

TEORIA DE LA EPICA Y CRITICA LITERARIA EN  
PRELIMINARES DE *LIMA FUNDADA*

Eduardo Hopkins Rodríguez  
*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*  
*Pontificia Universidad Católica del Perú*

El propósito de esta exposición consiste en examinar la información teórico-crítica acerca de poética manejada por los comentaristas y por el autor en los textos preliminares que acompañan la edición de *Lima Fundada* (1732), de Pedro Peralta Barnuevo.

La forma de comprensión del fenómeno poético establece criterios de opinión que nos remiten al contexto de las convenciones sociales que rigen el concepto de lo literario en la primera mitad del siglo XVIII en el Perú colonial.

Un factor relevante lo constituye el proceso de identificación y discusión de reglas en el discurso poético, las cuales conducen a una valoración en concordancia con la tradición teórica vigente y con los impulsos de renovación en el ámbito de la práctica artística y en el de las categorías de los juicios de valor.

Tomaremos en cuenta dos aprobaciones y el prólogo; las primeras están fechadas en mayo de 1732. En cuanto al prólogo, le asignamos la fecha de publicación que corresponde al mismo año de 1732.

*Aprobacion de Pedro Joseph Bermudez de la Torre y Solier. Alguacil Mayor de la Real Audiencia de Lima.*- Bermúdez fue un intelectual de gran prestigio en su época, escribió diversas obras poéticas y discursos críticos; ejerció el rectorado de la Universidad de San Marcos. Luego de elogiar al autor, Bermúdez manifiesta que Peralta en *Lima Fundada* no solamente “observa todas las estrechas leyes de la epica”, sino que logra “dar nuevos acertados preceptos al Arte”.

Habiendo cumplido LF con éxito la ejecución de la fábula, las costumbres, la sentencia y la elocución, partes fundamentales del poema épico, el censor opina que, además, se ha alcanzado un objetivo especial en el poema heroico, solicitado por Aristóteles en la *Poética*, consistente en la capacidad de provocar la admiración (*admiratio*). Las fuentes de apoyo citadas van desde Aristóteles hasta sus continuadores y comentaristas como Horacio, Escalígero, Donato, Vida, Pontano, Madio, Trissino, Minturno y Castelvetro.

La mencionada *admiración* se generaría a partir de “los prodigiosos sucesos que se refieren, y de los exquisitos primores que se ejecutan; y el delicado maravilloso engaze de unos y otros constituye al Poema en credito de obra la mas alta y excelente entre todas las que anima y alienta el Numen poetico”.

A manera de elogio, reconoce que Peralta es el esperado “Virgilio Español”, que ha sido capaz de componer un canto en celebración del olvidado Francisco Pizarro, tal como, según afirma, lo había reclamado el P. Fr. Buenaventura de Salinas y Córdoba, Obispo de Arequipa.

Una explicación acerca del número de cantos de LF, la sustenta en una tradición erudita que, desde la *Farsalia* de Lucano hasta la *Lusiada* de Camoens, había establecido en diez la cantidad requerida. Esta cifra se alcanzaba por la concordancia entre los diez cielos del Empíreo y las Musas sumadas con Apolo. Los cielos implican para Bermúdez “orden en todo movimiento, y armonia en toda consonancia”. Las Musas, a su vez, se encargan de la fama del héroe.

Bermúdez aclara que la citada proporción en diez no solamente es numérica. Se trata de una correspondencia interna, que tiene relación con el contenido temático principal de cada canto:

“Pero todo lo califica, y manifiesta la proporción que se reconoce entre los diez Cielos, las Musas asistidas de Apolo, y los Cantos que dividen

el Poema [...] observándose en las tres correspondencias de Esfera, Numenes, y Cantos, el mismo orden que todas las separadas partes que las forman guardan en sus distintos y solo aora reciprocos contextos”.

De esta forma, las conexiones que encuentra Bermúdez son las que siguen:

- Canto I (viajes por mar): Esfera 1º: la Luna (su inestabilidad domina la inconstancia del mar). Musa: Clío (Historia) (preside poemas heroicos; canta célebres sucesos)
- Canto II (entrevistas, embajadas): Esfera 2º: Mercurio (nuncio, mensajero divino y protector de la elocuencia, que influye en “embajadores sabios, discretos, y eloquentes”). Musa: Euterpe (Música) (suavidad, dulzura)
- Canto III (combates; afectos sentimentales): Esfera 3º: Venus (amor y milicia; lengua elegante y conceptuosa). Musa: Thalia (Teatro, Comedia) (lírica, drama; se asocia con la cultura)
- Canto IV (templo del sol; oro; riquezas; muerte): Esfera 4º: Sol (oro, luz, ocaso). Musa: Melpómene (Tragedia) (mudanza de fortuna)
- Canto V (vaticinio; historia futura; política; guerras civiles): Esfera 5º: Marte (fuego, guerra). Musa: Terpsícore (Danza y canto coral) (música; afectos; asistencia a los reyes en sus juicios; estímulo bélico)
- Canto VI (vaticinios; cambios de fortuna; Imperio; poder político; guerras; fidelidad y amor al Rey; amor a la patria): Esfera 6º: Júpiter (Rey supremo; dominio sobre soberanos). Musa: Erato (Poesía erótica) (favorece a los amantes) (Erato, por su vinculación con el amor, rige, además, todo el poema, como Clío lo hace por su asociación con lo heroico e histórico)
- Canto VII (vaticinios históricos y políticos; dignidad militar y política; nobleza de los gobernantes; elogio a figuras ilustres; memoria de gobernantes; apoteosis de héroes y su ubicación en el cielo): Esfera VII: Saturno (Padre de los numenes; primero de los reyes; autor de los tiempos; reinó en el siglo de oro (o edad de oro); hijo del cielo y de la tierra). Musa: Polimnia (Poesía lírica, retórica, declamación) (lira; inmortaliza a los poetas)

Canto VIII (descripción del Perú; fundación de Lima; luminosidad celeste; brillantez; epitalamios): Esfera VIII: Cielo Sidéreo o Estrellado (luz, transparencia). Musa: Urania (Astronomía; ciencias) (luz; nupcias)

Canto IX (guerras; esperanzas; fidelidad de América al Rey; anhelos de paz; llantos): Esfera IX: Acuario (Aqueo o cristalino). Musa: Calfope (Elocuencia, retórica, épica) (heroísmo; memoria de los triunfos; fama del héroe y del poeta; reina del Parnaso; publica, escribe memorables triunfos)

Este canto está en correspondencia con el canto 9º de la *Eneida*, que estaba influido también por Calfope.

Canto X (celebra la conquista del Reyno del Perú; la Fundación de Lima y el triunfo de Pizarro; término del poema; este canto figura como causa de los cantos antecedentes): Esfera Xº: Primer móvil, y último cielo (no hay violencia; firmeza; motor de las otras esferas). Musa: Phebo (Sol) (dirige y mueve a las musas; primer móvil de las musas).

