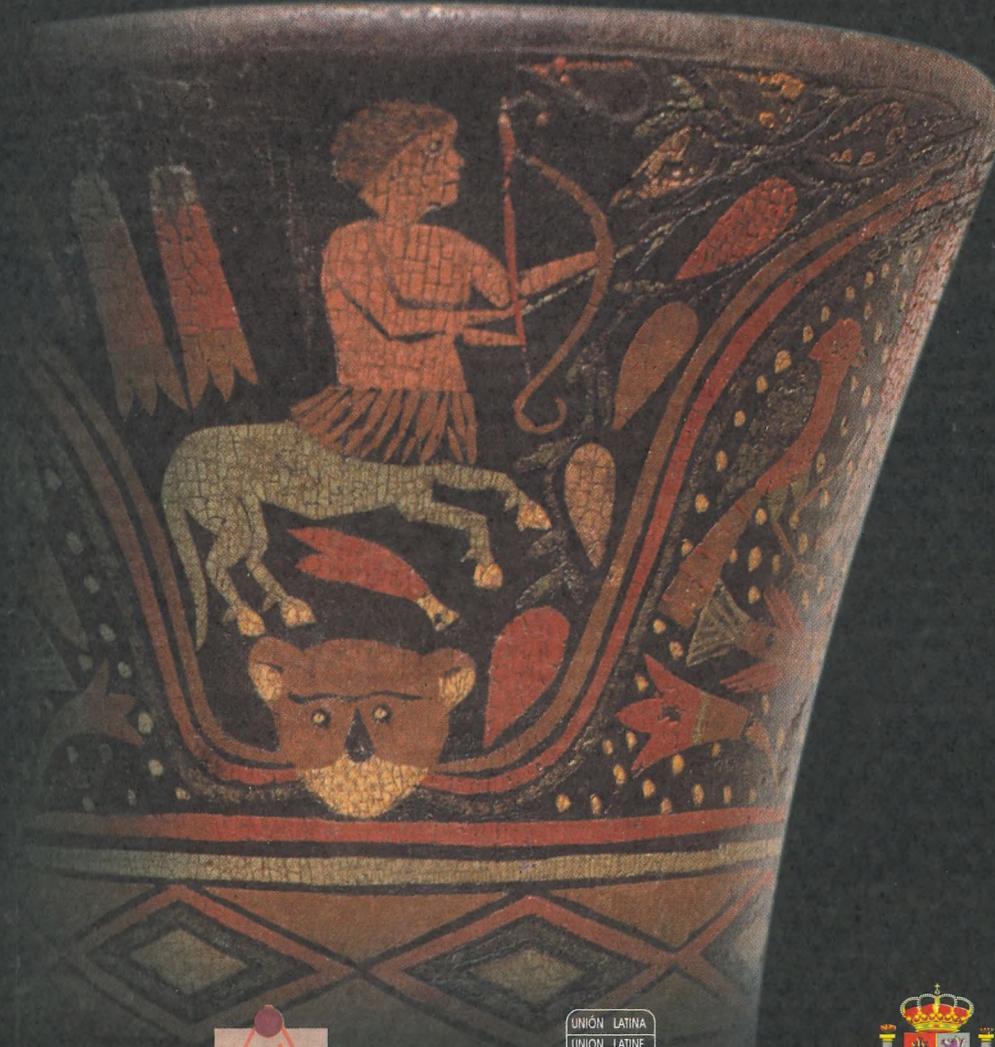


CLASSICA BOLIVIANA

I Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos



UNIVERSIDAD NUESTRA SEÑORA DE LA PAZ

UNIÓN LATINA
UNION LATINE
UNIONE LATINA
UNIAO LATINA
UNIUNEA LATINA

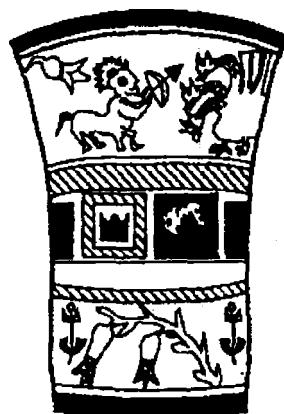
UNION LATINA



EMBAJADA DE ESPAÑA

CLASSICA BOLIVIANA

I Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos



LA PAZ JUNIO 1998

Editor responsable:
Andrés Eichmann Oehrli

Comité de redacción:
Sergio Sánchez Armaza
Carmen Soliz Urrutia
Estela Alarcón Mealla

Colaboración especial:
Guido Orías Luna
Carlos Seoane Urioste

Depósito Legal
4-1-773-99

Diseño e impresión
PROINSA
Tel. 227781 - 223527
Av. Saavedra 2055
La Paz - Bolivia

© Andrés Eichmann Oehrli 1999

Portada:
Keru (vaso ceremonial incaico) de la zona del
lago Titikaka, periodo colonial. Museos
Municipales de La Paz.
Foto Teresa Gisbert

En el imponente escenario de las cumbres del Ande boliviano, la Unión Latina y la

Universidad Nuestra Señora de La Paz reunieron a destacados intelectuales de diferentes países de América Latina y de Europa en el I Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos, oportunidad en la que se plantearon interesantes iniciativas para difundir el idioma original, el latín, y los que derivan de él: español, francés, italiano, portugués y rumano; asimismo, se consideraron otros temas que representaron una importante contribución a los estudios clásicos tanto para el país anfitrión, como para los que practican los idiomas hermanos.

La Unión Latina, a través de su Dirección de Promoción y Enseñanza de Lenguas, tiene entre sus objetivos elevar la importancia del cultivo de las lenguas romances y de los estudios clásicos entre los países miembros, de tal manera que no se pierda la identidad y la cultura de la latinidad. La representación en Bolivia desarrolla en el país una serie de actividades, como seminarios sobre lenguas y culturas clásicas, publicaciones y cursos de enseñanza del idioma madre: el latín.

Hoy vemos, con mucha complacencia, materializadas las iniciativas y conclusiones del I Encuentro, en esta publicación que recoge los aportes de los intelectuales reunidos en este evento.

