancianidad mostró sagrada (XI, 11-12).

O encuentro de “contrarios léxicos”, que recuerda, en este caso, al “si mucho poco mapa le despliega...”:

Ya desde los collados poco día  
muchas hacía sombras a los valles (X, 101-2).

De antítesis quiásmica:

viva al amago y al herir difunta (X, 10)

paz en la oliva, y en el rayo enojos (X, 517).

En muchos versos puede leerse un Góngora recordado, podría decirse, “espontáneamente”. Una evocación permitida por la asidua lectura del cordobés, cuyos versos asoman en la acentuación, en el

léxico, en la conjunción de ambas cosas, como en el endecasílabo “Del que en Trinacria lúgubre cabrió” (II, 22), que hace resonar el “cuanto en las cumbres ásperas cabrió” por la reunión de la misma palabra separada de su pronombre mediante una colocación hipérbata y ubicada al final, y el “acento despeñado” del dactílico que dio que hacer a los censores, sumando el cultismo típicamente gongorino, “lúgubre”.

O en “No la superstición seguí ambiciosa” (XI, 507), donde nuevamente confluyen recursos formales –hipérbaton y litote– y léxico, para que reverbere el eco del verso gongorino “No en ti la ambición mora”.

Asimismo algunas aliteraciones expresivas:

tembló el robusto monte de turbado (XIV, 229)

los turbios ascos de palustre bruma (X, 46).

Por otro lado, hay motivos que muestran a las claras la procedencia. La descripción de Adamio, fiero jayán, se basa en la descripción del Polifemo, mentando incluso la filiación, que, aunque sus propósitos parezcan establecerla con Homero, pasa por Góngora.

Estremecióse el soto  
de ver aquella viva o noche o sombra  
a quien servía un pino de cayado;  
con el pelo feroz y vista asombra  
el lúgubre ganado  
que conduce pastor a silvos ronc  
mal abortados en quejidos broncos.  
Del que en Trinacria lúgubre cabrió  
el crudo repastaba Polifemo,  
impíos renuevos son: color leonado  
que llama anima del tartáreo estío  
secretas garras, erizado el pelo,  
y en los obscenos ojos torpe celo (II, 15-27).

Mientras que la imagen de la cabeza del gigante que hacía sombra al ganado podría pensarse como que retoma la fábula de Polifemo de Stigliani (según lo que sostiene Dámaso Alonso del poema de Góngora), el pino como cayado remite sin lugar a dudas a la versión gongorina de la fábula de Polifemo.

La ausencia de artículo, sumada también a los cultismos, algunos tan característicamente gongorinos:

A la sazón labraba Pasitea  
 hidrónicos de lumbres unos ojos  
 que a un bello sol miraban refulgente  
 si bien sus blandos esplendores rojos  
 para su vista estaban en poniente  
 porque invidiosa nube el claro día  
 que llegase a los ojos impedía (I, 907-913).

## O

Parienta de los riscos pesadumbre,  
 si no pequeño monte parecía  
 moviase Euridemo por la breña  
 como con alma y miembros tosca peña,  
 pastor rebaños negros conducía  
 donde el bellón en humo congelado  
 de la sufúrea tenebrosa llama  
 más funesto vapor que luz derrama (XIV, 218-225).

Ya se inclinaba Febo al Océano  
 cuando del monte umbroso en verde falda  
 con la varia hermosura divertido  
 blanca paloma vi que en vuelo ufano  
 sutil rasgando el aire parecía  
 que haberle ya cortado desmentía (X, 460-466).

No nos detendremos en los hipérbatos, numerosísimos en el poema, pero atendiendo siempre a una necesidad rímica o métrica, poquísimas veces expresiva. Los cultismos, también abundantes, son o los típicamente gongorinos (censurados por los anticultistas) o vocablos directamente tomados del latín, sin castellanizar.

Aparte del afán imitativo del estilo gongorino se evidencia en Valverde la presencia muda de los comentarios de Salcedo Coronel, cuyo estudio más detenido podría arrojar mejores claves sobre la influencia que los comentaristas tuvieron sobre los poetas virreinales. En esta instancia, me limitaré a señalar los lugares en que noto una respuesta o, mejor, un seguimiento de las sugerencias de Salcedo por parte de Valverde, que compone su poema cuando la edición comentada de las *Soledades* ya tenía un par de años de publicada. Esto resulta interesante, además, porque existe cierta consonancia entre las actitudes de ambos frente al nuevo modo de hacer poesía, representativas, por otro lado, de esa transición hacia la aceptación de los parámetros modernos que desobligan al poeta de los

dictados aristotélicos (Salcedo, aunque defensor, admirador y uno de los principales comentadores de la obra, no vacila en corregir lo que considera poco elegante, “duro”, o impropio, en relación con los preceptos clásicos), lo cual puede ayudar a ubicarnos respecto del desarrollo de esos cambios, y del gongorismo, en los círculos poéticos de Lima. Esta idea será retomada más abajo.

