

PREFERENCIAS POÉTICAS DEL INCA GARCILASO

Raquel Chang-Rodríguez
City College-Graduate Center
City University of New York (CUNY)

Para Elias L. Rivers

El Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) no fue poeta. Es conocido y admirado por su aporte a las crónicas de Indias, particularmente por su obra maestra, *Comentarios reales* (1609, 1617), donde ofrece una visión idealizada del imperio incaico tanto como una mirada contestataria de la conquista española¹. No obstante su preferencia por la prosa, Garcilaso se sintió atraído por la lírica². Dada la centralidad del Inca en las letras hispánicas es relevante conocer y apreciar sus ideas sobre el quehacer poético ya que éstas inciden en su oficio de historiador, y a la vez lo muestran al tanto de la polémica entre antiguos y modernos. En *La Florida del Inca* (1605) establece una categoría especial para “la buena poesía” cuando la aparta de las detestadas ficciones, o sea, los libros de caballería (*F*, libro 2, 1ra parte, cap. 27, 112)³. En la primera parte de *Comentarios reales* le dedica el capítulo 27 del segundo libro a los cantares en lengua quechua. Nota la medida del verso (cortos y largos) y su carácter (“compendiosos, como cifras”), los varios tipos de composiciones así como sus temas. Igualmente señala la semejanza del verso quechua a la redondilla española y la preferencia de ambos por la rima asonante; también comenta la relación del primero con la música, particularmente la flauta. Para explicar la importancia del “artificio de la compostura y la significación abreviada” en la poética quechua, reproduce de memoria, en versión bilingüe, una canción amorosa:

Caylla llapi	Al cantico ⁴
Puñunqui	Dormirás
	quiere dezir
Chauptuta	Media noche
Samúsac	Yo vendré. (<i>CR</i> , 1, libro 2, cap. 27, 121)

Sensible a la labor de traducción, encomia al padre Blas Valera (1544-97)⁵ en su traslado de un poema de corte mitológico del quechua al latín⁶. También se detiene a comentar sus propias habilidades lingüísticas y selección del idioma al cual decide traducir esa composición: “Para los que no entienden indio ni latín me atreví a traducir los versos en castellano, arrimándome más a la significación de la lengua que mamé en la leche que no a la ajena latina, porque lo poco que della sé lo aprendí en el mayor fuego de las guerras de mi tierra” (CR, 1, libro 2, cap. 27, 122)⁷; igualmente abunda en la dificultad de la traducción y explica por qué no pudo conservar las cuatro sílabas de los versos: “yo salí dellas porque en castellano no se pueden guardar, que, habiendo de declarar por entero la significación de las palabras indias, en unas son menester más sílabas y en otras menos” (CR, 1, libro 2, cap. 27, 122). Tal solución reitera la importancia que el luminar cuzqueño le presta tanto al conocimiento de la lengua como a la propiedad de la traducción —y de la interpretación— para efectuar una comunicación efectiva; además, muestra su sensibilidad en cuanto los aspectos formales de la composición y la impronta cultural connotada por cada vocablo. El Inca traduce *haráuec*, término empleado para designar a los poetas en el Tahuantinsuyo⁸, como “inventador” (CR, 1, libro 2, cap. 27, 122-23)⁹. De este modo liga al rapsoda andino al concepto griego de *poiesis*, o capacidad de “hacer”, de “crear” mundos por medio de la erudición, del artificio verbal, idea seguramente atrayente al autor cuzqueño¹⁰.

En *Relación de la descendencia del famoso Garcí Pérez de Vargas* (1596), una obra breve y poco atendida por la crítica, el Inca ofrece atisbos más concretos que permiten refinar nuestra percepción sobre su interés en la poesía castellana. Este tratado genealógico publicado por primera vez en 1929 en Madrid y Lima¹¹, se concibió como parte del prólogo de *La Florida del Inca*, crónica que el autor proyectó dedicar a su tío, don Garcí Pérez de Vargas, y terminó ofreciendo a Teodosio de Portugal, duque de Braganza (1568-1630). No obstante su brevedad, el informe de la estirpe española del Inca Garcilaso da cuenta de sus predilecciones sobre historia, ética y literatura. En este ensayo me concentraré en la porción de la *Relación* donde el cronista andino, aludiendo a figuras estelares — Garcí Sánchez de Badajoz (1460-1526), Cristóbal de Castillejo (1490-1550) y Garcilaso de la Vega (1501-36)—,