Es importante destacar que, como una consecuencia inmediata de este I Encuentro, ha sido creada la Sociedad de Estudios Clásicos, integrada por destacados intelectuales y personalidades.

El Encuentro surgió de una iniciativa de la Unión Latina y la Universidad Nuestra Señora de La Paz, que se han impuesto la tarea de continuar trabajando en estrecho contacto para divulgar lo que significó y significa la cultura latina en todos los ámbitos.

Deseo dejar testimonio de agradecimiento tanto a la Universidad Nuestra Señora de La Paz como a la Embajada de España en Bolivia, por todo el apoyo que han brindado para hacer realidad esta reunión y la publicación fruto de ese Encuentro.

**Geraldo Cavalcanti
Secretario General
Unión Latina**

INDICE

	Agradecimientos	7
Jorge Paz Navajas:	Introducción	9
Josep M. Barnadas:	Discurso de Bienvenida	11
Mario Frias Infante:	Mi odisea de traducir la Odisea	13
H.C.F. Mansilla:	Lo rescatale de la tradición clásica para el campo de la ciencia política	17
Íván Guzmán de Rojas:	Contrastes semánticos del Aymara registrado por Bertonio con el Castellano de Gracián	29
Juan Araos Uzqueda:	Apología, Critón, Fedón: Acta judiciaria	47
Francisco Rodríguez Adrados:	Escisiones y unificaciones en la historia del Griego	61
Rodolfo P. Buzón:	Papiros latinos en Egipto: Algunas consideraciones	69
Héctor García Cataldo:	Poesía Lírica Griega Acaica o de la cotidianeidad atemporal	81
Prof. Iván Salas Pinilla:	El Destino en la Ilíada y su campo semántico	97
Teresa Gisbert:	Los dioses de la antigüedad clásica en Copacabana	121
Teodoro Hampe Martínez:	La tradición clásica en el Perú virreinal: una visión de conjunto	137
Andrés Orías Bleichner:	El Soplo Clásico en la Escritura de Bartolomé Arzáns	145

Fernando Cajías de la Vega:	La arquitectura neoclásica en Bolivia	153
Josep M. Barnadas:	La escuela humanística de Cotocollao: evocación de una vivencia	157
Santiago R. M. Gelonch V.:	Algunas notas acerca de la investigación en los Estudios Clásicos (Investigación, Hermenéutica, Postmodernidad y Mito)	165
Ernesto Bertolaja:	La política de la Unión Latina en el ámbito de los estudios clásicos en América Latina	183
Andrés Eichmann Oehrli:	Reminiscencias clásicas en la lírica de la Real Audiencia de Charcas	187
Salvador Romero Pittari:	El latín en la literatura boliviana finisecular	211
Enrique Ipiña Melgar:	Sócrates y las tendencias pedagógicas actuales	215
Teresa Villegas de Aneiva:	Las sibillas y las virtudes teologales en la pintura virreinal boliviana	221

Agradecimientos

Jorge Paz Navajas, Norma Campos Vera y Enrique Ojeda fueron quienes apoyaron desde un inicio la realización del Encuentro y la publicación del presente volumen, y han hecho posible los auspicios para su publicación.

Luis Prados Covarrubias alentó la realización del Encuentro; a él debemos la participación del insigne investigador Don Francisco Rodríguez Adrados, que nos ha honrado con su presencia y su amistad.

De Sergio Sánchez Armaza, de Carmen Soliz Urrutia y de Estela Alarcón Mealla es el mayor mérito. Han creído que esta aventura era posible; la han llevado a cabo con entusiasmo y todo el trabajo imaginable, desde el inicio de la organización del Encuentro hasta anteayer, en que esta página ingresó a la Editorial. Pusieron en juego su conocimiento de la lengua latina, su bagaje cultural, su versatilidad para cualquier temática y sus cualidades personales. Ningún elogio es suficiente para ellos.

Han colaborado con largas horas de transcripción de las grabaciones, con ideas y gestiones variadas Carlos Seoane Urioste y Guido Oriás.

Han concurrido también muchas otras formas de colaboración, y la lista de las personas a quienes se debe agradecer sería muy larga de transcribir, empezando por todos los que han participado en el Encuentro. No se puede silenciar el nombre de Jorge Velarde Chávez y el de Selva Fernández.

A todos ustedes, queridos amigos, muchas gracias,

el editor.



Los dioses de la antigüedad clásica en Copacabana

Teresa Gisbert

Universidad Nuestra Señora de La Paz

El humanismo en un poema sacro sobre Copacabana

En el siglo XVI los doctrineros ponen en concordancia los mitos indígenas con el humanismo imperante, equiparándolos. Por otra parte se procede a la substitución de las deidades prehispánicas por el Dios cristiano, la Virgen María y los santos; ejemplo del método utilizado es la identificación de la Virgen María con el Cerro de Potosí y la unión del apóstol Santiago con el dios del rayo: Illapa¹. Los dioses andinos son "lo pagano" del Nuevo Mundo; para los pensadores del Renacimiento tienen su equivalente en la mitología de la antigüedad clásica; por ejemplo la sirena mediterránea, tentadora de Ulises, es la Quesintuu del lago Titicaca, tentadora del dios Tunupa. La Virgen es quien lideriza la lucha contra estas deidades que indistintamente adquieren forma andina o greco-romana pues en ambos casos son manifestaciones del demonio.

Entre los responsables de este proceso de transformación están los agustinos Alonso Ramos Gavilán y Antonio de la Calancha, junto a los cuales trabajó Fernando de Valverde, autor de un poema sacro titulado "*Santuario de Ntra Sra de Copacabana en el Perú*", obra que muestra cómo los dioses andinos son insertados en el mundo mitológico greco-romano dentro de un contexto teológico propio de la España barroca de la Contrarreforma.

El autor: Fernando de Valverde

Fernando de Valverde procedía de una acaudalada familia limeña. El libro de la Orden existente en Roma dice : "Los títulos de su nobleza y sangre están autorizados con las hazañas de la conquista del Perú, de cuyos nunca bastante alabados mayores desciende"². Nació en el último tercio del siglo XVI y murió el año de 1657. Escribió varios libros, entre ellos: *De Deo Uno et Trino; El Sacro Emanuel; La Casada Santa*, obra mística, al parecer dedicada a monjas; una *Vida de Cristo* donde hace la concordancia de los cuatro Evangelios, el cual fue recogido por la Inquisición y, finalmente, está su obra más mentada, su poema sagrado sobre Copacabana³.