Valverde atribuye la composición de su poema a una inspiración —con todo lo que la palabra significa en el campo de esta transición (cfr. Roses Lozano y, para este caso, Sabena)— y, en ese mismo marco, se refiere a la divinidad del poeta, plasmando la misma cita de Platón que se encuentra en el comienzo de los comentarios de Salcedo Coronel a las *Soledades*, justamente cuando está comentando los “versos inspirados” que le dictó la Musa: “*Res enim levis, volatilis, atque sacra Poeta est: neque canere prius potest, quàm Deo plenus, & extra se positus, & à mente alienatus sit*”. Podría ser también que lo tomara directamente de Marsilio Ficino en su *Sobre el furor poético*, ya que también cita *El banquete* (que comenta el mismo Ficino), cuando dice del Amor que “era Dios Poeta, y que sabía hacer Poetas”. Con todo, considero que el diálogo con el comentario de Salcedo existe, aun cuando su fuente pueda haber sido el mismo Platón.

La silva décima del *Santuario* presenta a Megerino, gigante hijo de Megera, reina de las Furias, a quien, “luchando con el piélago profundo” (25), “se le sorbió” (22) la resaca y pocos versos más adelante pudo salir de un salto, “vómito infame de la tartárea pena” (29). Los términos “sorbió” y “vómito” (pero en otras formas, “sorbido” y “vomitado”) en relación con una persona en la orilla del mar nos llevan al pasaje de la llegada del peregrino de las *Soledades*, y llama la atención además que ambas palabras fueron aisladas por Salcedo Coronel en su comentario y calificadas de humildes, aunque tolerables en su colocación (65), aduciendo autoridades en su favor.

Más significativo de esta presencia de Salcedo me resulta un pasaje del prólogo en el que Valverde defiende con dificultad sus innovaciones (sobre lo que volveré más adelante), queriendo preservar, a nivel teórico, la ortodoxia aristotélica. Previamente se había referido a la alegoría que estaba en el origen de su “visión” poética: la Virgen María como emperadora, con lo cual el Santuario sería el Imperio y los Milagros perpetrados allí, las armas con que logra establecerlo. Pero entonces, en referencia a la trama del poema, y adu-

ciendo ahora las coordenadas del mundo terrenal, explica: “*Introduje* a esta soberana Princesa de los cielos Pastora en los montes de Copacabana porque lo pidió así la naturaleza y *propiedad* de la provincia, donde toda la ocupación es pastoril. Ni pudo tocar en *indecencia* de la Majestad de María *introducirla* Pastora y tratarla como a tal...”. Por el léxico coincidente, y porque lo que asedia Valverde a lo largo de su prólogo es sobre todo la cuestión del género desde los preceptos neoaristotélicos<sup>6</sup>, me remite directamente al pasaje en que Salcedo censura a don Luis por ir contra el decoro: “*Impropiedad* me parece *introducir* a un rústico cabrero blasonando de haber sido soldado, pues cuando desengañado se hubiese retirado de la milicia, le había de fingir nuestro Poeta en más *decente* ocupación”. Esta relación no se limita a esas coincidencias léxicas y temáticas, sino que entraña la idea, según expuse más arriba, de que el clima poético del virreinato peruano promediando el ocaso de la primera mitad del siglo XVII transitaba esas mismas idas y venidas de los preceptos clásicos a la nueva poesía, aun cuando se conocen poquísimos indicios de polémicas sobre los nuevos estilos. Para un trabajo sobre la comedia nueva en el virreinato de Perú, hace unos años, me encontré con una total ausencia de debate –entre lo que pude espigar– en relación con las ideas que el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* proponía, aunque tampoco se hallaba, según Leonard (288), este escrito de Lope entre las cajas de libros que viajaban a América. No obstante ese dato curioso, las novedades de la tragicomedia se encuentran plasmadas en las obras americanas, lo cual podría hacer suponer que no hubo dificultades para que lo hicieran, del mismo modo que se piensa para las innovaciones gongorinas (es el caso de Gutiérrez y Sánchez, por ejemplo). Me resisto a creerlo, aun ante la falta de documentos. En un clima de tertulias literarias y de poetas perfectamente actualizados a las novedades peninsulares, seguramente tendrían lugar acaloradas discusiones acerca de ellas. Creo que los titubeos y las justificaciones del prólogo del *Santuario* son cabal muestra de eso. Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache, gobernó el virreinato entre 1615 y 1621. Si bien la supuesta Academia que sema-

