

ESTUARDO NUÑEZ

LAS LETRAS DE ITALIA EN EL PERU



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
UNMSM-CEDOC

E S T U A R D O N U Ñ E Z

LAS LETRAS DE ITALIA EN EL PERU

(Estudios de Literatura comparada)

FLORILEGIO DE LA POESIA ITALIANA
EN VERSIONES PERUANAS

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Departamento de Publicaciones
LIMA - PERU

UNMSM-CEDOC

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Departamento de Publicaciones

BIBLIOTECA DE CULTURA SUPERIOR

Carátula: **CHARO NUÑEZ DE PATRUCCO**

(c) Copyright

UNMSM-CEDOC

CONTENIDO

CAPITULO I.— EL SILO XVI Y LAS LETRAS ITALIANAS	11
La cultura italiana en el conquistador renacentista.— Garcilaso de la Vega Inca y su cultura italiana.— Diego de Avalos y la moda italiana. Los traductores insignes de la Academia Antártica. Ariosto y otros clásicos itálicos en Ercilla y en Oña.— La Miscelánea Austral de Avalos y el influjo italiano. Castiglioni en lo Defensa de Damas de Avalos.	
CAPITULO II.— PETRARCA EN EL PERU DEL SIGLO XVI	18
Enrique Garcés y su obra de animador y promotor de la cultura. Su influencia sobre lo Academia Antártica. Las versiones itálicos de Garcés.— Lo poesía de Petrarca en los traslados de Garcés.— Las versiones latinos de Garcés.	
CAPITULO III.— EL SIGLO XVII Y LAS LETRAS DE ITALIA	26
Lo información literario italiana en lo época: su rostro en la primera poetisa anónimo.— Torcuato Tasso y su influjo preponderante y casi contemporáneo en Hojeda y otros autores coloniales. Diversos autores italianos que informan a los literatos peruanos de la época. Músico y pintura en el curso de este siglo.— Los letras de Italia en El Lunarejo, principalmente en su Apologético . Espinazo Medrana, último momento cenital del influjo itálico en las letras coloniales. Caracteres generales de lo influencia italiano en los siglos XVI y XVII.	
CAPITULO IV.— RASTROS ITALICOS EN EL SIGLO XVIII	34
El teatro de Goldini y su difusión. Peralto y su cultura italiana.	
CAPITULO V.— METASTASIO EN EL PERU	37
La poesía y el teatro de Metastasio y su preponderante difusión desde fines del XVIII a comienzos del XIX, expresivo de su modalidad transitoria entre clasicismo y romanticismo. Su acogida por los románticos.	
CAPITULO VI.— MARIANO MELGAR Y SUS POSIBLES FUENTES ITALICAS	41
Lo cultura humanística y moderna de Melgar.— Melgar en Limo. Poetas ingleses e italianos en su formación.— El personaje Silvia, y otros afines, en la poesía español e italiano.— Melgar y Metastasio.— De la poesía culta o la poesía popular.— Melgar en Chuquibamba.— Aproximación a lo popular con el aliento de las "canzonettos" y arios italianas.— El yoroví, eclosión mestiza de impactos europeos con formas básicas populares.	
CAPITULO VII.— ROMANTICISMO E ITALIANISMO	58
El advenimiento de los corrientes románticas con Foscolo y Alfieri. El siglo XIX, foco de iluminación sobre clásicos y románticos italianos, sobre antiguos y sobre contemporáneos. M. N. Corpancho, traductor de	

Dante.— Salaverry y Palma, lectores fervorosos de Dante y Tasso. Clemente Althaus y sus gustos italianizantes. Homenajes poéticos a Petrarca, Dante, Ariosto y Tasso, en plena hervor romántico. Devoción por Gabriello Chiabrera. Diversas expresiones de interés por la literatura italiana desde mediados del siglo.— Manzoni en el Perú y su imitación por J. A. Márquez.— Silvio Pellico y la versión peruana de *Mis prisiones*, de M. N. Vargas.— Manuel González Prada, traductor de Prati y lector devoto de Foscolo, Carducci y Stechetti. Los traductores menores de autores menores. Edmundo de Amicis y las generaciones de fines del XIX.

CAPITULO VIII.— DANTE ALIGHIERI EN EL PERU 71

El Dante y los conquistadores. El siglo XVI. El Dante en Méjico de Fernangil, en Hojeda y en el Conde de la Granja. Dante en el siglo XVIII. Dante redescubierto por los románticos. Los traductores: Corpancho, Juan de la Pezuelo. Otros traductores y comentadores.— L. B. Cisneros y su devoción romántico-cristiana por Dante. El juicio político de G. Prada.— Dante en el siglo XX.— Los últimos traductores y exégetas.

CAPITULO IX.— CLEMENTE ALTHAUS Y LAS LETRAS ITALIANAS 98

Su formación italiana y sus viajes por Italia. Sus poemas de tópicos italianos. Pintura y música italianas en su poesía. Su clasicismo inspirado en los grandes autores italianos del Medioevo y el Renacimiento y su romanticismo afín a otros autores contemporáneos. Su admiración por la poesía popular toscana. Althaus y Leopardi.— Los *Sonetos italianos* de Althaus, versiones insignes de clásicos y románticos. Comentario sobre sus traducciones.

CAPITULO X.— EL IMPACTO DE LEOPARDI SOBRE EL ROMANTICISMO PERUANO 106

Leopardi y la crítica del siglo XIX.— El romanticismo culto de Leopardi y su ejemplo.— Juan de Arona y la versión de la *Batracomiomachia* leopardiana. Leopardi y el "romanticismo ilustrado" de Althaus, Salaverry, Arona y Prado. Arona y su aproximación al paisaje, al hombre y a las letras de Italia. Influjo de Leopardi en Carlos G. Amézaga. Manuel González Prado y su erudición en lengua y versificación italianas. Su adaptación de estrofas italianas. Honda huella de Leopardi en la obra poética de la madurez de Prada. Leopardi en Llona y otros románticos. Eco de Leopardi en los primeros años del siglo XX. Su influjo minoritario y selecto.

CAPITULO XI.— MODERNISMO Y D'ANNUNZIANISMO 118

El volumen del impacto de D'Annunzio en los comienzos del siglo XX.— La primacía de Enrique A. Carrillo.— El deslumbramiento y el clímax d'annunziano de 1911. Diversos tipos de influjo sobre autores peruanos de comienzos del siglo. El d'annunzianismo ilustrado de Enrique Bustamante Ballivián. El repudio de M. G. Prada.— El aporte positivo de D'Annunzio a las letras nuevas del Perú.

CAPITULO XII.— VALDELOMAR Y D'ANNUNZIO 130

La crítica apriorística y el pretendido d'annunzianismo integral de Valdelomar.— Su asimilación de D'Annunzio.— Sus publicaciones d'annunzianas de 1911.— *La ciudad de los tísicos*.— El viaje a Italia: efecto definitorio en su destino literario. El regreso despojado de influjos. El d'annunzianismo juvenil y accidental de Valdelomar. La crítica tardía: Riva Agüero. Valoración del impacto de D'Annunzio en el Perú.

CAPITULO XIII.— EL FUTURISMO EN EL PERU	145
Anticipación crítico en Francisco García Calderón (1913). Contenido iconoclasto de lo obra de Marinetti. Voldelomor y su encuentro con Marinetti en Romo. Hidalgo y Juan Parro del Riego frente al "morinettismo". Moriátegui y el enjuiciamiento del Futurismo.	
CAPITULO XIV.— LA RENOVACION Y LAS LETRAS DE ITALIA	152
Ada Negri en el Perú.— Los letras italianos en el Perú, después de 1920.— Los dos extremos ideológicos incidentes en el fervor itolionizante; Rivo Agüero y Moriátegui. Tromonto de D'Annunzio.— Los más modernos. Traductores nuevas y otros impulsos. Los letras modernos de Italia en los últimos decenios.	
CAPITULO XV.— LA EVOLUCION INTELECTUAL DE JOSE CARLOS MARIATEGUI Y LAS LETRAS DE ITALIA	163
El itolionismo de Moriátegui y su origen en Voldelomor y otros contemporáneos. Surgimiento de lo inquietud social y el proyecto de viaje o Italia. Mariátegui en Italia; sus recorridos y contactos. La experiencia italiano y su destino. Estimativo de los Cartas de Italia . Su visión crítico y actual. Itolionismo y europeísmo. Rostro itálico en otros obras de Mariátegui.	
FLORILEGIO DE LA POESIA ITALIANA EN VERSIONES PERUANAS (DE DANTE A QUASIMODO)	179

NOTA PREVIA

Este libro intenta el estudio de la "fortuna" de las letras de Italia en el Perú y es el tercero de una serie proyectada en cuatro.

Dos volúmenes anteriores (AUTORES GERMANOS EN EL PERÚ, Lima, Ministerio de Educación Pública, 1953, 192 pp. y AUTORES INGLESES Y NORTEAMERICANOS EN EL PERÚ, Lima, Ministerio de Educación Pública, 1957, 480 pp.) fueron dedicados a similar tentativa con las letras en las lenguas alemana e inglesa. Un cuarto volumen, de próxima publicación, perseguirá igual intento con la literatura en lengua francesa. En esta forma dejaremos trazado el panorama de la literatura comparada en relación con la cultura peruana, por lo menos en sus aportes más esenciales.

Debo expresar mi especial gratitud a Gaetano Foresta, que fue Agregado Cultural de Italia en el Perú, quien alentó sin reticencia los estudios que integran este libro; a Carlos Radicati di Primeglio, humanista y hombre de letras de singular modestia, quien revisó con autoridad y gentileza las pruebas de los textos italianos intercalados en estas páginas; y a tantos otros que contribuyeron a hacerme grata la experiencia itálica en los libros y en la visión de su paisaje, de su historia y de sus letras.

CAPÍTULO I

EL SIGLO XVI Y LAS LETRAS ITALIANAS

Acaso podría afirmarse que la cultura itálica vino impregnada en el ánimo renacentista y aventurera de los primeros conquistadores españoles, a más de que entre ellos, no faltó el soldado que antes había participado en las guerras de Italia, captando tal vez sin saberlo, los efluvios de aquella cuantiosa cultura milenaria. Por eso, no es extraño que con el arraigo de la cultura hispánica en el ámbito de la realidad indígena de los pueblos americanos, empiecen a mostrarse tan precozmente —a los pocos años de la llegada de los primeros conquistadores españoles, en pleno siglo XVI— síntomas de afirmación de las expresiones literarias italianas e influjos notables y notorios sobre los primeros literatos que comienzan a producir en estas tierras. Gran parte de la producción de ese momento suele ya inspirarse en los modelos de la literatura italiana en lengua latina o en lengua toscana. En esa época Italia era poco menos que una colonia de España y ésta tenía virreyes en Nápoles y ejercía una suerte de patronazgo sobre buena parte de la vecina península. De otro lado, como ya lo ha anotado Aurelio Miró Quesada S.¹ el meridiano intelectual de Europa se había desplazado de Francia a Italia. El Renacimiento europeo se nutría de la cultura italiana, maestra de vida y de inquietud espiritual. Los más conspicuos autores del siglo de oro español habían disfrutado de residencias itálicas como Cervantes, Garcilaso, Quevedo, etc. Dante había influido poderosamente sobre los poetas españoles desde el siglo XV. Humanistas italianos como Navaqero y Castiglioni se avecindaban para ejercer el magisterio en tierras españolas.

Un autor tan representativo de la literatura española como Miguel de Cervantes —que vivió en Italia durante su juventud— tradujo a Bembo y a Tansillo ("Las lágrimas de San Pedro") en las propias páginas de su *Quijote* (cap. 33).

El influjo italianizante de Garcilaso y Boscán sobre la lírica española es definitivo en el siglo XVI.

La cultura española se nutría de libros italianos y es demostrativo de ello el propio caso de los escritores indianos, como Garcilaso de la Vega Inca. En la obra de Garcilaso el Inca resultan manifiestas sus pre-

dilecciones por los grandes autores italianos, cuya lectura revelan sus frecuentes citas de Boccaccio, Giraldis, Dolci, Boiardo, Ariosto, a más de la circunstancia de contar en su biblioteca diversas ediciones de Petrarca, Dante y otros clásicos de Italia. Pero todo esto no es tan considerable para indicar las predilecciones itálicas de Garcilaso Inca como su culto insistente a la figura de Jehudah Abarbanel o León Hebreo y su versión afortunada de los *Diálogos de amor* de dicho autor² que señala su iniciación en los menesteres de la pluma, antecediendo a sus *Comentarios reales*. Aunque León Hebreo había nacido en Portugal y probablemente se había educado en España, no siendo por lo tanto un escritor italiano, su formación intelectual tenía sin duda muchos ingredientes itálicos y su ideología platónica la había afirmado en Italia, lugar de su larga expatriación hasta su muerte. Los *Diálogos de amor* se habían publicado primeramente en toscano en 1535, y su cultura encontraba asidero en humanistas como Marsilio Ficino y Pico de la Mirandola. De la enorme resonancia de aquel libro son testimonio "las doce ediciones italianas del mismo siglo XVI", todo lo cual determina su pronta traducción a otras lenguas romances, como el francés y el español, y a la lengua culta latina. La versión del Inca era ya la tercera versión al castellano y sin duda, como coinciden en creerlo todos los críticos de peso, fue la mejor de ellas, y "venció y eclipsó a poco a las dos anteriores (de Guedella Yashia y de Montesa) por lo claro y lo puro de su estilo, su fidelidad ceñida al texto y su admirable fluidez literaria", como apunta Miró Quesada. Pero resulta de sumo interés advertir que, aparte de la traducción de un texto tan afín a la cultura italiana, aunque no típico de la misma, se agregaron al mismo por el Inca traductor, algunas anotaciones demostrativas de su versación en las letras de Italia, donde glosa o comenta autores como Alessandro Piccolomini.

Pero en sus obras sucesivas, *La Florida* y los *Comentarios reales*, Garcilaso revela su admiración por el gran historiador renacentista Francesco Guicciardini (1483-1540), de quien toma tal vez el método y el tono para su propia obra de historiador. Conoce y cita a otros historiadores italianos como Pandolfo Collenuccio y Giovanni Botero de Bene. Por lo demás, en su obra de historiador hay pasajes de clara procedencia itálica como cuando compara los caminos incaicos y las vías romanas o la propia Roma con el Cuzco,

"porque el Cuzco, en su imperio, fue otra Roma en el suyo y así se puede cotejar la una con la otra porque se asemejan en las cosas más generosas que tuvieron". (CC. RR. proemio, y además, cap. VIII, Libro Séptimo).

en paralelo que muestra además sus íntimas inclinaciones y preferencias cordiales.

José Durand ha revelado al estudiar la biblioteca del Inca³, la existencia de ejemplares, aparte de los de Dante y Petrarca, de muchos otros autores italianos a quienes anotaba y leía con fervorosa admiración Garcilaso. Allí estaban, aparte de los que hemos venido citando, Filocolo, Ficino, Castiglioni, Pietro Aretino, Savonarola, Torcuato Tasso, Bembo, Dolce, Caro, Franco, Manucio, Fulvio, Vignola, entre otros más no identificados, en una admirable y completa colección de autores representativos de la Italia clásica y renacentista, que revela cabalmente la cultura itálica del primer gran escritor del Perú.

Por los años en que vive en España Garcilaso el Inca, brilla la fama en Lima de otro escritor de intensas aficiones italianas que es Diego de Avalos (o Dávalos) y Figueroa, autor y compilador de *Miscelánea Austral*, que en Lima, en 1602, editó Antonio Ricardo, gran impresor turinés, introductor de la imprenta en el Virreynato del Perú, después de haberla fundado en México. Dávalos (o de Avalos) pertenecía al grupo de los literatos limeños de fines del siglo XVI, "muy informados de los gustos y modas italianos", al decir de Lohmann Villena, entre los que se contaban el lusitano Enrique Garcés, Pedro de Oña, Carlos Maluenda, Antonio Falcón, y otros más. Ya el autor anónimo del *Discurso en loor de la poesía* dice en los tercetos italianísimos que siguen:

*Y tú, Antonio Falcón, bien es te atrevas
La Antártica Academia como Atlante
fundar en tí, pues sobre tí la llevas.
Ya el culto Tasso, ya el oscuro Dante
tienen imitador en tí, y tan diestro
que, yendo tras su luz les vas delante.*

Tanto Falcón como Avalos y Figueroa fundaron en Lima la llamada "Academia Antártica", en que pudieron acogerse traductores del toscano tan capaces como Enrique Garcés, autor de las versiones de Petrarca y de otros poetas italianos; Dávalos y Figueroa intérprete de Tansillo y Vittoria Colonna. Habría que agregar una decena de nombres participantes de iguales inquietudes, de las que también pudo participar el Príncipe de Esquilache (Squillace), cuya figura aparece un poco en la penumbra y a quien se adorna con la paternidad de una pieza dramática de ambiente itálico: *Nápoles recuperada* (1651).

