

Estudio, edición y notas de **Martina Vinatea Recoba**

Epístola de Amarilis a Belardo





BIBLIOTECA INDIANA

Publicaciones del Centro de Estudios Indianos (CEI)

Universidad de Navarra

Editorial Iberoamericana



Dirección: Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés.

Secretario ejecutivo: Juan Manuel Escudero.

Coordinadora: Pilar Latasa.

Biblioteca Indiana, 12

EPÍSTOLA DE AMARILIS A BELARDO

ESTUDIO, EDICIÓN Y NOTAS
DE MARTINA VINATEA RECOBA

Universidad de Navarra • Iberoamericana • Vervuert • 2009

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek.
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://www.d-nb.de>

Agradecemos a la Fundación Universitaria de Navarra su ayuda en los proyectos de investigación del GRISO a los cuales pertenece esta publicación.

Agradecemos al Banco Santander la colaboración para la edición de este libro.

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2009
Amor de Dios, 1 — E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-america.net

© Vervuert, 2009
Elisabethenstr. 3-9 — D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-america.net

ISBN 978-84-8489-401-8 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-464-9 (Vervuert)

Depósito Legal:

Cubierta: Juan Manuel Escudero
Imagen de la cubierta: Anónimo, América. Siglo XVIII.

Impreso en España
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
PRESENTACIÓN	11

PRIMERA PARTE

ESTUDIO PRELIMINAR DE LA <i>Epístola de Amarilis a Belardo</i>	15
---	----

SEGUNDA PARTE

CRITERIO DE LA PRESENTE EDICIÓN	77
TEXTO ÍNTEGRO	79
ESTANCIA I	89
ESTANCIA II	95
ESTANCIA III	99
ESTANCIA IV	103
ESTANCIA V	107
ESTANCIA VI	111
ESTANCIA VII	115
ESTANCIA VIII	119
ESTANCIA IX	121
ESTANCIA X	127
ESTANCIA XI	131
ESTANCIA XII	133
ESTANCIA XIII	137
ESTANCIA XIV	139

ESTANCIA XV	141
ESTANCIA XVI	147
ESTANCIA XVII	151
ESTANCIA XVIII	155
COMMIATO	157
BIBLIOGRAFÍA	161

*A mi padre, Manuel Vinatea, héroe fortísimo de
la ciudad de los caballeros de León*



AGRADECIMIENTOS

Debo advertir que son muchas las deudas de cariño, de amistad y de apoyo que he contraído y que necesito agradecer: a Jorge Wiese Rebagliati, quien fue el primero en creer que este intento filológico podía convertirse en un libro, porque es un gran amigo y porque lee con infinita paciencia todos mis borradores; a Úrsula Ramírez Zaborosch, por ser una atenta lectora, consejera y amiga entrañable; a Nieves Baranda Leturio, por su exigencia y rigurosidad; a Michelle y Alfonso Martínez Barona, por su generosa hospitalidad y amistad incondicional; a Luis Vargas Durand, porque siempre hace lo posible y lo imposible para conseguirme libros; a Ricardo, Jimena, Cristina y Felipe, porque siempre están a mi lado y son fuente de inspiración permanente.



PRESENTACIÓN

Pocas obras coloniales han tenido una historia crítica tan copiosa como la *Epístola de Amarilis a Belardo*. Desde su publicación, dentro de *La Filomena y otras diversas rimas* de Lope de Vega, el misterio de Amarilis ha llamado la atención de la crítica nacional e internacional.

La atracción por la *Epístola* reside tanto en el destinador —una supuesta monja que escribe un poema que es expresión de un amor intenso e imposible, que vive en un lejano lugar, que oculta su identidad, pero que a la vez le da algunas señas personales— como en el destinatario: Lope de Vega, el monstruo de los ingenios, uno de los escritores emblemáticos del Siglo de Oro español.

La osadía de la monja se habría quedado en lo anecdótico si la obra no hubiera tenido los méritos necesarios para trascender, pero paradójicamente el deseo de descubrir la identidad de la autora ha relegado a un segundo plano el estudio de la obra misma, que probablemente sería una de las maneras más adecuadas de acercarse a una hipótesis de identificación.

El propósito de este libro es la puesta en valor de la *Epístola de Amarilis a Belardo* mediante la elaboración de una edición anotada que dé cuenta de la calidad literaria de la misma, antecedida de un estudio preliminar que intentará situar el texto de la *Epístola* dentro de un marco histórico y una forma literaria.



Primera parte



ESTUDIO PRELIMINAR DE LA EPÍSTOLA DE AMARILIS A BELARDO

En la primera edición de *La Filomena y otras diversas rimas* de Lope de Vega, editado en Madrid, en 1621, por Alonso Martín, se encuentra, entre otras, una epístola que se titula de *Amarilis a Belardo*¹, supuestamente escrita por una escritora peruana, Amarilis, nombre literario que aparece en la misma *Epístola* y cuya identidad aún no ha sido determinada a pesar de las muchas hipótesis que se han esgrimido. El tema central de esta comunicación es expresar la admiración que la «indiana» profesa al Fénix de los ingenios. Le sigue la *Epístola de Belardo a Amarilis* que pertenece a Lope de Vega y es la respuesta a la supuesta escritora peruana; en ella, muestra Lope cuán impresionado se sintió al recibir una carta tan inspirada y escrita con tanta maestría.

Existen algunos problemas críticos respecto de la *Epístola de Amarilis a Belardo*: la incógnita respecto de la autoría y la ambigüedad del género literario de la *Epístola*. Estos temas serán desarrollados dentro de este estudio preliminar, después de hacer referencia al contexto histórico.

I. EDICIONES DE LA EPÍSTOLA DE AMARILIS A BELARDO

El primer texto conocido de la *Epístola de Amarilis a Belardo* se encuentra en *La Filomena y otras diversas rimas* de Lope de Vega editado en Madrid, en 1621, por Alonso Martín, pp. 138-144². La *Epístola*

¹ Son diez epístolas las que se presentan en esta edición, la sexta es la de *Amarilis a Belardo* y la séptima, la de *Belardo a Amarilis*.

² Ejemplares de esta edición se pueden localizar en la Biblioteca Nacional del Perú, en Lima, bajo la signatura X 868.3 V4FC, y en la Biblioteca Nacional de

también aparece en la siguiente edición de *La Filomena* que editó en Barcelona Sebastián Cormellas, el mismo año 1621 (pp. 160-167)³. La tercera edición aparece dentro de *Colección de obras sueltas: así en prosa como en verso de Fray Lope Félix de Vega Carpio del Hábito de San Juan*, en Madrid, Imprenta de Antonio Sancha, 1776⁴. Este último texto fue reimpresso en Lima el año 1834 y fue editado por Manuel Antonio Valdizán. En España, las ediciones de mayor importancia de *La Filomena*, que naturalmente incluyen el texto de la *Epístola de Amarilis a Belardo*, son la preparada por José Manuel Blecua, 1989⁵, y la edición crítica de Patrizia Campana, 1999⁶. En el Perú no se ha publicado *La Filomena* completa, sino sólo el texto correspondiente a la *Epístola de Amarilis a Belardo*. Durante el siglo xx, junto a ediciones fragmentarias o de escaso valor crítico, encontramos el texto transcrito de la *Epístola* en el *Apogeo de la literatura colonial* de la Biblioteca de Cultura Peruana, dirigida por Ventura García Calderón; en la *Amarilis Indiana* de Alberto Tauro y en la *Antología de la Literatura Colonial* realizada por Ricardo Silva Santisteban⁷.

2. MARCO HISTÓRICO

Llama la atención que a pocos años de la conquista, entre mediados y finales del siglo xvi, en los centros administrativos virreinales, principalmente los de México y de Lima, se desarrollara una importante actividad cultural⁸.

España, en Madrid. También se encuentra una edición facsimilar de este texto como apéndice de Lohmann Villena, 1993.

³ Un ejemplar de esta edición se localiza en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid, y en edición digital en la colección de *Clásicos de la literatura virreinal*, a cargo de Lorente, 2002.

⁴ Un ejemplar de esta obra se encuentra en la Biblioteca Nacional de Chile, procedente de la Biblioteca Nacional del Perú, bajo el número de sistema 000051309.

⁵ Lope de Vega, 1989.

⁶ Campana, 1999.

⁷ García Calderón, 1938; Tauro, 1945; y Silva Santisteban, 1984.

