

- Bibliográfico José Toribio Medina (con la cooperación del Senado del Perú, a través de la Biblioteca Nacional de Lima), 1966 [1904-07].
- Merle, Alexandra, *Le Miroir ottoman. Une image politique des hommes dans la littérature géographique espagnole et française (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- «D'une captivité l'autre: Récits de captifs espagnols à Constantinople et à Alger au Siècle d'or», en Anne Duprat y Émilie Picherot (dir.), *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008, 161-184.
- Palma, Ricardo, «Los polvos de la condesa. Crónica del decimocuarto virrey del Perú (1631)», en ídem, *Tradiciones peruanas*. Ed. y prólogo de Edith Palma. Madrid, Aguilar, 1964, 354-357.
- Perez, Joseph, *Histoire de l'Espagne*. Paris, Fayard, 1996.
- Salazar y Acha, Jaime de, *Manual de genealogía española*. Madrid, Hidalguía, 2006.
- Vacant, Alfred y Eugène Mangenot, *Dictionnaire de Théologie Catholique...* Paris, Letouzey et Ané, 1909-1933.
- Vargas Ugarte, Rubén, *Historia general del Perú*, vol. III. Lima, Carlos Milla Batres, 1971.
- Virgilio, *Los doze libros/ de La Eneida de Vergilio/ Principe de los Poetas Latinos./ Traduzida en octaua ri/ma y verso Ca-/stellano./ Svstine et abstine/ [viñeta]/ Nvlla via inuia virtvti./ Impresso en Toledo en casa/ de Iuan de Ayala./ Año, 1555.*
- *La Eneida de Virgilio...* [Lisboa], en casa de Vicente Alvarez, 1614.
- *Edición facsimilar de los Doce libros de La Eneida de Virgilio. Edición de Toledo e casa de Juan de Ayala, Año 1555. Biblioteca Nacional de Madrid. El Editor ha enriquecido la presente obra añadiendo a la misma un frontispicio de Virgilio, doce ilustraciones de la época y la edición facsimilar de El Treceavo Libro de La Eneida de Mapheo Veggio, la Letra de Pitágoras moralizada por Virgilio y la Tabla de Nombres Propios y Topónimos, pertenecientes a la edición de Zaragoza en Casa de Lorenzo, y Diego de Robles, Hermanos, Año 1585. Estudio preliminar de Ángeles Cardona. [Barcelona], Editora de los Amigos del Círculo del Bibliófilo, 1979.*

## El sueño en la trama épica: la visión corográfica de San Quintín en *La Araucana* de Alonso de Ercilla

Paul FIRBAS

En la segunda mitad del siglo xvi, los poemas *La Araucana* de Alonso de Ercilla y *Os Lusíadas* de Luís de Camões establecieron los nuevos modelos del género épico para el mundo ibérico y sus colonias. Estos dos textos canonizaron una nueva poética, cuya materia seguía la historia y política de los imperios contemporáneos y cuya forma procedía de las tradiciones clásicas latinas y de los modernos poemas italianos de Boiardo y Ariosto, editados, traducidos y comentados por humanistas, como Ludovico Dolce y Jerónimo de Urrea.<sup>1</sup> Aunque sin duda los textos de Ercilla y Camões se iluminan al estudiarlos en conjunto, es asimismo sustancial reparar en sus diferencias poéticas. Quizá el aspecto formal más notable que los distingue sea la marca autobiográfica de Ercilla en sus versos. En el plano de la fábula —aunque, por supuesto, con relevancia también estructural— podemos señalar que ambos poemas trabajan de distinto modo la geografía sobre la que se expanden sus respectivos imperios. El poema portugués no penetra en la tierra, deteniéndose solamente en los puertos y accidentes costeros, como si respetara el trazado de un portulano y la economía de las *feitorías*, haciendo del Mar Océano su verdadero espacio distintivo; en cambio, *La Araucana* no es una historia de mar, sino el relato del avance español en

<sup>1</sup> Es notable para la historia de la épica renacentista en castellano la publicación de la traducción de Jerónimo de Urrea del *Orlando furioso*, la cual incluye también la traducción, hecha por Alonso de Ulloa, de las notas y comentarios de Dolce. He consultado la edición de 1556 en la biblioteca de Princeton University. La primera parte de *La Araucana* se publicó en 1569, la segunda en 1578 y la tercera en 1589. En 1590 salió la primera edición del poema completo y en 1597 apareció una nueva edición con añadidos significativos. Todas se editaron en Madrid. En el presente ensayo me ocupo principalmente de la segunda parte. La *princeps* del poema de Camões apareció en Lisboa, 1572.

una tierra firme, otorgándole, en principio, un carácter local al poema, a pesar de la perspectiva geográfica global e imperial que lo mueve.

Considerando estas mínimas características poéticas, conviene entonces preguntarse sobre el uso de la rica tradición de los relatos de sueños en estos textos, indagando en las nuevas formas cómo el *topos* del sueño o visión profética se actualiza en el nuevo contexto poético y político del mundo hispánico de esos años. No se trata aquí de emprender un estudio comparativo de los sueños y sus variantes en el género épico, sino de aproximarnos al problema del sueño en tanto artefacto narrativo, teniendo en cuenta principalmente dos aspectos del contexto cultural inmediato: a) las teorías sobre la importancia de las condiciones materiales en las que se produce un sueño para determinar su carácter de verdad o falsedad adivinatoria en la vigilia, y b) la proximidad entre los relatos de sueños y la cultura visual de la época. Este último aspecto, aunque no está explícitamente desarrollado en los textos consultados, aparece numerosas veces aludido. A través de la lectura de estas alusiones el estudio propone una conexión profunda entre la cultura visual impresa, particularmente en escenas corográficas y emblemas, y las narraciones de visiones y sueños en la época, especialmente en la segunda parte de *La Araucana* (1578) de Alonso de Ercilla.

El eje del presente ensayo reposa en un episodio de *La Araucana* que se inicia en el Canto 17, pero que se extiende temática y formalmente por toda la segunda parte (Cantos 16 a 29), a partir del relato de un sueño del poeta-personaje. El análisis del sueño y visión como mecanismos narrativos en Ercilla no debe desatender el problema de una «épica autobiográfica», armada, en buena parte, sobre la base de las experiencias e impresiones del narrador en la geografía local araucana y en los campos de la subjetividad poética, pero inscriptos en un proyecto histórico y político de dimensiones imperiales.

#### EL SUEÑO Y LA CULTURA VISUAL EN DOS DIÁLOGOS NEOPLATÓNICOS

En la primera parte de la *Miscelánea austral* (Lima, 1602) de Diego Dávalos y Figueroa, verdadera selva de coloquios en prosa alternados con poesía petrarquista, el autor nos ofrece un compendio de saber popular y humanístico sobre los sueños, tramado en el discurrir misceláneo del

Coloquio XXI, titulado: «Donde se define qué cosa sea conversación, y el nombre de Prometheo, con sus invenciones, y así mesmo trata de las imágenes y templos de Venus; y los efectos de los sueños y sueño con sus definiciones».<sup>2</sup> Dávalos y Figueroa, encomendero andaluz residente en La Paz, traductor y poeta muy familiarizado con la cultura italiana del quinientos, estructura su texto como un diálogo humanístico entre Delio y Cilena, personas literarias del autor y su esposa.<sup>3</sup> En el citado Coloquio, la voz masculina de Delio —figura de autoridad— discurre ejemplarmente guiado por analogías y contigüidades, y arma así una definición del sueño donde se mezclan la referencia clásica, la sentencia moral y el catálogo de saber popular. Dávalos y Figueroa reproduce una definición psicosomática de los sueños de larga tradición, aunque manteniendo, como era común, la posibilidad profética del relato onírico:

Y pues queréis tratar del sueño, digo que es un oficio dado al cuerpo para recreación de los espíritus, restauración y nutrimento de la naturaleza. Y Aristóteles de sueño y vigilia dice: el sueño nace del calor natural intrínseco, y de las evaporaciones del nutrimento, engrosadas por la frialdad del cerebro. Y es pasión necesaria y salutífera a los animales. La diversidad de los sueños (según algunos filósofos) nace de la abundancia o falta de humores, que son cuatro de varias naturalezas, y de los vapores de diversos mantenimientos, los cuales suben al cerebro, cada uno haciendo el efecto según su calidad. Y también se causan de falta de mantenimiento, y demasiada vigilia. Y porque no tiene en este caso menos voto que en los demás el estudiosísimo Horacio Rinaldi, veamos alguna parte de las curiosidades que juntó, una de las cuales es la que se sigue, y tras ella irán las que se me ofrecieren. El sueño es medio entre el ser y el no ser, dormir es un vivir sin saber de vida, el sueño es domador de los cuidados, rindiendo la fuerza de los sentidos, el sueño con la semejanza de la muerte mantiene la vida, el

2 Dávalos y Figueroa, 1602, 83r. Cito por la primera y única edición (Lima, 1602). He consultado las copias de la John Carter Brown Library (Providence, Rhode Island) y el microfilm del ejemplar de la Biblioteca Británica. Modernizo la puntuación y la ortografía, pero mantengo las diferencias de relevancia fonética. Más adelante sigo los mismos criterios en la transcripción de los *Diálogos de amor*.

3 Véase Alicia de Colombí-Monguió, 1994, sobre las «máscaras» autobiográficas de Dávalos en su *Miscelánea*, quien se presenta en sus coloquios y poemas como enamorado cortés y poeta humanista. Sobre Dávalos son imprescindibles el libro ya clásico de Alberto Tauro, 1948, y la monografía de la misma Colombí-Monguió, 1985, quien ha estudiado con profundidad la relación entre la *Miscelánea* y sus fuentes italianas. Para un estudio último sobre el grupo de escritores de la elusiva «Academia Antártica», del cual habría formado parte Dávalos, véase Rose, 2005.

sueño es cárcel de los sentidos y la virtud del alma, el sueño quieto y apacible es señal de ánimo tranquilo. El sueño de vicios es señal que el ánimo está sumergido en ellos, el sueño que excede a lo necesario es el tiempo más inútil de la vida, más vale el sueño del ánimo inocente que las vivas especulaciones del malo; en el sabio el sueño es suave, los melancólicos tienen los sueños más ciertos.<sup>4</sup>

La cita nos da una muestra de un saber acumulativo que incorpora fuentes clásicas a través de textos secundarios. La misma forma del diálogo, sin que exista una instancia tercera que funcione como el lugar de estabilidad, le permite al autor manejar simultáneamente ideas que podrían considerarse excluyentes. En el discorrir de los Coloquios, parece especialmente relevante que la larga conversación sobre los sueños y su verdad (los sueños ciertos) aparezca en contigüidad con un diálogo sobre la cultura de los emblemas y los grabados impresos que circulaban en el Perú a finales del siglo XVI o principios del XVII. Así, el Coloquio XXII lleva por encabezado: «En que se prosigue la materia de sueños, y se escriben milagros de amor y sus efectos, con algunas curiosas preguntas y resoluciones en todas ellas: y se trata de las pinturas, de la suerte, del deseo, temor y virtud, y del uso de las estampas, y daños de la ociosidad».<sup>5</sup> La secuencia del discurso, en la que se expone la utilidad de los sueños y su origen angélico, contrapuesto al carácter demoníaco de las adivinaciones y los simulacros de los amantes apasionados, desemboca en un párrafo sobre la circulación de imágenes impresas en el virreinato, específicamente sobre «la curiosidad de las estampas»:

D: Las [estampas] de mayor elegancia que he visto en esta tierra son las que pone en sus empresas Geronimo Rusceli, de algunas de las cuales he hecho mención, porque las hay con muchas diferencias de animales, aves y otras figuras difíciles de nombrar aun de comprender, y no son de menos estimación las que vemos juntas, con el título de *Theatrum orbis*.

C: ¿Y por qué le dieron ese nombre?

D: Porque figuran todas las ciudades o las más del universo (de las que tienen nombre) y es con tanta perfección y propiedad que cualquiera que conoce alguna de ellas echa de ver en la estampa los lugares señalados que tiene, aunque sean dificultosos de representar, con lo cual se alegran y glorian los

4 Dávalos y Figueroa, 1602, fol. 86r.-v.

5 Ib., 87v.

que aciertan a hallar allí sus patrias, y así es cosa de notable gusto y virtuoso entendimiento; de que así mismo son causa las de Matheo Perez de Alecio con todas las demás obras suyas, por ser entre los de este tiempo justamente estimado, de quien al presente en este reino gozamos.<sup>6</sup>

Alicia de Colombí-Monguió describió estas líneas de Dávalos como «uno de los más acabados documentos que nos ha dejado el temprano humanismo de América sobre materia emblemática».<sup>7</sup> Las menciones de Jerónimo Rusceli o de Orazio Rinaldi en la primera cita revelan los materiales con los que Dávalos compone su *Miscelánea*,<sup>8</sup> mientras que la secuencia del discurso nos muestra el mecanismo de las analogías que arma el texto: relaciones dominadas por una cultura intensamente visual que aspira a sistematizar el mundo en asociaciones profundas entre las formas y los sentidos. Así, Colombí-Monguió ha estudiado los «poemas emblemáticos» de Dávalos y su poética, que remite a un sistema de imágenes visuales codificadas que ofrece una «arquetípica síntesis renacentista de petrarquismo, platonismo y emblemática».<sup>9</sup> De alguna manera, este sistema puede leerse como un intento de ordenar o estabilizar un mundo donde toda imagen remite a un sentido trascendente.

La cita anterior muestra además la proximidad entre la emblemática y la corografía y geografía, y no sorprende la referencia al visitadísimo *Theatrum* de Abraham Ortelius, de varias ediciones en las últimas décadas del XVI. Conviene agregar que la experiencia colonial de Dávalos lo distingue de la cultura humanística cómodamente instalada en los centros europeos. La misma Colombí-Monguió ha destacado el valor diferencial del saber humanístico de un indiano como Dávalos, cuya escritura le permite recomponer para él y sus lectores una patria letrada en las remotas regiones antárticas. Hace falta insistir en que la *Miscelánea* vincula explícitamente la corografía con una forma de mirar o perspectiva propia de una época en que los desplazamientos humanos y la extensión política habían alcanzado términos inusitados. El texto de Dávalos sugiere que los despatriados melancólicos se alegran y glorian de encontrar en la página impresa su

6 Ib., 92r.-v.

7 Colombí-Monguió, 1988, 345.

8 De *La empresa illustri con expositione et discursi* de Jerónimo Rusceli (Venecia, 1566) he consultado el ejemplar de John Carter Brown Library, que debe de ser una de las primeras ediciones. Sobre el *Specchio di Scienze* de Orazio Rinaldi véase Colombí-Monguió, 1985, 112.

9 Colombí-Monguió, 1988, 346.

lugar de origen. En estos coloquios americanos el grabado sirve como un artefacto mágico para recomponer los pedazos del territorio excesivo del imperio.<sup>10</sup>

No es inoportuno recordar aquí la estrecha conexión entre las imágenes religiosas exhibidas en los templos y la expresión de los arrebatos y visiones místicas de las beatas en el mundo colonial. La misma Isabel Flores de Oliva —canonizada como Santa Rosa de Lima— habría sufrido arrobamientos frente a *La Virgen de la leche*, pintura de Mateo Pérez de Alesio.<sup>11</sup> En los mismos años en que Dávalos trabajaba su *Miscelánea*, la ornamentación de los objetos cotidianos europeos trasladados a América probablemente también tuvo un impacto sobre la religiosidad indígena en el Perú, como lo ha estudiado Juan Carlos Estenssoro en el relato de la visión y sueño del indio ladino Cristóbal Choquecaxa en el *Manuscrito de Huarochiri*.<sup>12</sup>

El arte visual de los grabados y los emblemas constituía una suerte de lectura en clave de un mundo interpretado por semejanzas.<sup>13</sup> La nueva circulación de imágenes impresas, algunas en formato pequeño y que podían verse en contextos mucho más cerrados, íntimos y nocturnos, diferentes del arte expuesto en espacios abiertos y sociales, debió de influir profundamente sobre las formas de ver y de narrar las visiones de los sueños en la época. En otras palabras, la historia del libro y las estampas serían centrales para el estudio de las formas de expresar los sueños en la vigilia.