A continuación de esta descripción del sistema de analogías con que ha sido compuesta LF, Bermúdez concluye elogiosamente en que la consonancia y proporción establecidas por Apolo sobre el movimiento de las Esferas y sobre la acción de las Musas, también rigen en el poema de Peralta:

“El continuado acierto, y ultima perfeccion deste gran Poema, muestran con claridad, que le comunicaron esplendor las Esferas, y elegancia las Musas, y que, assistiendo a unas y otras Apolo, como Sol, y como Phebo, las ha hecho participar a todas sus hermosas Estancias, a emulacion y competencia, una y otra elevada harmonia”.

Después de ponderar la erudición expuesta en las notas marginales del poema y, sobre todo, el compendio de la Historia del Perú que ellas contienen, Bermúdez culmina con un comentario comparativo acerca del tiempo tomado en la redacción de poemas famosos y el tiempo breve utilizado “admirablemente” por Peralta en la composición del suyo:

“cuya prodigiosa destreza ha compuesto con tan rara brevedad esta insigne Obra, que se hara menos creible a la noticia de quien no huviere visto la experiencia de haverle discurrido, escrito, y publicado en termino de poco mas de un año quando otras de esta esfera, que no contienen mas costosa hechura, han sido continuada tarea de repetidos lustros.”

*Aprobación del M.R.P. Thomas de Torrejon, Cathedratico de Philosophia, y Theologia en el Colegio Maximo de San Pablo de la Compañia de Jesus.*- Reconociendo que ha sido inevitable pasar de la censura al elogio del autor y de su obra, Torrejón se dispone a comentar el poema, no sin explicar su personal posición respecto al consenso que difunde los méritos de Peralta: “es esta la vez primera que logro en público contribuir con mi apagada voz al grito sonoro de la fama”.

Torrejón deslinda el carácter heroico del tema de LF, precisando el rango de panegírico del héroe que posee la obra. Por medio de una analogía, el censor parangona el heroísmo de Pizarro al heroísmo artístico de Peralta. El concepto del artista como héroe, orienta aquí los considerandos de Torrejón. La vitalidad de la figura del héroe guerrero lograda por LF es motivo de exaltación por parte del crítico: “tan vivo lo propone, quando lo describe, que su canto, mas parece encanto de los ojos, y que estos, no leen, sino miran”.

Poniendo en juego el tópico horaciano de *ut pictura poesis*, Torrejón equipara el poema con una pintura, resaltando así la plasticidad, la visualidad, de las imágenes del héroe: “Assi su Poetica, como buena hermana de la Pictoria [...] le forma una Imagen, que de muy parecida, casi aspira a animada”.

Lo que corresponde al plano de la invención o fábula (Aristóteles), como “alma de la Poesia”, lo analiza en la doble vertiente de las prosopopeyas y las alegorías. En ambos casos, considera Torrejón, Peralta ha sabido respetar la proporción de verosimilitud exigida a tales digresiones propias de la invención. Las características que encuentra, además de lo verosímil, son la novedad, el entrelazamiento, la oportunidad y el ingenio:

“imita, sin propassarse de lo verosimil a lo improporcionado; la novedad con que inventa, alexandose de aquel fastidio en que siempre tropieza lo vulgar; el temperamento con que la usa, no continuada sino entretextida, para dar campo a la verdad de los sucessos; la oportunidad con que la induce, viniendo no como buscada sino como nacida; y el Ingenio, con que la traza, de modo que adorne los casos, mas no los desfigure, dando a la ficción lo precisso al deleyte, sin que se extravie al engaño”.

La incorporación del tema amoroso en la épica es discutida por Torrejón en términos de defensa de la salud moral del lector. El tópico ha sido

de amplia discusión en la estética europea desde la edad media, habiéndose producido su aplicación en diversos casos. Torrejón declara que no puede “contribuir a un dictamen que pretende calificar de artificio el desorden, e introducir con especie de halago el mas fatal peligro”.

Es tanto en términos artísticos como en los del provecho o utilidad pública, que el crítico defiende la restricción de lo amoroso en la poesía épica:

“Aun al artificio faltan semejantes Poesias; porque aunque se le concede al Poeta la imitacion de las acciones humanas, mas no toda imitacion, sino la que por la senda del alhago camina azia el provecho. Este, dice con Aristoteles Santo Thomas, es el fin, que la Facultad Politica, como Reyna, prescribe a todas las Artes como subalternas. No solo les concede, o niega el uso: sino aun las determina el modo, y entra como Dominante en sus ya arregladas espheras, a darles el ultimo precepto, que es el orden a la utilidad publica. De donde, faltando la Poesia impura a regla tan principal, ni es Obra cabalmente articiosa, ni su Author merece Laurea, y nombre de Poeta”.

El punto de vista adoptado por Torrejón es el del escritor cristiano; en tal sentido, se respeta lo que los poetas de otras tendencias hayan ejecutado en sus obras, aunque no se los justifique:

“No assi el Poeta Christiano; pues la heroicidad de su Sujeto, no consiste en ser vencido, sino en vencer al Amor; ni sus flechas lo ennoblezen quando tierno le hieren, sino quando fuerte las despunta”.

Observando lo que ocurre en LF, obtiene por resultado que el autor ha atenuado la inclusión del asunto amoroso mediante el decoro en el tratamiento del mismo y, en especial, por su distribución entrecortada en parte del Canto tercero y del Canto octavo:

“El Author maneja este torzido dictamen con tal arte, que quando parece, que le sigue, se desvia; o, por dezirlo bien, lo endereza: pues aunque en su Poema admite al Amor, mas es con tal recato, y con tan parthenicas expresiones, que si da entrada al fuego, mas no al humo. Todo el ultimo tracto del Canto Tercero no contiene mas que un Preliminar cortesano, y respetoso al casto hymeneo, o desposorio del Marques, con la Ñusta, o Princessa, que despues declara en el Octavo: y assi fue introducir al Amor, no como vencedor, sino como vencido, o no darle mas triumpho, que el que permiten la Christiandad y el (decoro) de un Heroe tan modesto como el Marques Pizarro”.

Bermúdez, en su Aprobación, ya había anotado la repartición del episodio amoroso entre los cantos tercero y octavo: uno, como preludio y el otro, como conclusión.

En cuanto a la arquitectura general del poema, Torrejón opina que, pese a la variedad de sucesos, la composición ostenta armonía y proporción:

“divide con proporcion los Cantos; engaza con ayre los sucessos; ordena con symmetria las partes; e ingiere con tal arte al principal Assumpto los Episodios, que, como ramas nacidas de un tronco, con lozana pompa lo visten y engalanan. Debo admirar la destreza con que, sin salir de la Orbita que el Poema prescribe, o sin romper la Unidad de la Accion que canta valiendose de Prosopopeyas, tan oportunas como hermosas; introduce, ya, como narración de lo pasado, toda la Monarquia de los Incas; ya, como vaticinio de lo futuro, todos los Señores Reyes de España, y sus Virreyes del Peru; apuntando los mas principales sucessos de su Gobierno con aquel harmonioso orden, que siendo a la Historia extraño, le es al Poema nativo”.