⁸ Leonard, 1996, asegura: «De ser un descampado donde brutales rufianes se mataban entre sí por acaparar la parte del león de los despojos de la conquista, la “Ciudad de los Reyes” se transformó en el centro cultural más importante del sur del hemisferio. A juzgar por un pedido de libros de 1583, la región contaba con un público que demandaba lo mejor y lo más reciente que producían las prensas españolas» (p. 182). Y más adelante (Leonard, 1992): «Puede estimarse que el total [pedido

El Virreinato del Perú fue creado por Carlos I de España, mediante una cédula firmada en Barcelona el 20 de noviembre de 1542. Una década después se fundaron en tierras americanas centros de enseñanza como colegios mayores y universidades. El 12 de mayo de 1551 Fray Tomás de San Martín funda la Universidad Mayor de San Marcos en los claustros dominicos de Lima, institución que congregó a intelectuales de diferentes ámbitos del conocimiento. El primer libro producido en la América austral vio la luz pública en 1584; se trataba de la *Doctrina Cristiana*, texto en castellano, quechua y aymara, encomendado por el Concilio Limense al jesuita José de Acosta e impreso por el turinés Antonio Ricardo. También salieron de esa imprenta *El Arauco domado* de Pedro de Oña (1596), y el *Símbolo católico indiano* (1598), de Fray Jerónimo de Oré.

No hay que perder de vista que a inicios del siglo xvii Lima era una ciudad importante en tanto capital de un Virreinato cuya extensión abarcaba el territorio que en la actualidad ocupan ocho países: Panamá, Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay, Uruguay, Argentina y Chile. En ella residían el virrey⁹ y el arzobispo¹⁰, y la ciudad fue el emporio financiero de la América Austral. Fue, asimismo, sede de la audiencia y cabecera de distrito del tribunal de la Santa Inquisición, tuvo representación en las Cortes y fue cuna de la primera santa del Nuevo Mundo: Santa Rosa de Lima. En las artes plásticas, la influencia del arte italiano se presenta desde fines del siglo xvi con la presencia de tres pintores italianos: el hermano jesuita Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alessio y Angelino Medoro. Además, lienzos de importantes pintores como Zurbarán, Murillo, Valdés Leal y del flamenco Simón de Vos decoraron muros de iglesias y claustros. A fines del siglo xvi

de libros de Jiménez del Río de la Hoz] ascendía a poco menos de 2000 libros, a los cuales hay que añadir veinte resmas de “menudencias”; es decir, cuadernos, pliegos sueltos conteniendo vidas de santos, romanceros y coplas narrativas, breves cuentos sentimentales, historietas para niños, almanaques, etc.» (p. 186).

⁹ Los virreyes que gobernaron el Perú entre fines del siglo xvi y principios del s. xvii fueron García Hurtado de Mendoza y Manríquez, segundo marqués de Cañete (1585-1596); Luis de Velasco, marqués de Salinas (1596-1604); Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey (1604-1606); Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros (1607-1615); y Felipe de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache (1616-1621). Todos ellos gobernaron bajo los reyes de la casa real de los Austrias, Felipe II y Felipe III.

¹⁰ Los Arzobispos de Lima entre finales del siglo xvi y principios del xvii fueron Toribio de Mogrovejo (1579-1606) y Bartolomé Lobo Guerrero (1609-1622).

se representaban obras tanto de carácter religioso como profano en las diversas festividades del calendario religioso —especialmente en la del Corpus Christi— y se instaló el primer corral de comedias¹¹.

Por otro lado, se ha estudiado en detalle el comercio y la circulación de obras de autores de la antigüedad y de contemporáneos¹² que pasaron a formar parte de bibliotecas particulares. Dentro de este grupo destacan bibliotecas compuestas por más de 100 títulos¹³, cuyo mayor porcentaje de libros está integrado por obras de carácter religioso¹⁴, aun cuando las obras de los autores clásicos¹⁵ ocupan también un lugar importante. Esta información evidencia el valor asignado a la cultura escrita en la naciente sociedad virreinal.

2.1. *Los poetas de la Academia Antártica*¹⁶

Al panorama anterior debe agregarse la actividad literaria de los autores que desplegaron su labor entre la última década del siglo XVI

¹¹ Sobre la historia del arte dramático en Lima, ver Lohmann, 1941.

¹² Ver Lohmann 1971, pp. 17-24; Guibovich 1984-1985, pp. 85-114, 1986, pp. 191-212 y 2001, pp. 167-188; Hampe 1992, pp. 191-210, 1987, pp. 55-84 y 1994, pp. 69-94.

¹³ Estas bibliotecas se consideran «medianas» dentro de los parámetros propuestos por Chevalier (1976, p. 39).

¹⁴ Hampe (1992, p. 82) asegura que el 70% eran obras religiosas, y el 30% restante estaba formado por tratados de jurisprudencia, materias humanísticas y literatura de entretenimiento.

¹⁵ Lohmann, 1999, p. 117: «En lo que a circulación efectiva de obras de escritores de la Antigüedad atañe, no es difícil allegar copiosas noticias documentales. En 1542, el cronista Juan Díez de Betanzos adquiere un volumen con las comedias de Terencio. En 1547, en la travesía entre Panamá y el Perú, sorprendió una furiosa tormenta la embarcación en que viajaba Gasca, que explicó los fuegos de San Telmo aludiendo a la guerra de Troya. En 1548, el tesorero Alonso Riquelme, “ilustrado renacentista”, guardaba con especial cuidado un ejemplar de Justino. En 1550, el portugués Enrique Garcés se hace con un cúmulo de 447 volúmenes. ¿No figurarían en este acervo obras de autores que le llevaron al culto por las humanidades, vocación de la que cuatro décadas más tarde daría cumplida cuenta?». Guibovich, 1986: «Entre los libros que poseía alrededor de 1560 el encomendero Francisco de Isásaga, la literatura latina clásica estaba representada por «todas las obras de Siserón», las de Terencio, La Eneida, las de Tito Livio y las de Horacio» (p. 197).

¹⁶ El trabajo más significativo respecto de la Academia Antártica sigue siendo el de Tauro, 1948. Sin embargo, en los últimos años, han retomado el tema Valdés, 1994; García Gutiérrez, 1998; Rose, 2003 y 2005; Perilli, 2004-2005; Latasa, 2005.

y las tres primeras del siglo xvii, y que conformaron la llamada Academia Antártica¹⁷. En realidad esta denominación no asegura que los autores se hayan reunido formalmente en sesiones como habitualmente ocurría en este tipo de instituciones¹⁸, aun cuando puede afirmarse que existió un grupo de poetas que se identificaron con los ideales y el estilo renacentistas, y cuya pretensión era que se gestara un «proyecto de promover un humanismo intercontinental, un universalismo de nuevo signo [...] que debía reivindicar a la Colonia como *locus* productor de cultura capaz de desafiar los fundamentos mismos del exclusivismo europeo»¹⁹. Probablemente por eso se haya insistido en la calificación geográfica en el título de algunas de las obras²⁰.

Para la determinación del grupo que conformó esta Academia se cuenta con tres testimonios importantes: el *Canto de Calíope* (1585) de Miguel de Cervantes Saavedra²¹; el *Laurel de Apolo* (1630) de Lope de Vega²²; y *El Discurso en loor de la poesía* (1608), de Clarinda, paratexto anónimo que aparece inserto en la *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias* de Diego Mexía de Fernangil²³.

Los poetas que menciona Cervantes²⁴ en el *Canto de Calíope* son Diego de Aguilar y Córdova, Juan de Ávalos y Ribera, Alonso de

¹⁷ Rose, 2005, p. 9, asegura que las academias formadas en torno de las universidades y colegios permiten un ascenso social y constituyen una puerta de acceso a los círculos de poder.

¹⁸ Empleamos el término Academia en el sentido en que lo hace Baranda (2005, p. 153). Es decir, el concepto de academia no se limita a un grupo con estatutos y reuniones periódicas, sino que abarca en sentido amplio a grupos de poder social, que se reúnen esporádica o habitualmente y que tienen peso propio en los gustos y valores literarios del entorno sobre el que ejercen influencia.

¹⁹ Moraña, 1996, p. 11.

²⁰ *Miscelánea antártica*, 1586, de Cabello de Balboa; *Miscelánea Austral*, 1602 de Ávalos y Figueroa; *Parnaso Antártico*, 1608, de Mexía de Fernangil; *Armas Antárticas*, 1615, de Miramontes y Zuázola.

²¹ Medina, 1926. También en versión digitalizada en la Biblioteca Virtual Cervantes.