En otro texto de tradición neoplatónica, los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo —traducido en castellano por el Inca Garcilaso de la Vega y publicado en Madrid en 1590—, la naturaleza de los sueños es también materia de diálogo entre amantes.<sup>14</sup> Hebreo compara, por contraste y semejanza, el sueño y la actividad contemplativa: «en el perderse los sentidos y

10 Conviene apuntar que el *Theatrum* de Ortelius no era particularmente detallado en imágenes ni información sobre América. Así, por ejemplo, la edición notabilísima de Amberes, 1603, es mucho más nutrida en geografía sacra y antiguas peregrinaciones que en materia del Nuevo Mundo. En última instancia, Ortelius elimina la diferencia americana al integrarla a la geografía bíblica. La edición tirada en la misma ciudad en 1574 trae sólo un mapa de Sudamérica. He consultado los ejemplares de la John Carter Brown Library.

11 Iwasaki, 1993, 102-3.

12 Estenssoro Fuchs, 2003, 324.

13 Michel Foucault señala cinco nociones que organizaban el sistema de semejanzas en el siglo xvi, como técnica para la interpretación: *convenientia*, *sympatheia*, *emulatio*, *signatura* y *analogia*. El *simulacrum*, la falsa semejanza, estaba basado en el enfrentamiento entre el Bien y el Mal (1998, 271).

14 Probablemente el Inca tradujo del italiano, basándose en la edición príncipe aparecida en Roma en 1535. Véase el importante estudio de Mazzotti, 2006.

el movimiento, la contemplación es igual al sueño», dice Philón, interlocutor de Sofía en la segunda parte de los *Diálogos*.<sup>15</sup> Las conversaciones de los amantes siguen su discurrir hasta devenir en una reflexión sobre el éxtasis y el deseo y, finalmente, para reforzar la analogía clásica entre el universo y el hombre, sistema en el cual el Sol representa el entendimiento abstracto y la Luna, el ánima del mundo. En ese contexto Philón defiende la absoluta dominancia del sentido de la vista como origen principal para el conocimiento intelectual: «la vista sola es el conocimiento de todos los cuerpos». <sup>16</sup> La imagen del Sol, asociada a la vista, es además «simulacro del entendimiento divino». <sup>17</sup> La luz del Sol permite la visión ocular, así como el entendimiento divino alumbraba la visión intelectual.

Regresemos al tejido de asociaciones que surge del mismo discurrir de los dos diálogos citados, es decir, que en torno de un saber entre popular y humanístico sobre los sueños a finales del siglo xvi circulaba una cultura profundamente visual, alimentada por una técnica y estética nuevas de reproducción de imágenes en grabados. Esa cultura de la imagen estaba indirectamente sustentada por antiguas teorías sobre las jerarquías de los sentidos corporales para acceder al conocimiento, según las cuales la vista era superior al oído, el cual se consideraba como un sentido secundario o derivativo. Así, por ejemplo, en el poema heroico *Vida de Santa Rosa de Santa María* (Madrid, 1711),<sup>18</sup> escrito por el aristócrata español vecinado en Lima don Antonio de Herrera y Oviedo, Conde de la Granja, los versos describen una nueva ciudad santa en América y narran la historia del Inca Yupanqui, último sobreviviente de su estirpe, quien —como otro Segismundo— vivía cautivo en una caverna bajo la tutela del nigromante indígena Bilcaoma. Los versos, de clara filiación calderoniana, dan cuenta del valor de la visión ocular como único acceso al conocimiento auténtico. La falta de luz verdadera ha producido una existencia de ilusión o ensueños para el joven Inca, quien reniega de su saber indirecto del mundo, basado en la escucha de las palabras de Bilcaoma:

«Qué especie de hombre, ave, pez o fiera  
de las que has en mi idea impresionado,

15 León Hebreo, 1989, 135v.

16 Ib., 1989, 138v.

17 Ib.

18 Herrera y Oviedo, 1711.

que no vistas, están como cimera  
de confusa ilusión que se ha soñado:  
cuál será en mis desdichas compañera  
pues ajeno de luz, a un risco atado  
sin ver más mundo que esta cueva umbría,  
sólo por lo que dices sé que hay día». (6.77)<sup>19</sup>

La posición del joven Inca recuerda mucho a los neoplatónicos *Diálogos de amor*, donde la visión ocular se enlaza con el entendimiento supremo a través de la luz solar. En el poema, el Conde agrega que la visión «es alma de los cuerpos materiales» (6.78). No obstante, sus versos pueden leerse además como una reflexión sobre las imágenes visuales siempre engañosas cuando no están verificadas por la luz divina, seductoras de las gentes simples y de los paganos del Nuevo Mundo. La imagen estaría siempre amenazada por su sombra: el simulacro y la idolatría. Conviene recordar que en la *Loa al Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz, texto contemporáneo a la *Vida de Santa Rosa*, el personaje Religión denuncia esa dependencia de las imágenes en el Indio Occidente: «...que ya / conozco que tú te inclinas / a objetos visibles, más / que lo que a la Fe te avisa / por el oído...» (vv. 405-409); a lo que el Indio, en efecto, confirma: «...que más quiero verlo, / que no que tú me lo digas» (vv. 413-414).<sup>20</sup> Durante el largo siglo del Barroco, las imágenes católicas y los ídolos paganos mantuvieron un diálogo que el celo de la Iglesia no consiguió silenciar, cuyo rumor se percibe inclusive en los versos dogmáticos del Conde de la Granja.<sup>21</sup>

#### LA MIRADA COROGRÁFICA

En los mismos años en que se consolidaba la poesía épica ibérica sobre el mundo colonial, una nueva cultura visual impresa difundía imágenes topográficas y corográficas, especialmente escenas de ciudades, en las que

19 Ib. En todos los casos, cito los textos épicos por número de canto y octava, ambos en arábigos, para facilitar así las referencias.

20 Véase Rodríguez Garrido, 2004, capítulo V, donde se explican las relaciones cercanas entre el Conde de la Granja y los círculos intelectuales de Sor Juana en México.

21 Para una lectura sobre la vida de Santa Rosa y su relación con la cultura indígena, a través de sus años en Quives y su cercanía con la sirvienta indígena Mariana, véase el libro de Millones, 1993, 40-52.

se representaba el espacio en una escala mayor que en la perspectiva geográfica. Este cambio de escala, que favorece la mirada sobre lo particular y lo local, llevará a la fragmentación del saber acumulativo cosmográfico, modificación que tendrá además un correlato en la poesía épica, en tanto forma narrativa que avanza y mira expansivamente sobre un espacio concebido en escala geográfica o global.