Coincidían estas aficiones con la llegada a Lima de eruditos italianos contratados por los Reyes Católicos como Alessandro Geraldino y Pietro Martire de Angleira que afirmarían el gusto por las letras de Italia y la cultura clásica latina. Por esos años, trabajaba ya en tierras del Perú el jesuita italiano Ludovico Bertonio quien introdujo los estudios sistemáticos del aimara y del quechua, cuyas obras van a publicarse entre 1600 y 1612.

En un contrato de librería de la época (1583) que ha revelado Irving A. Leonard⁴ se habían encargado para venderse en las librerías de Lima el *Orlando enamorado* de Mateo María Boiardo y la versión hispánica del *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, que también aparece en un pedido de libros; de ello se desprende el interés por libros italianos y la demanda de éstos en el mercado limeño, y a los que se agregó la *Historia de Carlomagno* de Nicolás de Piamonte, no faltando Ovidio, Virgilio ni Cicerón entre los latinos.

Semejante situación han advertido el propio Leonard y Otis Green, por la misma época en México, ubicando a su vez en esa plaza, obras de Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Sannazaro, Bembo, Castiglioni, Guicciardini y Francesco Colonna.⁵

Raúl Porras agrega otra noticia significativa:

"Un cronista toledano que en 1571 escribe en el Cuzco de los Incas sobre las guerras y tiranías de los señores del Tahuantinsuyo, para decir que Ulises después de la guerra de Troya navegó al Poniente hasta la Atlántida, cita acaso por primera vez en el Perú "a Dante Alighere, ilustre poeta florentino".⁶

Los datos apuntados y los que van a seguir demuestran que la influencia italiana (la directa y la indirecta a través de Garcilaso, el toledano, y Boscán) antecedió aún a la aparición de la *Miscelánea Austral*, en 1602, de modo que sería un tanto inexacto afirmar que "este libro inicia entre nosotros la afición por los temas italianos" aunque sí sea exacto, como lo quiere Luis Jaime Cisneros, que dicho libro "instaura en el Perú la autoridad de Castiglioni".⁷

Alguna que otra vez surge, según lo vimos también en el cuzqueño Garcilaso, la cita de lugares italianos como referencia comparativa, lo cual confluye con la afición constante y cálida a los clásicos latinos que produjeron en esos lugares. No ahondaremos por ahora en los influjos, pues ello nos llevaría lejos y será materia de otro estudio. Para ilustrar la consideración que antecede baste la cita de Pedro de Oña en su "Canción real en que se recogen las excelencias de San Francisco Solano", santo limeño, poema en que se personifica al río Rímac en diálogo con el Tíber ("Tibre") de Roma.

Alabando al mismo Pedro de Oña, dice Francisco de Figueroa, poeta de ese mismo grupo:

*Al clarín más sonoro el soplo aplica
que hirió, dulce, orejas de las gentes
que Esmirna o Mantua conoció o que Roma
no escogido entre mil, en las prudentes*

aulas de Italia o Grecia, que en la rica
bárbara, fértil Chile, el metal toma
y entre las manos lo quebranta y doma,

.....

Parecen gozar de especial predilección en ellos, no obstante, entre todos los antiguos, los escritores latinos, como se advierte en el *Discurso en loor de la Poesía* (Lima, 1608) de la poetisa anónima —Clarinda— tan elogiada en dicho grupo:

Conocido es Virgilio, que a su Dido
rindió el amor con falso disimulo,
y el tálamo afeó de su marido,
Pomponio, Horacio, Itálico, Cátulo
Marcial, Valerio, Séneca, Avieno,
Lucrecio, Juvenal, Persio, Tíbulo.
y tú oh Ovidio, de sentencias lleno.

.....

Si bien Diego de Avalos y Figueroa, constante propulsor de la "Academia Antártica", no inaugura en su obra *Miscelánea Austral* de 1602, la afición por los temas italianos según hemos rectificado, pues como ya vimos, ella se inicia mucho antes del advenimiento del nuevo siglo, en cambio sí puede afirmarse que intensifica y profundiza la afición por ellos. En la *Miscelánea* de Avalos, cuyo título podría haber sido tomado de la *Miscellanea* de Policiano, se cita profusamente desde Dante y Petrarca a Tansillo, Bembo y su *Asolani*, León Hebreo, Ficino, Giovanni de la Casa, Guido de Arezzo y Baltazar de Castiglioni, sobre todo.

Diego de Avalos (o Dávalos) y Figueroa, como dice L. J. Cisneros:

"es el heredero de la escuela implantada por Garcés (diez años antes) y hasta como el verdadero precursor del gusto por lo italiano y lo portugués, demostrado por su antecesor en traducciones, y expuesto por Dávalos no sólo en traducciones sino en composiciones propias. Si Garcés ha traducido a Petrarca, Dávalos ha mostrado su conocimiento del italiano en la versión de los sonetos de Victoria Colonna, algunos de los cuales recoge en la *Miscelánea*; lo ha probado asimismo en la versión de Tansillo, y lo confirma a cada instante, ya sea al traducir versos de autores toscanos (Coloquio II, VIII), ya al traducir versos de Luigi Alamanni (Coloquio VII), bien al ofrecernos su versión de Ariosto (Coloquio VIII) o al componer directamente en versos italianos". Más adelante agrega: "Con Dávalos y Figueroa aparece en el Perú la primera influencia documentada del Cortesano de Castiglioni".⁸

Este influjo de Baldassarre de Castiglioni (1478-1529) ha merecido del mismo Luis Jaime Cisneros un documentado y específico estudio al

examinar en los Coloquios de la *Miscelánea* las opiniones de autores italianos sobre el amor. Allí apunta Cisneros:

"Esta presencia del amor y la discusión sobre su origen y representaciones, nos coloca en el mundo de ideas de Ficino, de Bembo, de Castiglioni y de Petrarca... y en León Hebreo, cuyos *Diálogos* acaban de alcanzar, once años atrás, nueva versión con el Inca Garcilaso. Quizá si la influencia pudiera centrarse, yo creo que con evidencia, en Castiglioni y León Hebreo, pues ambos constituyen 'la gran obra de divulgación del platonismo romántico' que halla eco en la *Miscelánea Austral*. De la autoridad de Castiglioni no cabe duda alguna: su nombre, los pasajes de su libro, sus actitudes están vivas en el elogio de la mujer, en la enumeración de las condiciones del amigo, en el elogio de la lengua y en las preocupaciones por temas de historia, filosofía, poesía y amor. En la *Miscelánea* están".⁹

En otros trabajos¹⁰ ha señalado Cisneros las influencias italianas, principalmente del libro IV de *El Cortesano* de Castiglioni, en la siguiente obra de Avalos, o sea en la *Defensa de Damas* (Lima, 1603):

"Cuyas ideas (las de Castiglioni) sobre el amor pugnan en la *Miscelánea Austral* con aquellas que León Hebreo divulgaba en su clásico libro neoplatónico... *Miscelánea* y *Defensa* copian aparentemente sobre el *Cortesano* la técnica de anunciar (al fin de cada conversación la primera, y al finalizar cada canto la segunda) los temas de que tratarán el capítulo y el canto subsiguientes. Todas tres recurren al artificio de la anécdota cuando buscan confirmación a sus asertos. Todas tres evitan la prolijidad y buscan impedir el cansancio del lector; en las tres el interés de lo que se dice tiene directa relación con la tensión que busca despertarse en quienes topan con sus páginas".

Y continúa Cisneros en una pormenorizada anotación de identidades y aproximaciones entre las tres obras, halladas con sutil perspicacia. Concluye advirtiendo —y en ello utiliza los hallazgos de Farinelli— que más de un título de libro italiano de la época es semejante en nombre y tema a la *Defensa de Damas* de Avalos.

A todo lo expuesto habría que agregar el persistente uso de italianismos en casi todas las obras literarias peruanas o producidas en el Perú que se han mencionado, uso revelador de lecturas, de la moda imperante y del culto entusiasta por la literatura toscana.

- 1) A. MIRO QUESADA S., "Italia y el Inca Garcilaso", en **Mar del Sur**, Nº 28, julio-agosto de 1953, Lima.
- 2) **La traduzion del Indio de los tres Diálogos de Amor de León Hebreo, hecha del italiano en español por Garcilaso Inca de la Vega...** En Madrid, En casa de Pedro Madrigal, MDXC. (1590).
- 3) José DURAND, "La biblioteca del Inca", en **Nueva Revista de Filología hispánica**, año II, Nº 3º, México, 1948, pp. 239-264.
- 4) Irving A. LEONARD, "Best sellers of the Lima Book Trade", en **The Hispanic American Historical Review**, Vol. XXIII, Nº 1, febrero de 1942, Duke University Press, Durham, N. C. — Leonard estudia en el protocolo del escribano Alonso Hernández del Archivo Nacional del Perú, el contrato de pedido de libros de Juan Jiménez del Río a Francisco de la Hoz, fechado en febrero de 1583, que incluye una larga relación muy reveladora de los libros entonces leídos y solicitados.
- 5) I. A. LEONARD y O. GREEN, "El mercado mexicano de libros en 1600" en **Hispanic Review**, IX, Nº 1, enero de 1941.
- 6) R. PORRAS B., **Los viajeros italianos en el Perú**, Lima, Edit. Ecos S. A. 1957, p. 41.
- 7) Luis Jaime CISNEROS, "Castiglioni en el Perú", **El Comercio**, Suplemento dominical, Lima, 16 de agosto de 1953.
- 8) Luis Jaime CISNEROS, **La Defensa de Damas** (Tesis para el doctorado en Letras), Lima, 1953 (en copia mecanográfica).
- 9) L. J. CISNEROS, "Castiglioni en el Perú", en **El Comercio** de Lima cit., y también: "Castiglioni y la defensa de Damas", en **Mercurio Peruano**, vol. XXXIV, Nº 321, diciembre de 1953.
- 10) L. J. CISNEROS, "Misoginia y profeminismo", en **Mercurio Peruano**, XXXVI, Nº 340, Lima, julio 1955 y en otros anteriores.

CAPÍTULO II

PETRARCA EN EL PERU DEL SIGLO XVI

Entre 1570 y 1589, el portugués Enrique Garcés había trabajado en Lima la versión completa de los Sonetos y de las Canciones de Francesco Petrarca (1304-1374), aquellas composiciones que le dieron gloria e influjo sobre la posteridad y que el lírico aretino menospreciaba, según se ha dicho, en tanto se jactaba de su erudición y de sus hoy olvidadas poesías latinas. Aquellas canciones y sonetos componen sus célebre libro *Canzonere*, tan representativo de su poesía en lengua italiana, símbolo de la alta lírica de todos los tiempos, y cabal expresión de su platónico amor por Laura. Es Garcés, sin duda alguna, el primer traductor de Petrarca en América.¹

Enrique Garcés fue poeta, traductor de prestancia y animador literario, y a esto último se debe su nombradía y celebridad intelectual. Garcés vive en el Perú a comienzos de la colonización hispánica y apenas afirmada la conquista. Llegó a ser consejero del virrey Toledo en materias mineras. Pero su mérito esencial reside en haber animado la naciente actividad intelectual del Virreynato peruano, orientando el gusto de los nuevos escritores. Así difundió en Lima desde 1570, con sus versiones del toscano, la obra poética completa de Francesco Petrarca; con sus versiones del portugués, las estrofas del gran poema *Los Lustadas* de Luis Camoens; y con sus versiones del latín, las ideas de Francesco Patrizzi, erudito sienés del mismo siglo, sobre la educación de los príncipes y su trato con los súbditos, a más de un conjunto de poemas de poetas menores italianos que escribían en latín como Stramazzo de Perugia, Juan de Bondi (o Dondi), Jacobo Colonna y Paule Pansa, y algunos clásicos como Ovidio y Virgilio.

La consideración crítica favorable la obtuvo Garcés en su propio siglo y durante su vida, al haber sido citado y elogiado con calor por Miguel de Cervantes Saavedra en su *Canto de Calíope*: "De un Enrique Garcés, que el piruano/
Reyno enriquece, pues con dulce rima,
con subtil, ingeniosa y fácil mano/
A la más ardua empresa en el dió
cima./ Pues en dulce español al gran Toscano/
Nuevo lenguaje ha dado y nueva estima/
¿Quién será tal que la mayor le quite,
Aunque el mismo Petrarca resuscite?/"

A ese juicio agregaba una nota más aguda don Pedro Sarmiento de Gamboa, erudito, científico navegante, historiador de Indias e inquieto espíritu de la época, al decir que Garcés cumplía misión histórica revelando a Petrarca en un ámbito más universal, y con un lozano trasplante en América, gracias a sus versiones. Textualmente afirma: "Diose Petrarca a sí, sólo al Latino// en tusca lengua; éste en castellano// Le dió al de Europa, al de Asia// al africano// y al indio// Tanto más da Garcés que dió Petrarca// Que el tal a sola Italia reparte// el nuestro al uno y al otro hemisferio// y así su verde laurel el orbe abarca".

De Garcés como autor original sólo tenemos huella en los pocos sonetos y poemas que preceden o suceden a sus traducciones de Petrarca, tres sonetos a Felipe II, varios dedicados a Sancho de Rivera y al Licenciado Villarroel, 9 octavas reales "del traductor a su trabajo", una canción "al Perú" a imitación de la petrarquiana "Italia mía, ben che'l parlar sia indarno", compuesta en 1572, y [en la edición de Camoens] dos sonetos más a Felipe II, uno de respuesta a Diego de Aguilar y un "soneto del traductor" al final de la obra. Todo ello es escaso para juzgar la capacidad poética y la originalidad de Garcés, pero en conjunto la obra propia de este autor no es desdeñable e indica que tuvo la envergadura necesaria para afirmar su prestigio en la naciente literatura peruana, y para cobrar autoridad ante el inquieto grupo poético que entonces comenzaba a aglutinarse en Lima y que integraría al poco tiempo la llamada "Academia Antártica".

Pero lo más significativo de Garcés está en su obra de animador y promotor de la cultura peruana y americana. De su actividad personal en el ámbito intelectual se sabe poco, pero puede medirse la magnitud del esfuerzo por él desenvuelto, a través de sus publicaciones, o sean los tres volúmenes de traducciones aparecidos en Madrid en 1591. El primero de ellos está dedicado a Petrarca,² e incluye la versión de 314 sonetos y 49 canciones. En uno de los sonetos del propio Garcés dedicados a Felipe II, incluido en ese volumen, (de 1591) afirmaba que había tenido su trabajo detenido "algunos años más que Horacio manda", (o sea nueve años por lo menos), lo que demuestra, en primer lugar, que las versiones estuvieron íntegramente trabajadas en el Perú o por lo menos en tierra americana, ya que Garcés viajó cuando menos a Guayaquil, por dos años, y a Nueva España, por lapso similar. En segundo lugar, demuestra que por lo menos 20 años antes de la publicación de sus libros, sus versiones fueron difundidas en el Perú, en copias manuscritas, como era usual entonces. Ello se confirma por el hecho de que ya Cervantes en 1584, al escribir el *Canto de Calíope*, tenía amplia información de los trabajos de Garcés y había medido su aprecio grande por él, lo cual indica que su labor era ya conocida en España y daba lugar a que alguien se ocupara elogiosamente de ella

en 1584. No anda pues descaminado quien conjetura que las versiones fueron difundidas por lo menos unos 3 ó 4 lustros antes de ser editadas.