²² Medina, 1922. También en versión digitalizada en la Biblioteca Virtual Cervantes.

²³ Mexía de Fernangil, 1990.

²⁴ Conviene señalar que Cervantes considera territorio «Antártico» desde México hasta el Perú; nosotros consignaremos como posibles miembros de la Academia Antártica sólo a aquellos que habitaron en América del Sur. Por tanto, excluimos la mención de Pedro de Alvarado, Juan de Mestanza y Ribera y Baltazar de Orena, que vivieron en Guatemala, la de Francisco de Terrazas, quien vivió en México.

Estrada, Rodrigo Fernández de Pineda, Gonzalo Fernández de Sotomayor, Enrique Garcés, Diego Martínez de Ribera, Pedro de Montesdoca, Alonso Picado, Sancho de Ribera y Bravo de Lagunas y Juan de Salcedo Villandrando.

Lope de Vega, por su parte, menciona en el *Laurel de Apolo*²⁵ a Amarilis, Juan de Arámbulo, Fernando de Avendaño, Alonso de Bonilla, Francisco de Borja y Aragón, Rodrigo de Carvajal y Robles, Alonso de Ercilla y Zúñiga, Gabriel Gómez de Sanabria, Luis Ladrón de Guevara, Fray Lucas de Mendoza, Cristóbal de la O, Pedro de Oña, Luis Pardo, Matías de Porras, Juan y Diego Rodríguez de León Pinelo, Juan de Solórzano y Pereira y Jerónima de Velasco.

La anónima Clarinda, en su *Discurso en loor de la poesía*, menciona a Diego Mexía de Fernangil, Pedro de Oña, Miguel Cabello de Balboa, Juan Salcedo Villandrando, Diego de Hojeda, Juan de Gálvez, Juan de la Portilla, Gaspar de Villarroel, Diego de Ávalos y Figueroa, Luis Pérez Ángel, Antonio Falcón, Diego de Aguilar y Córdoba, Cristóbal de Arriaga, Pedro de Carvajal, Duarte Fernández, Cristóbal Pérez Rincón, Francisco de Figueroa y Pedro de Montesdoca.

Si de esta lista evitamos los nombres repetidos —Pedro de Oña, Juan de Salcedo Villandrando, Diego Aguilar y Córdoba y Pedro Montesdoca—, y se incorporan los de las tres damas «que han dado en la poesía heroicas muestras», la nómina alcanza los 42 nombres. No podemos asegurar que los 42 poetas pertenecieran efectivamente a la Academia Antártica, pues en muchos casos ni siquiera se conserva alguna obra. Ahora bien, lo que sí puede afirmarse es que existió un grupo bastante grande de autores que vivieron en una misma época y en un mismo lugar, que compartieron los ideales del Humanismo y que forjaron un proyecto común²⁶.

²⁵ Al igual que en el caso de Cervantes, sólo consignaremos a los poetas que habitaron en América del Sur. Por tanto, excluimos a Gabriel de Ayrolo Calar, Bernardo de Balbuena, Alonso de Bonilla, Martín Carrillo de Alderete, Alonso Franco y Ortega, Juan Ruiz de Alarcón y Gabriel Téllez.

²⁶ Moraña, 1996, p. 11. También podría hablarse de una primera «globalización», pues se materializó un movimiento humanista intercontinental. Sobre este tema ver Colombí de Monguió, 2003.

2.2. *La educación de las mujeres*

Una idea bastante extendida es la escasa preparación intelectual de la mujer durante el virreinato²⁷. Sin embargo, y contra lo que muchos afirman, desde los primeros tiempos de la colonia existieron centros para la enseñanza de jóvenes y niñas. Esto ocurrió, probablemente, porque se trasladó a las colonias el proceso de crecimiento que tuvo la educación femenina durante el siglo xvi gracias a las teorías humanistas, que aseguraban que la alfabetización era un elemento básico para el funcionamiento de la sociedad moderna²⁸, y que la mujer no podía quedar fuera de esta corriente. Luis Martín afirma al respecto:

Un testimonio de la importancia que se concedía a la educación femenina lo proporciona el dato de que, a mediados del siglo xvii, sólo en Lima había cuatro o cinco colegios de monjas para chicas, además de media docena de instituciones fundadas por benefactores particulares para la educación de huérfanas, mestizas y niñas españolas. Entre estas instituciones se encontraban la escuela Nuestra Señora del Monte del Carmelo, la escuela San Juan de la Penitencia, el colegio de Santa Cruz, una escuela de chicas vinculada al hospital de la Caridad, y otra, a la iglesia de la misión jesuita del Cercado. Los conventos de Lima que aceptaban alumnas eran el convento de La Concepción, fundado en 1561 por doña Leonor de Portocarrero, el convento de La Encarnación, creado en 1573 por doña Inés Muñoz de Ribera, el convento de la Santísima Trinidad, que estableció en 1584 doña Lucrecia de Sansoles, y el convento de monjas de Santa Catalina, fundado en 1624 por las nobles hermanas doña Lucía y doña Clara de la Daga. Estas escuelas de monjas, que ofrecían una elevada instrucción, parece que estaban reservadas para las hijas de las familias destacadas y prominentes, mientras que las niñas españolas pobres eran educadas en las instituciones privadas mencionadas.

²⁷ Palma (*Tradiciones*, pp. 258-259) afirma: «La educación de la mujer, en el siglo xvii, era tan desatendida que ni en la capital del virreinato abundaban las damas que hubiesen aprendido a leer correctamente, y aun a estas no se las consentía más lectura que la del *Año cristiano* u otros ejercicios devotos». Perilli, por su parte, sostiene: «Se puede aceptar una santa: Santa Rosa de Lima, pero no una poetisa. Lo que ratifica el planteamiento de Jean Franco cuando asevera la separación de universos simbólicos en la colonia. La exclusión de la mujer de la autoridad y de la libertad de actuación en el espacio público la empuja a la vida mística donde es controlada por el confesor» (2004-2005, p. 136).

²⁸ Ver al respecto Baranda, 2005, pp. 66 y 67.

El mismo Martín asegura que, en un principio, para aceptar a una mujer en las escuelas de los conventos se requería una licencia papal; sin embargo, fueron tantas las licencias solicitadas al Papa que en las primeras décadas del siglo xvii las jóvenes o niñas podían entrar sólo con el consentimiento del Obispo, y el cabildo del convento se reunía para aceptar o rechazar la incorporación de una candidata a las escuelas dependientes del convento.

La educación de las mujeres en esos lugares era costosa y exigía que las jóvenes aceptaran un nuevo régimen de vida durante los años que duraba su educación (en general, seis o siete años). Los temas en los que preparaban a las jóvenes respondían a los ideales de la sociedad colonial; es decir, se hacía énfasis en la religión y en el manejo de una casa. Ahora bien, esto no significaba que se dejara de lado la cultura general, pues recibían lecciones de lectura, escritura, aritmética y, en muchos casos, también se impartía un latín básico, especialmente para que siguieran los ritos de la Iglesia. Asimismo, recibían clases canto e instrumentos musicales. Por otro lado, es importante destacar que en los conventos se servían de las representaciones teatrales como instrumento de educación humanística, y que también se desarrolló el teatro de entretenimiento²⁹.

Un caso especial descrito por Luis Martín es el de la escuela de Nuestra Señora del Monte del Carmelo, que llegó a ser una de las más importantes del virreinato. Esta trascendencia se debió a la impronta de su fundadora, Catalina María Doria Pérez de Silva, una dama que había recibido una refinadísima preparación en Italia, su país natal. Educada en la escuela fundada por el Cardenal Borromeo, fue elegida precisamente por su esmerada educación como dama de honor de doña Brianda de Guzmán, esposa del gobernador español en Milán. Catalina María se trasladó con su señora a España y allí se casó con Domingo Pérez de Silva, a quien acompañó al Perú.

Doña Catalina María Pérez de Silva fundó en Lima, a inicios del siglos xvii, una de las escuelas más prestigiosas del virreinato peruano, donde acudían niñas no sólo de Lima, sino de muchas provincias del virreinato. Luis Martín asegura que las latinistas femeninas que

²⁹ Tanto es así que un obispo se scandalizó al saber que las muchachas y las monjas se vestían de hombres en el escenario y que para ensayar contrataban a actores profesionales. Martín, 2000, p. 84.

existieron en el siglo xvii en el Perú fueron discípulas de Catalina María³⁰.