Fuera de estos libros, casi todos ellos desconocidos, Valverde escribió la relación de las honras fúnebres realizadas en Lima a la muerte de Felipe III, la relación de las fiestas que se hicieron en honor de Felipe IV, y un sermón fúnebre en la Cofradía del Cristo de Burgos de Lima, más varios panegíricos.

Valverde fue maestro del cronista Bernardo de Torres y de Miguel de Aguirre, consejero del Virrey de Mancera, quien, a su vez, defendió al Dr. Francisco de Avila, extirpador y gran

conocedor de "idolatrías". Finalmente trabajó junto a Antonio de la Calancha y conoció la obra de Ramos Gavilán.

Como Visitador de bibliotecas e imágenes de la ciudad de Lima, cargo que le confió el Tribunal de la Inquisición, Valverde debió conocer a muchos artistas, entre los cuales estaba el pintor romano Angelino Medoro, amigo de Santa Rosa, quien trabajaba para la Orden Agustina hacia los años de 1619. Esto explica sus inquietudes con respecto a la creación artística, siempre presentes en su obra. Valverde es un platónico para quien la belleza es reflejo de Dios, "arquetipo" que imprimía su imagen en las criaturas, como lo hace con María que, a manera de lienzo o tabla, recibe en sí el bosquejo que Dios estampa en ella.

Se dedica a la arquitectura, disciplina en la que pone toda su fantasía. Su obra más notable en este campo es el Santuario de Jerusalén que construye en el interior del Monasterio de la Encarnación de Lima⁴. Este Santuario constaba de una capilla situada dentro de un atrio penitencial al que ingresaban las monjas por breve tiempo. Se trataba de una clausura dentro de la clausura. Su extraña arquitectura pretende ser una réplica del Templo de Salomón⁵. Valverde también proyectó una escalera para la Recoleta de Lima, más una sala para el Convento de la Orden que, según el cronista agustino Bernardo de Torres, estaba inspirada en el "Museo de Alejandría". Valverde estuvo en Copacabana el año de 1636 cuando la obra del Santuario (salvo el atrio) se estaba terminando.

La obra literaria

Un año después de su visita a Copacabana, ya en Lima, Valverde se pone a escribir su poema sobre Copacabana; tarea en la que se empeña durante tres años. La obra consta de 18 silvas desarrolladas en 294 folios y está concebida como una nueva "Odisea". En ella sitúa Valverde a un grupo de pastores que recorren las riberas del lago Titicaca. Ellos están sujetos a visiones y sucesos similares a los que vivió Ulises; pero dentro del pensamiento del autor hay escenas muy complejas como el desdoblarse la personalidad de uno de los pastores hasta llegar a la misma presencia de Dios; otro emprende la búsqueda de María sólo después de tener la visión del Infierno.

En este poema pululan ninfas, tritones y sátiros, en tanto que los ángeles guerreros hacen de intermediarios entre la divinidad y los pastores, protagonistas del poema. Estos ángeles son semejantes en su forma y en sus nombres a los célebres arcángeles arcabuceros que se ven en las series de la pintura andina. Se presentan Miguel y Gabriel, pero también aparecen ángeles no ortodoxos como Baraquel y Haniel, este último -totalmente inédito- es presentado como príncipe protector del Perú.

La presencia de Copacabana, dios prehispánico anterior a los incas, es confusa en tanto

que se hace evidente la presencia del Sol, como la más conocida deidad del imperio. También interviene en la trama el dios del viento.

La obra de Valverde no aporta nada significativo al conocimiento del hecho histórico en sí mismo, pero nos muestra el mecanismo mental que permitió identificar la antigüedad clásica con la mitología andina. También muestra cómo Dios, los ángeles y los santos cristianos, irrumpen en este mundo "pagano" que con la conquista adquiere una doble faz, indígena por un lado y europeo-renacentista por otro.

El poema es culterano y sigue muy de cerca a Góngora y a Calderón, tomándose muchas libertades con respecto al trasfondo histórico que contiene, por lo que Valverde nos advierte que cuando "*el estilo es simple y verídico, es profesion de historiador (...)*" pero él es poeta y no historiador, por eso nos dice que los versos "*deben ser imitaciones hermosas, y verosímiles, de lo que pudo y debió ser*" indicando que el suyo es un nuevo tipo de poema "*compuesto de Epico, y Bucólico*".

La acción del poema recae en tres pastores que muestran la dualidad del hombre como hijo de la gracia y como hijo de la naturaleza y del pecado. El hombre en estas tres formas posibles, está representado por un lado por los pastores: Adamio, hijo de la naturaleza, y Megerino hijo del pecado; y por otro, por Graciano que representa el estado del hombre libre de pecado y vencedor de las debilidades propias de su estado natural.

El escenario es el entorno del lago Titicaca salpicado por rebaños de camélidos que cuidan los indígenas de la zona; ello induce a Valverde hacer de su poema heroico un poema pastoril. Nos dice en el prólogo: "*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*". Y para enaltecer más la acción de la Virgen y su presencia entre los pobres nos dice que Copacabana es "*un desdichado pueblo de Indios Collas, que son de los más bárbaros y torpes del Perú, y que por consiguiente estas maravillas no las hacía entre Emperadores, Reyes o Príncipes, sino entre pastores, y ganaderos humildes, que es la ocupación y ejercicio de los Indios del Collao*".

En su obra, Valverde muestra su erudición sin ningún recato, hecho que tal vez se deba al deseo de jerarquizarse en un medio altamente competitivo, donde pugnaban no sólo las diferentes órdenes, sino entre los miembros de una misma orden religiosa. Al lado de Valverde, en la misma comunidad, había ilustres catedráticos y escritores como Antonio de la Calancha, Alonso Ramos Gavilán y Bernardo de Torres⁶.