El cosmógrafo Giacomo Gastaldi, en un breve impreso de 1562 de tradición ptolomeica, explica que la topografía se ocupaba de sitios particulares, como de palacios o fortalezas, en una escala arquitectónica; mientras que la corografía era «la descripción particular del territorio de la ciudad, con las calles, los castillos, las villas, los ríos [...] canales, montes, confines, mares, golfos, puertos, cabos, puentes...».<sup>22</sup> La tensión entre una mirada particular (corográfica) y otra global (geográfica) estaría en el centro de la estructura de un poema épico como *La Araucana* de Alonso de Ercilla, quien trabaja justamente con los sueños y las visiones para poder articular la colonia y el imperio en el espacio de su texto. Parece inevitable que esa tensión o doble perspectiva genere un lugar equívoco de enunciación, el cual en parte explicaría la recepción dual del poema: por un lado como apología del imperio y, por otro, como exaltación y defensa del mundo araucano.<sup>23</sup>

La producción de pinturas y grabados corográficos en el mundo hispánico coincide plenamente con la circulación impresa de *La Araucana*. Como se ha mencionado, en esa década se formaba un nuevo discurso visual en España, influido por la modernidad artística y técnica desarrollada principalmente desde Amberes, cuyo énfasis estaría en la «especificidad

22 He consultado los mapas y el librito de Gastaldi, *La universale descrizione del mondo*, en los ejemplares conservados en la John Carter Brown Library. La traducción es mía (1562, 2v.-3r.). En su definición de *corografía*, Gastaldi sigue de cerca la *Geografía* de Ptolomeo, divulgada en Europa desde finales del siglo xv.

23 En una conferencia publicada en 1996, Cedomil Goic se preguntaba sobre la variedad de espacios en *La Araucana*: «¿Cabe preguntarse cuál sea el sentido de esta "poetización del espacio" que oscila o se mueve en la tensión entre dispersión e integración poética?» (1996, 16). Goic apunta con agudeza que los diferentes espacios en *La Araucana* «se comunican principalmente por el tránsito del poeta», y que respecto a los movimientos del personaje, «narrar y caminar son equivalentes»; y que en el texto «se poetiza la nueva visión del mundo y del hombre» (ib.), asunto que Goic vincula principalmente al verismo etnográfico del poema y al panegírico, no sólo del soberano, sino de los indios (ib., 19). De algún modo, mi abordaje a la visión de San Quintín parte también de una cuestión sobre los usos poéticos de los espacios en *La Araucana* y su moderna «visión del mundo», pero mi trabajo sugiere otros subtextos y respuestas metapoéticas al «problema» de la diversidad en la obra.

topográfica» de la urbe.<sup>24</sup> Las imágenes de las ciudades vistas desde una elevación natural o artificial, como una montaña, el lomo de un caballo o un imaginario vuelo de pájaro, guardan relación con la vieja tradición narrativa de las visiones cosmográficas y geográficas de la épica. Así, la vieja tradición de la visión narrada en «El Sueño de Escipión» de Cicerón y los *Comentarios* de Macrobio, en el *Libro de Alexandre* o *El laberinto de Fortuna* de Juan de Mena se va a reactualizar y poner en circulación por la nueva técnica del grabado impreso, con imágenes trazadas en una nueva escala. El gran desarrollo de mapas y grabados corográficos desde la segunda mitad del siglo xvi bien ilustra el ideal expansivo del género épico, pero fragmentado en visiones locales, en oposición a la mirada integradora de la perspectiva geográfica. De cualquier modo, la épica inscribe sus sueños de expansión y posesión sobre las tierras y los cuerpos: los espacios exquisitos sobre los que se proyecta el género.<sup>25</sup>

Curiosamente, la poesía épica, que trabaja con un concepto expansivo y abierto del espacio físico, dispone y ordena los elementos de su narrativa como si construyera, en la arquitectura regular de sus versos, una ciudad maravillosa: una asombrosa comunidad de héroes, reemplazo humano de la Ciudad de Dios, como sugiere Thomas Green.<sup>26</sup> Torquato Tasso, en el cierre de sus *Discursi del poema eroico*, imagina la épica como «alguna

nobilísima ciudad, llena de magníficas y reales habitaciones, y adornada de templos y de palacios y de otros edificios reales y maravillosos».<sup>27</sup>

Respecto al concepto del espacio y su escala en los poemas de Camões y Ercilla, de modo esquemático puede plantearse que en *Os lusíadas* la imaginación épica se desarrolla más plenamente, construyendo un espacio expansivo y abierto que busca englobar el mundo entero, dominado por una perspectiva geográfica. Como ya se ha sugerido, no hay, propiamente, penetración territorial, como correspondía a la primera etapa del colonialismo portugués basado en un modelo de *feitorias* y a la tradición cartográfica de los portulanos. En cambio, en *La Araucana* de Ercilla, sobre todo en la segunda parte, esa perspectiva geográfica global no es ya del todo posible, aunque sí deseada. En parte, lo que marcaría la diferencia es la inserción del *yo* —la épica autobiográfica— que determina límites e informa la mirada. Así considerada, *La Araucana* se produce y circula en consonancia con la nueva cultura visual de la corografía, estructurada también —en algunos casos de modo explícito— por la presencia del *yo* o punto de vista del artista. Desde la definición clásica de *corografía* en Ptolomeo, lo que diferencia este discurso del geográfico sería la dimensión humana de su mirada o la subjetividad de su perspectiva.<sup>28</sup>

#### SUEÑO Y VISIÓN EN *OS LUSÍADAS* (1572)

El poema de Luís de Camões merece, al menos, un análisis breve, considerando su importancia sobre la segunda parte de *La Araucana* y, de alguna forma, sobre toda la épica de materia americana a partir de 1572. Después de la incomparable edición comentada de *Os lusíadas*, preparada

27 «...alcuna nobilissima città piena di magnifiche, e di reali abitazione, ed ornata di templi, e di palazzi, e d'altre fabbriche reali, e maravigliose» (*apud* Green, 1963, 14). Interpretando la palabra «maravigliose» con que Tasso cierra sus *Discursos*, Thomas Green desarrolla la idea del «asombro épico», cercano del discurso mítico y religioso, pero distinto de éste porque en la épica «a man can commit an extraordinary act while still remaining limited» (*Ib.*, 15).

28 Ptolomeo en su *Geografía* precisa que la corografía requiere habilidades artísticas antes que matemáticas, estableciendo así una separación de saberes que después el humanismo buscará superar, especialmente por el inmenso desarrollo de la cartografía ornamental y el arte del grabado en el xvi. Importa destacar esa presencia de la subjetividad del artista desde el concepto ptolomeico clásico de corografía. En el capítulo I de la traducción inglesa de E. Luther Stevenson, se lee: «Chorography needs an artist, and no one presents it rightly unless he is an artist. Geography does not call for the same requirements, as any one, by means of lines and plain notations can fix positions and draw general outlines» (Ptolomeo, 1991, 26).

24 Véase el excelente trabajo de Richard L. Kagan, 1998, 100, quien hace suya la distinción de San Isidoro entre la ciudad como *urbs*, es decir, entidad arquitectónica, o como *civitas*, experiencia de comunidad para sus habitantes. La concepción de la ciudad como *urbs* produjo un arte representativo «realista» hacia finales del xvi, mientras que el concepto de *civitas* (más desarrollado que el primero en España) construyó imágenes «comunocéntricas», cuya función principal era fortalecer los lazos simbólicos entre los habitantes de un pueblo o ciudad. Kagan concluye que, aunque la diferencia entre estas dos formas podía ser elusiva o quedar fusionada en un mismo texto (como en los planos del siglo xviii), las imágenes corográficas solían producirse para una mirada externa o extranjera, mientras que las «comunocéntricas» apelaban a la complicidad del receptor local (1988, 103; también 2000, 16-17). No obstante, la mirada melancólica del indiano —frente al *Theatrum* de Ortelius en la *Miscelánea de Dávalos*, comentada más arriba— podría entenderse como un uso «comunocéntrico» de una imagen corográfica. La *Vida de Santa Rosa* del Conde de la Granja es un claro ejemplo de una imagen verbal de Lima como *civitas*, centrada en la figura de Rosa, la santa criolla.