Otra idea errónea extendida respecto de las mujeres durante el período colonial es el sometimiento de las monjas a sus confesores y de las mujeres casadas a sus maridos. En realidad, las monjas, especialmente las de «velo negro», constituían una aristocracia cerrada y tuvieron el nivel de educación más alto dentro del universo femenino en el Perú, gran poder económico y una participación democrática sin precedentes. Luis Martín (2000, p. 334) ahonda en el tema y afirma que de acuerdo con sus investigaciones:

Sería difícil encontrar un grupo en el que la libertad social fuera tan visible como lo era entre las mujeres españolas que vivían en las ciudades coloniales. Las tempranas soldaderas, las mujeres políticamente activas en la época de la guerra civil, las mujeres empresarias, las encomenderas, las concubinas, las divorciadas, las monjas de los conventos grandes y las tapadas parecen haber disfrutado de una libertad interna que floreció a pesar de los esfuerzos de la Iglesia y del Estado por controlar su vida. Durante más de dos siglos, la tapada fue una luchadora de la independencia y la libertad personales, y ni los clérigos ni funcionarios reales consiguieron someterla. La monja colonial logró institucionalizar su libertad, tanto si era consciente de ello como si no, creando los peruanos conventos grandes. Las mujeres del Perú hispánico desafiaron los modelos preconcebidos de vida de las mujeres ibéricas tradicionales y su triunfo se debió en gran medida a su independencia económica que hizo posible la riqueza del Perú.

No cabe duda de que estas mujeres estaban arraigadas en la tradición cultural ibérica. Vivían en una sociedad altamente institucionalizada en lo político y lo religioso. Pero las increíbles riquezas del Perú crearon un clima social de libertad que hizo posible a muchas mujeres afirmarse a sí mismas con un coraje y una intensidad desconocidos en España. Ya en las primeras décadas del siglo xvii, las mujeres del Perú hispánico eran más peruanas y americanas que españolas (2000, p. 334).

Estas ideas de Martín echan por tierra el prejuicio de la falta de educación de las mujeres durante la colonia y el sometimiento de la mujer al orden político y religioso, pues desde los primeros tiempos del período colonial la educación femenina estuvo atendida, sea en

³⁰ Luis Martín, 2000, p. 93. Carrasco (2007, p. 323) consigna el apellido del marido de Catalina María Doria como Gómez de Silva.

forma particular o institucional, y gracias a su independencia económica la mujer consiguió desafiar los paradigmas de su época. De modo que es posible que existieran por lo menos «tres damas, que dieron en la poesía heroicas muestras» y que la *Epístola* no sea un caso de superchería literaria, sino una obra escrita por una escritora mujer, peruana y monja.

2.3. *El arte del ocultamiento en la sociedad virreinal del Perú*

Resulta sugerente que las poetisas más renombradas de la colonia peruana oculten sus nombres bajo seudónimos: Amarilis y Clarinda. Probablemente, esta situación se vincule con el arte del «decir y no decir», del «mostrarse y no mostrarse», practicado profusamente por la clase alta en Lima³¹. Dan ejemplo de ello el uso de la «saya y el manto» de las tapadas limeñas³². De ellas dice Palma:

Ya estuviese en boga la saya de *canutillo*, la *encarrujada*, la de *vuelo*, la *pilitrica* o la *filipense*, tan pronto como una hija de Eva se plantaba el disfraz no la reconocía en la calle, no diré yo el marido más celoso, que achaque de marido es la cortedad de vista, pero ni el mismo padre que la engendró.

Con saya y manto una limeña se parecía a otra como dos gotas de rocío o como dos violetas, y déjome de frasear y pongo punto, que no sé hasta dónde me llevarían las comparaciones poéticas³³.

Así como también la costumbre de tener balcones con celosías en las casas de Lima:

Los balcones constituyen un capítulo aparte en el desarrollo de la arquitectura civil. La «mirada a la calle» es el punto de partida para la

³¹ Se debe considerar que, si son ciertos los datos aportados en la *Epístola*, Amarilis fue nieta de conquistadores; por tanto, debió de heredar encomiendas u otras prebendas que se otorgaron a los conquistadores y cuyos descendientes heredaron.

³² Perilli se refiere de este modo a la anónima autora del *Discurso en loor de la poesía*: «Mujer, peruana y anónima son notas de esta silueta que, como monstruo —monstruo viene de mostrar, ostentar— exhibe y esconde, en el mismo ademán, su rostro, tapándose —como las audaces y recatadas limeñas de los tiempos de la colonia— con el manto de la anonimia» (2004-2005, p. 130).

³³ «La conspiración de la saya y el manto» (Palma, *Tradiciones*, p. 165).

construcción de una segunda planta en las casa y por lo tanto para la existencia del balcón. [...]

La elegancia de las casas se concentró en los balcones, grandes cajones de madera labrados, con celosías y balaustres torneados, que con frecuencia se extendían por casi todo el muro de la fachada hasta constituir «calles en el aire», y que servían para «aguaitar»³⁴ desde adentro sin ser vistos desde afuera³⁵.

Lo más probable es que las autoras hayan ocultado sus nombres, empleando un seudónimo, como las tapadas limeñas ocultaban sus rostros. El uso del seudónimo era un recurso habitual para salvar la reputación³⁶ de la mujer real por haber roto la norma del silencio, en el caso de Amarilis, con mayor razón si es que de verdad fue una monja.

Si consideramos que Amarilis es el seudónimo bajo el cual se oculta una escritora, es pertinente aplicar aquí el modelo de análisis propuesto por Baranda³⁷ para poder incorporar a la autora de la *Epístola* como uno de los casos en la historia aún no escrita de la literatura femenina en el Perú.

En lo referente a la existencia de precursoras de Amarilis se puede citar a la también anónima Clarinda, autora del paratexto «Discurso en loor de la poesía», aparecido en la *Primera Parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias* de Diego Mexía de Fernangil, 1608. Clarinda, como es usual en las precursoras, presenta un ruptura respecto del sistema dominante, se construye como fuente de autoridad en tanto conoce a los autores clásicos y los cita tal como lo haría un autor varón. Asimismo, demuestra sus conocimientos y se dirige a un público amplio, a todos aquellos que lean la obra de Mexía; sólo oculta su nombre para salvar su honra en este espacio dominado por los hombres. Finalmente, participa en la Academia Antártica. Amarilis, en cambio, si bien se construye como fuente de autoridad en tanto demuestra su

³⁴ *aguaitar*: «palabra procedente del léxico mariner, viene del catalán *aguaitar* ‘estar en acecho’, ‘mirar’. En el Perú, se emplea con su sentido etimológico o con el muy próximo de ‘atisbar’, ‘espíar’» (Hildebrandt, 1994, p. 38).

³⁵ Tord y Gjurinovic, 2001, p. 140.

³⁶ El *Discurso en loor de la poesía* se inicia del siguiente modo: «Discurso en loor de la poesía, dirigido al autor, y compuesto por una señora principal de este reino, muy ver / sada en la lengua toscana y portuguesa por cuyo mandamiento / y por justos respetos, no se escribe / su nombre; con el cual discurso (por ser / una heroica dama) fue justo / dar principio a nuestras / heroicas epístolas».

³⁷ Baranda, 2005, pp. 123-174.

dominio de la tradición petrarquista, el grado en que transgrede el espacio dominado por los varones es cero, pues escribe una epístola, una comunicación personal y privada³⁸. En la publicación de la *Epístola* ella no tiene responsabilidad alguna, pues fue Lope, el receptor, quien decidió publicarla. No está clara su participación en la Academia Antártica como miembro, pero sí comparte los ideales humanistas de la misma. Tanto Clarinda como Amarilis son representantes de la primera generación de escritoras³⁹. Ellas abren el camino para que otras escritoras puedan seguir una senda mucho más libre y se den a conocer sin tapujos.

2.4. ¿Quién fue Amarilis?

2.4.1. El problema de la autoría

A pesar de que la crítica ha privilegiado con su atención este problema, aún no se sabe quién escribió la *Epístola*. Al parecer, la única obra conocida de Amarilis es la *Epístola de Amarilis a Belardo*, una canción petrarquista que, como ya se ha mencionado, se dio a conocer en 1621, cuando Lope de Vega la inserta dentro de su edición de *La Filomena y otras diversas rimas*.

2.4.2. Datos biográficos

Se desconoce cualquier dato biográfico sobre Amarilis fuera de los que ella misma ofrece en su epístola, lo que ha dado lugar a diversas hipótesis al tratarse de una autora cuya identidad no conocemos. Las

³⁸ Por tratarse de una epístola literaria, estaríamos ante un género ambiguo, ya que participa de la ficción de lo privado, pero consciente de su posible (¿deseable?) divulgación pública en un círculo restringido.