---

<sup>6</sup> Asedio que, como dijimos, se desenvuelve de manera laberíntica en la reunión imposible de la sujeción a las teorías aristotélicas y de una invención que las ignora.

nalmente tenía lugar en Palacio durante su reinado no tiene respaldo documental, lo expresado por Mendiburu no es delirante<sup>7</sup>. Verdadero poeta, con posición marcada frente al gongorismo, es difícil pensar que pase esos años sin el calor de las discusiones sobre el tema que estaba candente en España. Borja había escrito en 1598 el prólogo a *La Dragontea*, poema épico de Lope de Vega, donde elabora una curiosa disquisición en torno al poema heroico<sup>8</sup>, concibiéndolo amplio y abarcador de diferentes estilos, incluso de los *romanzzi*, Poésía “la mas licenciosa de todas, porque debajo de estilo heroyco, no obliga a cosa particular” (171). Hacia el final de su vida compone *Napoles recuperada, poema heroico*, correcta imitación del Tasso, según Menéndez y Pelayo (182), en cuyo prólogo puede notarse que las características del género fueron un tema recurrido por el poeta desde su juventud hasta casi el final. Esto permite pensar que los rasgos genéricos y las polémicas desatadas al respecto por el *Polifemo* y las *Soledades* fueron motivo de discusión en esos encuentros literarios, de los que seguramente haya participado Valverde (el Padre Gregorio Martínez lo ubica dentro de su círculo literario, pero sin señalar la fuente de tal afirmación, 235). Entre el antigongorismo sostenido por Francisco de Borja y el gongorismo a ultranza defendido y adoptado por Espinosa Medrano hay, al parecer, vacilaciones, fluctuaciones, propias de toda época de transición.

### **“En estos despojos pastoriles, hay un dios” (Aminta)**

Siguiendo con la idea, creo que el cruce de las diferentes corrientes en el Prólogo, acompañado de tanta justificación y obliteración puede funcionar como señal de los discursos que se encontraban en pugna, qué estaban pensando, qué preocupaba a los poetas en la

---

<sup>7</sup> “Como amante de las letras no era posible que Esquilache usara sin fomentarlas y sin rodearse de los ingenios más distinguidos que ofrecía Lima en tan remota época; y así se reunían semanalmente en palacio diferentes personajes... [que] tenían con el Virrey discusiones sobre materias científicas” (Mendiburu, tomo II, 59).

<sup>8</sup> Disquisición que abarcaría tres estilos: el heroico, “que tratando de gente célebre, ni en lo principal, ni en los episodios y disgresiones no introducen personas que sean menos, que las que son el asunto del libro” (170), el épico, y el mixto.