Además de esta disposición del material del poema, el censor alaba la elocución del mismo, destacando su pureza, energía, elegancia, sonoridad, agudeza, decoro, estilo, claridad, como rasgos típicos de la obra de Peralta:

“Brillan en el Poema, con todo el golpe de la luz Phebea, las voces puras, las Expressiones energicas, la Phrase elegante, el Rithmo sonoro, la Sentencia aguda, el Decoro circunspecto, y el Estilo en todo Epidictico, esto es, nervioso, grave, afluyente, vivido, arrebatado, sublime; sin que lo que lo eleva, lo obscurezca, porque es luz sin sombra”.

De modo semejante a Bermúdez, Torrejón encarece la erudición en las notas marginales del texto. Para este comentarista, dos son las funciones de tales notas: auxiliar a los poco enterados y obsequiar a los entendidos. Llama, igualmente, la atención hacia el uso de la alusión poética erudita en el interior del poema:

“corre muy estrecha la pluma por el metro; y en lo que alude, salpica las noticias como gotas. Si estas bastan para los que, bien humedecidos en la erudicion no estan sedientos; son muy escaso alivio, a los que apenas han teñido los labios en tan inmenso golfo, de que los Escolios derivan caudalosas corrientes. Aqui, pues, podran beber con plena satisfaccion, para no penar Tantalos, en medio de tan copiosas aguas”.

Torejón da fin a su discurso con una efusiva reseña de la producción intelectual de Peralta y con un comentario acerca de los méritos personales de este escritor.

*Prólogo del autor.*- Los textos preliminares de Bermúdez y de Torrejón permiten un acercamiento a la percepción crítica de los lectores cultos, contemporáneos de Peralta, respecto a LF. Ambos comentaristas explican aspectos resaltantes del poema, así como elogian los logros artísticos que, a su criterio, alcanza el autor. Las dos aprobaciones constituyen registros interesantes vinculados a categorías estéticas aplicadas al género épico.

El “Prólogo del autor”, por su parte, es una rica declaración de considerandos asociados a la teoría del poema épico en general y a la ejecución particular de LF. Como crítico y defensor de su propia obra, Peralta declara sus motivaciones en la composición de LF y procura indicarnos los éxitos artísticos de ésta. Para Peralta, la armonía, el orden, la proporción, la consonancia, que gobiernan la naturaleza son principios matemático-musicales. Estos, a su vez, ejercen su dominio también en todas las artes. De acuerdo con tales conceptos, la música sería el arte supremo, aunque el principio último corresponde a la razón matemática: “el peso, el número y medida de todo el Universo son las claves por donde Canta(n) todas las composiciones de la Creación”.

El escritor propone que todo está regido por categorías abstractas, especie de modelos originales: “es sin duda que a la proporción que anima en los pensamientos de las mentes, imito la armonía de los conceptos de los cuerpos; esto es, que la proporción intelectual y abstracta es el modelo de toda la corporea”.

Peralta define este modelo como la “música de la razón”. En consecuencia, la poesía se distingue por sus patrones abstractos, que son los que le dan consistencia como tal poesía: “y esta es la poesía: Discurso métrico y Elocuencia cantante”. Aquí el poeta une razón (“métrico”) y música (“cantante”). Es consciente, por lo demás, de que dichos principios abstractos son restricciones, aunque —gracias a las exigencias que plantean al artista— se convierten en impulsos hacia la perfección: “(la poesía es) hermosura, que tiene su mayor libertad en sus prisiones y su mayor firmeza en sus caídas”.

La poesía, como fiel concreción del orden musical, ha participado en la conformación política, religiosa y cultural de los pueblos. Se trata de destacar la función cívica de la poesía por la vía de la razón que la configura internamente. Con lo cual Peralta distingue a la poesía y la exalta en lo que a sus valores y a su pertinencia social se refiere:



“Su poder y su excelencia se manifestaron en los gobiernos, y en las Aras; pues si se redujeron los hombres a vida política, fueron sus reducciones las primeras conquistas de los versos: díganlo Orfeo con sus fieras movidas y Anfion con sus peñascos atraídos (paradojas de la rudeza de los hombres sojuzgada por la fuerza de la poesía vencedora), y si se consultaban los Numenes, era esta la fórmula de sus oráculos con que los philosophos repartieron a Musa por Idea, y los pueblos sirvieron a Deidad por Musa. Aun más sagrada cuna tuvo la Poesía en las cítaras y en los himnos de los primeros Padres y los más sabios Reyes; con que hasta el Culto antes de ser Legal, ya era Poético. En la primera infancia de la Grecia lo mismo fue comenzar a hacerla andar la Ciencia, que enseñarla a cantar la Poesía: pues aun antes de Homero, como no dexo de haver heroes (lo que lamenta Horacio), tampoco dexo de haber Poetas, que sepulto el olvido, cubriendo una misma tierra a los Assumptos y a las Lyras”.

Distinguiendo entre materia y forma, consigna la primera como obra del hombre, y la segunda, como originada en la divinidad. Entiende por materia los metros, los ritmos y los tropos. Forma se aplica a orden, ideas y pensamientos. Es en la forma donde radica la inspiración: “(la forma) es aquel raptó del entendimiento, aquel incendio de la imaginativa, y aquel esplendor de la expresión con que el Poeta se eleva, se enciende y brilla, movido de la Naturaleza”.

El tópico horaciano que postulaba la unión entre ingenio y arte como ideal en el artista, estableciendo como preferente la supremacía del arte (técnica) sobre el ingenio, es cuestionado parcialmente por Peralta al manifestar su preferencia por el ingenio: “de suerte que, aunque aquel gran Maestro de la Poesía, el dulce Horacio, pide la unión del genio y del estudio, vale más el primero sin el segundo, que al contrario”. En consecuencia, lo principal de la poesía radica en el don de la inspiración y en el servicio que ésta exige: “la Poesía es una inspiración que se recibe como dádiva, pero que ha de desempeñarse como deuda”.

Horacio no admitía la mediocridad en la poesía, y el prologuista sigue este precepto al considerar que la poesía es “una Virtud, que consiste en el extremo, porque no admite medio de elegancia”.

Si lo fundamental está en la inspiración, es necesario evaluar cuál es la función de las reglas en la creación poética: “y aunque para esta se ha aspirado a dar reglas, son estas las sendas, pero no los pasos; los rumbos, pero no los Vientos”. Con ello Peralta no hace sino expresar su independencia frente a las normas estéticas consagradas. Estas son solamente guías y no obligaciones

ineludibles. El escritor prepara así la exposición de las innovaciones que ha puesto en juego en medio del respeto juicioso a los preceptos teóricos, a los modelos consagrados, a las tradiciones. La tensión entre la aceptación de lo ya sancionado y el espíritu de autonomía, se manifiesta en esta discusión inicial acerca de los auténticos valores artísticos.