Tanto J. T. Medina como Menéndez y Pelayo pusieron reparos excesivos a los méritos de las versiones petrarquianas de Garcés. Menéndez y Pelayo, tal vez con criterio demasiado preceptista, habla de "sus versos incorrectos, desabridos, mal acentuados muchas veces, llenos de italianismos y lusitanismos, como quien calca servilmente en vez de traducir de un modo literario y no se hace cargo de las diferencias de las lenguas". Pero la crítica más reciente, sin pecar de benigna, ha señalado sus aciertos y ha reivindicado la fama de este escritor tan bien dotado. Luis Alberto Sánchez se refiere a sus versos "elegantes y sonoros", y más digno de aprecio y elogio resulta su aporte si se considera la circunstancia de escribir en un idioma que no era el suyo. Parecidos conceptos contienen las nuevas críticas esclarecedoras del alto valor y significación de Garcés, que se han publicado en los últimos tiempos y que son debidas a Luis Fabio Xammar, Guillermo Lohmann Villena, Augusto Tamayo Vargas, Alberto Tauro, S. Salazar Bondy, Luis Jaime Cisneros y el autor de este libro. En cuanto a su traducción de *Los Lusíadas* de Luis Camoens, la crítica ha sido más parca, aunque menos reticente. Se debe seguramente la parquedad a la circunstancia de no haberse consultado directamente el texto por la mayoría de los críticos, que sólo se han pronunciado sobre él por referencias. Los ejemplares existentes son raros y sólo se han identificado tres: uno en Madrid, consultado por Lohmann Villena, otro en los Estados Unidos en Berkeley, California, y un tercero recientemente hallado (1955) en el Perú, por Estuardo Núñez, en la biblioteca de la Universidad del Cuzco. Sin conocer el libro, Medina sostuvo no obstante, que "de mucho más alto vuelo era la versión de Camoens" y Sánchez agrega que "es de suponer que la traducción de Camoens superaría a ésta de Petrarca". Estos vaticinios se han confirmado con el hallazgo y estudio que se ha podido iniciar a base del ejemplar del Cuzco. No cabe ya vacilación en afirmar que la versión de Camoens fue la obra cumbre de Garcés, ya que traducía a su compatriota con pleno dominio de la lengua materna y de la adoptiva y sin duda fue posterior a las anteriores versiones, en cuya experiencia había ganado ya pleno conocimiento de la lengua española. No obstante el juicio adverso sobre sus capacidades de traductor de los contemporáneos de Enrique Garcés, tales como Diego Dávalos y Figueroa y Manuel de Faria y Sousa, que lo acusaron de falta de acierto en expresar la elegancia del poema y de tomarse la libertad en introducir modificaciones sensibles en el texto mismo, suprimiendo pasajes y agregando pensamientos propios, debemos tomar esos

reparos con reserva pues se inficionan de criterio formalista y rigidez preceptista en desacuerdo con el libre aliento renacentista. La traducción literal estaba ya superada en ese momento y se afirmaba el criterio —entre los grandes creadores de versiones como Fray Luis de León— de que había que mantener al traducir, fidelidad de la idea pero libertad en la forma. De tal modo, la crítica mencionada era ya en ese momento anacrónica y retrógrada. La traducción del gran poema de Camoens por Garcés tuvo aliento universal y ha desafiado al tiempo. Se encuentra hoy tan vigente como la versión suya de Petrarca. Lohmann Villena, en nuestros días, ha tildado de exagerada aquella crítica negativa. Y agrega: "que la versión de Garcés no es hoy pura arqueología literaria, sino que hay en ella algunas perlas que sólo necesitan de la mano amorosa que las rescate de la ganga sin valor estético".

En una reciente edición bilingüe y crítica de Petrarca titulada *Italia mía... y otras poesías*, del Instituto de Estudios Italianos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Talleres Gráficos Padilla, 1945) se han utilizado 11 versiones de poemas por Garcés de las 16 de que consta la publicación. Allí alterna su nombre con otros insignes traductores castellanos de Petrarca como Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Francisco de Quevedo, Bernardo de Balbuena y Alberto Lista. Habría que agregar la reciente edición de esas versiones de Garcés en: F. Petrarca, *Rimas*, Colección Crisol, Aguilar S. A. Madrid, 1957. Estas ediciones modernas, que al cabo de cuatro siglos demuestran la vigencia de la obra difusora de Enrique Garcés, constituyen un homenaje de la crítica contemporánea más calificada y un testimonio irrecusable del reconocimiento de altos valores estéticos e interpretativos que transparentan, pese al tiempo transcurrido, sus excelentes, cuidadas y amorosas versiones de los grandes clásicos Petrarca y Camoens, de cuyo conocimiento en el mundo hispánico fue el precursor desde el ámbito americano y en cuya tarea no ha sido aún superado ni en la vastedad de su empeño ni en el señorío y ponderación de la empresa. Al lado de ello, no desmerece su propia obra original. Del célebre poema de Petrarca *Italia mía*, hizo Garcés no sólo inspirada versión que es tal vez la más lograda en lengua castellana, sino además una paráfrasis libre titulada "Canción al Perú" que constituye la más precoz expresión de amor a la tierra americana en un peninsular, en la segunda mitad del siglo XVI, y recogida como tal en la *Antología General de la Poesía Peruana* de Alejandro Romualdo y Sebastián Salazar Bondy (Lima, Buenos Aires, Lib. Internacional del Perú, 1957). En este poema acoge los versos de Petrarca al comienzo y al fin de cada estrofa, pero en el centro de las mismas estrofas desenvuelve pensamientos originales y un autónomo despliegue de

imágenes propias y de alta inspiración poética. Parece como que el verso de Petrarca hubiera sido el pie forzado de donde toma el impulso de su propia inspiración que en casi todo lo demás de su obra, en humilde y generosa entrega, fue ofrendada a enaltecer la gloria impeccedera de sus insignes maestros. Por ello merece Garcés la exhumación de su nombre que, al cabo de los siglos, la crítica contemporánea limpia del polvo del olvido y enaltece con los atributos del egregio traductor, animador y promotor de la vida intelectual en los primeros tiempos de la colonización hispánica de América y de notable poeta de vuelo original y en cuyas imágenes alientan la cultura itálica al lado de la fina percepción de las esencias telúricas de nuestra América.

No cabe duda que, después de Garcilaso, el más conspicuo traductor literario que "abrió el sendero para acercarse al hontanar de la poesía italiana", como dice Lohmann³ fue Enrique Garcés. Sus traslados de los *Sonetos* y las *Canciones* de Petrarca debieron tener una resonancia extraordinaria en una época en que era escaso el tránsito de libros, pues aunque la edición de las traducciones de Garcés sólo se hizo en Madrid en 1591⁴ y debieron sus ejemplares llegar algo después de esa fecha y no con profusión, es evidente también que dichas versiones se elaboraron en el Perú, entre Huancavelica, Huamanga, Potosí y Lima, en los ocios que le permitía su actividad de minero que Garcés desarrolló en el Bajo y Alto Perú. Las versiones —según hemos ya mencionado— debieron circular ampliamente, en copias manuscritas, entre los muchos adictos a la literatura toscana que había entonces en estas tierras. Resulta así fundada la afirmación de Lohmann de que Garcés "acercó (desde 1570) a todos los poetas limeños de entonces a la pura linfa petrarquista",⁵ y cuando dice "limeños" podría haber dicho "peruanos", pues sin duda en Huamanga o Huánuco u otros lugares, prosperaron diversos círculos literarios, como es de verse por el caso ilustrativo de *Amarilis*, seudónimo que esconde a un poeta avecinado en la última ciudad citada y también muy versado en letras italianas.

Según los comentadores de Garcés, su versión de Petrarca muestra aliento poético y sincera emoción pero advierten el verso:

"endurecido y sin fluidez, desenvuelto con no poco esfuerzo y tropiezo y a veces enrevesado por la explicable intención de mantener el estricto ambiente del original. Entre (las versiones) —se agrega— las hay que son muestras de buen gusto y que se ajustan al texto sin caer en fidelidad pedestre, acusando en cambio, riqueza en la expresión y suave, tierno y segurísimo encanto".⁶

Si en verdad, las versiones de Garcés no fueron obras extraordinarias de arte ni dechados de genial inspiración, no es menos cierto que llenaron en su momento una misión discreta y fructuosa de difusión del

genio petrarquesco. No podía pedírsele una obra acabada a un hombre que tomaba la actividad literaria como pasatiempo elegante, entre afanes de minero, ni tampoco a quien tenía como materno idioma el portugués, y que traducía, por tanto, entre lenguas extrañas a la suya. Si consideramos esas circunstancias, debemos concluir que no pudo haberse dado mejor floración con esas limitaciones ni tampoco podemos pensar sin empañar la realidad que su autor careciera de buenas cualidades artísticas que las mostró muy cabales en su versión directa del portugués al castellano de *Los Lusíadas* de Camoens, superior empeño sin duda al de verter a Petrarca.

Las versiones de Garcés debieron tener acogida en el Perú, como hemos apuntado, antes de su publicación o sea entre 1570 y 1590, y se difunden más, si se quiere, después de ella. Son coincidentes su aparición con el auge de la "Academia Antártica" que cabalga podría decirse, entre dos siglos, o sea entre los años 1580 y 1620, la cual —como afirma Alberto Tauro— "prepara y comprueba la transculturación europeo-americana".⁷ Por esa misma época, Miguel Cabello de Valboa terminaba su *Miscelánea Antártica* (1586) y Diego de Avalos y Figueroa su variada, densa y brillante *Miscelánea Austral* (1602), y por su parte, Diego Mexía daba a la estampa la primera parte de su *Parnaso Antártico* (1608) y Juan de Miramontes y Zuázola pulía el poema en que exaltó y dio eternidad a las *Armas Antárticas* (1615).

Los poetas de la "Academia Antártica", estimulados por Garcés, dieron muestras patentes en todo momento de su predilección insistente y sentida por las letras itálicas y con más o menos fortuna, imitaban y glosaban constantemente a los autores de ese origen, tomando actitudes parejas, como aquella de mostrar su sincera afición por los autores antiguos —actitud renacentista por excelencia— incluyendo a latinos, griegos y bíblicos y aproximándose a su tónica y espíritu.

Debe así entenderse que la inquietud por lo itálico era entonces general y prosperaba por doquier. Además de Petrarca, Garcés tradujo del latín y publicó el mismo año que sus restantes versiones, el libro del erudito, jurista y filósofo sienés Francesco Patrizzi (1529-1597) titulado *Del reyno y de la institución del que ha de reinar y de cómo debe averse con los súbditos y ellos con él*,⁸ tratado sobre el arte de educar al monarca. En el mismo volumen dedicado a Petrarca, agrega versiones de varios poemas de Stramazzo de Perugia, Juan de Don-di, Geri de Arezzo y Jacobo Colonna, pero la lengua traducida no es el toscano sino el latín, y los autores vertidos lo son de poca importancia, limitada nombradía y escaso valor literario. Además, dentro del texto de su versión de Patrizzi, incluyó traducciones de poemas latinos de Ovidio y Virgilio.

Rastro visible de lo itálico mostraba *La Araucana* de Alonso de Ercilla, conocida ya desde su primera edición madrileña de 1569, y por la circunstancia de haber vivido su autor —¡y con qué intensidad!— los mejores años de su vida entre Chile y Perú. Sobre él actúan las lecturas de Petrarca y Boccaccio, pero el influjo mayor lo ejerció Ariosto. Ercilla imita a Ariosto, como lo han advertido Menéndez y Pelayo y tantos otros críticos, pero no en el tema de amor o cortesanía, sino en la energía y el apresto bélico y en las descripciones de intensidad épica, aunque hay alguna estrofa en que dice:

*Dante, Ariosto, Petrarca y el ibero
Amor los trujo a tanta delgadeza,
que la lengua más rica y más copiosa,
si no trata de amor es disgustosa.*

El *Orlando furioso* de Ariosto constituye en esa época, en América, el modelo sin par de la epopeya, y a través de dicho poema se traspone un tanto la venerable y transitada ancianidad de *La Eneida* virgílica. En Ariosto beben Ercilla y todos los autores subsecuentes del género épico, entre los cuales destacan el *Arauco domado* de Pedro Oña, autor formado en el Perú, que escribió su obra en Lima, el *Bernardo y Grandeza Mexicana* del mexicano Balbuena, *La Argentina* de Martín del Barco Centenera y *Armas Antárticas* de Juan de Miramontes. De tal modo, en las obras de Oña, Balbuena, del Barco y Miramontes se perfiló —al lado de Petrarca— como en Hojeda, el influjo persistente y un tanto enojoso de Tasso, de menos favor y fuerza que Ariosto por lo mismo que Tasso es escritor de menos quilates que el autor de *Orlando furioso*.

-
- 1) Nació Enrique Garcés en Oporto (Portugal) en 1522. Parece que en su juventud —según dice J. T. Medina— estuvo ocupado en las minas de Almaden en España, de donde pasó al Perú en 1547. (En un memorial suyo afirma Garcés que cuando la rebelión de Hernández Girón (1553), prestó a la hacienda real, 2,200 pesos y pagó también de su peculio a un soldado. Esto excluye la posibilidad de que sólo hubiera llegado al Perú en 1555, como han sostenido algunos biógrafos). La fecha precisa de su llegada parece 1547. Sus conocimientos mineros que por aquella época no dejaban todavía manifestar inquietud intelectual de otro orden, le permitieron identificar en la región andina de Cajatambo y Huánuco y aún en Huamanga y Huancavelica, el azogue o mercurio que tanta importancia iba a tener en el beneficio posterior de los metales y sobre todo la plata, extraída de las minas peruanas. Comenzó la explotación del mercurio en un yacimiento de Paras y construyó instalaciones de fundación en ese y otros lugares, según refiere el Padre Calancha. Cuando se descubrieron las famosas minas de azogue de Huancavelica, Garcés pasó a esa región, abandonando Paras. Posteriormente se estableció en Lima donde se dedicó a negocios afines a los de librería y aquí contrajo matrimonio, y nacieron sus hi-

jos: Ana (que tomó hábitos religiosos), Diego Garcés de Andrade (después militar en Chile), y Juan Garcés, clérigo y Bartolomé Garcés de la Serna. Su inquietud lo llevó a vivir en Guayaquil (1555-56) y en México (1558-59) de donde regresó al Perú. De 1572-3 desempeñó cargo de funcionario en la Caja Real de Huamanga. Después de más de 40 años de residencia en el Perú y para solicitar recompensa por sus valiosos servicios a la Corona en las minas peruanas y conseguir la adopción de sus inventos para facilitar el tratamiento de la plata por medio del azogue y lograr la impresión de sus traducciones, que entre tanto había venido trabajando, regresó a España en mayo de 1589. Hizo un viaje accidentado. En diciembre de 1589 se encontraba en Lisboa, pasando luego a Sevilla. Ante el Consejo de Indias llegó a presentar sus proyectos metalúrgicos producto de su vasta experiencia en la materia. En 1591 había logrado ya, en Madrid, editar sus tres libros de traducciones de sendas obras de Petrarca, Camoens y Patrizzi, después de gestionar las respectivas licencias, pero sin recibir ayuda económica del Rey, habiendo por ese motivo contraído apreciables deudas. Desengañado del mal éxito de sus gestiones ante la corte, se afirma sin fundamento que solicitó en 1592 permiso para regresar al Perú. Había, sido, sin embargo, propuesto para desempeñar una función oficial en las Cajas Reales de Huancavelica.

Tenía por entonces más de 70 años, y no aceptó el cargo por la exigüidad de la renta. Con respecto a sus últimos años y a la fecha de su muerte no existe dato cierto. Debe ya desecharse la afirmación falsa que consigna Menéndez y Pelayo de que "viudo, se hizo presbítero, muriendo canónigo de la catedral de México en 1596". Según Lohmann su muerte debió acaecer no antes de 1593 ni después de 1596, pero en Madrid. A Garcés le corresponde el mérito de haber descubierto la primera mina de azogue en los cerros de Paras, a 20 leguas de Huamanga, en 1557. La explotó en 1560, mucho antes de que se descubrieran en 1564 los enormes y célebres yacimientos de Huancavelica. El secreto de su descubrimiento reside en haber seguido el rastro del uso del bermellón utilizado como pintura por los indios, recorriendo buena parte de la difícil cordillera andina entre Huánuco y Huamanga. Pero a más de (o a pesar de) sus actividades de minero, metalúrgico y recaudador de arbitrios, Garcés dio cima a una importante obra literaria.