La portada de la obra de Valverde se ilustra con un grabado de Francisco Bejarano⁷. Allí se presenta a la Virgen sobre el globo terráqueo donde está inserto el Perú, a ambos lados

hay dos figuras femeninas que personifican la Fe y la Gracia. A la izquierda puede verse un indio adorando un ídolo.

Otras obras de la misma temática

Del *"El Santuario de Ntra Sra de Copacabana en el Perú"* de Valverde, Luis Alberto Sánchez dice: *"poema de mediocre inspiración y no poca longitud"* y lo contrapone a *"El Angélico"* (1645) dedicado a Santo Tomás de Aquino, obra de Adrián Alesio (hijo del insigne pintor italiano Mateo Pérez de Alesio). De Alesio, Luis Alberto Sánchez dice: *"fue, sin duda, un poeta de auténtico estro; malogrado por la época en que le cupo vivir. Versificaba con facilidad y hasta con donaire"*⁸.

En todo caso *"El Angélico"* y *"El Santuario de Ntra Sra de Copacabana en el Perú"* son los dos grandes poemas de su tiempo, los cuales deben más al manierismo que al propio barroco. Valverde es preludio de los grandes poetas barrocos como *"El Lunarejo"*, Juan de Ayllón y Peralta Barnuevo.

Al analizar el poema de Valverde no podemos menos que recordar el drama *"La aurora de Copacabana"* escrito por Calderón de la Barca (1659) y las historias de Copacabana escritas por Alonso Ramos Gavilán y Antonio de la Calancha. Estas últimas seguramente sirvieron a Valverde de inspiración y consulta.

Copacabana causó un gran impacto, pues fuera de los libros consignados está el de Hipólito Marraccio (Roma, 1656), la obra de Gabriel de León (Madrid, 1663) y la de Andrés de San Nicolás (Madrid, 1663). En el siglo XVIII tenemos al italiano Pietro Bombelli (Roma, 1792).

El mundo clásico como punto referencial del poema

En su obra Valverde pretende pasarnos *"a la región del mundo inteligible, dando vida al Arquetipo, donde, según Platón, vive la verdad"*⁹. Párrafo éste que nos muestra cómo en el siglo XVII los modelos platónicos eran la pauta para muchas realizaciones literarias.

Valverde justifica el motivo "heroico" de su poema y la acción única del mismo, pese al ambiente pastoril en que está concebido, citando autores clásicos, y así nos dice en su prólogo: *"Si bien Teócrito guardó siempre en sus idilios servir al mundo el plato de la simplicidad pastoril, q. a dos bocados empalaga; Virgilio, que en todas materias dió el alma a la Poesía, mostró, que las Eglogas se podían realzar con injertos ricos, y hermosos de sabiduría, y levantar el ánimo al cantar cosas mayores que las rústicas, y que fuessen de su linaje heroycas (...)"*

'En conformidad de lo dicho, añado atento que no es mi asunto celebrar absolutamente la persona,

y excelencias de la Virgen, porque la Reyna de los ángeles en esa universalidad no puede ser objeto de Poema, pues conforme al juyzio de Aristóteles el poema no celebra persona, sino Acción. Publicar las grandezas todas de una persona si el estilo es simple, y verídico, es profesión de historiador, cuales fueron Suetonio de los Césares y los que le siguieron, Tácito Capitolino, Amiano, y otros: si el estilo es exornado, pertenece a Encomiastas, o Panegyristas (...). El poeta elige de un sujeto heroyco una sola acción, que celebrar.

'Admirable es en este punto la doctrina del filósofo [Aristóteles] que hablando de la Fábula Poética engrandece a Homero, de que no tomó por assunto de su Ilíada celebrar la persona de Aquiles, sino solo una acción suya que fue destruir a Troya (...) porq. toda sciencia o Arte liberal requiere en su objeto unidad formal objetiva....' .

Y añade: *"La de la Virgen que canta mi Poema es fundar en el Perú el imperio de la Fe y la Gracia: y la Acción de Graciano subordinada a la de María, o expressiva della, es conducir triunfados a su Templo a Adamio y Megerino, blasfemo éste contra la Gracia, si delincuente aquel contra la fe (...). Por esta razón me fue presiso introduzir mysticos todos o los principales interlocutores del poema: entre los cuales [está] Graziano, que es el Aquiles desta Ilíada, el Ullises desta Odissea y el Eneas desta Eneyda".*

Refiriéndose a los dioses citados por Homero y Hesíodo dice: *"Y aunque aquellos dioses eran en sí falsos, en la aprension de aquellos grandes Poetas no eran menos verdaderos que en la nuestra lo es Christo Jesús..."*, afirmación que nos muestra cuán tolerantes fueron los intelectuales del siglos XVI y XVII con la antigüedad greco-romana a la cual admiraban.

Valverde explica que su "poema" es un "teatro de invenciones" donde la acción de lo divino se presenta a través de personajes humanos. Nos dice que en él *"logra la escondida excelencia, a que aspiró felizmente el ingenioso sudor del grande Homero, que para hacer de los suyos una sagrada contemporación de lo divino, y lo humano, introduxo los afectos divinos personificados en una general Prosopopeya: y así dio al mundo el divino esfuerzo, y valentía en la persona de Marte, la sabiduría divina en Minerva, la luz, y medicina en Apolo, los amores en Venus, la eterna juventud en Hebe, la locución divina en Iris y Mercurio: de manera que pareciendo que trata de la cuestión de Troya en la Ilíada, toda ella es un teatro de invenciones hermosas, en que nos dio las acciones divinas, vestidas en el traje de las nuestras..."*.

Luego Valverde enaltece la "ficción", valga decir la capacidad de crear como literato, y así dice: *"Si estamos al juyzio de Aristóteles, y de otros Sabios, no es Poeta el que refiere, aunque sea en verso, las cosas que sucedieron (...). Lo mismo enseña Lactancio Firmiano, y después del S. Isidoro, y en nuestra lengua, el Pinciano. Pero antes que todos lo enseñó Platón (...). Por esta causa mas sabios en esta facultad borran la matrícula a Lucrecio, Nicandro, Opiano, Dionisio, Lucano y otros; y en este tribunal solo pasa por Poeta el que finge verosímil la materia o Fabula...."*.