Mediante un resumen de las principales reglas aceptadas para la épica, se establece con claridad en qué radio de acción son pertinentes y en qué niveles son cuestionables. La erudición, el gusto y el sentido crítico de Peralta, le permiten deslindar lo funcional de los preceptos en el plano artístico y en el plano moral. Ambas perspectivas —la artística y la moral— sostienen los criterios distintivos de Peralta en este campo de la estética normativa.

En términos amplios, una primera distinción separa los tipos de estilo según la jerarquía de los asuntos y de los personajes: “(la poesía) pide su mayor espíritu para los Heroes y los grandes hombres, reservando la dulzura y la gracia para los assumptos menos altos. Assí para aquellos se destino la Epica o Heroica, y para estos la Lyrica y la Comica”.

Con sentido histórico, apoyándose en una opinión de Casiodoro, Peralta precisa que la diversificación estilística es producto de la decisión y no una ley natural: “mas no fue esto por alguna revelacion de la Naturaleza, sino por advertencia del Ingenio; pues como noto bien Casiodoro: el principio del decir lo dio la una, y el Arte lo produjo la observacion del otro”.

Amplificando estas consideraciones, insiste en el carácter arbitrario de la constitución de los estilos en la antigüedad greco-latina, denunciando, de otro lado, el valor ejemplar y autoritario que las obras de aquellas épocas, asumidas como modelos, han ido adquiriendo a través del tiempo. Por su antigüedad, el consenso de los lectores ha dictaminado la índole modélica de tales composiciones, confundiendo la anticipación temporal con validez artística: “tiene la Antigüedad veces de Creacion con que se juzga, que formo inmutable aun lo que discurrio antojada. Es un ascendiente de tiempo, que todos veneran por alcuña de razon: con que presumen, que es lo mismo ser primero, que mejor”.

No obstante, dado que el consenso de los lectores ha coincidido en su aprecio por aquellos textos primigenios, Peralta piensa que no se puede eximir al poeta de reconocer la pertinencia de ciertas reglas o leyes, sin dejar de tomar conciencia de su particular naturaleza arbitraria:

“(los que juzgan en mucho las creaciones antiguas) no piensan mal, cuando la aprobacion universal ha pasado en autoridad de cosa juzgada los aciertos; principalmente donde no hay otra regla que el discurso; que ha de hacer la eleccion por la pluralidad de votos de los siglos. Asi se ha hecho en el reyno del componer y del decir Leyes inalterables los estilos y los modos de los primeros celebrados”.

De las reglas que el acuerdo de la crítica ha derivado de los arquetipos de la épica clásica, Peralta enumera como válidas las que tienen que ver con la exigencia del rango militar del héroe; de la unidad de acción; de la función ornamental de la invención compuesta por episodios amatorios, prosopopeyas (“representaciones de dioses y sujetos morales”, dice el prologuista); del discurso figurado; de lo fabuloso o fantástico mediante alegorías. Estas modalidades del poema, convertidas en “reglas inviolables”, están comprendidas por dos categorías superiores que las distribuyen según su pertenencia a los sucesos representados o al sector de las significaciones específicas:

“Todas las cuales las comprenden debaxo de la absoluta division de Imitacion, y Alegoria: de quienes la primera es una imagen de la accion humana o representacion de los sucessos, que forma como el cuerpo del Poema; y la segunda, el sentido, o el alma que contiene”.

Peralta sopesa los motivos que imponen como objeto de la épica al héroe militar, indicando que el valor como virtud, al haber acaparado la atención de la fama, atrajo las “aclamaciones y los cantos”. Dos funciones se pone en práctica aquí: el elogio al héroe y la difusión ejemplarizante:

“y como estos (los tributos) no solo se ofrecen para enriquecer el Erario de los elogios, sino para mantener las fuerzas del exemplo; se constituyo la Virtud Militar como unico assumpto de la Poesia Epica, y se hizo Apolo idolatra de Marte”.

La frase última carga la ironía sobre esta costumbre de la épica transformada en regla inmutable desde su arbitrariedad, gracias a la fuerza del consenso y su persistencia en el tiempo.

Peralta acepta las reglas, pero deja clara su posición de que se trata solamente de decisiones de la voluntad humana.

La unidad de acción la confronta Peralta con la unidad del universo, lo que le permite establecer su vigencia y explicar la adhesión que esta regla ha tenido en la poesía épica.

Los episodios amorosos, como componentes de la *inventio*, sí merecen de parte del escritor limeño una áspera crítica. Estos acontecimientos deslucen la figura heroica, pues no hacen “otra cosa que introducir en el heroísmo la vergüenza”. Propone Peralta que los episodios amorosos vayan controlados en su dimensión por los límites de su función decorativa y que sean restringidos por las normas del decoro moral:

“cualquier ornato con que se pondere la hermosura y se describan los afectos; cuando se contienen dentro de la modestia, la Virtud los corrige, y el fin los ilustra, solo son un inocente alhago de la idea, y una inculpable belleza de la pluma”.

Agrega que bajo un manejo razonable las acciones amorosas pueden cumplir un objetivo edificante:

“Pero no solo son excusables aun hoy los Episodios; son siempre utiles de la manera que se ha dicho: pues evitando las impuras delicias precedentes, navegan seguros hacia la decencia, no siendo otra cosa que un derrotero de instruccion dado a los grandes Hombres, para huir no solo los escollos de una pasion furiosa en que naufraguen, sino aun las corrientes de un amor justo que los desgarte: coronando despues las ansias de este con las honestas rosas del Himeneo. Asi aun en las mas serias Historias y aun en las sacras Letras se refieren los excesos para los remedios”.

En el área de las prosopopeyas y las alegorías encuentra Peralta plena justificación para su empleo por constituir elementos indispensables para el adorno, el lustre y la grandeza de las acciones: “son las realidades de la imaginativa y los cuerpos espirituales del discurso”.

El problema de las figuras es observado como no privativo de la épica, aunque se juzga que la envergadura del género heroico requiere intensamente de su presencia: “del modo que necesitan de mayor numero de luces y mas claras un grande Templo que otro estrecho”.

La historia fabulosa, que es la que involucra a la mitología clásica, merece en Peralta un singular aprecio: “esta es la Lengua que se habla en las eminencias del Parnaso y en lo mejor de las Montañas del Pindo y de Helicon”.

El poeta trata la capacidad alusiva del componente mitológico, citando algunos nombres míticos consagrados por su valor simbólico y como síntesis de contenidos más o menos complejos. Superado el problema de la asimila-

ción cristiana de los dioses paganos, y ya transmutados en simbología catequizada, estas nominaciones son tenidas por norma poética obligada: “hace tenido esta Ley por tan precisa, que a varios se ha multado en el aprecio, por no haberla cumplido en el discurso”.