25 Remito al lector a las iluminadoras reflexiones de Thomas Green en su libro *The Descent from Heaven. A Study in Epic Continuity*: «Epic answers to man's need to clear away an area he can apprehend, if not dominate, and commonly this area expands to fill the epic universe, to cover the known world and reach heaven and hell. Epic characteristically refuses to be hemmed in, in time as well as space; it raids the unknown and colonizes it. It is the imagination's manifesto, proclaiming the range of its grasp, or else it is the dream of the will, indulging its fantasies of power.» (1963, 10).

26 *Ib.*, 14.

por Manuel de Faria e Sousa y publicada en Madrid en 1639, el poema lusitano se renovó en el extenso mundo de habla hispana. Aunque es asunto que aún aguarda un estudio monográfico, los comentarios de Faria e Sousa alimentaron, quizá como ningún otro texto del período, la cultura poética de los criollos peruanos desde la segunda mitad del siglo xvii, como puede leerse, por ejemplo, en la monumental *Lima fundada* de Pedro de Peralta Barnuevo, publicada en Lima en 1732.<sup>29</sup>

Manuel de Faria e Sousa excava toda una teoría sobre los sueños y su verdad a partir de unos pocos versos del Canto 4 en los que Camões describe el marco mínimo en que va a suceder el sueño alegórico del rey don Manuel. Faria expresa siempre su preocupación por la «verdad» del poema, más allá de la verosimilitud; y si bien cuestiona la validez de los sueños proféticos desde una posición católica, acepta que algunos, en condiciones muy especiales, pueden ser verdaderos mensajes divinos. Según el comentarista, Camões nos deja saber —aunque no con claridad— la hora en que el sueño de don Manuel se produjo: «...No tempo que a luz clara / foge, a as estrelas nitidas que saem / a repouso convidam quando caem» (4.67). Faria sostiene que fue al final de la noche, cerca del amanecer. La hora precisa del sueño resulta determinante para defender su verosimilitud profética. Los sueños de la última parte de la noche, cuando ya el cuerpo se ha liberado del trabajo físico de la digestión, tienen otra naturaleza: «que los sueños del sueño de aquel tiempo (conforme a los Poetas, no sin opinión de los Filósofos) son verdaderos.»<sup>30</sup>

El sueño de don Manuel describe, en primer lugar, el ascenso del sujeto hasta la primera esfera, región de la Luna, desde donde se va a organizar el episodio por la aliteración de *verba videndi*. Aunque se puedan señalar diversos modelos, el antecedente más importante de un sueño de elevación semejante, en relación con la política y la épica, podemos encontrarlo en el breve relato que Cicerón incluye al final del sexto libro de su *República*, imitando la «Visión de Er» en la *República* de Platón. Este breve relato fue divulgado por Macrobio en sus extensos *Comentarios al Sueño de Es-*

*cipión*, texto muy difundido en el medioevo y numerosas veces reimpresso en el siglo xvi.<sup>31</sup>

Interesa reparar en la dinámica de las miradas en el texto de Cicerón comentado por Macrobio, en la posición difícil y oscilante entre la política terrestre y el espectáculo de las esferas que se le presenta al joven Escipión elevado en sueños. Este lugar intermedio e irresuelto sería una condición enunciativa de la poesía épica, algo así como una mirada a medio camino entre lo humano y lo divino. En el texto de Cicerón la primera mirada cae sobre la ciudad de Cartago, a partir de la cual el Viejo Escipión va a profetizar el futuro político del joven, quien, situado en las esferas e invitado a contemplar el mundo trascendente, mira obsesionado el imperio romano sobre el globo terrestre. La visión, que debería servir para rechazar la vanidad de toda fama humana, no consigue, sin embargo, apartar al joven de sus deseos expansivos; por el contrario, la visión del territorio africano desde las alturas potencia el deseo de volcarse sobre ellos, como un águila imperial.

El sueño del rey don Manuel, como es sabido, se centra en la aparición de dos figuras alegóricas que apostrofan al Rey y lo incitan a empezar la conquista de las Indias Orientales. El relato del sueño se cierra con su interpretación, y ésta provoca el aprestamiento de la gran armada de Vasco da Gama. Se abre así el período expansivo lusitano y la materia épica. Aquí Manuel de Faria e Sousa se pregunta si fue lícito para un rey católico seguir el dictamen de sus sueños o, en otras palabras, si aquel sueño fue simplemente un reflejo de las preocupaciones políticas del Rey o si, por tratarse de una empresa evangélica, don Manuel habría recibido un verdadero anuncio de Dios. El comentarista defiende claramente la verosimilitud y valor poético del episodio (su verdad histórica profunda): «el motivo verdadero que tuvo el P[oeta] para fingir este sueño con mucho acierto».<sup>32</sup> Faria lo explica

31 Macrobio clasifica los sueños en cinco tipos, los tres primeros con carácter profético, pero no los dos últimos: 1) enigmático, 2) profético (visión), 3) sueño oracular; 4) pesadillas, causadas por problemas físicos o mentales y 5) aparición o fantasma (*visum*), que se da al principio del soñar entre la vigilia y el dormir. El sueño oracular se realiza cuando una persona de autoridad, como un sacerdote, revela lo que va o no va a pasar y qué debemos hacer para evitarlo. El sueño se convierte en visión profética cuando en efecto acontece en la vigilia. Los enigmáticos son los que requieren interpretación, y pueden presentarse en cinco formas, según la naturaleza personal, no personal, social, pública o universal del sueño. El sueño del joven Escipión, según Macrobio, corresponde a los tres primeros tipos de sueños confiables o no engañosos (Macrobio, 1990, 87-92). He comentado brevemente el relato de Cicerón y la tradición cartográfica de Macrobio en Firbas, 2004, 279-281.

32 Faria e Sousa, 1972, IV, 382.

29 Véase el final de la Aprobación al poema de Peralta, texto de Pedro Joseph Bermúdez de la Torre. Es además conocido que el teólogo y orador cuzqueño Juan de Espinosa Medrano en su *Apolo-gética a favor de Luis de Góngora* (1662) criticó lo que él considera falsa erudición e incompetencia poética de Faria e Sousa. Véase el estudio y comentarios de Luis Jaime Cisneros, 2005.

30 Faria e Sousa, 1972, IV, 362. Las citas de Faria siguen el orden de su libro: los romanos indican el canto del poema y los arábigos el número de columna.

como una licencia legítima de transposición de un sueño oracular auténtico del Infante don Enrique, según lo había narrado el historiador João de Barros en 1552, en la década I de su monumental *Asia*. No obstante, al interior mismo del relato del sueño de don Manuel, Faria encuentra al menos tres elementos que le permiten leerlo como una visión verosímilmente profética: la hora avanzada del sueño, proclive a recibir imágenes verdaderas; la materia evangélica y la dignidad mayestática del soñante.

## COMENTARIO AL SUEÑO DE ERCILLA

La segunda parte de *La Araucana* incluye un episodio extenso que surge de una visión en sueños del mismo poeta-personaje en un momento de crisis.<sup>33</sup> En el Canto 17 la visión o aparición del fantasma de Belona introduce la inflexión más importante en la estructura del texto. Luego, en el inicio del Canto 20, Ercilla lo hará explícito como reflexión metapoética; pero ya en el Canto 17, en el relato del propio sueño, el autor pone en escena la crisis de su escritura en el campo araucano, como si llegáramos hasta los límites de un poema comprometido con la verdad histórica, pero enunciado en primera persona. Recuértese además que, en el mismo Canto 17, la fábula entra también en una nueva etapa: Alonso de Ercilla y un nuevo refuerzo de soldados españoles enviados desde el Perú se han desplazado desde la isla de Talcahuano hasta el territorio araucano de Penco, donde esperan atemorizados el ataque enemigo. Es decir, la narración de la guerra se encuentra con el soldado Ercilla. En esta circunstancia compleja, el poeta entra en un súbito éxtasis o arrobamiento de espíritu que interrumpe su trabajo de escritura y provoca que la pluma se la caiga de la mano, hasta sumergirlo en un estado cercano al paroxismo:

Aquella noche, yo mal sosegado,  
 reposar un momento no podía  
 o ya fuese el peligro o ya el cuidado  
 que de escribir entonces yo tenía.  
 Así imaginativo y desvelado,

33 Sabemos que fue un sueño (no sólo una visión) porque el episodio termina con la alarma de guerra araucana, con un alboroto militar que «me despertó del dulce sueño», dice el poeta (18.74). Además, más adelante en el texto, Ercilla recuerda parte de la visión ocurrida «en sueños» (23.28).

revolviendo la inquieta fantasía  
 quise de algunas cosas de esta historia  
 descargar con la pluma la memoria.