- 2) Enrique GARCÉS, **Sonetos y Canciones del poeta Francesco Petrarca, que traducía H. G. de lengua toscana en castellana**. Madrid, en la casa de Guillermo Droy, 1591.
- 3) Guillermo LOHMANN VILLENA, "Enrique Garcés, "arbitrista y poeta", en *Documenta*, N° 1, Lima, 1948, p. 73; véase también Luis Monguío, **Sobre un escritor elogiado por Cervantes — Los versos del perulero Enrique Garcés y sus amigos**, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1960.
- 4) H. GARCÉS, **Sonetos y Canciones**, obra cit.
- 5) G. LOHMANN, obra cit.
- 6) Sebastián SALAZAR BONDY, "Del Petrarca en el Perú" en *La Prensa*, Lima, 5 de mayo de 1946; véase también, Luis Fabio XAMMAR, "Una traducción de Petrarca en la Biblioteca Nacional", en *Boletín de la Biblioteca Nacional*, N° 6, Lima, enero de 1945; Luis Alberto SANCHEZ, **Los poetas de la Colonia y de la Revolución**, 2ª edición corregida, Lima, Editorial PTCM, 1947; y Luis MONGUIO, obra cit.
- 7) Alberto TAURO, **Esquividad y gloria de la Academia Antártica**, Lima, Ed. Huascarán S. A. 1948.
- 8) Francesco PATRIZZI, **Del reyno y de la institución del que ha de reynar, y de cómo debe averse con los súbditos y ellos con él**, traducido del latín por Henrique Garcés, Madrid, En la casa de Guillermo Droy, 1591.

CAPÍTULO III

EL SIGLO XVII Y LAS LETRAS DE ITALIA

En el *Discurso en loor de la poesía*, la poetisa anónima pone empeño en calificar al poeta Antonio Falcón como imitador de Dante y Tasso, según hemos visto. Y además, da noción exacta de su nutrida información de autores italianos:

*De los modernos, callo a Mantuano,
a Fiera, a Sannazaro, y deo a Vida,
y al honor de Sevilla, Arias Montano.*¹

Las citas itálicas que contiene el *Discurso en loor de la Poesía* son notablemente numerosas. Acusan la lectura y asimilación de vasta erudición en obras italianas que debió tener su autora, sobre el conocimiento muy notable también de la cultura clásica greco-latina y hebrea. Aparte de Dante y Tasso, son citados los humanistas Battista Mantovano (1448-1516) y Marcos Jerónimo Vida (1485-1566).

Según ha anotado Alberto Tauro² la anónima se refiere a Battista Mantovano (1448-1516) y "Fiera" es probablemente la comedia pastoril de Miguel Angel Buonarrotti (1475-1564) a quien la celebridad como escultor opacó su fama de poeta. Jacobo Sannazaro (1458-1530) tuvo por su parte con su novela pastoril *La Arcadia*, un resonante influjo sobre la poesía española del siglo de oro. Marcos Jerónimo (Girólamo) Vida (1485-1566), clérigo de Cremona tiene la particularidad de haber sido autor de un poema titulado "*La Cristiada*", de donde tomó sin duda el propio título de su obra el padre Hojeda.

En otro terceto, la anónima poetisa aconseja revelando íntimas experiencias literarias:

*Léase Policiano, que de Apolo
fue un vivo rayo, el cual de muchos canta,
divulgando su honor de polo a polo.*

Este Poliziano, llamado Angiolo Ambrogini (1454-1494), humanista y poeta, nacido en Siena, fue educador de los hijos de Lorenzo de Medicis y profesor de literaturas antiguas en Florencia y escribió además de

unas *Silvas* poéticas y de una traducción de la *Iliada*, un tratado de introducción en la crítica de los textos de filología clásica que tituló *Miscellanea* de donde puede venir, como ya dijimos, el título de la obra de Avalos.

En cuanto a los demás autores italianos conocidos en el Perú por esta época, podemos decir que todos ellos —aparte de Dante, Petrarca y Bocaccio, que son de siglo XIV— pertenecen al grupo clasicista que, alrededor de los Medicis, en Florencia, empezaron a cultivar activamente literatura en lengua popular y haciendo que este énfasis en lo vulgar artístico destronara la estirada y formalista poesía latina. Si bien no hay noticia de que hubiera arraigado en el Perú, la obra de un Luigi Pulci (1432-1484), cuyo *Morgante*, poema épico, traduce en Venezuela Andrés Bello (a comienzos del siglo XIX), ni tampoco la de Matteo María Boiardo (1434-1469), cuyo *Orlando Enamorado* igualmente tradujo Andrés Bello, a comienzos del XIX, en cambio hemos visto el arraigo del nombre y de la obra de un Pietro Bembo (1470-1547), autor de un tratado sobre la lengua vulgar y de unos diálogos sobre la teoría del amor neo-platónico y petrarquesco (en su *Asolani*) que en buena parte son traspuestos y glosados en la *Miscelánea Austral* de Avalos y Figueroa. La obra de Bembo tuvo influjo evidente. "Una larga serie de petrarquistas recibió su influencia, dice Vossler. Todos se parecen como una fruta insulsa a otra fruta insulsa".³

De ese nutrido grupo se extraen los modelos preferidos del clasicismo colonial peruano, afecto como ellos a la forma cuidadosa, a la delectación por las concepciones platónicas, a las disertaciones sobre el tópico del amor ideal, las costumbres cortesanas y el gusto por los clásicos, aunque escribiendo en la lengua vulgar y ya no en la latina. Ellos son Anibal Caro, (1507-1566), Giovanni della Casa (1503-1556), Luigi Alamanni, Miguel Angel Buonarrotti (1475-1564) y una poetisa: Vittoria Colonna, y otro poeta de vuelo: Luigi Tansillo (1510-1568).

De este poeta sonoro y espontáneo, dice Vossler que:

"su franco sentimiento de la naturaleza y las variadas impresiones de su vida agitada, le prestan fuerza e ímpetu para elevarse, a lo menos por momentos, por encima de las convenciones del petrarquismo".⁴

Se distingue como poeta lírico y didáctico, Alamanni, y como poetisa convencional y cortesana, aunque delicada, Vittoria Colonna. Todos estos creadores son conocidos y traducidos en el Perú, aproximadamente entre apenas 30 y 40 años después de su muerte. Pero la distancia se acorta tratándose de Torcuato Tasso (1544-1595) puesto que ya es contenida su cita en la *Epístola de Amarilis a Belardo*, que inclu-

ye Lope de Vega en *La Filomena*, edición de 1621, y que fue compuesta por la poetisa anónima seguramente algunos años antes:

*mas que mi musa rústica se atreva
a emprender el asunto a que me atrevo,
hazaña que cien Tassos no emprendieran,*
.....

Años antes también, en 1611, el Padre Diego de Hojeda publicaba su extenso poema *La Cristiada*, en cuya estructura, título, gustos y forma influyen poderosamente autores italianos. Riva Agüero y Luis Alberto Sánchez han reparado⁵ extensamente en el decisivo influjo ejercido en esta obra por *La Jerusalem Libertada* de Torcuato Tasso. Hojeda hace referencias frecuentes a Italia y sus cosas, recoge italianismos y modos de expresión de igual procedencia.

"No creo, con todo, dice Riva Agüero, que conociera la *Divina Comedia*. El poema épico italiano que influyó en él, por las imágenes y el fraseo, es la *Jerusalem Libertada* del Tasso, prototipo a que aspiraban casi todos nuestros versificadores de la época (Miramontes, por ejemplo). Acabada en 1575, la epopeya del Tasso encantaba y avasallaba a los contemporáneos; y por dos siglos perduró incontrastado el hechizo".

Pero como hemos de ver en otras páginas es innegable el influjo de la *Comedia del Dante* sobre *La Cristiada*.

Luis Alberto Sánchez en su imprescindible volumen sobre poetas coloniales, y Riva Agüero han analizado con detenimiento las paráfrasis, traducciones, reminiscencias, colindancias contenidas en el texto de *La Cristiada* y provenientes del poema de Tasso.⁶ Así son recogidas por Hojeda desde traducciones literales hasta meras filiaciones de sentido. Repárese en estas versiones casi literales:

*Y si al fin no saliste con vitoria,
de osada y firme te quedó la gloria.*

(Libro, IX, octava 19)

que en el italiano de Tasso es:

*Pur non mancó virtude al gran pensiero:
Ebbero i piú felici allor vittoria:
Rimase a noi d'invitto ardir la gloria.*

(Canto IV, octava 15)

Demos otros ejemplos:

Al son, pues de la estigia trompa
(octava 7)

Il rcuco son della tartarea tromba
(octava 3)

*Cual suele en el otoño borrascoso,
Cuando azota los árboles el viento,
Bajar, en monte oscuro o valle umbroso,
El ejército de hojas macilento;
o cual las aves, nuncios del verano
y de la fraternal lingida pena,
Huyendo el suelo dejan africano,
Con justo miedo de su ardiente arena.*
(Libro VII)

*Non passa il mar d'augei si grande stuolo,
Quando ai soli piú tepidi s'accoglie;
Né tante vede mai l'autonno al suolo
Cader co' primi freddi aride foglie.*
(Jer. Lib. Canto IX, o. 66)

Pero antes y después de Hojeda, la obra de Tasso no dejó de tener admiradores y cultores. Nos lo prueban los versos de la poetisa autora del *Discurso en Loor de la Poesía*, ya citados:

*Y tú, Antonio Falcón, bien es que te atrevas
la Antártica Academia, como Atlante
fundas en tí, pues sobre ti la llevas.*

*Ya el culto Tasso, ya el oscuro Dante
tienen imitador en tí, y tan diestro
que, yendo tras su luz, les vas delante.*

Y la Academia existía desde 1580 más o menos. Además de Hojeda, el influjo de Tasso es advertible en *La Araucana* de Ercilla, en *El Arauco Domado* de Pedro de Oña, en *El Vasauo* del mismo Oña, en *Armas Antárticas* de Miramontes Zuázola y en *La Vida de Santa Rosa* del Conde de la Granja, que ya es de comienzos del siglo XVIII, (1712).

¿Eran sólo esos, incluso Tasso, los únicos autores italianos frecuentados por los escritores peruanos de fines del siglo XVI? Sin duda que nó. Aparte de Dante, Petrarca y Boccaccio, los clásicos indiscutidos, los modelos de arte depurado, los inspiradores sin par, y de la parvada de poetas y prosadores cortesanos, elegantes y refinados que en el siglo XVI destacan en la corte de Florencia como Poliziano (en cuyo meridiano están Alamanni, Bembo y Vittoria Colonna) o en la corte

de Ferrara como Boiardo, Ariosto y Tasso, nada se ha dicho de otras citas significativas que contiene la *Miscelánea Austral* del insigne Diego de Avalos. Allí se cita además del "elegante" Bembo y de la "discretísima" Vittoria Colonna, a Guido Guinicelli y a Guitón de Arezzo, que no son insignificantes autores, y que corresponden al siglo XIII, o sea a una etapa anterior a Dante, Petrarca y Bocaccio. Sobre todo Guido Guinicelli es modelo eminente, precursor de Dante, a quien este calificaba como "padre suyo" en el arte de bien decir en lengua popular, su maestro en el gusto literario y la gracia alada. De otro lado, las investigaciones sobre mercados de libros de Lima y Cuzco⁷ han revelado que se difundían en Lima las Historias de *Bandello*, las obras de Boiardo y Ariosto en las versiones primitivas castellanas y aún más, que dominaba entre las clases cultas el interés por traducir del latín y del italiano, como lo demuestra la demanda del *Diccionario* de Ambrosio Calepini, en 4 lenguas: latín, italiano, francés y castellano.

En otra esfera, que se vincula con el fenómeno literario, hay el dato de que desde fines del XVI habían avocinado en Lima y fueron acogidos en ambiente muy favorable, Bernardo Bitti (sacerdote jesuita, 1548-1610), quien vivió 35 años entre Lima, Cuzco y La Paz, a quien se considera el padre de la pintura peruana⁸, el napolitano Angelino Medoro y el romano Matteo Pérez D'Alessio (casado con una limeña), pintores los dos últimos del taller de Miguel Angel y que ofrecían el caudal artístico de sus pinceles para la decoración de nuevas iglesias y casas residenciales y constituían las escuelas de artistas mestizos, que habían de florecer pronto en Quito, en Cuzco y en el Alto Perú.⁹

De otro lado, podemos comprobar que en 1707, en la Academia del Virrey Castell Dos Rius, se ejecutaba música italiana de Graziani y Arcangelo Corelli, llamado El Divino. Además, ya desde el siglo XVII (y hasta su expulsión en 1767), se establecieron en diversas ciudades del Perú algunos jesuitas italianos, que trajeron inquietudes artísticas y científicas, aplicadas en sus trabajos misioneros en la región amazónica y otros lugares inhóspitos e incultos. La pintura y la música italiana parece tomar el incremento que pierde la literatura itálica en el curso del siglo XVII, después del fervor extraordinario anotado a fines del XVI y en los años iniciales del siglo siguiente. El barroco parece desterrar las expresiones del clasicismo italiano. Las citas ya no son tanto de autores toscanos, sino que remontan a la antigüedad de griegos y romanos. El culteranismo enaltece la mitología antigua y la referencia se nutre de Homero, Aristóteles, Aristofanes, Virgilio, Horacio, Ovidio, Plinio y Lucano, Cicerón y Tertuliano. A ello no escapa un escritor del barroco como Juan de Espinosa Medrano, el cuzqueño apodado El Lunarejo, defensor del culteranismo en su *Apologético en honor de Góngora*. En nombre de esos clásicos antiguos, de los Padres

de la Iglesia medioeval, y aún de los humanistas como Erasmo y Vives, El Lunarejo reacciona desmedrando la nombradía moderna de Camoens a quien él opone decididamente la fama inmarcesible de Góngora.

Pero todavía en el Lunarejo puede advertirse una interesante versación en cultura itálica, que ya se esfuma en los poemas de Rodrigo Carvajal y Robles y en los versos serios del propio Caviedes. En el *Apologético* (1662) se glosa las ideas de poetas y humanistas italianos de comienzos del Renacimiento como Giovanni Pontano (1426-1503), Laurencio Valla (-1457), Bautista Mantovano (o Mantuano, 1448-1516), referencia ésta última que ya traía el *Discurso en Loor de la Poesía*, 50 años antes. A ellos se agrega la cita de autores más recientes como Trajano Boccalini (1556-1613); cuya obra *Avisos del Parnaso* se tradujo en Madrid en 1653, y a Pietro Aretino (1492-1556). Del Aretino asimiló el Lunarejo no el desenfado sensual, pero sí la gracia y la fina ironía que gasta éste en sus respuestas sutiles a Faría y Sousa.

A Trajano Boccalini lo conocí profundamente, aunque tal vez no a través de la primera versión hispánica de 1653. En el *Apologético* (XII) dice el Lunarejo:

"A todos había de intimar aquella célebre sentencia de Apolo que promulgó el discretísimo Trajano Bocalini y con elegancia tradujo el otro más florido Sousa y Cortesano Portugués".

Alude exactamente el autor cuzqueño a la edición de Boccalini, *Discurso político y avisos del Parnaso*. [Traduxoles de la lengua toscana en la española F. Pérez de Sousa, Madrid, Imprenta J. García Lanza, 1754. (2 vols. en uno solo, 436 pp. y 287 pp.) Que el Lunarejo estaba al día en sus lecturas se demuestra con esta cita, pues la edición mencionada es de apenas 8 años antes que la del *Apologético*. Y queda en evidencia igualmente su curiosidad e información en libros italianos, por la vía directa o por la indirecta de las versiones.