tercia en la polémica sobre tradición e innovación en la poesía española. Propongo que, por medio de sus observaciones, el autor de *Comentarios reales* se muestra al tanto del debate literario entre antiguos y modernos; al mismo tiempo, destacaré cómo se inserta en estas cuestiones el jesuita Juan de Pineda (1557-1637), biblista, censor y reconocido humanista. Lo primero permitirá presentar al Inca como cuidadoso lector de poesía, moderno en espíritu, interesado en la claridad de expresión, atento a las ideas renovadoras, aunque anclado en la preferencia por los metros castellanos; lo segundo nos ayudará a realzar sus vínculos con los ignacianos cordobeses con quienes alternó por cerca de dos décadas. Referencias a dos figuras literarias ligadas a la estirpe del Inca (Garcí Sánchez de Badajoz y Garcilaso de la Vega), y a otro poeta asociado con la preservación de la tradición (Cristóbal de Castillejo), parecen mostrar una actitud ambivalente de parte del autor: por un lado admira a su homónimo, y, por otro, rompe lanzas por los metros castellanos y la claridad de la poesía tradicional. La primera y más conocida alusión remite a su tío abuelo, el vate toledano Garcilaso de la Vega, mientras la segunda nos lleva al enigmático astigitano Garcí Sánchez de Badajoz. La posterior mención a la obra y figura de Cristóbal de Castillejo le servirá al autor para elogiar a los poetas y metros tradicionales y destacar lo mejor de la lírica castellana. Veamos primero la presentación de su homónimo.

Garcilaso de la Vega, el toledano

En la *Relación* el Inca lo caracteriza como “espejo de Caualleros y Poetas” quien gastó su vida “tan heroycamente como todo el mundo sabe, y como él mismo lo dize en sus obras. Tomando hora la espada, hora la pluma” (R 42). Esta aseveración remite a los conocidos versos (37-40) de la égloga III del Garcilaso toledano¹² que adornan el escudo de armas atribuido al Garcilaso cuzqueño¹³, incluido en la edición lisboeta de *Comentarios reales*. Si bien los vínculos entre ambos autores se han examinado desde diferentes perspectivas críticas (González Echevarría; Mazzotti), en cuanto al autor andino, me permito recalcar: 1) la mención del lema en la temprana *Relación*; 2) cómo en ésta —y posteriormente en el escudo— el autor distribuyó sus propios servicios valorando igualmente la reflexión y la acción; y 3) la representación en

este documento genealógico del poeta toledano como figura modélica en ambas ramas: él es el “espejo”, o sea, la imagen cabal del caballero en la cual se funden el ejercicio de armas y letras. El cronista peruano, al perfilarse como combatiente (en la Guerra de las Alpujarras) y escritor (en sus traducciones y crónicas), imita al paradigmático ancestro¹⁴ y sigue el modelo del caballero ideal evocado por el comportamiento de éste y aludido en la *Relación*.

En este sentido conviene recordar que, en cuanto a las letras, el Inca, como los modernos, siente gran admiración por los clásicos cuyas traducciones atesoró en su biblioteca, y por Petrarca, el autor preferido de la mayoría de los poetas españoles del Renacimiento; como ellos, valoró la traducción de textos como ejercicio emulable, digno de un humanista. Consecuente con estas ideas, vertió al castellano (1590) el más importante tratado neoplatónico de la temprana edad moderna, *Diálogos de amor* de León Hebreo. Todo ello parecería afirmar la anunciada identificación de ambos caballeros —los dos Garcilasos— cuyo corolario lógico sería la preferencia de parte del autor de *Comentarios reales* por los versos al “itálico modo” popularizados en España por su ilustre ascendiente. Pero el Inca está lleno de sorpresas. Si bien es impensable que no leyera al poeta toledano —la referencia en la *Relación* a “como él mismo lo dize en sus obras”, lo confirma—, en el inventario de su biblioteca no se registró copia alguna de la obra del tío abuelo; sí se consignaron varias copias de los sonetos y canciones de Petrarca¹⁵. Curiosamente, su valoración del segundo poeta mencionado en el tratado genealógico, Garci Sánchez de Badajoz, parece apuntar a otras preferencias.

Garci Sánchez de Badajoz, el astigitano

Al igual que el Garcilaso toledano, el poeta de Ecija está ligado genealógicamente al Inca: su ancestro, Gonzalo Pérez de Vargas, contrajo matrimonio con María Sánchez de Badajoz, de la ilustre rama del bardo (R 36). Además, éste, en una etapa de su vida, pasó al servicio de Lorenzo Suárez de Figueroa (1505-28), tercer conde de Feria (1506-28) y con él estuvo en la corte¹⁶. A la muerte de don Lorenzo (1528), regresó a Zafra y allí sirvió a su hijo, don Pedro Fernández de Córdoba y Figueroa (1518-52), cuarto conde de Feria; es probable que el