Peralta dedica un pasaje a tratar la cuestión de los críticos en lo relativo al ejercicio de la poesía épica. La decisión personal de aplicarse a la confección de un poema de esta índole, lo hizo enfrentar los patrones de valoración que siguen sinuosamente los críticos. Los argumentos de la crítica se convierten en obstáculos que atemorizan al creador, alejándolo de sus proyectos. La crítica como “asilo de la debilidad que pasa a las obras su imposible”, está teñida por la envidia y el exceso de celo: “un recurso de la emulacion que les afea su hermosura, o una supersticion de la delicadeza que les condena hasta el acierto”. La manía de los críticos de censurar por censurar, contradiciéndose en sus opiniones y principios, es motivo de protesta en Peralta:

“que no hay quien pueda entender a los Censores, pues los mismos que juzgan que no puede haber sublimidad con muchas reglas, quieren, que no pueda haberla sin cumplirlas todas: Que a un mismo tiempo lo llano les es bajo y lo sublime es afectado; y les disgusta de la misma manera lo seco, y lo fecundo.”

Al ocuparse de esta clase de lector que inhibe al poeta, Peralta señala una presencia autoritaria que tiene la capacidad de influir no solamente en la construcción de la obra, sino hasta en la decisión de ejecutarla. Un receptor de tal naturaleza revela la importancia social asignada en la época a la tarea de escribir. Esta deformación crítica implica la existencia de motivaciones extraliterarias en quienes la ejercen: competencia, celos, envidia, etc.

En su caso personal, el poeta asume el reto de luchar contra estas condiciones inhibitorias en el medio cultural: “y viendo, que este horror iba a poner impedidos los Ingenios y a dejar viudo el Mundo de las Musas, venci el terror, y emprendi la Obra”.

Una vez descritas las reglas básicas de la épica, Peralta expone lo que se ha propuesto en su obra con respecto a aquellas reglas. El es consciente del peligro que corre ante el lector al entregarse a esta confrontación.

En lo que corresponde al héroe, se le figura que Pizarro supera a los héroes de la antigüedad en razón de la hazaña del descubrimiento y conquista

que aquél realizó. Los motivos de su elección se asocian con la necesidad de contribuir a la fama del fundador de Lima:

“siempre sentía, que solo viviese referido, quien merecía reinar decantado, y que fuese en el Templo mental de la Inmortalidad bulto sin himnos, quien era acreedor de los mejores Cantos”.

Comparada con la pintura y la escultura, la poesía le resulta más vigorosa difusora de la gloria: “los Poemas son unos Padrones elocuentes, en quienes hablan las Imágenes y se eterniza la instrucción”.

La condición de los instrumentos de la fama los hace pasibles de renovación; de lo contrario, se produce un decaimiento en su eficacia. Y la poesía es el medio mejor dotado para lograr esta necesaria renovación: “la Fama tiene su vejez y es menester rejuvenecerla de sonante: y esto es lo que se logra con mas dulzura, cuando la eleva a su heroicidad la Poesia”.

Retornando al tema de la unidad de acción, ésta se cumple en la historia narrada, que va desde la conquista hasta culminar con la fundación de Lima, objetivo del poema. Por ello el título de la obra, el cual refleja el contenido de la acción unitaria.

El episodio de tipo amoroso ha sido incorporado atenuándolo para subordinarlo al destino principal del héroe. En esto confiesa seguir el modelo de Virgilio y el de Tasso, con el agregado original de las bodas coronando la relación amorosa. Peralta considera necesario el matrimonio del héroe, no únicamente por seguir el hecho que él asume como histórico, sino porque así ennoblece los afectos de la pareja, distanciándose de los poco edificantes ejemplos que había dado Homero en este asunto.

En el rubro de las invenciones de la fábula, el escritor sigue con entusiasmo la técnica del vaticinio virgiliano. Con ello supera el peligro de la ruptura de la unidad de acción por obra del remontarse fuera de los límites del asunto hacia tiempos futuros. Al hacer que el futuro se incorpore en el pasado (es decir, en el presente narrativo) mediante las visiones anticipatorias de acontecimientos históricos por venir, la acción se conserva dentro del marco que le otorga unidad. El propósito de estas anticipaciones o predicciones está en la exaltación del destino de la nación mediante un “elogio adelantado”, un “canto de futuro”. De otra parte, se acentúa la idea de destino, de predestinación. El esquema providencialista que Virgilio perfeccionó en la *Eneida* sirve al poeta para el encomio nacionalista. La conciencia de pertenecer a una patria y de amarla, la expresa Peralta cuando compara su caso con el de Virgilio:

“No podía arder en mi menos activo el celo de la Patria: que en aquel famoso poeta; amor, que no lo dare por toda su elegancia, que esta ventaja tiene la Voluntad sobre el Entendimiento, poder, sin exaltarse blasonarla. Y así deseando no dejar de la mano el hilo de la gloria de esta inclita Ciudad, aspire a manifestar aquella virtud, con que, hecha un Fenix Politico, ha sabido ser heredera de sí misma, uniendo para con su alto Origen, el aprender, y el competir, y haciendo de aquel mismo pagar lo que le debe, el darle lo que la enriquece”.

La técnica de las predicciones comentada por Peralta implica la sujeción a un modelo ejemplar como el de la *Eneida*. El concepto de *imitatio*, por las expresiones de Peralta, manifiesta tener una vigencia plena en su práctica artística, aunque sin servilismo, tal como ha expuesto en su discusión tocante a los vínculos entre las reglas del género y el talento innovador del artista.

Sabe el autor que su vaticinio es extenso, pero lo justifica por los casos similares de sus antecesores en la épica y, sobre todo, por el caudal de la materia histórica que le sirve a él de base.

Sustentándose en el criterio de Boileau (*Arte poética*), la regla del empleo en el plano de la invención de la denominada “historia fabulosa” (alusiones mitológicas) es aplicada en LF por el valor alegórico de las nominaciones y en la función de superlativos antitéticos (ej.: “mística Diana”; “mejor Perseo”). No se excluye su actuación en el terreno de lo sacro, siempre y cuando se mantenga en sus límites alusivos.

La participación de “apariciones” sagradas le resulta pertinente y verosímil, por su verdad histórica (en tanto se da por reales los hechos de la historia sacra limeña). Además, Peralta opina que contribuyen a la variedad y al adorno del poema. Sin embargo, Peralta trasciende el papel ornamental de estas invenciones al otorgarles valor alegórico: “con la Alegoría ya deja de ser Fabula el adorno”.

Con la idea de que “la ficción ha de entrar como adorno, no como creación”, se niega a inventar personajes. La cercanía del tema haría ridículo emplear héroes ficticios. La verdad histórica ha de aplicarse, igualmente, a lugares y situaciones.

La cuestión de introducir o no nuevos vocablos, la resuelve por la vía de la medida. Critica a aquellos poetas españoles, como Villamediana y Jáuregui, que se exceden en latinismos. Orientado por Horacio, acepta que es positivo

“enriquecer el patrio idioma”. En términos artísticos, afirma que “en el poema es menor inconveniente la novedad, que la bajeza; y es mejor, significar culto, que espresar indecente, u omitir callado. En el, como todo debe ser sublime, es mejor, que por alto no se alcance a ver algo, que el que por humilde se desprecie todo”.