En el silencio de la noche oscura,  
 en medio del reposo de la gente,  
 queriendo proseguir en mi escritura  
 me sobrevino un súbito accidente,  
 cortóme un yelo cada coyuntura,  
 turbóseme la vista de repente  
 y procurando de esforzarme en vano,  
 se me cayó la pluma de la mano. (17.34-35)

Esta escena central en la poética de Ercilla introduce el relato de un sueño o visión que queda fuertemente enmarcado por las condiciones materiales y espirituales del Yo en el poema. El inicio recuerda la confesión de Philón a Sofía en los *Diálogos de amor* de León Hebreo: «mi mente fastidiada de los negocios mundanos y fatigada de tan bajos ejercicios, por su refugio se recoge en sí misma».<sup>34</sup> Se trata de un primer episodio en donde el yo se retira hacia regiones más estables y convencionales para la enunciación poética, apartándose temporalmente de la experiencia personal de la guerra.<sup>35</sup>

Se trata de un complejo episodio que termina en el Canto 18 con la visión del amor de juventud y futura esposa del poeta. Desde el inicio del sueño, la figura de Belona se presenta ante el personaje como una guía poética que conduce a un cambio en la escritura: «Que viéndote a escribir yo aficionado / [...] te quiero yo llevar en una parte / donde podrás sin límite ensancharte» (17.41). El poeta sigue a la diosa hasta un lugar ameno, territorio convencionalmente poético, «campo fértil» donde podrá encontrar nueva materia de guerra y de amores. Allí será «de la fiera Belona arrebatado» (17.49) hasta la cima de un collado piramidal, desde donde se produce la visión de la victoria española en el campo francés de San Quintín en 1557, tiempo simultáneo a la experiencia del poeta en Chile. Al final de esta visión, el personaje recibe la visita de otra mujer, venerable y

34 León Hebreo, 1989, 132v.

35 Dice León Hebreo, en traducción del Inca: «Pero la enajenación hecha por la meditación amorosa es con privación de sentido, y movimiento, no natural sino violento: ni los sentidos reposan con ella, ni el cuerpo se restaura, antes se impide la digestión, y se consume la persona» (ib., 133v.); y «Que no menos que en sueño se retiran adentro los espíritus en el éxtasis» (ib., 134r.).



vestida de blanco (identificada como la Razón en el Canto 23), quien será responsable de un discurso profético sobre la política europea hasta 1571, anunciándole además la visión de la batalla de Lepanto a través del mago Fitón, la cual se desarrollará en extenso con el artificio de la poma mágica en el Canto 24.<sup>36</sup>

Las siguientes páginas del presente ensayo se ocupan de la visión de San Quintín en *La Araucana*, cuya complejidad espero que me excuse de no comentar con detalle la profecía y visión de Lepanto. Desde el inicio del sueño, la escritura de Ercilla ha dejado en claro que no imita obedientemente las convenciones de la épica en este caso, sino que explora el territorio interior o subjetivo del poeta, marcado por el cuadro de arrobamiento y por el clima de «noche oscura» que lo define, recuerdo del mundo de la experiencia mística. Puede considerarse que Ercilla construye un marco que niega la verosimilitud profética de esta visión, inscribiéndola, en cambio, en la tradición de los sueños falsos o engañosos que detalla Macrobio: pesadillas o visiones de fantasmas, sueños que no merecen interpretarse porque carecen de valor profético.<sup>37</sup> Aunque incluye visiones geográficas y corográficas, el sueño en Ercilla no se abre —en principio— a un viaje expansivo sobre el mundo; sino que navega en mares interiores. El movimiento narrativo es también aquí opuesto al de los versos de *Os Lusíadas*.

El poeta reconoce al fantasma o *visum* como «la robusta y áspera Belona» (17.38), único personaje mitológico de un texto que rechaza la intervención de los dioses clásicos en su historia, marcando así su naturaleza artificial. Como ya ha sido señalado, Ercilla describe cuidadosamente

36 La mujer desconocida —identificada con la Razón—, con reminiscencias de la Virgen, poseería una voz autorizada para hacer una profecía. No obstante, su carácter profético no puede desentenderse del hecho de que se encuentra enmarcada en la visión del fantasma o simulacro de Belona. El discurso profético de la Razón se completa, cinco cantos después, gracias a la ayuda de un «viejo venerable» que guía al poeta hasta la morada del mago Fitón. En el sueño, la intervención de la Razón se cierra en 18.65 y el poeta regresa al primer nivel de su visión, es decir, a la cumbre piramidal en compañía de Belona. El final de todo el episodio anuncia la presencia de Amor en el poema, pero queda interrumpido por el ruido de la guerra. La mención final del amor de juventud del poeta permite también leer todo el sueño como parte de los simulacros y arrobamientos a los que los enamorados eran afectos, según las teorías de la época. Para el estudio del sentido político de la profecía de Lepanto, véase el documentado ensayo de Andrés I. Prieto (2004), en el cual se estudia el gobierno inicial de Felipe II, sus tramas y facciones internas, y cómo aparecen en la visión de Ercilla. Prieto sostiene que mediante el recurso de la profecía, el poema hace de Felipe II otro Carlo Magno, activando así un discurso mesiánico, entre popular y erudito.

37 Macrobio, 1990, 88.

una situación de enunciación que produce un sueño falso, en el sentido de que la visión no proviene de una fuente externa ni divina, ni posee valor profético. Por el contrario, la escena de arrobamiento y la preocupación metapoética del episodio revelan que la fuente de Belona es interior, producto de un cuerpo y una mente sin posibilidad de sosiego.<sup>38</sup> El sueño es además engañoso por ser inmediato a la vigilia. Las primera palabras que Belona le dirige al poeta son: «Oh, mozo temeroso» (17.40) y durante todo el episodio el poeta repite su condición medrosa y dubitativa, apartándose del lugar sólido y pleno de la enunciación épica. Al negarle verosimilitud profética a su sueño, Ercilla localiza la visión onírica en su propia subjetividad, en sus miedos, sus pasiones y en su trabajo de escritura y memoria. El sueño es además una pieza clave que articula los sucesos siguientes, especialmente los que se desarrollan hasta el Canto 27, en donde no pocas veces el poeta se aparta del escenario de la historia para retirarse a sus visiones, auxiliado por la magia de Fitón y la tradición corográfica que le da forma a su mirada.

El Canto 17 puede leerse como el lugar donde Ercilla ensaya su cambio de poética, quizá estimulado por la reciente publicación y éxito de *Os Lusíadas*.<sup>39</sup> Pero, más allá de la *imitatio*, él enfrenta en este Canto un problema narrativo nuevo en el género épico renacentista. En este sentido, el artificio de su sueño le permite al poeta poner en escena su propia subjetividad y los límites de su escritura, y afirmar, por oposición, la verdad de la guerra y de su experiencia autobiográfica. Dentro de la tradición de la épica culta renacentista, podríamos decir que la novedad introducida por Ercilla deriva de la colocación moderna de la experiencia personal del poeta en su texto. Al mismo tiempo, continúa las tradiciones clásicas y medievales, aunque modificadas por un imaginario visual influido por el nuevo arte del grabado. Recordemos que el fantasma de Belona guía al poeta hasta la cumbre de un collado en forma de pirámide (17.49), desde donde llega a divisar en escala geográfica «la grande redondez del ancho suelo / con los términos bárbaros ignotos / hasta los más ocultos y remotos» (17.51).