astigitano viviera en esa villa andaluza (Zafra) hasta su muerte. En la descripción genealógica de su estirpe, Garcilaso lamenta la pérdida del “noble y antiguo” apellido Badajoz al unirse al de Vargas y Figueroa¹⁷; solamente lo conserva “aquel famoso y enamorado¹⁸ cauallero” Garci Sánchez de Badajoz, “Fénix de los Poetas Españoles sin hauer tenido yguar, ni esperança de segundo” (R 36). En esta valoración tan positiva acompañaron al Inca otros ingenios de los siglos áureos entre los cuales se destaca Lope de Vega quien en el prólogo de *Isidro* (1599) preguntó: “¿Qué cosa se iguala a una redondilla de Garci Sánchez o de D. Diego de Mendoza?¹⁹” Esta cercanía a la Casa de Feria con la cual el peruano estaba emparentado así como la personalidad —según las anécdotas, enloqueció y murió de amor— y obra del bardo, sin duda atrajeron al cronista andino. Fue tanta la admiración del cuzqueño por el astigitano que aprendió de memoria sus poemas — otra muestra del interés de Garcilaso en la lírica —, y proyectó llevar a “lo divino” las *Liciones de Job apropiadas a las pasiones de amor* (1511)²⁰ (R 36-37). Confiesa no haber intentado él mismo tal hazaña por falta de talento: “Que yo aunque lo desseo tanto por no tener nada de poesía no lo he intentado por mí y por estas ocupaciones y las passadas del León Hebreo no he podido buscar el Poeta Theólogo que desseo hallar” (R 37).

Juan de Pineda, el sevillano

En principio el “Poeta Theólogo” llamado a cumplir esta labor de divinizar las citadas *Liciones*, fue su amigo, el jesuita, humanista y censor Juan de Pineda. Desde una perspectiva literaria, lo recordamos como jurado en un certamen sevillano de 1610 donde participó Luis de Góngora. Enojado por no recibir el primer premio, el autor de las *Soledades* ridiculizó al jesuita en un soneto al cual éste contestó con otro soneto burlesco, usando las mismas consonantes y juegos de palabras. Más tarde a Pineda le tocó censurar las obras de Góngora²¹ y también ofrecer un juicio sobre la *Política de Dios* de Francisco de Quevedo. Las notas de Pineda llegaron a manos del autor de *El Buscón*, quien le contestó en una extensa carta firmada en Madrid, el 6 de agosto de 1626 (Olivares 48-49)²². En Sevilla, ciudad donde nació, Pineda perteneció a un amplio círculo cultural. Hay constancia, por ejemplo,

de su amistad con el pintor Francisco Pacheco (1564-1644) y el poeta Juan de Arguijo (1567-1623). El primero incluyó una biografía del censor en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (Sevilla, 1599); Pineda protegió al segundo durante una crisis económica y lo alojó en la casa jesuita de Sevilla (Olivares 48-50).

Desde la teología, el interés de Pineda por el libro de Job tenía larga data. Sus estudios culminaron en una exégesis de dicho libro cuyo primer tomo, *Commentariorum in Iob Libri Tredecim, adiuncta singulis capitibus sua paraphrasi*²³, vio luz en Sevilla en 1598, mientras el segundo apareció en la misma ciudad en 1602²⁴. Si bien por viajes y responsabilidades del cronista (Garcilaso) y del biblista (Pineda), la tarea de traslación no se realizó, la selección reconfirma las estrechas relaciones del autor cuzqueño con la orden ignaciana, o al menos con algunos de sus miembros ligados al Colegio de la Compañía en Córdoba, ciudad que Garcilaso visitaba con frecuencia y en la cual residió permanentemente al menos desde 1590²⁵. En este sentido cabe notar que Pineda inició su noviciado en 1572, en Montilla, villa donde Garcilaso residió desde su llegada a España y a la cual retornó (1571) después de participar en la Guerra de las Alpujarras. No sería desacertado proponer que el sevillano, un novicio de quince años, y el cuzqueño, un capitán de treinta y tres, se conocieron en esa época en el entorno del colegio jesuita de Montilla, y se reencontraron más tarde en los claustros ignacianos de Córdoba. Igualmente, importa recordar que Pineda estuvo interesado en la Inmaculada Concepción al menos desde 1603, cuando dio a la estampa en su nativa Sevilla, *Immaculatae B. Virginis Mariae Conceptio ex Sanctae Scripturae praecipuis textibus deducta et comprobata*. El 8 de diciembre de 1617, el cabildo eclesiástico de esa ciudad juró defender el dogma de la Inmaculada, y, lógicamente, Pineda predicó el sermón, publicado después en Sevilla en 1618 (Olivares 22-23)²⁶. Cinco años antes de la prédica, su amigo cuzqueño, cansado de procurar mercedes terrenales, en el fragor del marianismo y probablemente influido por el censor y biblista jesuita, le dedicó a la Virgen María la segunda parte de *Comentarios reales*, también conocida como *Historia general del Perú*, terminada en 1612 y publicada póstumamente en 1617.