Las citas italianas del El Lunarejo no responden a su simple afán erudito o pedantesco. Están adentradas en su profunda cultura clasicista, que superaba modas o usos habituales. En sus citas itálicas vivía la afición a lo de Italia desde sus lecturas de juventud, espontáneamente dirigidas y hondamente asimiladas. Su barroquismo es la apariencia y no el espíritu, es la corteza y no el meollo de su creación. Su defensa de Góngora no es porque el poeta de *Las Soledades* fuese barroco, enrevesado u oscuro. Lo defiende como expresión altísima y refinada de lo clásico viviente en sus recursos y artificios que para el Lunarejo no son figuras rebuscadas sino "mera disposición de voces elegante... natural de artificio de metrificar" y la inversión de las voces "no es tropo sino alcurnia; no es afeito sino afición; no defecto, sino naturaleza". ¿En

quiénes sino en los italianos pudo haber pensado el Lunarejo, cuando dijo que el arte, como creación del hombre, parte de "lo que es poco más que nada, de una sal, de un concepto, de un donaire o gracia".

La edición príncipe del *Apologético* es de 1662 y el Lunarejo vivió entre 1629 y 1688; en años en que ya la cultura italiana se encontraba en menor auge, por lo menos en el sector peruano.

Recapitulando, podemos concluir señalando que en los siglos XVI y XVII, la cultura italiana tiene en la parte meridional del Continente tres momentos cenitales caracterizados en Garcés por 1580, Avalos por 1600, y El Lunarejo por 1660, representando éste último el decrecimiento de la inquietud por el culto de las letras itálicas. Garcés, y con él El Inca Garcilaso de la Vega, fueron los conductores del mensaje de una nueva sensibilidad latina bebida en fuentes italianas; Avalos y Figueroa con todos lo que integran la Academia Antártica, a la que son afines Ercilla y Oña, significa la asimilación de esa sensibilidad renacentista, en la que se incluye el culto del refinamiento de las formas estéticas y el depurado contenido poético; y finalmente, El Lunarejo señala el climax de asimilación de las puras esencias del arte literario y de la agilidad e ingenio del pensamiento y la creación sutil. Acaso El Lunarejo pudo, además, superar esa "indiferencia por el contenido" característica de cierto grupo de creadores italianos del quinientos y que como aporte negativo vemos patente en algunos versificadores y poetas de la "Academia Antártica".

En conjunto, podríamos agregar una observación más: la de que el decrecimiento del interés por lo itálico coincide en el Perú y en América hispánica con una decadencia creadora que puede ya advertirse desde los años iniciales del XVIII. De donde surge la conclusión capital de que la influencia italiana nunca estuvo vinculada a épocas de decadencia sino de auge y prosperidad creadora como lo es la época de "apogeo" de la literatura colonial americana. La conclusión es también válida en lo que respecta al siglo XIX, pues con el romanticismo renace el interés por lo itálico en todas sus facetas, según hemos de mostrar más adelante. Ello quiere decir que la influencia italiana dejó siempre en nuestras letras un saldo positivo y ejerció un poder estimulante, en contraste con el influjo francés que al lado de aportes positivos indudables, dejó algunas veces como en el siglo XIX, saldo adverso y propició defectos y tal vez dirigió el genio y la esencia del espíritu creador latinoamericano, hacia un camino poco fructífero.

Sin el caudal de la poesía italiana del Trescientos al Seiscientos, la literatura peruana y americana colonial de los siglos XVI al XVII, no habría tenido las altas expresiones que alcanzó con el Inca Garcilaso, Ercilla, Oña, Avalos, las poetisas anónimas del Perú, Hojeda y el Lunarejo. ¿Quién podría imaginar la desolada aridez, la parda adustez

que habría mostrado esa literatura sin la gracia alada, la viva lección de ingenio y el buen gusto que comunicaron los italianos? ¿Qué habrían sido un Avalos sin las lecturas de Dante, Petrarca, Bembo y los Humanistas itálicos, un Ercilla sin Ariosto, un Hojeda sin Tasso, un Luírejo sin la universalidad que le prestan sus autores predilectos italianos o las poetisas anónimas sin la asimilación de Sannazaro, Poliziano y otros modelos que les fueron accesibles por ser versadas en la lengua toscana? Esas lecturas y esa lección de bien decir y bien pensar hicieron perder rudeza, sequedad y basteza a la nueva expresión literaria del Continente.

-
- 1) **Discurso en loor de la Poesía**, ed. de Antonio Cornejo Polar, Lima, Dpto. de Literatura de la UNMSM., 1963.
 - 2) Alberto TAURO, **Esquividad y gloria de la Academia Antártica**, Lima, Ed. Huascarán S. A., 1948, p. 59.
 - 3) Karl VOSSLER, **Historia de la literatura italiana**, Barcelona, Buenos Aires, Editorial Labor S. A., 1925.
 - 4) VOSSLER, obra cit.
 - 5) Luis Alberto SANCHEZ, **La Literatura Peruana**, tomo II, Lima, Casa editora La Opinión Nacional, 1929 y **Los poetas de la Colonia y de la Revolución**, cit.; José de la RIVA AGUERO, **Historia del Perú**, Tomo I, Lima, Editora Librería Studium, 1953.
 - 6) L. A. SANCHEZ, **Los poetas de la Colonia...** cit., RIVA AGUERO, obra cit.
 - 7) I. LEONARD, "Best sellers of the Lima Book Trade", cit. y además, "On the Cuzco Book Trade", (1606), en **Hispanic Review**, IX, N° 3, Julio de 1941.
 - 8) Francisco Stastny, "Bernardo Bitti" padre de la pintura peruana", en **El Comercio**, Lima, julio de 1964, p. 5.
 - 9) Más tarde en 1787, completó el cuadro cultural de lo itálico en el Perú, la presencia en Lima de José Rossi y Rubi músico notable, fundador de la "Academia Filarmónica" de donde habría de derivar la fundación de la "Sociedad Amantes del País", cuyos inquietos miembros editaron poco después el célebre **Mercurio Peruano** (1791-94).

CAPÍTULO IV

RASTROS ITALICOS EN EL SIGLO XVIII

El siglo XVIII habría de revelar nuevos nombres de autores italianos. Los autores renacentistas o anteriores pasaron a segundo plano, ya un tanto olvidados. En Lima, Pedro de Peralta, en medio de su multifacética actividad y de su portentosa erudición y entre otros, Pedro Bermúdez de la Torre, eran versados en literatura italiana pero esencialmente su gusto y formación tendían más a los autores franceses o a las fuentes de esa procedencia. Con todo, en dicho siglo se percibe un latente interés por las nuevas formas dramáticas italianas, impulso que no parte sin duda de los grupos selectos afrancesados sino de una naciente inquietud cultural en círculos más amplios. Un poco más adelante habría de revelarse como conocedor de la literatura italiana, al mismo tiempo que de la francesa, Toribio Bravo de Lagunas (1754?-1790?). Pero no ha dejado huellas de comentarios o traducciones.

Si bien en los siglos anteriores (el XVI y el XVII) pudo advertirse una preferencia en asimilar las expresiones del humanismo italiano y de los géneros poéticos renacentistas, desde Dante a Tasso y principalmente lo lírico y lo épico, en cambio, en el XVIII, son acogidas con fervor las formas del teatro y entre ellas, las recientes son personificadas en Carlo Goldoni (1707-1793) y Pietro Metastasio (1698-1782). La prosa de Bandello y Boccaccio, la lírica y épica del Dante, Petrarca, Ariosto y Tasso se ven ya en un fondo distante, en un segundo plano, mientras se ponen en cálida evidencia los dramaturgos de años cercanos. La dramaturgia italiana, por lo demás, se aproxima al pueblo y éste capta sus valores, que dejan de ser patrimonio exclusivo de espíritus selectos o grupos académicos o cortesanos. En el *Diario de Lima*, de 1790-93 se consignan los estrenos de representaciones de *Los enamorados celosos* y *Vedova Scaltra* de Carlo Goldoni (en adaptación española de Antonio Valladares con el título "Las cuatro naciones"). Ha señalado Raúl Porrás B., que el "eco de las *Cartas de una peruana* de Madame de Graffigny (1747) fue la comedia *La Peruviana*, estrenada por el popular autor de melodramas u óperas de arte musicales y costumbristas Carlo Goldoni, en el teatro de San Luca de Venecia, en 1755".¹ Goldoni llegaba sin duda por la vía francesa, ya que su renombre se hizo durante

su larga residencia parisina. Un gran peruano afrancesado como Pablo de Olavide, alta expresión literaria de esta época, traducía en España el drama *Merope* (de 1713) de Scipione Maffei (1675-1755) de gran éxito escénico, el cual fue refundido en francés por Voltaire y en inglés por Pope. En tanto, en Lima, a fines del siglo, alrededor de 1790, se estrenaba el entremés *Boni-boni* con las famosas "sombras milanesas", según apunta Lohmann Villena.²

Hay que anotar, volteando el tapiz, que Goldoni se había sentido en París captado por aquella inquietud de la Ilustración y por el pensamiento utópico, que empezaba a mirar las cosas de América como un refugio del espíritu nuevo. Al lado de *Los Incas* de Marmontel, de *Alzira* de Voltaire, de las *Cartas peruanas* de Madame de Graffigny, surgía también con otras obras francesas del mismo tipo, *La peruviana* de Carlo Goldoni, por lo que este autor adquiere vínculo por lo menos sentimental con el Perú o su leyenda, como lo ha demostrado Radicati.³

Peralta tradujo del italiano una pieza dramática titulada *Bersabé* del fraile Ferrante Pallavicino, tachado de "apóstata, obsceno y relapso", intento que suscitó algún ajetreo inquisitorial, por lo que no llegó a imprimirse.

Peralta tradujo además una obra titulada *La Gigantomaquia*, probablemente la de Claudio Claudiano (370?-408?), poema mitológico incompleto. Además un opúsculo de nombre *Paralelo de la honra y de la vida*, de autor no indicado, y algunos *Discursos panegíricos* del conde piemontés Manuel Tasauro, preceptista "del gusto conceptuoso" como lo califica José de la Riva Agüero⁴ J. T. Medina y S. Leavitt citan también de Peralta un manuscrito que contenía el *Panegírico al Cardenal Alberoni*, traducido del toscano, en octavas. La mayor parte de estas obras no fueron impresas y no ha sido posible encontrar los originales manuscritos.

Luis Alberto Sánchez en su reciente y exhaustivo libro sobre Peralta⁵ hace notar que éste apela al idioma italiano y versifica en él, en algunos poemas de homenaje como *Exequias al Duque de Parma* que empieza:

*Doglia é ben quanto in terra si riguarda;
Periodi piangenti
Sonno i giri del ciel, del orbi i moti
Degli astri é la carriera maestra é tarda.*

Juan María Gutiérrez recuerda además el buen soneto en italiano que Peralta dedicó al Virrey Caracciolo, Príncipe de Santo Buono, noble de origen napolitano.⁶

En general, puede advertirse el hecho de que la literatura italiana solía, en el siglo XVIII, penetrar en estos países de la América del Sur

utilizando el conducto francés y no en forma directa como había sucedido en los siglos precedentes. El caso de Pietro Metastasio —al igual que el de Goldoni— ilustra al respecto y constituye índice de que el buen éxito teatral en Francia o Europa Central, tuvo no poco influjo en la difusión americana de ciertas obras, cuyo conocimiento fue alentado por representaciones a cargo de compañías teatrales extranjeras que llegaron a tierras del Nuevo Continente.

-
- 1) Raúl Porras B., **Los viajeros italianos en el Perú**, Lima, Edit. Ecos S. A., 1957, p. 70.
 - 2) G. LOHMANN VILLENA, **El arte dramático en Lima, durante el Virreynato**, Madrid, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945. Agrega Lohmann un dato significativo: la presencia en Lima del compositor Bartolomé Massa, "maestro de música", nacido en Novi, Italia, vecindado en Lima desde mediados del XVIII, administrador por muchos años del Coliseo de Teatro. Además, por 1790 —según registra el **Mercurio Peruano**— actuaba en Lima como residente otro italiano intelectual, el director de escena y profesor de bailes, Don Vicente Bertarini.
 - 3) Carlo RADICATI DI PRIMEGLIO, conferencia sobre "**La Peruana de Carlo Goldoni**", sustentada en la Facultad de Letras de la UNMSM. de Lima, en noviembre de 1956; y comunicación a Sociedad Peruana de Historia, según reseña de **El Comercio**, Lima, 2 de febrero de 1957.
 - 4) José de la RIVA AGUERO, "Algunos datos sobre la biografía de don Pedro de Peralta y las influencias francesas en sus obras", en **Revista de la Universidad Católica**, Lima, VI, 1938.
 - 5) Luis Alberto Sánchez, **El Doctor Océano — Estudios sobre don Pedro de Peralta Barnuevo**, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967, pp. 97-98.
 - 6) J. M. Gutiérrez, "Don Pedro de Peralta" en: **El Correo del Perú**, año V, Nº XXIII, Lima, 6 de junio de 1875, p. 184 e inserto con variantes y ampliaciones en, J. M. Gutiérrez, **Escritores coloniales americanos**, Buenos Aires, Ed. Raigal, 1957.

CAPÍTULO V

METASTASIO EN EL PERU

Pero lo más significativo en el siglo XVIII sería el impacto de Pietro Metastasio. Entre octubre de 1790 y julio de 1793 se puso en escena en Lima su ópera *El Rayo de Oriente* (*Alejandro en las Indias*) y ello va a coincidir en el tiempo y el interés con las versiones de su poesía juvenil que recoge el *Mercurio Peruano*: allí se publican traducidas por Hesperiófilo —don Giuseppe Rossi y Rubi, italiano, fundador del *Mercurio*— los poemas "La despedida. A Nice" y "La libertad. A Nice", que por primera vez aparecen en el *Mercurio Peruano* y después reproduce en 1837, el *Museo erudito* de Cuzco.¹ Entre 1810 y 1815, los mismos poemas, más "Palinodia a Nice", serán traducidos por el poeta argentino José Antonio Miralla, en medio de sus andanzas por el Perú, Cuba, Colombia y México. Estas composiciones se denominaban "canzonettas" o arias, y en verdad eran letras de canciones de gran difusión entre el público de la época. En el Perú encontrarían una correspondencia aproximada con los "yaravíes" de Mariano Melgar, como veremos más adelante.

Otra obra teatral de Metastasio, el melodrama *Cenobia*, habría de traducirse a comienzos del siglo XIX, por un gran escritor limeño, perteneciente a la generación del *Mercurio Peruano*, en donde alternó con Unánue y Baquíjano, y que vivió casi toda su vida posterior en Chile: Juan de Egaña (1769-1836). Su *Cenobia* tomó el título más efectista de *Al amor vence el deber* en la edición de Londres.² Esta versión que lucía una versificación excelente, era un tanto recortada, libre o modificada, pues Egaña anota: "he suprimido algunas cosas que me parece debilitan el interés de la pieza". Egaña habría llevado su predilección por este autor de Lima a Santiago, y tradujo también en Chile otros poemas del mismo Metastasio, entre ellos, la canción "Nice o la perfecta indiferencia", versión considerada por los contemporáneos como superior a la de Meléndez Valdés. En la *Miscelánea* de Lima, se publica en 1832 una versión libre de "La excusa" del mismo Metastasio, cuya versión aunque aparece anónima, puede atribuirse también a Egaña.³ Por esos años, el influjo de Metastasio se hace visible en la poesía de Mariano Melgar y en algunos

poemas de José Joaquín de Olmedo, según hemos de ver más adelante. El interés por Metastasio fue general en todo el continente. Así lo demuestra el dato que consigna el viajero francés Bougainville de que en 1767, vio representar algunas de sus obras maestras en Río de Janeiro por un grupo de autores mulatos. De haber pasado por Lima, habría visto algo semejante, veinte años más tarde.

En la trayectoria de la producción de Metastasio se han señalado dos etapas diferenciadas, la juvenil de su estada en Nápoles y Roma y la madura de su larga residencia en Viena, como poeta de la corte imperial, hasta su muerte. En la primera, produce poesías de tono sentimental y arcádico, canciones idílicas, muy influidas por el *marinismo*, y la *Aminta* del Tasso, sonoras y simples. De ellas son las versiones que difunde primero el *Mercurio Peruano* de 1791 y que se reproducen después en otros periódicos. Sobre esos poemas exigen ya conocimientos los programas de enseñanza secundaria, en los primeros años del siglo XIX⁴ en Perú y en Bolivia, lo cual es muy revelador.