³⁹ Al respecto, Sabat de Rivers (1992, p. 141) asegura: «Hay un modo libre de parte de Amarilis al dirigirse a Lope poniéndose a su nivel aunque escondiéndose bajo los recursos literarios de la falsa modestia; esto se explica por la gran seguridad en sí misma que puede descubrirse a través de su epístola. Se percibe en ella, lo mismo que en su coterránea Clarinda, la autora del *Discurso en loor de la poesía*, a la mujer principal, poseedora de gran una cultura, que se movía en los altos círculos literarios de la sociedad en que vivía, y que se había ganado el respeto y autoridad que su saber le proporcionaba».

hipótesis⁴⁰ que se han formulado para develar la identidad de Amarilis se pueden agrupar atendiendo a los criterios que adoptan, como sigue:

A

Aceptan básicamente la información autobiográfica que ofrece el texto Manuel Antonio Valdizán, Manuel de Mendiburu, Cayetano Alberto La Barrera, Marcelino Menéndez Pelayo, José Toribio Medina, José de la Riva Agüero, Luis Alberto Sánchez, Francisco Rubén Berroa, Alberto Tauro del Pino, José Varallanos, Carlos Milla Batres y Guillermo Lohmann Villena⁴¹.

Los críticos que aceptan básicamente las noticias biográficas que —como dice Vargas⁴²— suelen tenerse por ciertas y se equipara un «yo poético» con un «yo histórico», admiten las siguientes informaciones⁴³:

—Nacimiento de la autora en la ciudad de Huánuco.

—Los antepasados ilustres, fundadores de la Ciudad de los Caballeros de León, quienes vencieron la sublevación de Francisco Hernández Girón.

—La orfandad de Amarilis.

—La protección de una tía.

—La existencia de una hermana menor, probablemente llamada Isabel, Belisa en el poema, que estaba casada al tiempo de la composición de la *Epístola*.

—Los votos religiosos.

La diferencia entre las hipótesis estriba en la identidad de la autora. Así:

⁴⁰ Las hipótesis sobre la identidad de Amarilis son recogidas por Adán (1939b, pp. 296-302), Tauro (1945), Varallanos (1959, pp. 415-425), Miró-Quesada (1962, pp. 77-87), Castro y Rennert (1969, p. 517), Milla Batres (1975) y Lohmann Villena (1993, pp. 17-23).

⁴¹ Lope de Vega, edición de Valdizán, 1834; Mendiburu (1878, p. 343); La Barrera (1890, p. 19, notas 1, 328 y 350); Menéndez Pelayo (1913, pp. 153-163); Medina (1922a, pp. 164-174 y 1935, pp. 19-50); Sánchez (1921, pp. 136-145 y 1962); Berroa (1939, pp. 13); Tauro (1945a y 1945b, pp. 52-101); Varallanos (1959, pp. 415-425); Milla Batres (1975); y Lohmann (1993, pp. 79-81).

⁴² Vargas, 1995, p. 718.

⁴³ Las informaciones autobiográficas aparecen en la *Epístola* en las estancias II, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI y XII.

M. A. Valdizán, J. T. Medina, M. de Mendiburu: María de Figueroa.

C. A. de la Barrera, M. Menéndez Pelayo, J. de la Riva Agüero: María de Alvarado

J. de la Riva Agüero, L. A. Sánchez: María Tello de Lara y Arévalo de Espinoza.

F. R. Berroa y Guillermo Lohmann Villena: María de Rojas y Garay.

C. Milla Batres: Gerónima de Garay Muchuy, viuda de Diego de Acuña.

J. de la Riva Agüero: María de la Serna, María Tello Dávila.

J. Varallanos: María de Aguilar y Córdoba, María de Fernández de Córdoba

B

Rechazan parcialmente la información autobiográfica, y sostienen que fue una poetisa peruana, Juan María Gutiérrez, Carlos Wiese, Manuel Beltroy, Anónimo «Alpha», José María Souviron, Alberto J. Ureta, Aurelio Miró-Quesada, Irving Leonard, Ventura García Calderón, Rafael de la Fuente Benavides, Ella Dunbar Temple, Jorge Puccinelli, Augusto Tamayo Vargas, Emilia Romero de Valle, Maurilio Arriola Grande, Guillermo Lohmann Villena, Georgina Sabat de Rivers⁴⁴.

C

Rechazan completamente la información autobiográfica, apoyándose en diversos argumentos, a saber:

—La *Epístola* es un caso de superchería literaria: Ricardo Palma, Javier Prado, Angélica Palma, Luis Jaime Cisneros, Francisco Fernán-

⁴⁴ Gutiérrez (1875a, pp. 258-259, 1875b, pp. 266-268, y 1875c, pp. 273-274); Wiese (1909, pp. 511-512); Beltroy (1921, pp. 16-26); Anónimo Alpha (1922a, p. 8 y 1922b, pp. 231-234); Souviron, *Amarilis* (1935); Ureta (1935, p. 1, 1948a, pp. 272-294 y 1948b, pp. 313-321); Miró-Quesada (1962, pp. 77-87); Leonard (1937, pp. 113-120); Adán (1939c, p. 185); Temple (1939, p. 30); Puccinelli, s.a.; Tamayo Vargas (1951, p. 104); Romero de Valle (1966, p. 21); Arriola Grande (1968, p. 20); Lohmann (1993, pp. 79-81); Sabat de Rivers (1987, p. 280).

dez de Córdoba, Luis Alberto Sánchez, Dávalos Figueroa, Mexía de Fernangil⁴⁵.

—La *Epístola* es un caso de superchería literaria del mismo Lope de Vega⁴⁶: Francisco Asenjo Barbieri, Juan Millé Giménez.

2.4.3. La hipótesis de Guillermo Lohmann Villena

Si existe un investigador que trató de terminar el antiguo debate sobre la identidad de Amarilis fue sin duda Guillermo Lohmann. En su libro *Amarilis Indiana* (1993) plantea el estado de la cuestión y propone la identificación de Amarilis sobre la base de una minuciosa investigación de los descendientes de los fundadores de Huánuco, la Ciudad de los Caballeros de León. Lohmann halla un nombre: María de Rojas y Garay, que se adecua a los datos que la *Epístola* menciona: nacimiento en Huánuco, padres descendientes de los fundadores, existencia de una hermana llamada Luisa ¿Belisa?, traslado a Lima, muerte de la madre, ingreso de ambas como pupilas al convento de la Encarnación, muerte del padre, tíos que asumen la tutoría, matrimonio de la hermana. Para cada dato presenta testimonios documentados. Sin embargo, la aproximación que realiza es únicamente histórica —más precisamente, genealógica— y no repara en las características formales del texto; en realidad, el texto es un «pretexto» para una pesquisa documental y no presenta ninguna prueba respecto del conocimiento de algún escrito que pudiera asegurar la autoría de la *Epístola*.

Creemos que si Lohmann hubiera reparado más en el texto de la *Epístola* podría haber acumulado mayor número de pruebas que lo llevaran con certeza a la autora de la obra.

2.4.4. Algunas hipótesis sobre la identidad de Amarilis

A pesar de que el tema de este estudio preliminar no es la búsqueda de la identidad de Amarilis, consideramos que en el intento de esbozar una hipótesis de identificación de la autora se debe prestar mayor atención a los aspectos formales que aporta el texto mismo.

Lllaman especialmente la atención en la *Epístola* el dominio de la canción petrarquista como forma estrófica y la recurrencia al léxico

⁴⁵ Palma (1899, pp. 8-14); Prado (1918); Palma (1935); Cisneros (1953, p. 74); Sánchez (1962, p. 2).

⁴⁶ Asenjo Barbieri (1876, pp. 126-137) y Millé y Giménez (1930, pp. 1-11).

proveniente de *Los Lusíadas*, especialmente en el caso del uso de los topónimos⁴⁷.

Ahora bien, quien mejor conocimiento tuvo tanto de la canción petrarquista como del léxico de Camoens fue Enrique Garcés, el traductor del *Cancionero* de Petrarca y *Los Lusíadas* de Camoens⁴⁸.

Consideramos por eso que la autora de la *Epístola* debe de haber sido alguien del entorno de Garcés. Se descarta al mismo Garcés, porque en la composición se alude a algunas obras de Lope de Vega que fueron publicadas después de la muerte de Garcés, ocurrida en el año 1595.