En el caso de Pineda, como indicó Aurelio Miró Quesada, hay constancia de que el Inca compartió sus borradores con el humanista

jesuita porque en el tomo dos de sus *Comentarios al libro de Job*, éste critica a quienes relacionan la etimología del nombre Perú con Ophir, o Parua, ambos de origen hebreo. Pineda cita el pasaje sobre la confusión Beru/Pelu/ Perú, inicialmente parte de *La Florida del Inca*, y después trasladado por el cuzqueño a *Comentarios reales* (Libro 1, cap. 4) (Miró Quesada 200-201). Pineda señala su fuente y le rinde tributo al Inca:

[. . .] me acuerdo que alguna vez traté de esto familiarmente con el noble Inca Garcí Lasso que descendía por su madre de la sangre real de los Incas peruanos, varón sin duda dignísimo de toda alabanza, no sólo por sus honestísimas costumbres, sino por su brillante esfuerzo en la más elegante literatura, el que además ahora prepara una historia de las Indias Occidentales amenísima y veracísima para sacarla a luz dentro de poco. Habiendo oído esta conjetura del nombre hebreo buscada de tan lejos y tan extrañamente imaginada, buen Dios, ¡cuánto se rió! En seguida [el Inca Garcilaso] me hizo escuchar la verdadera causa y ocasión de tal nombre (en Miró Quesada 200)²⁷.

La referencia al autor cuzqueño se repitió en *De rebus Salomonis regia* (Lión, 1609)²⁸, cuando el jesuita sevillano comenta nuevamente sobre la etimología de Ophir y del Perú (Miró Quesada 200, n. 14).

El Inca y los versos contrafacta

La familiaridad de Pineda con el libro de Job así como su amistad con el Inca Garcilaso y admiración por sus escritos, nos permiten entender el porqué de su selección para la tarea de divinizar los versos de Sánchez de Badajoz. Conviene ahora pasar a la explicación del Inca sobre la necesidad de este ejercicio, o sea, “divinizar” las *Liciones*. La conservación de los escritos prohibidos de Garcí Sánchez de Badajoz, el bardo “enamorado”, observa el autor, se debe realizar: 1) para restituir ese trozo de las sagradas escrituras a su “puro y espiritual sentido”; 2) para que su “compostura y verso castellano tan propio y elegante, tan eminente y levantado” no se perdiese; y 3) para evitar que otros, distantes intelectualmente del astigitano, por estar la obra “vedada y desamparada”, se aprovechen de ella y enriquezcan sus

rimas con “tesoro ageno” (R 37). Por un lado, subraya la importancia de la espiritualidad y de los metros castellanos; por otro, expresa un deseo de proteger la obra de posibles plagiarios, temor por el cual urgirá, años después, la pronta publicación de *La Florida del Inca* (Guibovich 205). En este párrafo igualmente expresa, sin dar nombres o ejemplos, su admiración por los italianos: cuando les “vedan” sus obras, las corrigen y reimprimen para conservar la memoria del autor (R 37)²⁹, lo cual lo muestra al tanto de las prácticas poéticas de entonces e igualmente sensible a la preservación de la fama. Cabe señalar que el trasladar “a lo divino” muestras de poesía popular o la obra de poetas admirados, fue un quehacer aceptado por la cúpula letrada. No respondía únicamente a intereses moralistas; quienes practicaron esta peculiar modalidad intentaban mostrar su ingenio y capacidad para “divinizar”. Por ello, cuando Sebastián de Córdoba, un oscuro poeta sevillano, publicó *Garcilaso y Boscán a lo divino* (1575) instó a los lectores a leer los poemas en su versión original si bien antes los había condenado por su efecto nocivo en mancebos y mujeres sin experiencia (Crosbie 606-07)³⁰. Por otro lado, la poesía religiosa glosaba textos de la liturgia eclesiástica y así lo comprueban varias composiciones recogidas en el *Cancionero general*; después, los mismos poemas se retraslababan “a lo humano” para mostrar las diversas aristas del amor profano (Gallagher 185).

Sin duda, el Inca Garcilaso se percató del fino trabajo verbal evidente en los versos *contrafacta*, de las posibilidades de este tipo de glosa para mostrar y amplificar sentimientos en ámbitos diferentes (el religioso y el profano) y pasar de un espacio a otro alterando y alternando conceptos. Así, en las *Liciones* del poeta astigitano, como ha señalado Gallagher, el binomio Job/Dios se convierte en el binomio Poeta/Amada (178). Si bien el carácter idólatra de tal propuesta escandalizó a la Inquisición y al Inca, no se le escaparon al cronista cuzqueño las múltiples posibilidades verbales de tales traslados. En este sentido conviene recordar que en *Comentarios reales* el autor explica cómo el maestro de capilla de la catedral del Cuzco adaptó un *hailli* de la cosecha o canto de triunfo³¹ a una “chançoneta en canto de órgano” en loor del Santísimo Sacramento, “contrahecha muy al natural al canto de los Incas. Salieron ocho muchachos mestizos, de mis condiscípulos, vestidos como indios, con sendos arados en las manos, con que

representaron en la procesión el cantar y el *hailli* de los indios, ayudándoles toda la capilla al retruécano de las coplas, con gran contento de los españoles y suma alegría de los indios” (CR, 1, libro 5, cap. 2, 229).