En la segunda etapa de su producción, se mostrará Metastasio como autor dramático. Escribe en Viena 77 melodramas, en parte de línea clásica, en parte románticos, y 8 oratorios, en un género musical de su especialidad, en los que la literatura resulta no el fin sino el medio, pues sólo es letra que se pone al servicio de la música. Esa suerte de ópera o melodrama que difunde Metastasio desde Italia y sobre todo en Viena, va a significarle una popularidad irrestricta, pues al gusto de la época halaga ese tipo de drama superficial que él cultiva, mezcla, a tono con la época de reacción anti-clasicista, de elementos trágicos y cómicos. Esa mezcla de lo cómico y lo trágico que ya patrocinaba Lope de Vega y que practicaron casi todos los autores españoles del Siglo de Oro, se reproducía con Metastasio en la decadente corte vienesa. De otro lado se aplaudieron los agregados melódicos que prosperaron en un ambiente tan proclive por tradición al cultivo de la música. Como dice De Sanctis,⁵ es ante todo Metastasio "el hombre que representa la transición entre la vieja y la nueva literatura". Como tal fue tomado en el Perú y en América, cuando aún vivía en Viena. Con él se cierra un ciclo de producción y empieza otro. Señala el advenimiento de una nueva sensibilidad y de un impulso nuevo. Lo cita también con delectación, en los prodromos del romanticismo, Manuel Lorenzo de Vidaurre en sus conocidas *Cartas Americanas*⁶ al lado del jurista italiano Filangieri. Constituye, sin duda, el anuncio de una nueva etapa literaria. Y los poetas del Romanticismo lo acogen por eso con fervor. Todavía en 1887, lo traduce entusiastamente un cultor esporádico de esa escuela, Juan José Calle⁷ cuando éste vivía en la desolada y frígida región de Cerro de Pasco.

Entre el grupo de los románticos ha de encontrar Metastasio a un crítico esclarecido, a mediados del siglo XIX, en Juan Vicente Camacho, escritor venezolano muy vinculado por su obra al Perú. En *La Revista de Lima*⁸ Camacho publica sus "Estudios sobre Metastasio" enfocando principalmente a su aporte teatral. Allí analiza sus dramas *Temistocles* y *Aquiles en Sciros*, de ambiente helénico, y *Gloas*, drama bíblico, y al concluir su comentario formula el paralelo de las primeras con obras semejantes de Racine. En verdad, Camacho no hizo sino girar las opiniones de un crítico académico de Cortona, Ranieri de Calabigi.

"Los grandes autores literarios italianos —dice Camacho en la introducción de su estudio— no han adquirido la celebridad que merecían y el mundo literario se ha limitado a llevar al templo de la inmortalidad a los cuatro grandes poetas Dante, Petrarca, Ariosto y Tasso, mientras el riquísimo Parnaso italiano permanece casi desconocido, o por lo menos no se encuentra a la altura a que está llamado por su mérito sin rival".

Estas palabras son indicativas de la intención didáctica de esa publicación, tendente a promover el interés por las letras de Italia entre la nueva generación que surgía en esos años. Y agrega Camacho:

"Ahora que tantos jóvenes peruanos llenos de talento y entusiasmo, se han dedicado a los estudios literarios, me ha parecido oportuno que se consagren algunas páginas de la revista al dulce y tierno y a la vez que profundo y filosófico Pietro Metastasio, la gala de los poetas líricos y dramáticos de Italia".

Resulta evidente que los románticos latinoamericanos exhumaban la fama de un autor cuyo auge había cesado en Europa medio siglo antes. Por 1795, Leandro Fernández de Moratín, que se encontraba viajando por Italia, anota estando en Nápoles que

"el inmortal Metastasio enmudeció ya casi del todo y apenas algunos dramas de este aparecen de tarde en tarde en alguna ciudad de provincia y casi nunca en las costas de Italia, donde se apetecen cosas nuevas y por más que sean disparatadas y absurdas, se prefieren a las obras estimables de aquel gran poeta".⁹

Sin embargo, por mucho tiempo más Metastasio siguió disfrutando de fortuna literaria en América del Sur y particularmente en el Perú hasta muy entrado el siglo XIX.

Pero la nueva literatura de Italia, por esos años, podía ya mostrar valores nuevos y de magnitud superior a Metastasio, a los que no aludió Camacho. Revelar esos nuevos nombres iba a ser tarea genera-

cional de muchos de los mejores exponentes del Romanticismo en América, como hemos de ver más adelante. Metastasio constituyó en efecto la transición entre dos etapas y por su acción insistente sobre sensibilidades afines, contribuyó a descorrer el velo que cubría el escenario de la nueva cultura italiana.

-
- 1) Véase **Mercurio Peruano**, Lima, Nos. 7 y 65, 23 de enero y 18 de agosto de 1791, tomo 7, y **Museo Erudito**, Cuzco, N° 2, 1° de abril de 1837, y N° 15, octubre de 1837.
 - 2) Egaña, Juan de, **El amor vence el Deber**, melodrama en 3 actos para cantar o representar, traducción libre y modificada de la **Zenobia** del célebre Metastasio, en **Ocios filosóficos y poéticos en la Quinta de las Delicias**, tomo 4º, Londres, impreso por don Manuel Calero, 17 Fred. Place, Goswell Road, 1829.
 - 3) V. **Miscelánea**, Lima, N° 14, 20 de junio, 1932.
 - 4) Véase: **Materias y cuestiones de bella literatura**, La Paz, Imprenta (del Colegio) de Educandas, 1832.
 - 5) F. DE SANCTIS y F. FLORA, **Historia de la Literatura Italiana**, Buenos Aires, Editorial Lozada S. A., 1952.
 - 6) M. L. de VIDAURRE, **Cartas americanas**, T. II, Filadelfia, Imp. J. F. Hurtel, 1823.
 - 7) Juan José CALLE, traductor de "La Primavera" de Metastasio en **El Perú Ilustrado**, N° 30, 3 de diciembre de 1887, fechada en Cerro de Pasco, en donde residió Calle como juez, y de donde vino a Lima para perfilarse como jurisperito y comentarista de códigos.
 - 8) Juan Vicente CAMACHO, "Estudios sobre Metastasio", en **La Revista de Lima**, tomos 4, 1861 (pp. 392-402) y 6, 1862, (pp. 329, 361).
 - 9) L. F. de MORATIN, **Viaggio attraverso l'Italia**, ed. de G. Foresta, Firenze, Imp. F. Le Monnier, 1954, p. 43.

CAPÍTULO VI

MARIANO MELGAR Y SUS POSIBLES FUENTES ITALICAS

Un poema casi desconocido de Mariano Melgar (1790-1815), publicado tardíamente 75 años después de su muerte,¹ dice así:

*Giá non si puô ascoltare il dolce nome *
De la felicidad ni del consuelo;
Ya no podemos esperar que asome
La riservata pace in nostro cielo.*

*Corrucciato ha sconfitto Dio le Home
Con que fijó la dicha en este suelo;
Ya no hay otro recurso en tanta pena
Che pianger sopra il ferro e la catena.*

La versión literal de los versos italianos intercalados en la octava (ABABABCC), sería la siguiente:

*Ya no se puede escuchar el dulce nombre
De la felicidad ni del consuelo;
Ya no podemos esperar que asome
La reservada paz en nuestro cielo*

*Enojado ha vencido Dios al Hombre
Con que fijó la dicha en este suelo;
Ya no hay otro recurso en tanta pena,
Que llorar sobre el fierro y la cadena*

Esta mixtura lingüística en un poema de Melgar —única experiencia conocida en su obra— demuestra a primera vista una indudable predilección del poeta por la poesía italiana, la cual supone además, un conocimiento bastante notable de la lengua y de la cultura italianas.

Los versos italianos (y su glosa castellana) que contiene la octava, nos dan pie para algunas reflexiones acerca de las posibles fuentes itálicas de su poesía.

Al empezar esta investigación estuvimos tentados de considerar que los versos itálicos utilizados por Melgar, provenían de algún poeta de esa lengua, pero al no haber logrado establecer la procedencia de

esos versos, nos inclinamos a suponer que fueron elaborados por el propio autor, lo cual corrobora tanto una aproximación a la literatura de Italia como también algún conocimiento del idioma italiano. La crítica sin embargo, ha sido muy parca en este aspecto, por lo que nos proponemos desarrollar algunos mirajes nuevos sobre tan interesante materia.

Su aproximación a la cultura italiana o su simpatía por ella pudo haber tenido su punto de partida en los estudios literarios, principalmente clásicos, que realizó Melgar en Arequipa en el primer decenio del XIX, correspondiente a los años de su adolescencia.

Está ya perfectamente esclarecido que Melgar siguió sus estudios de Filosofía y Latinidad en el Convento de San Francisco de Arequipa, "desde un tiempo que no se ha podido conocer hasta una fecha no posterior a setiembre de 1807 cuando a los 17 años, hizo su ingreso en el Seminario Conciliar de San Jerónimo, para estudiar Teología", según afirma con gran fundamento Aurelio Miró Quesada Sosa,³ cuando ya había dejado la dirección de ese Seminario su reformador el Obispo Chaves de la Rosa. El año de 1810, el alumno aprovechado trocose en maestro de Latinidad y Retórica. A fines de dicho año recibió órdenes menores y siguió dictando además Gramática, Física y Matemáticas, hasta 1813.

De tal suerte, como alumno o como profesor, Mariano Melgar permaneció en el Seminario desde comienzos de 1807 hasta mediados de 1813, o sea entre los 17 y los 23 años de su edad. Se revelaba ya como notable traductor de clásicos latinos —Horacio, Virgilio y Ovidio— y como poeta y orador. Por eso, en 1812, se solicita su concurso para colaborar —junto con otros jóvenes arequipeños como Arce y Corbacho— en el homenaje a Baquíjano que organizó Miralla en Lima.

Debe excluirse que en ese lapso tuviese el joven catedrático tiempo disponible —o disposición espiritual— para lances de amor. La severidad de las reglas del claustro y la exigencia de sus estudios vocacionales no permiten suponer tal hecho tan explotado por la leyenda o mito elaborados a su costa.

Al finalizar el primer semestre de 1813, Melgar solicitó permiso para ausentarse del Seminario y salir de Arequipa con destino a Lima.

Melgar debió haber llegado a Lima al comenzar el segundo semestre de 1813, cuando ya Baquíjano acababa de dejar Lima, en compañía de Miralla, rumbo a España, para hacerse cargo del puesto de Consejero de Estado. Pero quedaban en Lima el eco de la inquietud despertada por el argentino José Antonio Miralla y la presencia de los discípulos de Miralla y de José Boqui —italiano artista, músico, llegado con Miralla— como José Faustino Sánchez Carrión y otros amigos liberales. En tal ambiente conoció Melgar en Lima nuevos autores europeos o

afirmó su conocimiento de ellos. Oyó tal vez recitar las elegías de Thomas Gray ("Elegy written in a church-yard") y de Thomas Moore, difundidas por el propio Miralla, quien tal vez el primero divulgó en Lima, el conocimiento de esos autores. Se aficionó también a la poesía de Edward Young, el poeta inglés autor de las *Noches lúgubres* (*Night Thoughts, The complaint*, 1742) que había traducido, imitado y citado profusamente Hipólito Unánue, en sus años juveniles, en la última década del XVIII, coincidiendo con un momento de crisis espiritual en su vida y quien sufrió el impacto de las mismas dentro de su temprana inquietud literaria.

Hemos dicho en otras páginas, comentando ciertos pasajes de la obra literaria de Unánue en su juventud, que ella se mostraba teñida de un romanticismo precoz y mortuario, calcado de Young, siendo por lo tanto "uno de los precursores de tal escuela (el romanticismo) en el Perú y América, ya que en ello se anticipa Unánue 20 años a Mariano Melgar, tenido siempre como la primera voz romántica en el Perú".⁴ La poesía de Young pudo ser captada también a través de las versiones españolas de Pedro de Escóiquiz, que obtuvieron por entonces bastante difusión.

Anota Francisco García Calderón, prologuista de Melgar, que éste "escribió muchos versos en francés, inglés y otros idiomas, pero no han llegado a nuestras manos ninguna de esas composiciones". Más adelante define a Melgar como el "Thomas Moore del Perú" y agrega que de sus elegías y yaravíes "pudiera engreirse el autor de *Lalla Rock* (Moore)",⁵ aludiendo a las melodías del poeta irlandés que algún punto de contacto —el sentimentalismo, la queja, la melancolía— pudieran haber tenido con los versos del poeta arequipeño.

La libertad de prensa permitía en ese momento —1810 a 1812— tanto la aparición de periódicos y folletos de tendencia liberal, como la circulación de libros antes prohibidos por su caudal ideológico reformista o revolucionario. Al lado empezaron a difundirse —siguiendo la estela de las ideas de Locke y Hume— la fama de autores literarios ingleses, a quienes eran desde luego muy afectos Baquijano y Unánue.

De Edward Young y de Thomas Gray —lacrimosos poetas ingleses tan admirados por sus discípulos citados— Melgar pudo tomar el pie para sus "elegías", poemas que preceden sin duda a sus poesías amorosas y a los "jaravíes". Pudo también leer a Meléndez Valdés y a sus coetáneos y a Tomás de Iriarte, el fabulista español, y nace así también su apego a la fábula como forma poética predilecta. Su primera composición de esta especie aparece precisamente en un periódico limeño. Durante su estada en Lima, *El Investigador* registra la publicación de una fábula de Melgar titulada "El ruiseñor y el calesero".⁶

Pero con toda evidencia también se familiariza con las obras del italiano Pietro Metastasio, que entonces estaba en toda boga. Desde veinte años antes, las páginas del *Mercurio Peruano*, habían recogido versiones de la lírica de Metastasio.

Por esos años, la poesía lírica de Pietro Metastasio causaba impacto en los poetas peruanos, en doble forma, a través de los poetas españoles contemporáneos de fines del XVIII, (Juan Meléndez Valdés, Arjona, Arriaza, Alberto Lista, Jovellanos, Cienfuegos, etc.) quienes recibieron su influjo decisivo, y también directamente, por las versiones españolas de Luzán o de las peruanas de José Rossi y Juan de Egaña, que son también contemporáneas.

Tal como lo hizo Meléndez Valdés por 1777 en España, se había traducido tempranamente, en el *Mercurio Peruano* de Lima, (de 1791-94), las odas *La libertad. A Nice y La despedida. A Nice* por José Rossi y Rubí (seud. Hesperiófilo), redactor de ese periódico. Esas versiones se leyeron fervorosamente no sólo por la generación del *Mercurio* (Baquíjano, Unánue, etc.) sino también por la siguiente (José Faustino Sánchez Carrión, Mariano Melgar, Arce, Corbacho, etc.).

El poeta español Arriaza también traduce "La despedida", pero ya no la dirige "A Nice" sino "A Silvia", lo cual es un dato significativo.

A comienzos de 1814 salió Melgar de Lima con destino a Arequipa. La estada en Lima pudo haberse prolongado así algo más de un semestre, pero en todo caso duró menos de un año, como se colige de los datos conseguidos por Aurelio Miró Quesada S.^{6a}

Es verosímil igualmente que Melgar afirmó en Lima su liberalismo, dentro del ambiente y circunstancias dejados por su amigo Baquíjano y Carrillo. Pero resulta más significativo aún que aquí diera comienzo a su producción poética propia. En las aulas del Seminario arequipeño había atendido a su formación clasicista —y quedaba de ella su obra de traductor de clásicos—, mas en el ambiente limeño consolida su condición de creador y poeta, alentado desde poco antes de su llegada a Lima, por la correspondencia que seguramente sostuvo con Miralla y probablemente también con Baquíjano.

Por 1810, Miralla tuvo una acogida cordial y generosa de José Baquíjano y Carrillo.