Podría haber sido la hija de Garcés, Ana, quien fue monja y, según afirman Lohmann, Medina y Monguió, era escritora⁴⁹. Al respecto, hemos intentado hallar noticias de la hija de Garcés y del resto de mujeres de la familia, pero todas nuestras pesquisas han resultado fallidas.

Ahora bien, también es cierto que Lohmann vincula estrechamente a la familia Rojas Garay con la de Garcés: Bartolomé Garcés de la Serna, hijo del poeta, fue muy cercano a María de Rojas y Garay, la «Amarilis» de Lohmann, tanto es así que actuó como testigo en acta de finiquito entre María de Rojas y su tío Luis de Rojas. Sin embargo, falta rastrear mayores pruebas al respecto.

Además, algunos otros datos sobre Garcés pueden resultar reveladores confrontados con la información que presenta la *Epístola*: Garcés colaboró en la pública cuestación organizada para sostener a las tropas realistas con el objeto de apresar a Hernández Girón, y por parte de la esposa de Garcés, estuvieron emparentados con Miguel de La Serna —uno de los «de Huánuco»— que apresó a Hernández Girón. Asimismo, la familia de Garcés vivió en Huánuco, donde el hijo mayor fue Comisario del Santo Oficio. Por otro lado, en Huánuco vivieron los poetas Diego de Hojeda, autor de *La Cristíada*, quien compartía con la anónima Amarilis su devoción por Santa Dorotea⁵⁰, y Diego de

⁴⁷ Ver más adelante las coincidencias en los topónimos y términos geográficos entre Amarilis y Camoens.

⁴⁸ Sobre Enrique Garcés, ver Lohmann, 1948, Monguió, 1960 y Garribba, 2004.

⁴⁹ En la traducción del *Cancionero* de Petrarca, Garcés incluye algunos poemas suyos, entre ellos destaca una canción dedicada a su hija, Ana Garcés, monja. Lohmann y Medina aseguran que la hija de Garcés escribía poesía, pero no señalan sus fuentes.

⁵⁰ Verso 297 de la *Epístola*.

Aguilar y de Córdoba, autor de *El Marañón*, quien en su novela describe la «frontera de bárbaros»⁵¹. Los dos autores mencionados fueron amigos de Garcés⁵².

Por tanto, si atendemos a las coincidencias entre Enrique Garcés y la autora de la *Epístola*, nuestra hipótesis que los vincula por lazos familiares tiene un alto grado de certeza.

3. EL TEXTO: GÉNERO DE LA *EPÍSTOLA DE AMARILIS A BELARDO*⁵³

Como ya se ha mencionado, uno de los problemas crítico textuales de la *Epístola* es la determinación del género del poema. El propósito de este apartado consiste en analizar cómo un texto lírico determinado, la *Epístola de Amarilis a Belardo*, supone una transgresión de la forma lírica clásica epistolar⁵⁴, pero no por ello deja de ser una epís-

⁵¹ Verso 163 de la *Epístola*.

⁵² Tanto es así que escribieron poemas laudatorios en la traducción del *Cancionero* de Petrarca.

⁵³ El tema de los géneros literarios tiene una importancia capital para la Literatura como ciencia. La determinación de los géneros, el intento de una clasificación que permita reconocer características comunes a un conjunto incommensurable de textos ha sido uno de los temas más frecuentados de la teoría literaria. Dan testimonio de ello los trabajos de Wellek y Warren (1962, p. 272); y de Tomachevski (1982, pp. 211-212), principalmente. Estos autores coinciden en reconocer que los géneros literarios son «instituciones» y, al igual que las instituciones, prescriben normas de comportamiento (en este caso de comportamiento literario) y su historia es la del cumplimiento de una u otra manera de tales normas o la de la transgresión de lo preceptuado. Además, en el género lírico es donde con mayor frecuencia se presenta la transgresión. Guillén (1985, p. 141) asegura que los géneros son cambiantes y se colocan en el sistema o polisistema literario de un determinado momento en la evolución de las formas poéticas; asimismo, el citado autor piensa que se deben considerar la permanencia y la alteración que sufren las formas en el transcurso del tiempo, así como el entrecruzamiento de los géneros que aportan una modificación constante. De este modo, un escritor —o escritora— talentosos no sólo alteran la tradición, sino que son alterados por ella; es decir, modifican la tradición al interior del texto y ofrecen nuevos modos de acercarse: «de tal suerte todo momento poético conserva y potencia (intertextualmente) la imagen de otros anteriores y sugiere posibles cambios posteriores» (Guillén, 1985, p. 148, y Sabat de Rivers, 1990, p. 456).

⁵⁴ Debe recordarse la cita de Pareyson recogida por Fubini (1970, p. 101): «Una forma métrica es... precisamente una "forma"; es decir, no un elemento genérico y abstracto, una de esas etiquetas o casilleros clasificadores frente a los que justamente pero de modo superfluo se erguía el nominalismo de Croce, sino incluso una "idea", es decir, un modelo ejemplar, un símbolo de lograda promesa de nuevos logros,

tola⁵⁵, sino que puede constituir, más bien, una muestra de originalidad y de renovación del género⁵⁶.

Para demostrar este planteamiento, se presentará un breve recorrido por las preceptivas de la canción y de la epístola como «formas clásicas y medieval-renacentistas de los géneros poético-líricos»⁵⁷. Luego, se analizará la *Epístola de Amarilis a Belardo* como un caso de «fusión» de estas dos formas.

3.1. La canción como forma literaria

Domínguez Caparrós⁵⁸ distingue tres tipos de canciones: de un lado la canción medieval «compuesta por estribillo o cabeza —generalmente una redondilla, pero también una quintilla o una estrofa de tres versos—, sigue con una redondilla y termina con una estrofa similar a la cabeza y que repite sus rimas (vuelta)». En segundo lugar, el cosante o canción paralelística «compuesto de estrofas de dos versos, generalmente de medida fluctuantes, que riman entre sí. Después de cada dos versos sigue un estribillo breve». Por último, la canción petrarquista o italiana compuesta de estancias:

La estancia es una estrofa formada por un número variable de endecasílabos y heptasílabos —no menos de nueve ni más de veinte, normalmente— sin orden predeterminado en su distribución, y rimados en consonante. Aunque no es obligatorio, es frecuente que la estancia se ajuste al siguiente esquema: una *fronte*, o capo, formada por tres pies, normalmente de tres versos, unidos por la rima; un eslabón, *volta*, *chiave* o llave, generalmente un heptasílabo que rima con el último verso de la

un generador de actividad emuladora e innovadora, en suma una matriz fecunda e inagotable».

⁵⁵ Campana (1997, p. 10), asegura que al estar la *Epístola de Amarilis a Belardo* en un metro no convencional puede tomarse como un «error» de Lope el haberla incluido en un conjunto de composiciones que sí respetaban la forma tradicional: tercetos encadenados. La autora piensa que no es un epístola, sino solamente una canción.

⁵⁶ También somos conscientes de que puede tratarse de un caso de desconocimiento de la norma imperante, sobre todo si consideramos que se trata de una mujer escritora. Sin embargo, por el conocimiento que Amarilis tiene de la tradición petrarquista, la posibilidad de desconocimiento de la norma es la menos probable.

⁵⁷ Nomenclatura propuesta por García Berrio y Huerta Calvo (1999, p. 152).

⁵⁸ 1999, p. 89.

fronte, pero que pertenece sintácticamente a la *sirima* o *coda*, con rimas independientes de la *fronte*, en la que se incluye el eslabón y dos o tres pareados, o al menos suele terminar en un pareado:

I	
<i>FRONTE</i>	(divisible) I y II pies
II	
<i>CHIAVE</i>	verso de enlace (llave)
III	
<i>SIRIMA</i>	(indivisible)

Dante en *De vulgari eloquentia* estableció normas fijas para la canción provenzal e italiana.

3.1.1. Preceptiva de Dante

Los capítulos V, VIII, IX, X, XI, XII, XIII y XIV del segundo libro de *De vulgari eloquentia* están dedicados al examen minucioso de la canción. Dante considera la Canción el canto por excelencia y ofrece las siguientes razones:

- porque la tradición le ha reservado un nombre que significa ‘canto’;
- porque es por sí sola perfecta;
- porque concede los máximos honores al poeta que la compone;
- porque se conserva en más estima para la posteridad;
- porque encierra en sí misma todas las posibilidades poéticas⁵⁹.