En el capítulo de *Comentarios reales* dedicado a los cantares quechuas, como señalamos antes, el Inca copia un poema que encontró en el manuscrito del jesuita mestizo Blas Valera en latín y en “indio” y lo traduce al español. Los versos recogen una fábula sobre el origen de los fenómenos naturales (el trueno, el relámpago, el rayo, el granizo, la nieve, la lluvia); sobre su popularidad, el cronista cuzqueño observa: “Dízenme que en estos tiempos se dan mucho los mestizos a componer en indio estos versos, y otros de muchas maneras, assí a lo divino como a lo humano. Dios les dé su gracia para que le sirvan en todo” (CR, 1, libro 2, cap. 27, 123). De este modo el autor se ejercita en la traducción y, además, reconoce su importancia; igualmente destaca la habilidad de sujetos de diverso origen —mestizos como él— para el ejercicio intelectual, la creación poética, y, en este caso, ensayar la lírica profana y divina. Quizá teniendo todo ello en mente y reconociendo las posibilidades del *contrafactum*, se atrevió a divinizar metáforas de corte petrarquista en la “Dedicación” a la Virgen en la *Historia general del Perú* (Durand, “Los silencios” 67-68) a la cual llama: “¡Oh Reina del cielo y del suelo!, calçada de luna y de sol vestida, a quien suplico de corazón, pecho por tierra [...] ¡Oh imagen de mi devoción y de las divinas perfecciones, tan perfecta y acabada!” (HG, 1, Dedicatoria 8). Me pregunto si estas lecturas y reflexiones sobre lírica, acompañadas de sus intereses lingüísticos, contribuyeron a reforzar la idea, en los años que componía *Comentarios reales*, de proponer su obra maestra como “comento y glosa”, un tipo de *contrafactum* prosado y a lo incaico de las crónicas castellanas; en esta rearticulación los vencidos y su civilización se convierten en ejemplares mientras los tradicionalmente deificados triunfadores pasan a otro plano.

Cristóbal de Castillejo, el miróbrigense

Con el propósito de reforzar sus ideas sobre la excelencia de la poesía de Garcí Sánchez de Badajoz y la importancia de divinizarla, el Inca acude a la obra de Cristóbal de Castillejo, poeta de Ciudad Rodrigo

tradicionalmente asociado con los antiguos, o sea, con quienes preferían los metros castellanos (el octosílabo) a las innovaciones italianas (el endecasílabo). Es revelador que si bien en la *Relación* el cronista cuzqueño no cita versos ni del toledano ni del astigitano en apoyo de sus argumentos, sí incluye estrofas de “Octava rima de Garcilaso” del mirobrigense:

Garci Sánchez se mostró
 Estar con alguna saña
 Y dijo: no cumple, no,
 Al que en España nació
 Valerse de Tierra extraña
 Porque en solas mis lecciones
 Miradas bien sus estancias
 Veréys tales consonancias
 Que Petrarca y sus canciones
 Queda atrás en elegancias. (R 37)³²

Es bien conocido que, para burlarse de los endecasílabos del toledano y de la estética importada a la Península, en esta composición el autor inventa comentarios que atribuye a bardos de diferentes preferencias, Juan de Mena, Jorge Manrique, Garcí Sánchez de Badajoz, Cartagena y Bartolomé de Torres Naharro. En otro poema, “Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos” (1556), Castillejo hace una crítica aun más fuerte de los modernos: compara al petrarquismo con una secta anabaptista³³ y reclama un inquisidor para juzgarla porque “han renegado la fe / de las trovas castellanas, / y tras las italianas / se pierden, diciendo que / son más ricas y galanas” (157); los sostenedores de esta “secta” son Boscán y Garcilaso, el toledano. Para juzgarlos, Castillejo se apoya nuevamente en el “comentario” de autoridades: Juan de Mena, Jorge Manrique, Garcí Sánchez de Badajoz, Cartagena y Torres Naharro. Curiosamente representa al autor de *Propalladia* quien publicó su teatro en Nápoles (1517) y, siguiendo a Horacio, introdujo la división del drama en cinco actos, como un acendrado “antiguo”: “Por hacer, Amor, tus hechos / consientes tales despechos / y que nuestra España rica, / se prive de sus derechos” (157). En el soneto que sigue a esta composición, sin embargo, el hablante lírico conjunta a las musas italianas y latinas, las califica de