Lima del segundo tercio del siglo XVII. Sus palabras, sus vaivenes, sus justificaciones, sus contradicciones nos hablan de una recepción y puesta en circulación de las teorías que están abriendo el espacio para el advenimiento de la nueva poesía. Dos tendencias opuestas en relación con los géneros: la pretensión de una ortodoxia aristotélica en lo referente al decoro y un afán de originalidad y novedad que infringe absolutamente esa ortodoxia. Tendencias evidentemente irreconciliables que generan cacofonías argumentativas e inestabilidad teórica, como intenté exponer en mi artículo “Con voz heroica y épicos alientos”. Aun cuando da cuenta del necesario conocimiento del arte poética, mencionando al Pinciano en lo relativo al fin de la poesía –filosofía moral y natural– y a la fábula, siguiendo sus ideas en la exposición, se aleja de su característica concepción del poeta como esforzado y ferviente estudioso al que la Poesía exige severa disciplina y largo aprendizaje cuando manifiesta años de inactividad poética, de la que fuera arrebatado por un furor al que el Pinciano expresamente se opone, en “una época en que las razones de la ‘inspiración’ se constituyen, a menudo, en explicación de fenómenos poéticos nuevos” (Roses Lozano 44). Aun cuando el tema de la dualidad entre furor o inspiración y arte era un tópico como otros tantos en el barroco, retomo las afirmaciones de Roses Lozano en cuanto que los argumentos de tinte neoplatónico en relación con la importancia del furor en detrimento del arte, de acuerdo al clásico binomio, implican una adscripción a los lineamientos de la nueva poesía. De esta manera, sostiene Roses Lozano, los seguidores de ésta reclaman un “derecho” a originalidad que no encuentran en la tradición de la mimesis. En este sentido, es atendible el acento que pone Espinosa Medrano (en tanto representante de una etapa de mayor asentamiento del gongorismo) en el furor poético, como señaló ya Hopkins Rodríguez en su artículo “Poética de Juan Espinosa Medrano en el *Apologético...*”, en relación con el genio y con lo inimitable de la originalidad de Góngora. Cuando pondera la singularidad y originalidad de Góngora acude a esos conceptos: “la frase, la sentencia, el estilo, la colocación, es tan semejante, y tan indivisible en todas como fue uno el espíritu, que en sagrados furores las dictó altamente arrebatado” (IX). Después de explicar y alabar el verso “en ruelas de oro rayos del sol hilan” como metáfora remota, se pregunta “no es frasi benemérita del furor verdaderamente poéti-

co?”. El autoproclamarse de Valverde como inspirado, preso del furor, es un repetido guiño a esas doctrinas neoplatónicas que compartía la poesía del cordobés (Salcedo Coronel, sin ir más lejos, llama la atención sobre este punto en relación con los primeros versos de la Soledad primera) —y que posiblemente estén apoyando su pretendida originalidad genérica—, pero se encuentran en patente disconformidad con sus propios postulados que retoman la tradición del *ars* y la mimesis como elementos primordiales, por lo que se me aparece como otro signo de inestabilidad teórica.

Valverde se apoya en esos postulados para entonces, desde allí, autoproclamarse inventor de un género de mezcla, aunque, a diferencia de Lope de Vega, no se posiciona por fuera de los mandatos clásicos. El español, recordemos, “encierra los preceptos bajo llave” a la hora de proclamar su engendro. El peruano, en cambio, se resiste a abandonar la guía segura de las reglas aristotélicas a la hora de emitir juicios poéticos. De esa manera, sostiene esa decisión de mezclar géneros no en la tradición que avala esa relación entre épica y bucólica (incluso *El Vasauro*, de Pedro de Oña, tiene pasajes bucólicos), lo cual anularía la novedad, sino, por un lado, en la necesidad del asunto (la Virgen como emperadora del Imperio de la Fe y la Gracia, en el que derrota al enemigo, la Idolatría) que impondría la épica según las reglas, y por otro en la verosimilitud, categoría también aristotélica, en relación con la realidad en la que el asunto tiene lugar: los montes y valles que rodean al Santuario de Nuestra Señora de Copacabana, lejos de la ciudad, cuyos pobladores son rústicos ganaderos. En última instancia, pasando antes por el furor divino y el mismo Dios, se justifica en el aprovechamiento moral, aduciendo la autoridad de Virgilio que se erige como el modelo incuestionable, como cabal ejemplo práctico del paradigma teórico aristotélico clásico. A su vez, como también intenté mostrar en el artículo citado, el acatamiento de la regla de unidad de acción y de héroe se consigue en el plano de la alegoría<sup>9</sup>, que da a la epopeya (el peregrinaje de los pastores hacia el Santuario) un sentido trascendental, que le da

---

<sup>9</sup> El poema sigue el modelo de poema heroico tassiano, además, en el sentido de retomar el modelo fundacionalista de la *Eneida* de Virgilio pero desde una perspectiva alegórica religiosa, fundiendo, de esa manera, el imperativo religioso e histórico como proponía el autor de la *Gerusalemme*.

“alma” al poema (ver, en este sentido, el artículo de Héctor Ruiz en este mismo dossier), posicionándose totalmente por fuera de toda posibilidad de acusación sobre la inadecuación entre el estilo elevado y los personajes campesinos.