Dante afirma que la canción es un conjunto de estilo trágico —*tragica coniugatio*— y opone el carácter trágico de la canción al cómico de la *canzonetta*.

La estancia es el elemento esencial de la canción. La constitución de la estancia, según Dante, se divide en tres partes:

⁵⁹ Ver Segura Covarsí, 1949, pp. 36–37.

- 1° *Cantus divisio*: disposición de las partes.
- 2° *Contextus carminum*: articulación de los versos.
- 3° *Rithimorum relatio*: relación entre rimas.

Dante tenía conciencia del sentido etimológico de la palabra *versus*, en italiano *volta*, como recurrencia a una misma pauta formal. Así, la composición de la primera estancia es la más importante; las demás se adaptan a la primera.

La estancia se divide en dos partes: *fronte* y *sirima*. Al examinar las diferentes posibilidades de la relación entre *fronte* y *sirima*, Dante observa que la *fronte* puede estar dividida en tres y la *sirima* debe quedar indivisible o en todo caso, debe dividirse en dos partes llamadas «vueltas»⁶⁰. Para la canción, es esencial esta duplicidad, esta diferencia en dos tiempos, que da variedad a la unidad.

La canción definida como *tragica coniugatio* exige, para Dante, el predominio del endecasílabo⁶¹ por ser la forma más excelsa de la poesía, *superbissimus carmen*, en virtud de su fuerza semántica, gramatical y léxica, pero sobre todo por su disposición temporal que dota al verso de una *sílaba media* flanqueada de ramas impares pentasílabas. Admite la posible presencia de versos heptasílabos por el hecho de ser derivados del verso yámbico, pero resalta que debe imperar siempre el endecasílabo.

En cuanto a la distribución de las rimas, no hay reglas fijas, pues mientras en las canciones provenzales se repetían en cada estancia las mismas rimas o en el mismo orden o las entrelazaban de modo diverso, los poetas italianos mantuvieron el esquema de la primera estancia, pero con rimas distintas. Esto pudo suceder porque la palabra prevalecía sobre la música o porque la lengua italiana ofrecía menos posibilidades de palabras con idéntica desinencia.

Respecto del contenido, Dante asegura que la canción debía tener un solo pensamiento —*unam sententiae*—, que de inicio a fin se desarrollase en las estancias. Asimismo, establece distinciones entre lo que debe ser cantado. Asegura que el tema será determinante para la extensión de la estancia, pero no indica cuáles son los temas que exigen mayor o menor amplitud.

⁶⁰ Petrarca y sus seguidores desestimarán la división de la *sirima*.

⁶¹ Resulta importante recordar una de las más características canciones de Dante construida totalmente por endecasílabos: *Donna ch' avete intelletto d'amore*.

Dante no concluye su tratado; existen varios temas que no llega a examinar, como el *commiato*, muy usado por él en sus canciones.

3.1.2. Petrarca: el poeta de la canción

Los paradigmas de las canciones de Petrarca son semejantes a los de Dante; sin embargo, el cantor de Laura ofrece la posibilidad de introducir en esta estructura general pequeñas variaciones que producen novedad métrica constante.

La forma estrófica más usual en Petrarca, descrita por Domínguez Caparrós líneas arriba, presenta la primera parte de la estancia dividida en *piedi* unidos a la *sirima* por medio de la *chiave*.

1° Piede	<i>Ne la Stagion che'l ciel rapido inchina</i>	A
	<i>verso occidente, eche'l dí nostro vola</i>	B
	<i>a gente che di là forse l'aspetta,</i>	C
2° Piede	<i>veggendosi in lontan paese sola,</i>	B
S	<i>la stanca vecchiarella pellegrina</i>	A
T	<i>raddoppia i passi, e piú e piú s'affretta;</i>	C
A	<i>Chiave= e poi cosí soletta</i>	c
N	<i>al fin di sua giornata</i>	d
Z	<i>talora è consolata</i>	d
A	<i>d'alcun breve riposo, ov'ella oblia</i>	E
Sirima	<i>la noia e 'l mal de la passata via.</i>	E
	<i>Ma, lasso, ogni dolor che 'l dí m'aduce</i>	F
	<i>cresce qualor s'invia</i>	e
	<i>per partirsi da noi l'eterna luce</i> ⁶² .	F

Después de la experiencia del *Stilnovo* y de Dante, Petrarca se remonta a los orígenes componiendo canciones al estilo de los provenzales.

El autor del *Canzoniere* ofrece variadas formas estróficas. De sus 29 canciones, 26 presentan paradigmas diferentes. La extensión de las estrofas, varían desde estancias indivisibles de siete versos, a estancias complejas de veinte versos. En cuanto al *commiato*, de las 29 canciones, únicamente dos carecen de él. De las restantes, 16 reproducen en el *commiato* las rimas de la *sirima* completa y 10 solamente parte de ella.

⁶² Esquema tomado de Segura Covarsí, 1949, p. 48; el análisis ha sido elaborado a partir de la descripción que realiza el mismo Segura Covarsí. También Fubini (1970, p. 309) analiza el mismo texto.

Petrarca no se muestra partidario de construir rimas independientes en el *commiato*, pues lo considera parte integrante de la canción.

Por lo general, en las canciones de Petrarca se encuentran rimas consonánticas, muchas veces al *mezzo*, construcción sintáctica artificiosa, marcados encabalgamientos y desplazamientos de sujetos.

3.1.3. Incorporación y permanencia de la canción petrarquista en la lírica española

Enrique Segura Covarsí señala que la incorporación de la canción petrarquista se produce en dos períodos⁶³: el primero se inicia en 1500 y se extiende hasta 1550. Los autores que se encuentran en este primer período son los petrarquistas: Boscán, Garcilaso, Hernando de Acuña, Gutierre de Cetina y los tradicionalistas que derivan hacia el petrarquismo: Diego Hurtado de Mendoza, Gregorio Silvestre, Montemayor, Gil Polo y Barahona de Soto. Este primer período se caracteriza por seguir muy de cerca los modelos de Petrarca. El más importante de los cultivadores de la canción en la primer mitad del Siglo es Garcilaso, autor que muestra cierta independencia en cuanto a la forma métrica. Garcilaso prefiere seguir el esquema de la canción XIV de Petrarca⁶⁴. Este paradigma se convirtió en la forma más frecuente de la canción hasta el siglo XIX y, además, su uso era habitual en canciones de carácter melancólico. Como es sabido, el esquema de la canción V⁶⁵, también cultivado por Garcilaso, se imitó con frecuencia con el nombre de lira.

El segundo período (1550-1600) queda determinado por la nacionalización de la canción italiana que demuestra la asimilación de la forma extranjera. Destacan en este período, Fray Luis de León, Fernando de Herrera y Francisco de la Torre.

El primer estudio métrico petrarquista en España aparece en el año 1580, en Alcalá: el *Arte poética en romance castellano* compuesto por Miguel Sánchez de Lima, libro que recoge deliberadamente las doctrinas poéticas de la escuela italiana. En esta obra, se menciona el cuidado que el poeta debe tener en la combinación de versos permitida

⁶³ Segura Covarsí, 1949, p. 89.

⁶⁴ Petrarca, 2004, «*Chiare, fresche et dolci acque*», I, pp. 454-459.

⁶⁵ Petrarca, 2004, «*Ne la stagion che'l ciel rapido inchina*», I, pp. 256-261.

en la canción: endecasílabos y heptasílabos rimados en consonancia y «conque guarden mucho el orden de las sílabas»⁶⁶.

En la preceptiva del Siglo de Oro se distinguen tres tipos de canción: la petrarquista de estancias iguales con una *fronte* compuesta por pies (*pedi*), llave (*chiave*) y *sirima*; la pindárica compuesta a imitación de los griegos en estrofa, antiestrofa y épodo; y la libre o silva, que como su nombre indica, no presenta un esquema fijo.

La que tuvo mayor aceptación en el Siglo de Oro fue la petrarquista cuyos esquemas siguieron fielmente o con ligeras modificaciones poetas como Garcilaso, Mira de Amescua, Cetina y Acuña. Otros se permiten algunas libertades, pero siempre dentro de los modelos italianos.

Los preceptistas, en general, exponen las ideas tal como las han aprendido en la poética italiana, pero se rebelan contra leyes tan fijas e incitan a los poetas a utilizar la libertad que tuvo Petrarca y que antes habían tenido los griegos y latinos para inventar nuevos modos.