38 Covarrubias en su *Tesoro* (1611) explica que las visiones de fantasmas «suelen acontecer a los que ni bien están despiertos ni bien dormidos, y tienen flaqueza de cabeza. Otras veces suceden por el mucho miedo que la persona tiene...» (2004, 881).

39 Véase Nicolopoulos, 2000, 268, sobre la influencia de la publicación de *Os Lusíadas* (1572) en la estructura y poética de la segunda parte de *La Araucana* (1578).

Situado en esa perspectiva geográfica, la mirada del poeta queda medrosa, dando vueltas sin acertar su objeto:

Estuve tal un rato, de repente  
viéndome arriba, que mirar no osaba,  
tanto que acá y allá medrosamente  
los temerosos ojos rodeaba (17.50)

La intervención de la diosa cambia la escala y ajusta la mirada del poeta a una dimensión humana: «Mira aquel grueso ejército movido» (17.52), le dice, con lo cual convierte la visión en una clara escena corográfica del asedio militar español sobre la ciudad francesa de San Quintín en 1557. Considerando el artificio del sueño como marco de todo el episodio, el texto parece sugerir que la visión no remite directamente al referente (San Quintín), sino a su reconstrucción artística, muy probablemente a partir de la estampa sobre la toma de esa ciudad que grabó el artista flamenco Hieronymus Cock en 1557. El sueño «falso» incluiría así un segundo nivel de artificio: la *ekphrasis*.

Hieronymus Cock fue considerado uno de los más importantes artistas y editores de Amberes, dueño de la prestigiosa casa editorial *Aux Quatre Vents*. Colaborador de Pieter Bruegel y Christoffel Plantijn, Cock fue responsable de varias imágenes impresas sobre Carlos V y de un retrato del príncipe Felipe en 1555. Habría que considerar que cuando Ercilla regresó al centro de la corte española en 1563 —después de unos seis años en América— debió, sin duda, familiarizarse con los no pocos grabados de Cock que circularían en ese medio, especialmente aquellos de materia española. Cock trabajó además en un gran mapa de América con el cosmógrafo Diego Gutiérrez, grabado en 1562, el cual probablemente formó parte de un proyecto inconcluso de un mapamundi en gran escala que compendiaría todo el nuevo saber geográfico de entonces.<sup>40</sup>

Si es que, en efecto, algunas de las octavas de estos Cantos fueron compuestas por Ercilla en el mismo campo de batalla, parece claro que el

<sup>40</sup> Desafortunadamente conozco el grabado de Cock sólo por una reproducción de tamaño y calidad menores, incluida en el indispensable libro de Riggs (fig. 61). Hasta la fecha no he conseguido ubicar ninguna copia original ni una mejor reproducción. La estampa mide 345 x 535 mm y lleva por título, en el centro de la parte superior, «URBS S. QUINTINI». En la parte inferior izquierda se lee: «HIERONIMUS COCK. PICTOR. FECIT» (Riggs, 1977, 286). Véase también Tomé, 2004, y Boymans, 1988.

artificio del fantasma de Belona y la visión de San Quintín serían, sin duda, agregados posteriores, hechos desde la corte, en donde el libro adquiere su forma final. De todas formas, las condiciones materiales que explican la visión y el hecho de que la misma escritura se ponga en escena como un trabajo fracasado para descargar la memoria, expresan los límites de una poética y de la posibilidad de convertir la experiencia propia en un texto fiable. En otras palabras, el abandono del programa poético anunciado en 1569 desde la primera octava del Canto inicial («No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros Canto enamorados») se explica no sólo por la voluntad de imitar modelos prestigiosos, como Ariosto y luego Camões, sino por otras dos razones: a) un problema interno de una poética verista que llega hasta el mismo límite de su artificio (es decir, hasta el momento en que el poeta escribe que escribe); y b) el uso explícito de la escritura como una forma de «descargar» la memoria dolorosa de la guerra, con lo cual el yo se desplaza hacia territorios poéticos más convencionales o estables para la enunciación poética. Belona busca restituir la posición, distancia y perspectiva del poeta, y darle una materia más plenamente heroica, como si quisiera corregir las condiciones que llevaron a que la pluma dejara la mano. La diosa sería una fuerza conservadora de las formas plenas del género:

tú desde aquí podrás mirar atento  
las diferentes armas y naciones  
y escribir de una y otra la fortuna  
dando su justa parte a cada una (17.59)

Finalmente, la visión de Belona permite introducir (o recuperar) la trama imperial europea en el campo de las guerras coloniales, recurso que va a extenderse con las artes mágicas de Fitón en los Cantos 23, 26 y 27. Las intrincadas escenas con Fitón, su cueva-gabinete y su poma mágica despliegan la visión del imperio en perspectiva geográfica y topográfica (en la descripción de la batalla de Lepanto), describiendo el espacio expansivo del género épico. Todo el relato del súbito sueño del poeta, presentado como una interrupción de su escritura, cumple en última instancia la función de enlazar el espacio local araucano y sus hechos de guerra colonial —dudosamente épicos cuando se narran desde adentro— con la trama imperial y su escala geográfica global. Así, la segunda parte de *La Araucana* puede reconsiderarse a la luz de la importancia del sueño y de las visiones

en el poema, episodios que revelan la necesidad poética y ética del yo de singularizarse y de distanciarse de los hechos lastimosos del Arauco, en un proceso de «diversión» y fuga hacia espacios íntimos (el sueño) o cerrados (cuevas o gabinetes), más dramáticos que épicos; o hacia territorios altamente convencionales y más estables para la escritura (selvas espesas y jardines).

El sueño y las visiones en *La Araucana* deben leerse junto con todas las muchas ocasiones en que el poeta-personaje se aparta de los sucesos de la historia y se pierde, en soledad, para entrar en una aventura personal, como en otros célebres episodios de la segunda parte, donde encuentra a las desdichadas Tegualda y Glaura o en las visiones facilitadas por el ingenio óptico de Fitón. El sueño arrobado del poeta es al mismo tiempo una confirmación y una quiebra de la tradición épica. La visión de San Quintín trae al poema un incuestionable registro épico imperial; mientras que las condiciones que producen el sueño denuncian la guerra y, en última instancia, cuestionan la posibilidad de un discurso épico sin distancia, cuando el lugar de enunciación es el mismo campo de batalla.

La narración autobiográfica es una característica de modernidad en *La Araucana*, y la forma como Ercilla señala los términos del género y enriquece su tradición. Asimismo, la imagen corográfica de San Quintín en el poema implica una mirada con dimensión humana, en consonancia con las nuevas técnicas simbólicas de apropiación de los espacios desarrolladas en Europa. En resumidas cuentas, el sueño arrobado que lleva al poeta a la visión de San Quintín es un artificio múltiple: una escena metapoética, un intento de entamar la remota colonia en la política metropolitana y, finalmente, un relato sobre la proximidad del discurso corográfico y los modernos sueños imperiales.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, traducción de Hierónimo de Urrea. Lyon, Mathias Bonhomme, 1556.
- Boymas-van Beuningen, Museo, «Introducción», en Jacqueline Burgers (ed.), *In de Vier Winden. De prentuitgeverij van Hieronymus Cock 1507/10-1570 te Antwerpen*. Rotterdam, Museum Boymas-van Beuningen, 1988, 5-15.
- Camões, Luís de: Véase Faria e Sousa, Manuel de.