Finalmente, refiriéndose a su propia obra dice: "Por donde siendo esta obra una ficción hermosa, ajustada a lo necesario o verosímil de las acciones de María, de Dios, de los pastores Santos, y no menos de los pecadores, atendiendo a lo verosímil en lo que se introduce, y a lo necesario en las consecuencias, y a lo verdadero en el suceso, que ha habido, ninguno podrá negarle la verdadera forma de Poema". Continúa diciendo que la ficción de esta obra nos permite ver cómo a pesar de nuestra condición, recibimos la gracia, y explica: "En el Poema que le damos, verá el diligente una agradable constelación de ficciones bien luzidas, que muestran con su esplendor, cuan dentro de nuestras miserias tenemos los sublimes tesoros de la Gracia, por mano de María(...)".

Los dioses andinos y su paralelo en la antigüedad clásica

Los dioses andinos a los que se refiere Valverde en su poema pueden ser divididos en dos categorías: los dioses propios de los pueblos, antiguos habitantes la zona del lago Titicaca¹⁰, que son dioses oscuros, acuáticos y subterráneos; y los dioses incaicos que son dioses celestes como el Sol y el Viento (involucrado en el rayo). Hay entre estas dos categorías una tercera, apenas mencionada en el poema: los dioses propios de la naturaleza sagrada.

Respecto del primer grupo podemos decir que en él está el ídolo Copacabana dominando todo el valle como se indica en la *Silva VI*. Este dios es considerado femenino y se lo equipara a Venus. El ídolo, con cuerpo de pez y rostro humano, era en términos europeos una sirena, la cual habitaba en la roca sagrada de la Isla Titicaca. Valverde la describe así:

*En este pues, infausto promontorio
en hondas grutas, y espantosos senos
se encastilló la furia mas cruenta,
que abortó de la Estigia el territorio:
(...)
poderosa Sirena,
que encanta vidas con su misma pena,
Venus la llama el mundo (...).*

En la *Silva X* el pastor Graciano ve el Averno en el lago Titicaca (nominado Terebinto por el poeta). Primero aparece una bestia en medio del lago, a la cual llama *pesce y monstruo feo*, y que nuevamente es la representación del dios Copacabana identificable en su forma de sirena; ser que era considerado como un "monstruo" marino¹¹.

La batalla entre la Virgen y Venus se inicia en el momento en que Venus, viendo llegar a María, se hunde en una cueva del lago (*Silva VI*):

*De su Copacabana a nuestros montes
(...)
vino Amarilis [María] (...).
Viole el semblante Venus,*

*y en la profunda cueva
se hundió (...).*
*Bramó en la cárcel la preñez cautiva:
oyéndola gimió triste Amarilis
y haciendo señas a un Cherub [Querubín] galante
mandó que el impío muro
(aunque todo Plutón lo defendiese)
con fuertes armas de su luz rompiese
y de la corte de su Reyno obceno
a la deidad lasciva,
despues de tan cruenta, fugitiva,
a los ojos del Sol aprisionada
sacase; (...)*
*y que al cruel satánico Cupido
tambien sacase con prisión de luces*

Aquí está clara la identidad de Plutón con el demonio y de Cupido con Satán, de manera que estos dioses quedan alineados junto a los demonios, enfrentándose a la Virgen y a los querubines. A su vez estos mismos dioses de la antigüedad greco-romana se superponen a los dioses andinos, así Venus no es otra que Copacabana en su forma de sirena, como también ocurre con Eolo, que se identifica con Illapa, dios de vientos y tempestades.

Valverde eligió al dios del viento para darle un papel protagónico, y así, en el poema, Eolo es expulsado del lago por el ángel Baraquel. En la *Silva XI* el dios del viento y las tempestades se presenta diciendo:

*no tuve, no, necesidad de el culto
que el Perú me ofreció (...)
bien sabes, que en el mundo antiguo
estuve con crédito de Dios, y templos tuve.*

Después del lamento del viento, aparece una sombra que nos dice que es el Sol, y se presenta lamentándose de haber sido manchado de oscuridad:

*Del gran Perú por tantos años mío
me destierra un decreto injusto, impío,
y mándarme que salga en este traje
para mayor de mi soberbia ultraje.
Vestido voy de sombras, y de noche (...).*

Continúa:

*(...) soy ministro
de Luzbel el Monarca del Averno.*

Finalmente el triunfo de la Virgen María (Amarilis) sobre los monstruos del lago supera, según el complejísimo verso de Valverde, el triunfo de Anfitrite y Tetis, diosas de las aguas:

*Que ni Anfitrite, con llamarla esposa
el Júpiter del piélagos profundo
y adjudicarle el título de hermosa;
ni la belleza suma
de la célebre Tetis dicha tanta
lograron, siendo Reynas de la espuma,
como Amarilis, pues la adoran bellas
del lago ninfas, y del cielo estrellas.*

La teoría del arte en la obra de Valverde

El Santuario de Copacabana aloja una imagen de la Virgen que fue tallada por el escultor indio Francisco Tito Yupanqui entre los años de 1582 y 1583. Este hizo su aprendizaje como escultor en Potosí, en el taller del español Diego de Ortiz. Tuvo muchos tropiezos tanto en su aprendizaje como en llevar la imagen a Copacabana, donde se resistían a recibirla. Finalmente consiguió su objetivo.