"Prodigalidades mejores usaba (Baquíjano) protegiendo a estudiantes y literatos mozos como José Antonio Miralla, los arequipeños Corbacho y Arce, y muchos otros. No le impedían el juego y los salones dedicarse a sus tareas intelectuales y filantrópicas".⁷

Pudo agregarse en esa enumeración el nombre de José Faustino Sánchez Carrión, y añade Riva Agüero:

"Por no ser avaro en nada, no lo era tampoco de su amistad, fácilmente sorprendida por muchos. Tal ocurrió con el aventurero italiano Boqui, el cual por medio de su inseparable camarada, el muy inteligente poeta rioplatense Miralla, se insinuó en la confianza de Baquíjano, costándole a éste no pocas desazones los enredos y conspiraciones de ambos. A Boqui le sirvieron para ganarse la simpatía de Baquíjano, sus habilidades de músico y orfebre".⁸

José Antonio Miralla, "animoso escritor argentino" (n. Córdoba, Argentina en 1790 como Melgar y desaparecido prematuramente en Puebla, México, en 1825) y que no era por lo tanto "rioplatense" como afirma Riva Agüero, vivió en Lima de 1810 a 1813, ejerciendo magisterio de las buenas letras europeas de esa época, gracias a su dominio de las lenguas modernas como el francés y portugués y sobre todo el inglés y el italiano. Dio a conocer a Thomas Moore, a Thomas Gray y muy especialmente a los italianos recientes como Hugo Foscolo y Pietro Metastasio. Miralla estudió bajo el magisterio de Unánue en la Escuela de Medicina de San Fernando, y se vinculó especialmente con José Baquíjano y Carrillo, de quien fue discípulo y colaborador. Para componer su libro de 1812 en homenaje a Baquíjano,⁹ Miralla debió estrechar lazos como escritores jóvenes del país, y encontró indudable eco en Arequipa, de donde recibió una contribución importante para su libro, proporcionada por una inquieta generación de jóvenes, entre quienes destacaban Melgar y Corbacho.

El liberalismo de Baquíjano era tangible en las tertulias cuyo marco era el ambiente de la casa huerta que poseía fuera de las murallas.

"Era un jardín criollo —describe con acierto aunque imaginativamente Riva Agüero—, con estanque, glorietas, mirador y descomunal tinajera. Las paredes encaladas cubiertas de madre selvas, los tunales de las tapias, los azulejos de los comedores y los verdes cuarterones y balaustres de madera de las puertas, evocaban exactamente las quintas gaditanas de San Fernando y del Puerto de Santa María; pero la limeñísima hierba de la congona que perfuma como clavos de especie, las granadillas trepadoras, los pacas y los paitos, daban la sensación inconfundible de nuestra comarca tropical. En el cuarto de estudio, tras los infolios solemnes de jurisprudencia, la *Historia natural* de Buffon, la *Poética* de Luzán; y los versos de Meléndez y del amigo Samaniego, se disimulaban picarescamente una novela de Diderot, un tomo suelto de Voltaire, otro de Holbach, disertaciones del Presidente Henault, del abate Galliani y de D'Alembert y algunos volúmenes de Crebillón, de Volney y de Marmontel. En esa huerta convidaba Baquíjano a sus amigos filósofos".¹⁰

Nacido Baquíjano en 1751, tenía en la época en que llegó Miralla, sesenta años; era un personaje de transición, con fervientes inquietu-

des liberales. En su tertulia, repetía la actitud de Olavide en Madrid y Sevilla cuarenta años antes, rodeado de la juventud y esparciendo la semilla de las nuevas ideas que más o menos compartía con el joven argentino Miralla y sus juveniles amigos peruanos, el limeño Sánchez Carrión y los arequipeños Arce, Corbacho y a la distancia, en Arequipa, Mariano Melgar; el clérigo chileno Henríquez y el italiano Boqui. Al amparo de la ley de imprenta de 1810 (suprimida en 1814) propició Baquíjano la publicación de periódicos de algún tinte liberal como *El Peruano* (1811), *el Satélite del Peruano* (1812), *El Argos Constitucional* (1812), *El Peruano Liberal*. Fundó una logia y una "Sociedad filantrópica".

Baquíjano fue nombrado Consejero de Estado en febrero de 1811 y la noticia sólo llegó a Lima a fines de junio. Los liberales amigos suyos la celebraron con entusiasmo.

Miralla, llegado a Lima, en 1810, fue el compilador de una laudatoria escrita en honor de Baquíjano. El homenaje fue recogido en el volumen compuesto por José Antonio Miralla y publicado en Lima, en 1812, con el título *Breve descripción de las fiestas celebradas en la capital de los Reyes del Perú, con motivo de la promoción del Exmo. Señor D. José Baquíjano y Carrillo... al Supremo Consejo de Estado*, nombramiento determinado por la promulgación de la Constitución liberal de Cádiz en el mismo año.

En ese libro se recogieron diversas disertaciones y elogios producidos en Lima y también en Arequipa y entre estos últimos, los de 4 arequipeños ilustres; don Mariano José de Arce, don José María Corbacho, don José Piñeiro y don Mariano Melgar. Los versos de Melgar consistieron en un soneto, un brindis y una Oda extensa que empieza: "Ilustre americano".¹¹

Se había matriculado Miralla como estudiante de Medicina en la Escuela de San Fernando, regentada por Hipólito Unánue. El joven argentino ganó pronto la amistad de Unánue y la confianza de Baquíjano. El homenaje que organizó excedió los límites de la ponderación.

El orfebre italiano José Boqui (o Bocchi), natural de Parma, quien vivió antes algunos años en Buenos Aires, llegó a Lima, acompañando a Miralla (su discípulo en liberalismo y en literatura y lengua italiana) en 1810. Tanto como éste, se vinculó al círculo de José Baquíjano y Carrillo, Director de estudios en la Universidad de San Marcos y que por ese entonces había de ser ruidosamente designado Consejero de Estado. A Boqui le valieron para imponerse entre los jóvenes intelectuales peruanos y para ganarse la simpatía de Baquíjano, sus habilidades de músico y orfebre. Boqui terminó en Lima, entre 1810 y 1813, sus estudios de Bachiller en San Marcos, los que interrumpió por su destierro a Chile, acusado de conspirador. Baquíjano invitaba a

continuas tertulias y allí debieron difundirse al igual que las nuevas ideas políticas, también las muestras de la nueva literatura de España (Meléndez y Samaniego, Iriarte, González y Jovellanos, amigos o conocidos de Baquijano) y de Italia (Metastasio, Parini, Alfieri, Foscolo) iraiadas éstas últimas por Miralla. Baquijano terminó por llevarlo a España de secretario privado pero a causa de su liberalismo, no llegó a su destino y siguió a Estados Unidos, Cuba y México. Entre tanto, Boqui regresó al Perú para servir después de agente confidencial de San Martín quien le confió el cargo de Director de la Casa de Moneda (de 1821-23). Boqui como músico, debió dejar escuchar las "cannonettas" italianas a la moda, con letras de Metastasio, como *La despedida*, *La libertad* y *La primavera*.

Baquijano se embarcó (con Miralla y probablemente también con Boqui) en el Callao, rumbo a España, en junio de 1813. Había donado su biblioteca al Convictorio de San Carlos antes de partir. Se detuvo en La Habana unos meses, donde quedó Miralla y en donde este último publicó su traducción de *Las últimas cartas de Jacobo Ortiz* de Hugo Foscolo. De La Habana zarpó Baquijano para España en diciembre de 1813 y arribó a Cádiz el 16 de enero de 1814 y juró el cargo en marzo. A poco se produjo la Restauración del absolutismo. Por su liberalismo decidido, Baquijano fue confinado a Sevilla, en donde permaneció 3 años hasta su muerte en 1818.

Hemos de advertir que el poeta español Arriaza había variado al traducir "La despedida" de Metastasio la dedicatoria "A Nice" por "A Silvia". Pues bien "Silvia" era por esa época una frecuentísima personificación poética, como si dijéramos una superchería literaria que como tantas otras no corresponden precisamente a una persona real y determinada.

Melgar conocía sin duda la obra poética de Leandro Fernández de Moratín, quien escribe odas "A Nísida", y también la del Padre Diego González que inventó los personajes poéticos "Mirta", "Melisa" y "Filibis", siguiendo la moda de la época. No ignoraba tampoco Melgar que el poeta español Manuel José Quintana —muy influido en sus dramas por Alfieri— había creado a "Cintia".

En todos ellos y además en Jovellanos (que tiene un romance a "A Belisa"), en Meléndez Valdés, en Nicasio Cienfuegos, en Manuel María de Arjona prevalecía —aparte de su afrancesamiento característico— el gusto por los poetas italianos como Goldoni, Parini, Monti y, desde luego, Metastasio.

Un contemporáneo de Melgar, José Faustino Sánchez Carrión, probablemente empezaba por 1812 a traducir un drama de Alfieri que había de publicar sólo algunos años más tarde y Alfieri también tenía el tono melancólico y el culto de la libertad como lo indican los títulos de

sus poemas "Deseo de Muerte", "Amor triste", "Soledad", "Melancolía", "El hombre libre".

Melisa (el primer amor de Melgar, Manuelita Paredes) —escribe Aurelio Miró Quesada S.— se llama también la dama gaditana que analtció tan vivamente Fray Diego González.

Por lo demás, *Melisa* aparece citada en la "Carta a Silvia" como "pérfida", pero el presunto segundo amor que fue María Santos Corrales, ha de llevar por nombre poético Silvia. Sin los problemas sentimentales de Melgar, Giuseppe Parini (1729-1799) contemporáneo de Goldoni y Metastasio, ya había escrito a principios de 1795, el poema titulado "A Silvia" que dice:

*Per che al bel petto e all'omero
con súbita vicenda,
per che, mia Silvia ingenua,
togli l'Indica benda,
che intorno al petto e all'omero
anzi alla gola e al mento,
sorgea pur or, qual tumida
vela nel mare al vento?*

.....

*Lascia, mia Silvia ingenua,
lascia cotanto orrore
all' altre belle, stupide
e di mente e di core.*

.....

*Fuggi, mia Silvia ingenua,
quel nome e quelle forme
che petulante indizio
son de misfatto enorme.
Non obliar le origine
de la licenza antica.
Pensaci; e serba il titolo
d'umana e di pudica.¹²*

Y finalmente, Leopardi —quien nació en el mismo decenio que Melgar— tiene también alguna poesía "A Silvia", pero publicada en fecha posterior a la muerte del autor de los "yaravíes".

Esas advocaciones femeninas de los poetas constituyen al parecer re-creaciones literarias (y también recreaciones, pues estos poetas solían solazarse con el dolor, el sufrir, la melancolía y con todas las gamas de lo macabro y fúnebre). Por lo tanto, Silvia constituye una ficción y superchería literaria desde mucho antes y aún después de Melgar, en la literatura española e italiana.

Cuando Melgar llega a Lima en 1812 traería casi como único bagaje de producciones poéticas las *Odas*, escritas al estilo clásico, aprendido en sus años de formación en el Seminario de Arequipa. En Lima, su espíritu inquieto capta otras posibilidades: entre ellas las *tábulas* —una de las cuales publica *El Investigador*— bajo el impacto de sus lecturas de Iriarte, principalmente. Han de surgir al mismo tiempo, las *Elegías*, bajo la acción de la moda lúgubre de Young y de Cadalso. Acaso el juicio de Riva Agüero es exacto cuando insinúa que la melancolía puede ser "resultado de las lecturas de Young y de sus imitadores castellanos".¹³ En ese momento, ha de surgir, también en Lima, la advocación de *Silvia* pero no sólo gracias al conocimiento de los poetas españoles mencionados sino también al contacto de expresiones de la poesía italiana afines al tono de las *elegías* y de la *Carta a Silvia*, como se ha expuesto.

Por 1812, en Lima, eran accesibles y populares hasta tres versiones americanas de la poesía lírica de Metastasio, a saber la de José Rossi y Rubi, la de Juan de Egaña y la de José Antonio Miralla, sin contar las traducciones españolas.

A modo de ilustración van las estrofas iniciales de cada una de las versiones de la "canzonetta" *La Libertá*:

*Grazie a gl' inganni tuoi,
Al fin respiro, o Nice,
Al fin d'un infelice
Ebber gli Dei pietá;
Sento da'lacci suoi,
Sento che l'alma é sciolta;
Non sogno questa volta,
Non sogno libertá.*

(Original)

*Gracias a tus engaños:
Al fin respiro, o Nice:
Al fin de un infelice
Amor tuvo piedad.
No siento ya mis daños,
No siento más tu empeño:
Ahora ya no sueño
No sueño, libertad.*

(Versión de J. Rossi y R. publ. en *Mercurio Peruano*, Lima, 1791).

A NISE

*Gracias a tus traiciones
Que al fin respiro, o Nice,
Al fin de un infelice
Tuvo el cielo piedad.
Rotos los eslabones,
Soy de mi mismo dueño:
Conozco que no sueño,
Ni finjo libertad.*

(versión de Juan de Egaña, publ. en *Ocios Filosóficos y Poéticos*, tomo 4º Londres, 1829)

LA LIBERTA'

*Gracias a tus engaños
Al fin respiro, oh Nice!
Al fin de un infelice
Tuvo el amor piedad.
De trabas y sus daños
Libre está el alma mía:
No sueño cual solía,
No sueño libertad.*

(versión de J. A. Miralla, inserta en *Argos de La Habana*, 1816).

Las ideas de la Ilustración, un cierto aliento iluminista en pro de la universalidad, la necesidad de contar con vehículos eficaces para captar las nuevas ideas, determinaron en esa época no sólo el auge de la lengua y la cultura francesa, sino también la apertura al conocimiento de la cultura y la lengua de Inglaterra y de Italia y de ciertas regiones antes poco frecuentadas como el mediodía de Francia, la Provenza.

Tenemos la referencia y el dato que acerca del conocimiento de idiomas poseídos por Melgar y de los versos escritos por éste en idiomas extranjeros, nos brinda su biógrafo don Francisco García Calderón; pero no hay otra confirmación en la obra que los versos italianos que hemos glosado al comienzo de este estudio y el alto índice de la cultura general del poeta y tal vez su predilección por lo provenzal que veremos más adelante.

Por eso tiene interés recoger la tradición de la poliglotía en Melgar y de los contactos que este tuvo con expresiones literarias extranjeras y tal vez predominantemente con las italianas.

Apartándonos un tanto del trillado concepto de "influencias", podemos no obstante establecer algunos puntos de contacto entre la lírica de Melgar y la de Metastasio. Aparte de la "canzonetta" "La Libertá", el aria de "La despedida" ("La partenza") y otras poesías de Metastasio obtuvieron singular popularidad entre fines del XVIII y comienzos del XIX en España y América. Dice el poeta italiano:

*"Llegó el instante amargo:
A Dios, Nice mi vida.
¡Después de tu partida
cual viviré sin tí!
Viviré siempre en duelo,
sin paz y sin consuelo;
¡Y tú quizás, bien mío,
te olvidarás de mí!*

*Sufre que en ti se ocupe
mi pensamiento ansioso,
buscando aquel reposo,
que hallar no puedo en mí:
con él en tu camino
te seguiré muy fino;
¡Y tú quizás, bien mío,
te olvidarás de mí!*

*Yo entre remotas yerbas
triste y desconsolado,
pediré al monte y prado
la Ninfa que perdí:*

Yo lloraré infelice
la ausencia de mi Nice;
¡Y tu quizás bien mío,
te olvidarás de mí!

Frecuentarán mis ansias
aquella orilla, cuando
Nice a tu lado estando
siempre feliz viví:
lo que fue mi contento,
ya será mi tormento,
¡Y tú quizás, bien mío,
te olvidarás de mí!

Ve aquí, diré, aquel río
donde miróme erguida,
y luego arrepentida
pedirme paz la ví:
allí esperar me hacía...
aquí conmigo ardía...
¡Y tú quizás, bien mío,
te olvidarás de mí!

En tu nuevo retiro
verás cuantos amantes
ofrecerán constantes
amor y fe por tí:
¡Ah Dios! y tú entre tantos
tiranos y humildes llantos
¡Ah Dios...! quizás, bien mío,
te olvidarás de mí!

Piensa cuál dulce flecha
me dejas en el seno:
piensa que de amor lleno
siempre seré cual fui:
piensa, mi vida, en esta
separación funesta...
Piensa... ah ¡Quizás, bien mío,
te olvidarás de mí!