- Cisneros, Luis Jaime, «Estudio introductorio», en Juan de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de don Luis de Góngora*. Edición anotada de Luis Jaime Cisneros. Lima, Academia Peruana de la Lengua/Universidad San Martín de Porres, 2005.
- Colombí-Monguió, Alicia, *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*. Londres, Tamesis Books Limited, 1985.
- «Verba significans, res significantur: libros de empresas en el Perú virreinal». *Nueva Revista de Filología Hispanica*, 36/1, 1988, 345-364
- «Las máscaras de Dávalos y Figueroa: autobiografía en la Miscelánea Austral», en Julio Ortega y José Amor Vázquez (eds.), *Conquista y contraconquista: la escritura del Nuevo Mundo. Actas del XXVII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. México/Providence (R.I.), El Colegio de México/Brown University, 1994, 343-353.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert/RAE/Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2006.
- Dávalos y Figueroa, Diego, *Primera parte de la Miscelánea austral*. Lima, Antonio Ricardo, 1602.
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos, *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Traducción de Gabriela Ramos. Lima, IFEA/Fondo Editorial de la PUCP, 2003.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de, *La Araucana*. Edición de Marcos Morfínigo e Isaías Lerner, 2 vols. Madrid, Castalia, 1979.
- Faria e Sousa, Manuel de, *Lusíadas de Luis de Camoens comentadas por Manuel de Faria e Sousa*. Reproducción facsimilar de la edición de Madrid, 1639, vol I. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1972.
- Firbas, Paul, «La geografía antártica y el nombre del Perú», en Karl Kohut y Sonia Rose (eds.), *La formación de la cultura virreinal. I. El siglo xvii*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, 265-287.
- Foucault, Michel, «Nietzsche, Freud, Marx», en James D. Faubion (ed.), *Aesthetics, Methods, and Epistemology*. New York, The New Press, 1998, 269-278.
- Gastaldi, Giacomo, *La universale descrizione del mondo*. Venecia, Matthio Pagano, 1562.
- Goic, Cedomil, «Poetización del espacio, espacios de la poesía», en José Pascual Buxó (ed.), *La cultura literaria en la América virreinal*. México, UNAM, 1996.

- Green, Thomas M., *The Descent from Heaven. A Study in Epic Continuity*. New Haven/London, Yale University Press, 1963.
- Hebreo, León, *La traducción del indio de los tres Diálogos de Amor*. Edición facsimilar de la de Madrid, Pedro Madrigal, 1590; introducción y notas de Miguel de Burgos Núñez. Sevilla, Padilla Libros, 1989.
- Herrera y Oviedo, Luis Antonio de, Conde de la Granja, *Vida de Santa Rosa de Santa María, natural de Lima y patrona del Perú. Poema Heroico*. Madrid, Juan García Infanzón, 1711.
- Inés de la Cruz, Sor Juana, *Obras completas. Autos y loas*, III. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, FCE, 1955.
- Iwasaki, Fernando, «Mujeres al borde de la perfección: Rosa de Santa María y las alumbradas de Lima», en Luis Millones, *Una partecita del cielo. La vida de Santa Rosa de Lima narrada por Dn Gonzalo de la Maza a quien ella llamaba padre*. Versión paleográfica de Luis Millones; ensayos de Luis Millones (caps. I, II, IV, V) y de Fernando Iwasaki (cap. III). Lima, Horizonte, 1993, 78-110.
- Kagan, Richard L., «Urbs and Civitas in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain», en David Buisseret (ed.), *Envisioning the City. Six Studies in Urban Cartography*. Chicago/London, The University of Chicago Press, 1998, 75-108.
- *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793*. New Haven/London, Yale University Press, 2000.
- Macrobio [Macrobius, Ambrosius Aurelius Theodosius], *Comentary on the Dream of Scipio*. Translated with an introduction and notes by William Harris Stahl. New York, Columbia University Press, 1990.
- Mazzotti, José Antonio: «Otros motivos para la Traducción: el Inca Garcilaso, los Diálogos de amor y la tradición cabalística», en Raquel Chang-Rodríguez (ed.), *Franqueando fronteras: Garcilaso de la Vega y la Florida del Inca*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 2006, 131-148.
- Millones, Luis, *Una partecita del cielo. La vida de Santa Rosa de Lima narrada por Dn Gonzalo de la Maza a quien ella llamaba padre*. Versión paleográfica de Luis Millones; ensayos de Luis Millones (caps. I, II, IV, V) y de Fernando Iwasaki (cap. III). Lima, Horizonte, 1993.
- Nicolopulos, James, *The Poetics of Empire in the Indies. Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*. University Park, The Pennsylvania State University Press, 2000.
- Ortelius, Abraham, *Theatrum orbis terrarum*. Amberes, J. B. Vrintium, 1603.
- Peralta Barnuevo, Pedro de, *Lima fundada o conquistada del Perú. Poema heroico*. Lima, Francisco Sobrino y Bados, 1732.

- Prieto, Andrés I., «El segundo Carlo Magno: las visiones proféticas de San Quintín y Lepanto en *La Araucana* de Ercilla». *Hispanófila*, 140, 2004, 81-99.
- Ptolomeo, Claudio [Ptolemy, Claudius], *The Geography*. Translated and edited by Edgard Luther Stevenson, with an introduction by Joseph Fisher. New York, Dover Publications, 1991 [1932].
- Riggs, Timothy, *Hieronymus Cock. Printmaker and Publisher*. New York/London, Garland Publishing, Inc., 1977
- Rodríguez Garrido, José Antonio, *La Carta atenagórica de Sor Juana. Textos inéditos de una polémica*. México, UAM, 2004.
- Rose, Sonia, «La formación de un espacio letrado en el Perú virreinal». *Cuadernos hispanoamericanos*, 655, 2003, 7-13.
- Tauro, Alberto, *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*. Lima, Huascarán, 1948.
- Tomé, Consuelo, «Introducción», en Concha Huidobro (coord.), *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI: obras escogidas de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Caja San Fernando y Biblioteca Nacional, 2004, 60-73.

COLECCIÓN *UNIVERSOS AMERICANOS*, 6

*Director*

Salvador Bernabéu Albert (EEHA-CSIC, Sevilla)

*Secretaria*

María Luisa Laviana Cuetos (EEHA-CSIC, Sevilla)

*Comité Editorial*

Manuel Herrero (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla)

Pilar García Jordán (Univ. de Barcelona)

Alfredo Moreno Cebrián (CCHS-CSIC, Madrid)

Consuelo Naranjo Orovio (CCHS-CSIC, Madrid)

Inés Roldán de Montaud (CCHS-CSIC, Madrid)

Consuelo Varela (EEHA-CSIC, Sevilla)

*Consejo Asesor*

Antonio Annino (Univ. de Florencia)

Pilar Cagiao Vila (Univ. de Santiago, Santiago de Compostela)

Pilar Gonzalbo Aizpuru (Colegio de México, México D.F.)

Libia González (Univ. de Puerto Rico)

Antonio Gutiérrez Escudero (EEHA-CSIC, Sevilla)

Sylvia Hilton (Univ. Complutense de Madrid)

Frédérique Langue (CNRS-Mascipo-EHESS, París)

Manuel Lucena Giraldo (CCHS-CSIC, Madrid)

Carlos Martínez Shaw (UNED)

Carmen Mena (Univ. de Sevilla)

João Paulo Oliveira e Costa (Centro de História de Além-Mar, Lisboa)

Josef Opatrný (Univ. de Carolina de Praga)

J. Antonio Piqueras (Univ. de Castellón)

José María Portillo (Univ. del País Vasco)

Cynthia Radding (University of North Carolina, Chapel Hill)

Gabriela Ramos Cárdenas (Univ. de Cambridge)

William B. Taylor (Univ. de California, Berkeley)

Luis Ángel Sánchez Gómez (Univ. Complutense de Madrid)

José Manuel Valenzuela (Colegio de la Frontera Norte, Tijuana)

SONIA V. ROSE + PEER SCHMIDT + GREGOR WEBER

(eds.)

KARL KOHUT (col.)

Los sueños en la cultura iberoamericana  
(siglos XVI-XVIII)

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

SEVILLA, 2011