La configuración cultista del poema puede acarrear dificultad a determinados lectores, por lo que cree necesario explicar en márgenes algunas dicciones, así como nombres y alusiones de orden mitológico y determinados sucesos. Peralta es de la opinión de que este procedimiento aclara y enriquece la lectura. Especifica que no se trata de autocomentarse, sino de “espresar con la nota solo aquello que conduce a la mejor inteligencia, no de la frase, sino de la alusion, o de la accion”.

Asevera que la carencia de estas noticias elementales ha estimulado los excesos y las tergiversaciones de la crítica. Consecuencia adicional de la falta de aclaraciones es el alejamiento de los lectores, produciéndose el hecho negativo de las falsas valoraciones: “amandose mas una Historia pedestre, porque es clara, que un Poema sublime, porque es culto”.

Con lo expresado, Peralta se muestra como un autor no elitista, preocupado por la máxima difusión de su obra entre los lectores de diferentes categorías.

Es de notar que el escritor cree necesario aclarar que ha tenido antecedentes en esta actitud. Cita al Padre Rodrigo de Valdés, “ilustre orador y poeta limano”, y al Padre Jacobo Vanniere, ambos escritores jesuitas. Esta actitud de justificación en Peralta indica que el ambiente literario limeño era un tanto severo frente a los escritores. Es por eso que insiste en que poner notas a su poema no es un acto de vanidad, sino de modestia puesta al servicio del público.

Peralta acusa una moderna preocupación racionalista al interesarse en la legibilidad del texto sin menoscabo de sus valores estilísticos. Se distancia así del escritor típicamente barroco, elitista que solamente escribe para los doctos. Dentro de su concepción de lo que es la función crítica, busca eliminar la posibilidad del desvío de sus metas esenciales en el poema al indicar el sentido de pasajes oscuros. De igual forma, atiende al recto juicio del lector común respecto a una obra de difícil comprensión.



Con erudita solvencia justifica el uso de algunas octavas con los últimos versos consonantes. Refuta con ejemplos de autores antiguos y modernos la supuesta regla (“superstición poética”, la llama) que prohíbe el uso de esta fórmula.

Como el autor suele concluir sus octavas con pensamientos y sentencias, opta por dar razón de este detalle estilístico. Es debido a la elevación del género que se requiere rematar las estrofas con un concepto. Las octavas constituyen una clase de poema que “por la magestad de la composición requiere la Corona del concepto: Fabrica de altura, en que ha de ser descanso del que lee, lo que ha sido fatiga del que escribe”.

El tema trae nuevamente a colación el problema de la crítica malintencionada o “crisis maligna”. Para él la crítica es “un arte de la verdad” y no “una literaria detracción”. Los críticos de mala entraña “o se disgustan de la luz continua, o la emulan, porque no la tienen”. El modo de crítica que reconoce es “la crítica prudente y moderada; como medio entre el error, y el imposible”. Los comentarios del poeta muestran que el contexto cultural en que se desenvolvía era un medio difícil en el que la capacidad destructiva de ciertos críticos obligaba a los escritores a estar prevenidos y hacer las aclaraciones del caso oportunamente. Una de las funciones del prólogo es, pues, la de la autodefensa. Precisamente, el motivo por el cual Terencio descartó el tradicional prólogo expositivo argumental en el teatro latino por uno de carácter personal fue el de defenderse de sus enemigos de profesión; con lo que dió inició a esta función del prólogo en la literatura de occidente.

De otro lado, señala que determinadas octavas de LF no se cierran conceptuosamente, sino que, mas bien, cumplen una función transicional, mientras otras se mantienen como portadoras de descripciones o de sucesos. Aquellas que sí culminan en un pensamiento no son de “difícil expresión, o de hiperboles desmesurados, y totalmente inverosímiles: porque lo uno atormenta la lección, y lo otro hace risible el pensamiento”.

Una vez más, el escritor procura mantenerse en un punto de equilibrio entre dificultad y facilidad, y entre la hipérbole y lo verosímil. La atención puesta en el lector es una constante que guía la composición de su texto.

Luego de hacer la revisión de sus propósitos, concluye con una manifestación de modestia en el juicio que le merece la propia obra: “no presumo un absoluto acierto en toda la Obra”. La idea de que la perfección es inalcanzable

para el hombre le permite excusar sus posibles faltas. Con el respaldo de Boileau, señala que “una grande exactitud en observar todas las leyes del estilo es un fuerte indicio de la mediocridad; porque lo sublime no las repara con el impetu, como que el que corre muy veloz, no es posible que vaya muy ceñido”. El impulso, la energía creadora, no pueden fijarse siempre en las reglas.

La dificultad que los comentaristas asignan a la épica entra en contradicción con la actitud que asumen al establecer las reglas de su práctica: “lo que me admira es, que dando algunos por imposible este genero de Obras, les den los preceptos: que es lo mismo, que enseñar el Arte, para no ejercerlo; y delinear la Fabrica, para no hacerla”. Se trata de otra referencia a los críticos y a las posiciones insostenibles que adoptan por sus exigencias exageradas frente a los escritores, así como la predisposición que manifiestan por menospreciar el trabajo de sus contemporáneos. Doble extremo: exceso del marco teórico e incapacidad para aceptar nuevas creaciones. Peralta enjuicia así a un sector de la crítica literaria vigente en su época.

“Celo e instancia” son dos cualidades puestas en juego en el proceso creativo, y que Peralta las aduce como argumento en favor de su labor.

Si un importante sector del público está conformado por los críticos en sus modalidades positiva y negativa, existe otro sector de lectores que, aunque no son críticos, sí mantienen un alto nivel de exigencia. Estos son lectores cuya opinión puede ejercer una influencia motivadora en el escritor. Con discreta modestia, Peralta asegura que, después de publicada su *Historia de España...*, se le llamó la atención por no haber escrito una historia acerca de un tema americano: “emprendi la Obra, impelido de las quejas que de parte del publico se me formaban, haciendo, en cuanto a la Historia, celosa de España a nuestra America, como si mi Pluma fuese hermosura para contendida”.

Un tópico horaciano relativo a la necesidad del periodo prolongado de trabajo en la elaboración de un poema, le sirve para una referencia más a los críticos cargosos que aplican dicho tópico como argumento crítico cuando se enteran del tiempo breve consumido en determinada creación poética. Esta vez el escritor adopta un tono burlón:

“miden con la cuerda del tiempo las estensiones del discurso, aunque podria retorcerles la Crisis con la nota; pues ya que no he de poder evitarla en el defecto, por lo menos habre evitado duplicarla con el ter-

mino: que es cultura enfadosa, gastar muchos años de riego, para no ser Palma; y risible trabajo, pintar eterno, para no ser Zeuxis”.

No obstante que le ha tomado año y medio su tarea, Peralta expresa que en realidad la obra ha sido fruto de prolongada preparación personal:

“Puedo decir, que este es parto de tantos años, cuantos he consumido para habilitarme; habiendo hecho lo que el Arquitecto, que, juntos ya los materiales, labra veloz, lo que hubo congregado lento”.