extrañas y bellas, y les pregunta a las primeras: “¿Cómo habéis venido a nuestra España / tan nuevas y hermosas clavellinas?” (159). Si bien los poemas de Castillejo en torno a esta disputa son menores, al agruparse conforman una pequeña poética por medio de la cual nos percatamos de sus quejas sobre el “nuevo estilo”. Reyes Cano, uno de los estudiosos más tenaces de Castillejo, ha leído este grupo de poemas en clave burlesca; al mismo tiempo, ha señalado el interés de Castillejo en una renovación de la lengua literaria, sin desmerecer el aporte de los grandes poetas de la tradición castellana, tales como Juan de Mena y el marqués de Santillana (218-20). Otras investigaciones lo muestran como hábil traductor, familiarizado con las ideas que animaron esta práctica y la convirtieron en un arte reconocido por los humanistas; entre ellas sobresale la conservación del significado del original pero evitando el traslado palabra por palabra (Green 172-73). En suma, el espíritu de la obra de Castillejo así como los géneros que practicó — entre ellos el diálogo poético — lo sitúan, como anticipó Margot Arce de Vázquez y han corroborado estudios más recientes, dentro de la temprana modernidad.

A lo largo de su obra el Inca Garcilaso muestra un constante aprecio por la poesía tanto quechua como castellana. Si bien en el debate entre antiguos (los metros castellanos, el octosílabo) y modernos (los metros italianos, el endecasílabo), pareciera que el Inca rompe lanzas por los primeros, el análisis de la *Relación* nos lleva a matizar esta preferencia³⁴. Como Garci Sánchez de Badajoz a quien admira y como Castillejo a quien cita,³⁵ el autor cuzqueño no favoreció ni los metros, ni las metáforas rebuscadas ni los conceptos amorosos asociados con el petrarquismo. Sin embargo, en el inventario de su biblioteca encontramos varias ediciones de la poesía de Petrarca; igualmente, aprecia a quienes han tenido la sagacidad de corregir — o sea, de glosar y transformar —, reimprimir y resguardar obras vedadas para así conservarlas y preservar la fama de su autor. Siguiendo este ejemplo, el Inca intentó cristianizar y conservar los versos de un bardo ligado a la lírica tradicional (Garci Sánchez de Badajoz), cuya obra fue tachada parcialmente por la Inquisición; al mismo tiempo, representa a su homónimo toledano, uno de los introductores del “dolce stil novo”, como “espejo” de caballero y poeta. Nos encontramos entonces a un

Inca Garcilaso con evidente gusto por la poesía y al tanto de las polémicas literarias de la época; si bien prefiere los metros tradicionales, su actitud receptiva le permite reconocer el alcance de las innovaciones tanto como sus limitaciones. Más allá de lo sacro o lo profano, le interesa el trabajo verbal volcado a la recreación y la innovación, implícito en la glosa y los versos *contrafacta* cuyas variadas valencias bien pudieron servirle de inspiración para encontrar otro modo de narrar la historia del Incario. Visto de este modo, cuando el cronista cuzqueño tercia en el debate entre antiguos y modernos, lo hace desde una perspectiva informada, mesurada e inclusiva, animado por el espíritu del Renacimiento cuya impronta hallamos en sus obras mayores. Al declarar estas preferencias, el Inca Garcilaso igualmente manifiesta su interés en las múltiples posibilidades del trabajo verbal implícito en toda creación, ya poética ya narrativa.

NOTAS

¹Agradezco a Anne Cruz la lectura de una primera versión de este ensayo y sus valiosas sugerencias. Presenté una versión abreviada del mismo en el congreso convocado en Lima por la Academia Peruana de la Lengua en abril del 2009.

²Cito la obra del Inca por las siguientes ediciones: Ángel Rosenblat, *Comentarios reales* (CR) e *Historia general del Perú* (HG); Emma Susana Speratti Piñero, *La Florida del Inca* (F); Raúl Porras Barrenechea, *Relación de la descendencia del famoso Garcí Pérez de Vargas* (R). Indico entre paréntesis, tomo, capítulo, libro, y siempre el número de página. En las citas de *la Relación* sigo normas de acentuación actuales.

³Así lo explica: “toda mi vida — sacada la buena poesía — fui enemigo de ficciones como son libros de caballerías y otras semejantes” (F, libro 2, 1ra parte, cap. 27, 112).

⁴La ed. de Rosenblat, acentúa equivocadamente el vocablo; aquí omito la tilde.