En la *Silva* XVII se muestra el asombro del pastor Graciano ante la imagen que pregunta a Eumenia, fingida profetiza de María:

*¿qué colores son estos, qué pigmentos,
que exceden los comunes elementos?*

*Esta Imagen que vemos, es sin duda
de corporal materia tosca, y muda:
de donde pues le vino esta excelencia (...).*

La profetisa contesta:

*todo lo que admirais en él, zagalos,
prodigios son de manos celestiales,*

Y así un hecho artístico, como la ejecución de una escultura, se va convirtiendo en milagro. Valverde explica que la Naturaleza, para crear a María, ensaya con dibujos y bocetos, sin conseguir nada hasta que la Gracia interviene. Es un párrafo interesante pues nos muestra el proceso de la creación artística no como una simple copia de grabados, sino como producto de la inspiración divina. El texto dice que la Naturaleza

*Mesa llenó curiosa de pigmentos
de dibujos, diseños, y monteas,*

*fatigando a la industria sus intentos,
varias borrando, y prefiriendo ideas.*

La Gracia la detuvo diciendo:

*Atiende cual preparo
colores naturales con virtudes,
(...)
con esta divinísima mistura
tus colores podrás templar agora*

Valverde, que entendía de arte, sabe de bocetos, dibujos y pinceles, pero considera importante la intervención de la gracia divina para el perfeccionamiento de la obra. Otros religiosos dedicados al arte, como Diego de Ocaña, también insisten en que la gracia de Dios debe estar presente.

Una vez diseñado "el arquetipo", María busca en el Perú una mano ruda que lo materialice y ésta es la de Tito Yupanqui: pese a lo cual el escultor indio es comparado con los mejores artistas griegos.

*Tito Iupanque el Zeuxis fue dichoso
desta mas bella, y soberana Juno;*

En esta *Silva XVII* también se hace un paralelo entre lo cristiano y el mundo clásico. Así, se encuentran expresiones como ésta: "Esta Venus celeste, Virgen pura", y con respecto a Yupanqui cita a Timantes y Lisipo como antes lo había hecho con Zeuxis. Más adelante Valverde cita también a Policleto, para que no nos quede duda del renombre que el artista indio alcanzó.

Descripción del poema de acuerdo a la secuencia de las silvas

Hemos extractado del frondoso poema ciertos temas relacionados con el mundo clásico; también hemos hecho mención de la teoría artística; pero todo ello está inserto en innumerables episodios que transcurren como sueños superpuestos a través del viaje de los pastores. Es necesario dar una idea del hilo conductor formado por las diferentes silvas, las cuales, a su vez, por la abundancia de imágenes que presentan -a través de un lenguaje gongorino- hacen difícil la comprensión del argumento. El lector tiende a detenerse en la belleza de algunos versos y figuras literarias, y fácilmente pierde la línea conductora del poema, muchas veces velada por disquisiciones teológicas.

La acción se desarrolla a orillas del lago Titicaca, entre Chucuito y Copacabana. Está

protagonizada por el pastor Graciano (hijo de la gracia divina), más dos personajes: Adamio (hijo de la naturaleza) y Megerino (hijo del pecado). Los pastores y ninfas que acompañan a Graciano, ven salir varios monstruos del lago, denominado Terebinto, el cual es presentado como la boca del Averno. Los monstruos representan antiguas deidades pre-incas; especialmente el ídolo Copacabana que tenía apariencia de Sirena. Este mismo grupo de pastores ve cómo los ángeles, por orden de María, destierran al Sol y otros astros, que son sujetos de adoración.

Silva I

Graciano, que es pastor en Chucuito, adora a la pastora María que vive en Copacabana. En una fiesta, Marfisa cuenta que en Carabaya hay un sátiro que lleva unas cortezas de árbol con la imagen de María; el árbol era adorado por los salvajes de la región. La ninfa Pasitea pregunta quién es María y Graciano la describe en términos del Cantar de los Cantares.

Silva II

Sale de la sierra Adamio, pastor hijo de la naturaleza, quien relata un sueño donde vio el Infierno que le estaba destinado. Adamio experimenta sentimientos encontrados como el temor de no salvarse y la esperanza de que esto ocurra. Aparece un joven que le dice que busque a María.

Silva III

Graciano explica a los pastores las características de la Culpa y la Gracia. Los pastores debaten si María es hija de la Gracia o madre de ella. Se indica que María es Pastora y Cordera.

Silva IV

Se distingue la gracia sobrenatural de las gracias auxiliares. Se afirma que María es hija de la gracia, indicando que es mujer y por lo tanto verdadera hija de Adán. Llegan los pastores que han matado a un ciervo el cual tenía en su cornamenta la imagen de María favoreciendo al Perú. Reparten la carne del ciervo y la comen; alusión ésta a la Eucaristía.

Silva V

Continúan las disquisiciones teológicas, sobre todo en lo referente a la Encarnación del Verbo. Valverde nos dice que el Padre Eterno es un "Sol generoso" y advierte que el Sol natural no es más que un reflejo de este Sol Divino que echa sombras sobre el vientre de María.

Esta manera de ver la Encarnación identificando a Dios con el Sol y haciendo que la concepción se produzca por la luz que este Sol proyecta sobre la Virgen, también está presente

en la obra de Ramos Gavilán y en un mural de la Iglesia de Andahuayllas (Cuzco) mandado a pintar por Pérez de Bocanegra.

Silva VI

Está concebida en términos de la mitología clásica, en el supuesto de que en Copacabana reinó la lascivia. Calancha y Ramos dicen que el ídolo de Copacabana era el un dios lascivo y lo comparan con el dios fenicio Dagón. Kircher nos da la imagen de Dagón como un ser femenino con cola de pez y de él nos dice: "Dagón, llamada también Derceta, Atargatis y, posteriormente, la Venus de los mares". Proceso por el cual Venus es identificada con la sirena y con Copacabana.

Graciano cuenta a los pastores los estragos que hacían en Copacabana Venus y Cupido e indica cómo María deja a Venus aprisionada en un monte de mirra rodeada de sus compañeras: Costumbre, Solicitud y Tristeza; y a Cupido lo deja en un monte de incienso atado a un madero y asaetado, lo acompañan el Deseo y el Desengaño.

Silva VII

Adamio no puede ver a María, porque está en el cielo, pero le dicen que en Copacabana está su imagen, ya que a ruego del ángel Haniel, María puso su corte allí. El arcángel Haniel se queja de la suerte del Perú, del cual él es custodio. Para consolarlo se relatan los milagros que hace la Virgen desde Copacabana para beneficiar a la región y se exemplifica con el milagro en favor de Callisaya, indio de Larecaja que había sido iniciado en las artes de la hechicería. Es en este episodio que Valverde equipara Satanás con Plutón.