Peralta es consciente que el tipo de apreciación crítica aludido no hace justicia a la obra. Por eso solicita que se evalúe al poema por sí mismo, dejando de lado al autor y, por extensión, a toda consideración extrínseca al texto (preceptivas, reglas, modelos, prejuicios, envidias, celos, etc.) El criterio de objetividad implícito en esta demanda del escritor está sustentado en el concepto de autonomía textual. Supone dicho criterio, además, una exigencia planteada a los críticos en cuanto al respeto al texto, a sus rasgos peculiares de configuración: “lo que pido es, que se atienda solo a la misma Obra”.

Como criterio para valorizar el texto pone la aceptación y satisfacción del lector. Si la obra es acogida, los aspectos extratextuales, como el atrevimiento del autor, etc., carecen de interés: “si ella agrada importara poco mi osadía”. Y si no le gusta al público, sería irrelevante la mucha dedicación que haya puesto el autor en su composición. También aquí un asunto extratextual queda invalidado: “y si no (agrada), importaría menos la prolijidad”.

Es de notar la distinción entre lector en general y lector crítico, en el plano del éxito editorial. El lector común y masivo será determinante como factor de reconocimiento de los alcances artísticos del libro, por encima de la opinión especializada del crítico. Peralta percibe esta divergencia tradicional en el camino que va de la obra al público, ruta en la que el crítico como archilector no suele ser un buen intermediario, constituyendo una especie de inoportuno convidado de piedra. El crítico resulta un obstáculo en el proceso comunicativo del objeto artístico. Ante el poder inhibitorio y coercitivo de la crítica, el lector genérico funge de juez desinteresado y justo; es la entidad que compensa al autor de las penurias de su trabajo y de la agresión de los lectores especializados o profesionales.

*Alegoría del poema.*- Los conceptos de imitación y alegoría han sido tratados en forma separada del prólogo, en una sección titulada “Alegoría del

Poema". La pertinencia de esta distinción se explica en cuanto aquí Peralta discurre sobre algo que quiere destacar especialmente: el sentido oculto en ciertos pasajes inventados por él y, especialmente, su calidad como artista experto en su oficio. Como es de apreciar, la mencionada sección, dado su contenido, en realidad es parte del prólogo. Su separación tiene una función enfática.

Desde el punto de vista de la imitación, da a conocer que ha seguido a Horacio en el respeto a la regla de lo apropiado, tanto en los sucesos como en los personajes: "he solicitado que la relacion Poetica de los sucessos se aya hecho con toda la propiedad possible, segun los caracteres de las personas, y los de sus afectos y costumbres".

Distingue, luego, entre alegoría universal y alegoría particular. La primera corresponde a todos los poemas, en tanto "representacion de la vida especulativa, o de la practica y civil". La particular es la que pertenece a cada poema. Las alegorías de LF reciben su respectiva explicación de función y sentido. Así, el héroe Pizarro significa "la Virtud Militar que se compone del Valor, y la Prudencia". La oración a la tumbesina sirve para comunicar las motivaciones de Pizarro y para que éste se informe de la situación del Imperio. La canción de la hermana de Atahualpa a Pizarro sugiere la propensión de los héroes hacia los "deleites". Palas liberando a Pizarro del amor es "la virtud con que deben estos (los héroes) huir de los embelezos del amor". Las dos veces que América va ante Dios permiten mostrar los "motivos de la Providencia" acerca de la conquista y conversión, y sobre el "auxilio contra el alzamiento". Igualmente, ilustra los "ruegos de los santos y los justos" en favor de la fe recién establecida. La descripción del trono de Dios alude a la Gloria. La respuesta de la divinidad permite explicar las apariciones favorables del apóstol Santiago y de la Virgen. El vaticinio del ángel a Pizarro, ilustrando la historia futura y sus personajes, expone el tema del providencialismo político y religioso: "en el vaticinio, que antes hace el Angel a Pizarro, de los Reyes, Virreyes, Santos y Varones ilustres futuros, y de sus sucessos; la Provision Divina de estos, y el arte de unir la Empresa de la Conquista y Fundacion de Lima con la Historia del Reyno hasta el presente". Indirectamente, Peralta indica que tal anuncio se refiere también a otra hazaña consistente en la pericia artística del poeta: "el arte de unir la Empresa de la Conquista y Fundacion de Lima con la Historia del Reyno hasta el presente". Opinión que coincide con la de Bermúdez y la de Torrejón. El atribuir esta función a la alegoría, por la cual se llama la atención hacia la forma y ejecución del mensaje —en tanto independiente del mensaje comunicado— es

una revelación de la importancia artística que Peralta concedía a este momento de su poema. Dicha parte ha sido llevada a cabo sobre el patrón virgiliano, pero con el convencimiento de su valor como singular realización poética. El bosque que atraviesa Pizarro guiado por el Ángel equivale al “camino de las virtudes”. El templo en este bosque anuncia la “verdadera inmortalidad”. Más funcional que significativa es la participación del “Nuncio celestial”, porque sirve para informar al héroe de la rebelión del Cuzco. El Palacio de Plutón y la oración de este personaje presentan el infierno y los vicios, así como la influencia del demonio en el alzamiento de Manco Inca. San Cristóbal dispuesto a ayudar a Lima da lugar al “Milagro del Río para ahogar los enemigos”. El canto de la Náyade a Pizarro se asocia al “esfuerzo con que se animo su constancia contra los mismos Barbaros”. Por último, la Discordia que se aparece en sueños a Almagro, implica los consejos que se le dieron para la guerra civil contra Pizarro.

En conclusión, todo este pasaje que trata de las alegorías no solamente precisa su significación, sino que da información relativa a las funciones narrativas que ejercen. En realidad, el poeta quiere otorgar “razón de las principales alegorías del poema”, entendiéndose por ‘razón’ las categorías de funcionalidad y sentido.

La declaración de alegorías tiene por objeto, en este caso, hacer explícita la que, a juicio del escritor, es su contribución poética más relevante en el plano de las invenciones de la fábula. Dentro de éstas, el poeta ha querido insistir ante el lector en que aprecie con cuidado el trabajo artístico de la anticipación de la historia que vendrá. Si todas las demás explicaciones de las alegorías tienen que ver con sus valores éticos o de aplicación pragmática en la economía narrativa, la explicación que corresponde a la calidad del trabajo del artífice queda enfatizada por su posición singular, constituyendo de esta manera el motivo de fondo de la presencia de la llamada “Alegoría del Poema”.

El lector aparece bajo esta motivación como destinatario de dos objetivos: recibir el mensaje del texto y valorar la virtud artística de su autor. En el último objetivo que alcanza al lector, figura éste como el que otorga la gloria al poeta cuando reconoce la pericia de su arte.