⁵El elusivo jesuita mestizo, nacido en Chachapoyas, cuya *Historia Occidentalis*, escrita en latín y hoy perdida, el Inca cita continuamente calificando su contenido de “perlas y piedras preciosas” (CR, 1, libro 2, cap. 27, 123).

⁶El poema explica el origen del trueno y del rayo basándose en una fábula incaica hallada por Blas Valera en los “ñudos y cuentas de unos anales antiguos” (CR, 1, libro 2, cap. 27, 122).

⁷Se refiere a las llamadas guerras civiles del Perú, primero entre los conquistadores, y después contra la imposición de las Nuevas Leyes y el poder real (1541-54).

⁸González de Holguín en su *Vocabulario* (1608) define el *harauí* como “cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición y agora se ha recibido por cantares devotos y espirituales” (152).

⁹Recoge, siguiendo a Diego Fernández, El Palentino, *Historia del Perú* (1571), las coplas, representando a las diferentes ciudades del virreinato, aparentemente compuestas y recitadas por indígenas en la refundación de La Paz. Curiosamente, Garcilaso las descalifica atribuyendo su rusticidad a ser compuestas por nativos “de cada ciudad . . . y no españoles”. (HG, 3, libro 6, cap. 6, 24-26).

¹⁰Esta idea, debatida primero y aceptada después, se observa en la “Carta al arcediano”, en los preliminares de *Grandeza mexicana* (1604) de Bernardo de Balbuena. Georgina Sabat de Rivers la estudió; sobre las alabanzas de la poesía y las preceptivas virreinales, véase Rivers y Cevallos.

¹¹Miguel Laso de la Vega, marqués de Saltillo, lo dio a la estampa en la madrileña *Revista de Historia y de Genealogía*; ese mismo año apareció en

Lima, en el *Boletín Bibliográfico* de la Universidad de San Marcos (Porrás Barrenechea, Prólogo, v).

¹²Los versos son: “Entre las armas del sangriento Marte, / do apenas [h]ay quien su furor contraste, / hurté de tiempo aquesta breve suma, / tomando ora la espada, ora la pluma”. La égloga, según Rivers “el último gran poema de Garcilaso”, está dirigida a una “hermosísima María” cuya identidad se debate (¿María Osorio Pimentel, esposa de don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles, o doña María de la Cueva, condesa de Ureña y Osuna, o María Enríquez, duquesa de Alba?); se sitúa en un lugar ideal, regado por el río Tajo; las ninfas tejen telas con temática amorosa y los pastores, al final, les cantan a sus respectivas amadas (en Rivers 416-17, 421-22).

¹³Recientemente Christian Fernández Palacios lo ha estudiado en detalle y destacado su novedad. Si bien el escudo se le ha atribuido al Inca, no sé sabe si él lo diseñó ni si se compuso bajo su supervisión. Miró Quesada indica que un blasón semejante figura en un cáliz obsequiado al clérigo y bachiller Diego de Vargas, el hijo de Garcilaso, a la muerte del Inca. Agrega que éste se conserva en el “museo Voelkerkunst” [sic.], seguramente el Völkerkundemuseum del Palacio Imperial de Viena. Allí, según aclara Miró Quesada, lo vio el historiador español Xavier de Salas en una exhibición de arte religioso y hasta tomó sus medidas (344, n. 11). Mis pesquisas para localizar este objeto han sido infructuosas.

¹⁴No obstante su indisputable valor en el campo de batalla, en una sociedad donde la prosapia, la limpieza de sangre y el honor concebido como opinión ajena jugaban un papel fundamental, la hoja de servicio del poeta y soldado se deslustró por al menos tres motivos: 1) su larga relación con una mujer de familia comunera (doña Guiomar Carrillo) de la cual tuvo un hijo; 2) la participación de su hermano, Pedro Lasso, en los primeros episodios de la revuelta comunera; y 3) porque, con la memoria de estos hechos aun fresca, los soberanos mandaron detener (1532) y exiliar al poeta cuando sirvió de testigo en la boda de su sobrino y homónimo, el hijo de Pedro Lasso, quien casó con Isabel de la Cueva, a su vez hija del duque de Alburquerque. Los documentos sobre este hijo de Garcilaso y la larga relación entre el poeta y la dama, los dio a conocer Vaquero Serrano; véase su libro y la reseña de Rivers.

¹⁵Corresponden a los números 120 (Dos cuerpos del Pletarca [sic]), 127 (El Pretrarca [sic]), 136 (Otro Pretrarca [sic]) y 167 (*Sonetos y canciones*) del inventario de la biblioteca del Inca publicado por Durand (“La biblioteca” 255-59).