En esta Silva VII hace su aparición la Idolatría que el poeta nos muestra apostrofando a los astros:

*Decid, astros infames, qué delito
cometí, sino daros sacro culto
como a Dioses sin serlo?*

Cabe anotar que el poeta en esta parte delata una fuerte influencia de Calderón de la Barca en su obra *La vida es sueño*.

Silva VIII

Llega una paloma con carta de Demosile, sibila hispánica. En ella se ve a España de rodillas ante María, quejándose de haber sufrido tanto tiempo la morisma. María le dice que,

siendo tanta su fe, le da un Nuevo Mundo, y al hacerlo, aumenta la riqueza de España con las minas de Potosí y Oruro.

Silva IX

En el cielo los Hados forman un tribunal ante el que se presentan los Patriarcas Elías, Benito, Bruno, Basilio, más San Agustín y San Pedro. Estos últimos platican con San Miguel y el ángel Haniel sobre los Concilos Tridentino y Limense. Los patriarcas piden la capellanía de Copacabana y los Hados fallan en favor de Agustín.

La descripción del evento recuerda los Carros Triunfales pintados para las iglesias de Machaca y Guaqui, con los herejes bajo el carro, la Virgen en la cima y los fundadores en la parte media. En esta silva se mencionan varios santuarios dedicados a la Virgen, entre ellos el de Pucarani. También se relata el martirio de Diego Ortiz.

Silva X

Aparece Megerino, hijo de las furias, que representa al demonio. Sale de la laguna Megerino, y ve a dos monstruos peleando, uno de ellos parece rememorar al dios Copacabana. Megerino sube al monte y allí ve a dos gigantes que son réplicas suyas y que representan el lado oscuro de la naturaleza humana. Finalmente llega una paloma (símbolo de María) y un águila (símbolo de S. Agustín). Megerino cae en el lago y la paloma lo salva.

Silva XI

Los pastores van hasta el río Hilabio, que les relata cómo María arrojó a las antiguas deidades a las cavernas que rodean el lago; para hacerlo, la Virgen aparece con un ejército de querubines; así se muestra la lucha mediante la cual los ángeles expulsan a los astros y a los elementos naturales. Hilabio cuenta como el ángel Baraquel desterró al dios Eolo y cómo este mismo ángel le cierra la puerta del Paraíso a Adán.

Silva XII

La reina del Averno, Megera, está presa en la Isla Titicaca por orden de María; Megera, ayudada por Plutón, envía un ejército de tritones y focas en tanto que María manda a Iris y se realiza un combate.

Pasada la lucha entre la Virgen y los monstruos del lago, se le aparece al pastor Graciano un pájaro que lo lleva a una especie de Paraíso que es un deleitoso bosque ubicado entre los montes y hielos de la puna; allí Graciano se encuentra con un centauro, hecho que no debe

pasar desapercibido pues en algún kero procedente del la zona de Copacabana están representados los centauros. En el bosque encuentra Graciano un panal cuya miel bebe, produciéndole alucinaciones.

Silva XIII

Graciano en su sueño entra a un Palacio que recuerda los de *Las mil y una noches* donde escucha "vozes desnudas de cuerpos": son voces duplicadas que imitan al Eco.

En esta parte el autor retorna a las disquisiciones teológicas de las cuatro primeras silvas, basándose en imágenes dobles como en un constante juego de espejos que termina cuando el propio pastor se desdobra y ve su pensamiento en la imagen de un ser descrito con las mismas características de los ángeles. Junto al Pensamiento, en forma de ángel, está el Cuidado en forma de fiera, momento en que el pastor despierta y todo el encanto se desvanece. La última parte de esta silva es una inclusión plenamente barroca que tiene que ver muy poco con el entorno andino en el que se desarrolla la trama.

Silva XIV

Es un remedo de la Odisea en el episodio en que aparecen Polifemo y Circe, los cuales son descritos por Valverde como Euridemo y Mania, quienes tenían presos y encantados a varios pastores amigos de Graciano.

Silva XV

Aparecen, también siguiendo a la Odisea, las sombras de los antepasados, entre ellas la de Tupac Inca Yupanqui. A continuación Graciano ve a Luzbel y a la Muerte hasta que finalmente avanza hacia Copacabana guiado por el Arcángel San Gabriel.

Silva XVI

Totalmente simbólica; en ella aparecen trece águilas, seis blancas, seis negras y una carmesí; esta última representa a San Agustín, seguido de los agustinos de hábito negro y las aguilas blancas que representan la pureza. Luego el poeta compara a los indios, sujetos a esclavitud por el Faraón Luzbel, con la cautividad de Israel en Egipto. La comparación del Pueblo de Israel con los pueblos Andinos era aceptada por muchos sectores.

Finalmente los pastores llegan al Santuario de Copacabana que Valverde compara con "Memphis soberbia en Pyras y Obeliscos", con Mausoleo y con el muro de Babilonia. Al mirar el rostro de la imagen de la Virgen, los pastores ven en ella el rostro de Dios. Naturalmente en el

poema se describe el rostro de María con las metáforas propias de su tiempo. Las niñas de sus ojos son "En cristal animado dos sirenas"; en la boca Dios "sembró feliz la grana fina"; y el cuello es "Columna de marfil", etc.

Silva XVII

Aquí Valverde describe la historia de la imagen y se dan conceptos sobre arte.

Finalmente, se exponen los lamentos de Collas y Urus a raíz de los hielos, y las reyertas entre los Hanansayas y Urinsayas de Copacabana, oponiéndose estos últimos a que la Virgen sea entronizada en el Santuario. El texto continúa con el relato histórico y termina con un gran panegírico y alabanza de los pastores Adamio y Megerino, convertidos por Graciano.

Silva XVIII

El poema termina en forma apoteósica con la entrada de la América Meridional: Nueva Granada, Quito, Chile, Tucumán, Paraguay y Brasil. Le sigue el Perú a cuyo lado derecho vienen las ciudades del llano encabezadas por Lima y al izquierdo las de la sierra encabezadas por Cuzco. Van detrás Potosí, que ofrenda una lámpara de plata, y Carabaya que entrega una corona de oro.