(“La despedida. A Nice”, de Metastasio, versión
de I. Rossi y Rubi, Mercurio Peruano, tomo I,
1791).

El motivo poético del dolor que produce la despedida, la separación de los amantes, vibra también en las estrofas melgarianas:

Por qué a verte volví, Silvia querida?
¿Ay triste, para qué? Para trocarse
Mi dolor en más triste despedida.

*Quiere en mi mal mi suerte deleitarse;
Me presenta más dulce el bien que pierdo.
Ay! Bien que va tan pronto a disiparse!*

*Oh, memoria infeliz! ¡Triste recuerdo!
Te ví... ¡que gloria! pero, dura pena!
Ya sufrí el daño de que no hice acuerdo.*

*Mi amor ansioso, mi fatal cadena,
A tí me trajo con influjo fuerte:
Dije: "Ya soy feliz, mi dicha es plena".*

*Pero, ay, ¡de tí me arranca cruda suerte!
Este es mi gran dolor, éste es mi duelo;
En verte busqué vida y hallo muerte.*

(*"Elegía I"* en *Poesías de Mariano Melgar*, ed. de M. Moscoso M., Nancy, 1878).

El mismo tema de la amada distante que agobia al amante de sufrimiento y desolación es también latente en la "Elegía II" de Melgar que empieza:

*Oh dolor! Cómo tan distante
de mi querida Silvia, aquí me veo?
¿Cómo he perdido todo en un instante?*

.....

Igual tema de la despedida o la partida y el dolor que obra el alejamiento de la amada más el temor del olvido definitivo, se halla también en las "Rimas provenzales" de Melgar. El poeta se confirma así como el adelantado de una corriente que en el siglo XIX adquirió gran esplendor, o sea la difusión del conocimiento de la literatura provenzal en diversas zonas europeas, con signos muy característicos, en los motivos, el amor y en la forma: la polimetría, que será típica nota de la escuela romántica de los años venideros. En estas "Rimas provenzales" se advierte en el contenido tanto el tono y la nota metastasiana, como también en la estructura, el juego de diversas estrofas dentro del mismo poema, tan típica mixtura del romanticismo, de tan sugestivo efecto melódico:

*El puro afecto mío, mi ternura
va a recibir el golpe más funesto,
¡ay, Silvia mía! de tus ojos, presto
no veré más el fuego y la hermosura.
Mas hoy entre mis penas fui dichoso:*

Tu rostro hermoso
fue el dulce encanto,
con que mi llanto
volver solías
en alegrías,

pero ¡ay! lejos de tí ya no hay consuelo,
toda pena será continuo duelo

Jamás han pretendido mis amores
otra corona que el honesto lazo,
y nunca en ellos pude dar un paso
sin tropezar en penas y dolores.
Hoy más que nunca, tierno e inocente,

 Mi fuego ardiente
 hace más pura
 mi fiel ternura,
 pero entre tanto,
 ¡duro quebranto!

Hoy más que nunca mi cariño pena
y el cielo a triste ausencia me condena

.....
¿Qué haré, cielos, qué haré? ¿Ya qué me resta
después que en Silvia cuanto tuve pierdo?
¿Cómo he de reparar con un recuerdo
la pérdida mayor y más funesta?
Esta imagen amable y dulce idea

 que hoy me recrea,
 será mañana
 furia tirana
 que me destroce
 mientras no goce

del bello original que ví primero,
del bello original que solo quiero
¡Ay! diga el llanto lo que yo no puedo

 Al dolor cedo
 de mi partida,
 y si la vida
 pierdo en el llanto,
 por dolor tanto

Tú, Silvia, Silvia con amor sincero,
¡Acuérdate de mí que por tí muero! ¹⁴

Debemos subrayar el parecido de la expresión final de las estrofas metastasianas de "La despedida": "te olvidarás de mí" que debió ser traducida: "te acordarás de mí" (ti sovverrai di me!) con la similar melgariana: "acuérdate de mí..." entre otras coincidencias demostrativas del contacto literario y de la equivalente sensibilidad pre-romántica.

En esos meses de 1813 en que Melgar vive en Lima en contacto con el clima que habían dejado Baquíjano, Miralla, Boqui y que recogió una joven generación en que estaban Sánchez Carrión, Arce y Corbacho, se respiraba un ambiente imbuído de nuevas ideas literarias, de inquietud reformadora, de esperanzas en un cambio socio-político. En lo literario se cultivaba al lado de las nuevas expresiones de la literatura española las provenientes de Inglaterra e Italia que habían difundido Miralla y Boqui, éste último como músico versado en los acompañamientos instrumentales para las "arias", "canzonettas" y cantares tan gustadas entonces (como las de Metastasio).

Esta poesía italiana pudo tener impacto en otro contemporáneo peruano como José Joaquín de Olmedo (1780-1847). Pero faltaba precisar su mayor impacto en la lírica sentimental y en la cargada intención melódica de la poesía de Mariano Melgar.

De tal suerte, Melgar va derivando en sus aficiones de una poesía culta —manifiesta en sus versiones clásicas, en sus Odas, en sus fábulas y aun en sus elegías—, hacia un tipo de poesía popular o semi-popular que capta de las "arias" italianas y de las canciones españolas del mismo tipo.

Y nos parece muy acertado el atisbo del crítico argentino Emilio Carilla que, a este respecto, llega a sostener un punto de vista coincidente con las apreciaciones nuestras:

"Con respecto a lo que puede anticipar de rasgos románticos, vemos que Melgar se encuentra dentro de ese grupo de poetas que, en España y América, ofrecen más de un rasgo anunciador. Naturalmente es ese carácter recordable, más aún en el cuadro de la poesía peruana, pero siempre que no se pretenda hacer de tal particularidad como con frecuencia se ha hecho, el signo capital o exclusivo de valor.

Menos perceptible me parece, con las infaltables referencias a los *yaravíes*, las relaciones establecidas (sobre todo en el Perú) entre el origen de Melgar y su poesía. El hecho de que las composiciones se llamen efectivamente *yaravíes* es digno de mención. Sin embargo, conviene no olvidar que la letra nos acerca a típicas composiciones "musicales" del siglo XVIII (Recordemos que también Sor Juana escribió letras sobre ritmos populares mexicanos). O, en todo caso, que hay en el poeta un deseo de dar carácter más universal a un típico ritmo musical indígena".¹⁵

En efecto, Melgar al regresar de Lima, a comienzos de 1814, pasó inmediatamente de Arequipa al valle de Majes para convalecer según se ha dicho, de una enfermedad (que lo habría tal vez aquejado desde Lima). No se sabe el lugar del valle de Majes en que residió algunas semanas —pudo ser Aplao o Corire o tal vez Camaná, a la vera del mar— y allí tuvo noticia de la proximidad de Pumacahua que había llegado —en lo alto del mismo valle de Majes— a Chuquibamba,

ciudad serrana, no lejos de Pampacolca (cuna de un ilustre patriota sudamericano, el jesuita Vizcardo y Guzmán, autor de la famosa "Carta" incitadora a la rebeldía, que tal vez conocía Melgar). Chuquibamba, fue el lugar donde permaneció Melgar, desde los primeros meses hasta fines del año 1814, o sea hasta que se incorpora al ejército insurrecto de Mateo Pumacahua, cuyo movimiento revolucionario había estallado en el Cuzco en agosto de 1814 y avanzaba hacia Arequipa, a la que ingresa en noviembre del mismo año. Melgar se une a la columna de voluntarios insurgentes de Chuquibamba, que se dirigen a Arequipa para unirse al grueso del ejército revolucionario.

José María Corbacho, poeta arequipeño contemporáneo de M. Melgar —y compañero de este en el cenáculo libertario de La Pampa, en Miraflores de Arequipa, entre 1809 y 1812— fue nombrado en diciembre de 1814 Gobernador político de Arequipa por el jefe revolucionario Mateo Pumacahua.¹⁶ Tal vez, Corbacho determinó otro nombramiento casi simultáneo, el de Mariano Melgar como Auditor de Guerra del ejército revolucionario. Melgar había llegado, como ya se ha dicho, a Arequipa también en diciembre de 1814 proveniente de Chuquibamba. En esos pocos meses pasados en Chuquibamba y otros lugares del valle de Majes, Melgar tuvo oportunidad de escuchar y cultivar con los aldeanos y campesinos esa intensa forma mestiza de expresión poética sentimental, lírico-musical, practicada por el pueblo, en la serranía. El poeta sintió la vibración de una poesía popular auténtica en esos cantares populares, que por lo demás tenían coincidencias con las "arias" y las melancólicas "canzonettas" de los italianos. Se identificó con esa vena popular y olvidó hasta donde era posible, el rigor de la poesía culta que antes había cultivado. Empieza entonces a producir, con fervor y pasión, esos "yaravíes" que le han dado fama.

Raúl Porras ha señalado el error de atribuir a Melgar la paternidad del yaraví:

"Melgar —dice— pasa ante la opinión común y también, a veces, ante la erudita, como el creador del yaraví. Pero es indudable que esta forma poética a la que él le dio su plena forma romántica, existió anteladamente. En 1791 el *Mercurio Peruano* hablaba del yaraví como de una corriente poética copiosa, de la que había abundantes muestras, pues dice que se componían en diversos metros o endechas de cinco, seis y siete sílabas y también en redondillas, quintillas, cuartetos, décimas y glosas, es decir, en metros típicamente españoles. Un colaborador anónimo del *Mercurio* declara que tiene reunidos doce yaravíes diversos".¹⁷

En efecto, pueden hallarse yaravíes insertos en *El hijo pródigo* pieza dramática en quechua de Juan de Espinosa Medrano, El Lunarejo, escrita a finales del siglo XVII y también dos en el *Ollantay*, drama quechua de fines del siglo XVIII (1780) y en donde se denomina ro-

tundamente "yaraví" a esa especie de canto lírico. Antonio Valdez, presunto autor del *Ollantay*, resultaría el primer autor conocido de yaravíes, antes que Mariano Melgar. La creación de Valdez era el yaraví mestizo distinto del araví indio, producido éste último en época anterior a la conquista. El araví era un canto lírico ingenuo, de contenido amoroso, por lo general optimista y sólo se daba excepcionalmente con notas melancólicas. En tanto, el yaraví era nostálgico, con el tópico de las palomas (o urpis), con insistencia en la nota de tristeza y con acompañamiento musical, por lo general lastimero y sentimental.

Pero mientras Valdez escribe los yaravíes en quechua, para ser recitados con acompañamiento de quenás, Melgar los concibe directamente en castellano, para ser dichos con acompañamiento de guitarra, acentuando su peculiaridad mestiza no sólo en el contenido sino también en la estructura.

Entre la obra de Valdez de 1780 y la de Melgar de 1814 el *Mercurio Peruano* (1791) acoge algún yaraví mestizo, en castellano, como expresión popular muy difundida. Veinte años más adelante, escribe Melgar por lo menos los diez yaravíes insertos en su recopilación, que dejan traslucir elementos debidos a la lírica española e italiana imperante en ese momento, pero se les agrega un ingrediente peculiar "un acento americano popular y romántico inconfundible" (como dice Porras) y constituye así una estrofa criolla, urbana unas veces y otras campesina y eglógica, distinta expresión de la poesía erudita y culta que entonces imperaba, por lo cual Melgar habría de encontrar incomprensión o desdeñosa consideración de críticos formales y académicos del XIX, como Menéndez y Pelayo y su seguidor peruano Riva Agüero que no vacila en calificar a Melgar como:

"Mediano discípulo de los desdichados líricos españoles anteriores a Meléndez, (quien) —Melgar— rima pobremente, su vocabulario es reducido y desgarrado y lo afean expresiones de mal gusto".¹⁸

El aliento del yaraví encontró marco adecuado en una ciudad entonces provincial como Arequipa y sobre todo en su campiña y en sus alrededores y en los valles próximos. Al recoger las muestras de esas expresiones poéticas espontáneas y auténticas, Melgar les comunicó su experiencia literaria, estimuló a sus libres e iletrados ejecutantes —en la guitarra— y recitadores, les pulió asperezas y aportó nuevos temas de su sensibilidad afín, adecuándolos a la pura expresión popular. Allí en Chuquibamba, en muy corto tiempo —unos pocos meses— Melgar descubrió una veta de incalculable riqueza literaria anónima, que afloraba como expresión nativa y fluyente del hombre del pueblo y confundió con ellas su propia inspiración melancólica estimulada, creemos, más que por experiencias personales, por esas lecturas recientes

de españoles, de ingleses y de italianos, con las que se había familiarizado en Lima. Años más tarde, los románticos de mediados del XIX, mucho después de la muerte de Melgar en 1815, como Clemente Althaus, Manuel Castillo, Carlos A. Salaverry, Constantino Carrasco y Actislo Villarán, cultivaron también el yaraví pero elevando su estructura a formas más eruditas y cultas, pero menos auténticas.

Ha sido necesario, por lo demás el transcurso de un siglo para que se haya operado una revaloración de la popular y para que lo indígena y mestizo recobre un aliento auténtico en las versiones de José María Arguedas y otros contemporáneos y se torne a la apreciación auténtica de su raíz popular.

-
- 1) Apareció en **La Bolsa**, de Arequipa, 7 de noviembre de 1891.
 - 2) Hemos corregido, ligeramente, con ayuda de algunos buenos amigos de habla italiana las notorias erratas de imprenta que se advierten en los versos italianos de la publicaciones original mencionada, a fin de ofrecer un texto inteligible y según nuestro entender, **correcto**.
 - 3) Aurelio MIRO QUESADA SOSA, "Mariano Melgar estudiante y maestro", en **Mar del Sur**, año III, Lima, set. y oct. 1950, N° 13.
 - 4) v. Estuardo NUÑEZ, **Autores ingleses y norteamericanos en el Perú**, Lima, Min. de Educ. Pública, 1957, p. 39
 - 5) En prólogo a **Poesías de Mariano Melgar**, (Nancy, 1878).
 - 6) En **El Investigador**, Lima, 2 de octubre de 1813.
 - 6a) A. Miró Quesada, estudio citado.
 - 7) v. José de la Riva Agüero, **Historia del Perú**, II, Lima, 1953, p. 43.
 - 8) *Ibid.*, p. 44.
 - 9) J. A. Miralla y otros; **Breve descripción de las fiestas celebradas en la capital de los Reyes del Perú, con motivo de la promoción del Excmo. Sr. D. José Baquijano y Carrillo... al Supremo Consejo de Estado**, Lima, 1812.
 - 10) Riva Agüero, cit. p. 43.
 - 11) Reproducidos en **Poesías de Mariano Melgar**, ed. M. Moscoso Melgar, Nancy, 1878 y también en **Mar del Sur**, "Flor de leer", Lima, N° 15, Vol. 5º, enero-febrero, 1951.
 - 12) G. Parini, "A Silvia", poema escrito a principios de 1795. Otro título de la misma poesía es el siguiente: "Sul vestire alla ghigliottina"; tal moda de vestir "a la guillotina", que cundió en la época del terror en Francia, consistía en un corte del traje que dejara descubierto el cuello. En Italia se confeccionaban vestidos "a la moda" (desnuda la espalda y el cuello).
 - 13) J. Riva Agüero, **Carácter de la literatura del Perú independiente** (1905) en **Obras completas**, tomo I, Lima, 1962, pp. 78-80.
 - 14) M. Melgar, "**Rimas provenzales**", publicadas en **La Bolsa de Arequipa**, 13 de noviembre de 1891. Antes se publicaron en **Parnaso Peruano**, por D. Cortés, Valparaíso, 1871, con algunas incorrecciones.
 - 15) Emilio Carilla, "Mariano Melgar", en **Boletín de la Academia Argentina de Letras**, Buenos Aires, 1963.
 - 16) V. Francisco Mostajo, "El poeta Melgar, prócer de la Patria", en **La Prensa** de Lima, 24 de setiembre de 1950.
 - 17) Raúl Porras B. "Notas para una biografía del yaraví", en **El Comercio**, 28 de julio de 1946, p. 11.
 - 18) J. de la Riva Agüero, **Carácter de la literatura del Perú Independiente** (1905) en **Obras Completas**, tomo I, Lima, 1962, p. 78-80.