¹⁶Lo sirvió entre 1515 y 1528 (Gallagher 20-21). Como sabemos, la familia estuvo vinculada al Inca Garcilaso cuando éste vivió en Montilla; inclusive se ha postulado (Porrás Barrenechea, *El Inca*) que el posible cambio de nombre del autor cuzqueño se dio para evitar la confusión con Gómez Suárez de Figueroa y Córdoba (1523-71), V conde de Feria (1552-67) y I duque de Feria

(1567-71). El hijo de doña Guiomar Carrillo y Garcilaso, el toledano, fue bautizado Lorenzo Suárez de Figueroa, lo cual indica la repetición de nombres ilustres en una familia, y en parte contribuye a reforzar la hipótesis de Porras Barrenechea.

¹⁷Los descendientes, explica el autor, se apellidan Sánchez de Vargas y Sánchez de Figueroa (R 36).

¹⁸Su biografía cae en la leyenda; se ha comentado —sin fundamento— su presunto suicidio. Otros atribuyeron su locura al castigo divino por profanar el libro de Job (Véase Gallagher 10-11; 22-24).

¹⁹Gallagher ofrece una larga lista de comentarios encomiosos sobre la poesía de Garcí Sánchez de Badajoz (24-29).

²⁰Aparecieron en el *Cancionero general* de 1511 y, por orden de la Inquisición, se omitieron en las ediciones sevillanas de 1535 y 1540 (Gallagher 12). Ver la edición de las *Liciones* o *Lecciones* en Gallagher (141-57). Tradicionalmente las lecciones se cantaban en el Oficio de Difuntos con preferencia de los siguientes capítulos y versículos: 7, 16-21; 10, 1-7, 8-12; 13, 22-28; 14, 1-6, 13-16; 17, 1-3, 11-15; 19, 20-27; 10, 18-22.

²⁰Ángel Alcalá ha estudiado la censura.

²¹Raúl A. del Piero se ocupó del intercambio.

²²Le sirvieron de fuente a Quevedo para *La constancia y paciencia del santo Job* (Madrid 1597 y 1601). Véase Raúl A. del Piero.

²³Ya se ha aclarado que no existe una edición madrileña de la primera parte (Olivares 88-89). Seguidamente de la edición sevillana, ambas partes se reimprimieron en Colonia, 1600 y 1603 respectivamente, y después en Venecia, 1602 y 1604. Para una relación de las varias ediciones de los *Comentarios* y de las otras obras de Pineda, véase Olivares 87-133.

²⁴Sobre el tema véanse Durand (*El Inca Garcilaso*, 138-47), y Miró Quesada (198-203).

²⁵El decreto de Paulo V de ese mismo año de 1617 prohibía cuestionar el dogma de la Inmaculada en actos públicos; cuando llegó a Sevilla, la ciudad lo acogió con mucho entusiasmo (Olivares 23).

²⁶Miró Quesada ofrece la traducción del latín de Manuel Álvarez Toledo S. J. citada arriba e incluye parte del párrafo en esa lengua (n. 15, 200). La cita, indica el estudioso peruano, corresponde al segundo tomo de *Commentariorum in Job* (Colonia, 1601 [sic.]) de Pineda, t. 2, ffs. 419-420 (n. 16, 201). La segunda edición del segundo tomo apareció en Colonia en 1603.

²⁷Miró Quesada da la fecha de 1601 para este texto, publicado por primera vez en 1608. Según explica Olivares, se creyó en algún momento que el libro era sobre los salmos y no sobre el rey Salomón (20).

²⁸Seguramente alude al ambiente contrarreformista prevalente tanto en España como en Italia y la necesidad de obviar la censura para llevar a su feliz conclusión la impresión de una obra. Años después (1612), *Diálogos de amor* fue expurgado por el tribunal inquisitorial en cualquier lengua vulgar;

y el Inca comentó la decisión en la segunda parte de *Comentarios reales* (véase Guibovich 202-03).

²⁹Para una historia de esta tendencia véase Wardropper.

³⁰Triunfo o victoria, voz repetida en los cantares a modo de estribillo; el canto de triunfo sobre el enemigo y sobre la tierra labrada (Aranibar 2: 732).

³¹Corresponde a la sección “De las obras de conversación y pasatiempo” en sus *Obras completas*. Ver el poema en Castillejo (158-59).

³²Los seguidores se bautizaban cuando llegaban a ser adultos; de ahí que, análogamente, los poetas reniegan de su filiación tradicional y se conviertan al “petrarquismo”.

³³Mazzotti explica que este gusto por el verso tradicional seguramente le vino de crecer escuchando las coplas castellanas de los conquistadores que nutrieron, junto con las tradiciones quechuas, la temprana formación del autor (201-02). A esto se debe agregar, como evidencia este recuento, lecturas posteriores de poetas cancioneriles.

³⁴Tradicionalmente, ambos, Sánchez de Badajoz y Castillejo, han sido considerados poetas cancioneriles (sobre el tema véanse Reyes Cano y Green).