En realidad esta Silva está pensada como una "mascarada" o procesión alegórica donde los diferentes personajes y los distintos carros desfilan ante la imagen patronal y las autoridades.

Conclusiones

No es el objetivo de este trabajo analizar la estructura literaria del poema de Valverde, sino mostrar cómo se lee la realidad andina a la luz de la mentalidad humanista de europeos o criollos europeizantes. El paralelo idolatría indígena y paganismo greco-romano, permite a los eruditos de los siglos XVI y XVII utilizar *La ciudad de Dios* de San Agustín como parámetro de comparación. Ramos Gavilán, Calancha y Valverde tienen presente esta obra cuando enfocan la realidad religiosa del Collao. Su punto de vista difiere del de los jesuitas como Bertonio, Acosta o Cobo, quienes suelen ser mucho más objetivos. Pero el método utilizado por los agustinos, ya sea a través de la poesía como la de Valverde, ya sea en sus detalladas crónicas como las de Ramos y Calancha, nos permiten conocer mejor lo interno del pensamiento andino aculturado.

Valverde, que visita Copacabana y que se basa en la obra de sus dos hermanos agustinos, Ramos y Calancha, deja volar su fantasía y nos muestra cómo el manierismo y el

barroco insertan, con una osadía admirable, seres míticos andinos en una ficticia realidad tomada de Homero, Virgilio y otros autores clásicos. Esto en cuanto a la temática, pues la forma se debe al gongorismo imperante.

NOTAS

Este trabajo, en función de su importancia para conocer el rol de los ángeles en el mundo andino fue presentado en su primera versión en París, en el Coloquio organizado por el CENERES. Una segunda versión con el mismo objetivo, fue mi colaboración al homenaje a María Rostorowsky publicado en Lima por el IEP. En este trabajo se estudia el poema puntualizando la presencia del mundo clásico en Valverde.

- 1 Gisbert (1980) pp. 17 ss.
- 2 Torres (1974) p. 800.
- 3 De los problemas de Valverde con la Inquisición nos habla Luis Alberto Sánchez en su *Literatura Peruana*, Tomo III, p. 212.
- 4 *Ibidem.*, p. 808.
- 5 Gisbert y Mesa (1985) p. 137 ss.
- 6 Sobre los escritores de la Orden Agustina ver Lohmann Villena, Guillermo, *Pensamiento de agustinos ilustres del Perú en los siglos XVI-XVII* en Actas del Congreso Internacional del V Centenario, Valladolid, 16-21 abril 1990.
- 7 Bejarano era agustino y se había dedicado a la pintura. Su maestro Mateo Pérez de Alesio, junto a Angelino Medoro y Bernardo Bitti, fue el pintor italiano más importante que llegó a Lima (1598). Ver Mesa-Gisbert (1972).
- 8 Sánchez L. A. (1951), Tomo III, pp. 110 y 111.
- 9 Valverde (1641), Prólogo.
- 10 Para puquinas ver Bouysse (1988), p. 53 ss.
- 11 Valverde, fol. 146.

BIBLIOGRAFIA:

Bertonio, Ludovico, *Vocabulario de la lengua Aimara* (1612), edición facsimilar, La Paz 1956, Ministerio de Educación.

Bouysse-Cassagne, Thérèse, *Lluvias y Cenizas*, Hisbol, La Paz , 1988.

Calancha, Antonio de la, *Historia del Santuario e Imágen de Ntra. Sra de Copacabana*, en Crónicas Agustinas del Perú, Edición "Biblioteca Misional Hispánica", Vol. XVII, Madrid, 1972, pp. 107 - 659.

Calderón de la Barca, Pedro, *La Aurora en Copacabana*, en Obras Completas (Dramas), Aguilar,

Madrid, 1945.

Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo* (1565), Tomo II, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1966.

Duviols, Pierre, *La destrucción de las religiones andinas*, UNAM, México, 1977.

Espinoza Soriano, Waldemar, Alonso Ramos Gavilán. *Vida y obra del cronista de Copacabana*, en Historia y Cultura N. 6, Lima, 1973.

Gisbert, Teresa, - *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, 1980.

- *Calderón de la Barca y la pintura virreinal andina*, en Iconología y Sociedad: Arte Colonial Hispanoamericano, UNAM, México, 1987.

Gruzinsky, Serge, *La colonización de lo imaginario, Siglos XVI-XVIII*, México, 1991.

Lohmann Villena, Guillermo, *Pensamiento de agustinos ilustres del Perú en los siglo XVI-XVII*, en Actas del Congreso Internacional del V Centenario, Valladolid, 16-21 abril, 1990.

Mac Cormack, Sabine,

- *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Perú*, Princeton University, New Jersey, 1991.
- *From the Sun of the Incas to the Virgin of Copacabana*, en Representation, University of California, 1984.
- *Calderón's la Aurora de Copacabana: the conversion of the Incas in the Light of seventeenth-century spanish theology, culture and political theory* en Journal of Theological Studies, Oxford, Vol. XXXIII, October, 1982.

Mesa, José de - Gisbert ,Teresa, *La escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1972.

Ramos Gavilán, Alonso, *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, (1621), Prado Pastor, Lima, 1988.

Sánchez, Luis Alberto, *La literatura peruana*, Guarania, 6 vol. Asunción, 1951.

Sebastián, Santiago, *El barroco Iberoamericano*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1990.

Seoane, Carlos – Eichmann, Andrés, *Lírica Colonial Boliviana*, Editorial Quipus, La Paz, 1993.

Torres, Bernardo de, *Crónica Agustina*, 3 vol., Prado Pastor, Lima, 1974.





Studio et labore, honestate ac
maxima quam fieri possit
modestia, ad astra usque eamus:
si –ut Mantuanus ait- *omnia uincit
amor*, ne obliuioni demus prope
sequentia ipsius uerba: *labor
omnia uincit*. Humanitatem in
primis ut exemplum unum in
nostris laboribus enixe colamus,
prae oculis semper habeamus
eamque imo corde prosequamur.
Hoc iter nostrum; hoc decus
nostrum; hoc et praemium semper
nobis satis sit.

J.M. Barnadas