## CONCLUSIONES

- I. El escritor peruano estudiado y sus respectivos comentaristas están en lucha contra el peso autoritario de una tradición crítica que ha sido construida a partir de modelos no cristianos. Dicha tradición impone reglas que el artista, al querer aplicarlas a temas nuevos, descubre inadecuadas y ve la necesidad de postular reajustes en la teoría poética. La conciencia histórica del autor y comentaristas respecto al corpus teórico va distinguiendo cómo los preceptos estéticos surgen de casos concretos para, luego, ser convertidos en leyes generales. Leyes que pronto demuestran sus limitaciones ante el cambio de los tiempos y de los gustos. Los teóricos peruanos perciben la pertinencia de los cambios de acuerdo con las épocas, con las voluntades. La exigencia de cambio se postula dentro del cuerpo institucional de la teoría poética general, en diálogo crítico con ella; no se trata de plantear rupturas o cancelaciones totales.
- II. Los discursos preliminares indican el nivel artístico alcanzado por la obra que acompañan, dentro del modelo general de la poesía épica.
- III. Distinciones relativas a la peculiaridad de la épica producida por un escritor católico fijan las diferencias de criterio artístico y ético en la configuración del tema y de los rasgos formales correspondientes.
- IV. La polémica que discute la validez del material imaginativo frente al material histórico se orienta a favor de una subordinación del primero respecto al segundo.
- V. El material imaginativo aceptado se ve sometido a la regulación del criterio de verosimilitud.
- VI. En cuanto a la presencia de lo erótico las opiniones se inclinan por el tratamiento decoroso, atenuado y sugerido, evitando la competencia con el tema heroico central. Esta característica se basa, sobre todo, en la función ejemplarizadora atribuida a los poemas del género épico.
- VII. Las alusiones al lector en los preliminares ocupan una serie de considerandos interesantes, mediante los que se divide a aquél en lector común y lector erudito. Por su parte, el lector erudito se bifurca en críticos positivos y críticos destructivos.

- VIII. Es importante la concepción del lector como objeto de edificación moral.
- IX. El concepto de *imitatio* se extiende al carácter ejemplarizante de las obras. Estas son modelos a imitar en la conducta heroica, virtuosa, política, etc.
- X. Es relevante el aprecio hacia la comunidad de lectores como institución creadora del consenso valorativo del texto a través de múltiples épocas y espacios culturales.

## BIBLIOGRAFIA

Carilla, Emilio

1946 *El gongorismo en América*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Univ. de Buenos Aires.

Caspar (seud. de Félix C. Coronel Zegarra)

1879 "Tres poemas del coloniaje". *Revista Peruana*, Vol. III: 292-613.

Castro, Ignacio de

1795/1978 *Relación del Cuzco*. Ed. de Carlos Daniel Valcárcel. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Cisneros, Luis Jaime

1964 "Palabras sobre Pedro de Peralta". *Revista Histórica*, 27: 63-69.

Choy, Emilio

1985 *Antropología e historia*. 2. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. ("Los precursores de Peralta", "Acerca de Pedro de Peralta y Barnuevo", "Peralta y el problema Universitario", "El capitalista Gaspar de Espinoza"), 190-276.

Diego, Gerardo

1964 "Poética y poesía de Don Pedro de Peralta Barnuevo". *Revista Histórica*, 27: 42-62.

Feijoo y Montenegro, Benito Gerónimo, Fr.

1726-39/1781 *Theatro Crítico Universal*. Madrid: Blas Román, Impresor de la Real Academia de Derecho Español y Público. T. IV, Discurso Quinto, II, 10: 104-105.

Fuente Benavides, Rafael de la

1968 *De lo barroco en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. ("Peralta y los culteranos"), 49-82.

Gutiérrez, Juan María

1957 *Escritores coloniales americanos*. Buenos Aires: Raigal.



- Hernández Sánchez-Barba, Mario  
1978 *Historia y literatura en hispano-américa (1492-1820)*. Valencia: Castalia.
- Jiménez Borja, José  
1964 “La vertiente barroca de Peralta Barnuevo” *Revista Histórica*, 27: 23-30.  
1964 “Don Pedro de Peralta conceptista y dieciochesco” *Boletín de la Biblioteca Nacional*, 30: 5-13.
- Leonard, Irving A.  
1933 “A great savant of colonial Peru: Don Pedro de Peralta”. *Philological Quarterly*, Vol. XII, 1: 54 y ss. (separata).  
1937 “Algunos documentos de Peralta Barnuevo”. *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos*, Vol. VII, 1-2. (separata).  
1937 *Obras dramáticas de Pedro Peralta*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- Lohmann Villena, Guillermo  
1964 *Pedro de Peralta. Pablo de Olavide*. Lima: Ed. Universitaria: 5-47.
- Macera, Pablo  
1962 “Lenguaje y modernismo peruano del siglo XVIII”. *Letras*, 68-69: 267-307.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino  
1913 *Historia de la poesía hispanoamericana*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez. T. II.
- Miro-Quesada, Aurelio  
1966 “Ideas peruanas en Peralta Barnuevo”. *Caravelle*, 7: 145-152.  
1966 “Lo peruano en Don Pedro de Peralta”. *20 temas peruanos*. Lima: P.L. Villanueva.

Núñez Estuardo

1964 "Notas a la obra y vida de Don Pedro de Peralta". *Letras*, 72-73: 21-23.

Peralta Barnuevo, Pedro de

1732 *Lima Fundada o Conquista del Perú*. Lima: Imprenta de Sobrino y Bados. (2 partes).

1863 *Lima Fundada o Conquista del Perú*. En: Manuel de Odrizola. *Colección de Documentos literarios del Perú*. T. I. Lima: Aurelio Alfaro.

Pesce, Hugo

1967-68 "Peralta y la medicina". *San Marcos*, 7: 29-75.

Riva-Agüero, José de la

1909 "Testamento de D. Pedro Peralta". *Revista Histórica*, IV: 389-395.

1910 *La historia en el Perú*. Lima: Imprenta Nacional de Federico Barrionuevo.

1938 "Algunos datos sobre la biografía de don Pedro Peralta y las influencias francesas en sus obras". *Revista de la Universidad católica del Perú*, T. VI, 7-8-9: 241-285.

Rodríguez Rea, Miguel Angel.

1992 *El Perú y su literatura. Guía bibliográfica*. Lima: Pontificia Universidad Católica.

Sánchez, Luis Alberto

1964 "Pedro Peralta y Barnuevo: Radiografía de un tiempo, una sociedad y un hombre". *Letras*, 72-73: 34-46.

1967 *El Doctor Océano. Estudios sobre Don Pedro de Peralta Barnuevo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Silgado, Enrique

1969 "Algunos aspectos de la ciencia en la época de Peralta". *San Marcos*, 11: 33-38.

Tamayo Vargas, Augusto

1964 "Obras menores en el teatro de Peralta". *Letras*, 72-73: 5-20.

1992 *Literatura Peruana*. Lima: Peisa.

Valcárcel, Carlos Daniel

1964 "Testimonios de don Pedro de Peralta". *Letras*, 72-73: 47-56.