A partir de estas calas del gongorismo peruano podemos pensar en un desarrollo gradual que parte desde la lograda apropiación de recursos estilísticos en el poema de circunstancia de Juan de Ayllón, acompañado de una exaltación juvenil del movimiento y una correcta y entusiasta lectura del cordobés pasando por el diálogo “experimental” con ciertos aspectos algo más complejos como el género y el metro (que no fue tratado en este trabajo pero seguramente el examen de la silva de Valverde depare interesantes resultados), atisbando un camino que vislumbra por fuera de la preceptiva clásica aunque sigue apegado a ella, llegando a la conocida exégesis del Lunarejo, que atribuye esa originalidad arrebatada a la genialidad sin par que excede la *imitatio* renacentista y ubica a Góngora por fuera de la poesía heroica: es, según el cuzqueño, un lírico al que no hay que pedirle elementos épicos<sup>10</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso, Dámaso. *Góngora y el Polifemo*. Madrid: Gredos, 1961.
- Carilla, Emilio. *El gongorismo en América*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1946.
- Borja, Francisco de. *Nápoles recuperada por el Rey Don Alonso. Poema heroico*. Amberes: Baltasar Moreto, 1658.
- Borja, Francisco de. “Prólogo”. En Lope de Vega, Félix. *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*. Tomo III. Madrid: Antonio de Sancha, 1777.
- Cisneros, Luis Jaime. “Relectura del *Lunarejo: el ‘Can del cielo’*”. *Lexis* IV, 2 (1980): 71-77.
- . “Huellas de Góngora en los sermones del Lunarejo”. *Lexis* VI, 2 (1982): 141-159.

---

<sup>10</sup> De esta manera sortea la acusación de la vacuidad de la poesía del cordobés, que, para Espinosa Medrano, es forma. No es que carezca de contenido: tiene “erudiciones, conceptos, sentencias”. Pero su riqueza no estriba en los misterios, que éstos son exclusivos de la poesía revelada. Por algo puede decir que “Sólo este parece, que escribió el Polifemo, porque sólo en su estilo llegó a ser Gigante aquel Cíclope” (*Apologético* 37).

- . “La polémica Faria-Espinosa Medrano: planteamiento crítico”. *Lexis* XI, 1 (1987): 1-62.
- Colombi Monguió, Alicia. *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*. Londres: Támesis, 1985.
- Espinosa Medrano, Juan. *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*. Edición anotada de Luis Jaime Cisneros. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2005.
- Gutiérrez, Juan María. “Fray Juan de Ayllón y el gongorismo. Recuerdos de viaje por el Perú”. En *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XVIII*. Buenos Aires: Imprenta del Siglo, 1865.
- Hopkins Rodríguez, Eduardo. “Poética de Juan Espinosa Medrano en el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*”. *RCLL* 7-8 (1978): 105-118.
- Jammes, Robert. “Juan Espinosa Medrano et la poésie de Góngora”. *Cahiers du Monde Hispanique* 7 (1966): 127-140.
- Jáuregui, Juan de. *Aminta. Traducido de Torquato Tasso*. Edición de Joaquín Arce. Madrid: Castalia, 1970.
- . *Discurso poético*. Edición de Melchora Romanos. Madrid: Editora Nacional, 1978.
- Leonard, Irving. “Notes on Lope de Vega’s Works in the Spanish Indies”. *Hispanic Review* 6, 4 (1938): 277-293.
- Martínez, Gregorio. “Un manuscrito inédito de Fernando de Valverde”. *BIRA* 19 (1992): 217-241.
- Mendiburu, Manuel de. *Diccionario histórico-biográfico del Perú*. Lima: Imprenta de Francisco Solís, 1880.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispanoamericana*. Tomo II. Madrid: Editora Nacional, 1913.
- Oña, Pedro de. *El Vasauo*. Con anotaciones de Rodolfo Oroz. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1936.
- Rodríguez Garrido, José Antonio. “Retórica y tomismo en Espinosa Medrano”. *Cuadernos del IRA* 143 (1994): 5-26.
- . “Los comentarios de Espinosa Medrano sobre el hipérbaton gongorino”. *Lexis* 12 (1988): 125-138.
- Roses Lozano, Joaquín. “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”. *Criticón* 49 (1990): 31-49.
- Salcedo Coronel, D. García de. *Soledades de D. Luis de Góngora comentadas por D. García de Salcedo Coronel*. Madrid: Imprenta Real, 1636.
- Sabena, Julia. “Con voz heroica y épicos alientos”. *Zama* 6 (2014): 115-127.
- Sánchez, Luis Alberto. *La literatura peruana*. Asunción: Guaranía, 1951.
- Stein, Tadeo. Comunicación personal. 2016.
- Valverde, Fernando de. *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 Maria Virgen*. Lima: Luis de Lyra, 1641.