La estructura de la canción —dicen los tratadistas— es variada. Ante todo, debe constar de estancias o estrofas de igual número de versos endecasílabos y heptasílabos (a este último, se le suele llamar menor o roto). Esta unión (o maridaje) adquiere la grandeza y armonía a la que se refirió Dante. No existe regla que regule el número y disposición de los versos en cada estancia.

La canción petrarquista en los primeros años del siglo xvii mantiene una cierta rigidez estructural que luego se disuelve de la mano de poetas como Lope y Cervantes. Lope de Vega presenta características particulares en cuanto a la estructura métrica de sus canciones; es decir, son petrarquistas en su estructura general, aunque no todas tienen su correspondiente en algún paradigma de Petrarca.

3.1.4. Desarrollo de la canción petrarquista en el Perú

En el *Canto de Callope*, 1585, Cervantes elogia al poeta Enrique Garcés:

De un Enrique Garcés, que al peruano
reino enriquece, pues con dulce rima,
con sutil, ingeniosa y fácil mano,
a la más ardua empresa en él dio cima,

⁶⁶ 1944, p. 71.

pues en dulce español al gran toscano
nuevo lenguaje ha dado y nueva estima,
¿quién será tal que la mayor le quite,
aunque el mismo Petrarca resucite?⁶⁷

En este elogio, Cervantes juega con el verbo ‘enriquecer’ que se vincula con el nombre del poeta: Enrique; con su actividad principal: el descubrimiento y explotación del azogue o mercurio, en varias provincias del Perú, lo que permitió el tratamiento de la plata, mineral tan importante en la economía Colonial; y con su actividad literaria: tradujo del toscano al español el *Cancionero* de Petrarca, del portugués al español *Los Lusíadas* de Camoens, y de latín al español, *De reino*, de Francesco Patrizzi: ciertamente un enriquecimiento cultural. Garcés interesa aquí especialmente en tanto traductor de Petrarca, pues su traducción permitió conocer, en el Virreinato del Perú, la obra del aretino. Además, en el texto de sus traducciones incluye composiciones personales que siguen muy de cerca los modelos del cantor de Laura y otras de sus amigos, los poetas de la Academia Antártica. Aunque básicamente los poetas peruleros mantienen la estética española, hubo un buen manejo de la canción petrarquista, a partir de las traducciones de Garcés. Dan fe de ello las composiciones incluidas en el *Cancionero peruano* que perteneció al oidor Juan de Solórzano Pereira, editado en el año 1983 por Raquel Chang-Rodríguez.

3.2. La epístola poética como forma literaria

A pesar de que se considera el género epistolar básicamente como una creación latina⁶⁸, la tradición epistolar⁶⁹ se puede rastrear desde los orígenes del género en Grecia. En el caso de Grecia, la atención estaba centrada en la naturaleza dialógica de la epístola por el hecho de ser un tipo de comunicación sucedáneo del discurso hablado, pues uno de los interlocutores, el emisor, daba su punto de vista y el destinatario podía responder y se producía una suerte de diálogo desplazado en el tiempo

⁶⁷ Cervantes, 1914, II, p. 228.

⁶⁸ Rico Verdú afirma que «no se conocen claros ejemplos en la literatura griega anteriores a Lucilio-Horacio en lo satírico, a Cicerón en lo privado, o a Propertio en la epístola amorosa» (1981, p. 133).

⁶⁹ Ideas tomadas de Navarro Antolín en la Introducción a las *Epístolas* de Horacio, 2002.

y la distancia. Interesaba también su vinculación con la amistad que entroncaba con la tradición peripatética. Las reglas eran las mismas que las del discurso precisamente porque iba dirigida a uno o varios interlocutores. Asimismo, Tucídides insistía en que debía exponerse estrictamente la verdad y el estilo debía ser conciso, directo y de gran intensidad de ideas. A partir del siglo v a. C., el género epistolar es empleado especialmente por los filósofos para exponer sus doctrinas. Así, se inicia la tradición de la epístola didáctica. La emplean con distintas temáticas Arquímedes, Eratóstenes, Dionisio de Halicarnaso. Sócrates, al emplearla como vehículo de sus ideas, enfatiza uno de los componentes más importantes del género: la individualidad del emisor. Posteriormente, Aristóteles y Platón se sirven también del género para expresar sus ideas y transmitirlas en forma «abierta»; es decir, sin importar exactamente a quién va dirigida. Durante la época de Alejandro, una forma del género empieza a desarrollarse: la carta administrativa. Luego, en el Helenismo tardío, empieza a impartirse como materia escolar, de ahí que se escriban manuales, formularios y modelos de acuerdo con necesidades específicas. Alrededor del año 100 a. C., la epístola poética se separa de las formas para fines específicos, y empieza la práctica escolar de la epístola como género retórico y, a partir del ejercicio, nacen las epístolas ficticias con un rudimentario hilo narrativo.

En el mundo romano, la epístola alcanza un gran desarrollo y se convierte, junto con la sátira, en uno de sus más importantes legados. De acuerdo con Rico Verdú (1981, p. 134), la diferencia entre la sátira y la epístola estriba en que la primera el poeta la leía públicamente a sus amigos y la segunda tenía como destinatario a una persona ausente. La primera colección de epístolas poéticas publicadas es la de Cicerón, que, al contener formas distintas, se convirtió en un modelo del género. En la época de Augusto, el género se vincula definitivamente con el verso. Las epístolas poéticas de Horacio y Ovidio son los más importantes testimonios del género conservados. Posteriormente, a la tradición clásica se sumará la cristiana, que emplea la forma epistolar en el Nuevo Testamento.

En la Edad Media, la epístola poética reemplaza a los discursos, «la persuasión por medio de la palabra escrita sustituye a la persuasión oral, la epístola reemplaza al discurso» (Capuanus, 1929). En este período, el *Ars Dictaminis* de Capuanus reemplaza a los antiguos tratados de retórica y se fijan las partes de la epístola poética:

HIC DISTINGUE QUINQUE PARTES EPISTOLE, QUE SINT ET UNDE DICANTUR

*Partes autem epistole sunt quinque a veteribus definite: salutatio scilicet, exordium sive benevolentie capatio, narratio, petitio et conclusio. Unde quoniam a salutatione sumit principium, digne de ipsa primordialiter est videndum*⁷⁰.

En lo preceptivo, de acuerdo con la retórica medieval⁷¹, la estructura habitual de la epístola era la siguiente:

- I La *salutatio* era la parte donde se consignaba el vocativo o nombre del destinatario;
- II el *exordium* que se consideraba propiamente el inicio de la epístola. Aunque se puede empezar de diversas maneras, solía aparecer aquí la razón por la cual se escribía la epístola. Otras veces, se empleaban fórmulas de *captatio benevolentiae* que persuadían al destinatario de seguir leyendo;
- III la *expositio* era la parte principal de la carta donde se explicaba o exponía el motivo aparente de la comunicación;
- IV la *petitio* comprendía la petición real, la verdadera razón de la comunicación;
- V la *conclusio* se presentaba de dos maneras: se realizaba una recapitulación o se intentaba conquistar la simpatía del destinatario. Contenía la despedida propiamente dicha y, a veces, se incluía un envío, es decir, el emisor se dirigía a la carta misma para que llegara a su destino.

No era indispensable que se presentaran todas las partes⁷². Dependía, en muchos casos del tema, del pedido, de la extensión, de la relación entre emisor y destinatario.

La mayoría de los autores⁷³ coincide en definir a la epístola como un tipo de comunicación dirigida a un tú (vosotros). López Bueno asegura que «sobre ese *tú* descansa la convención más genuina del género

⁷⁰ Capuanus, 1929.

⁷¹ Sigo aquí a Capuanus (1929) y a Whinnom en su introducción a *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro (1983).

⁷² Rico Verdú (1981, p. 162), afirma que la salutación y la data se hallan ausentes en la mayoría de epístolas escritas en verso.

⁷³ Los últimos trabajos respecto del tema están agrupados en la publicación del Grupo PASO, *Epístola*, V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, 2000. A este grupo de trabajos se debe añadir las investigaciones de Rico Verdú

epistolar, configurado como un diálogo fingido y fundamentado en la relación de amistad que une a emisor y receptor» (2000, p. 12). Ruiz Pérez enfatiza la importancia del destinatario: «Posiblemente la epístola —poética o no— sea el único género en el que resulta determinante la caracterización del destinatario, es más, que se define justamente por la existencia de dicho destinatario» (2000, p. 367). Por ello, en la epístola, las marcas más importantes son el vocativo y la despedida. Asimismo, la epístola debe poseer otras características: «la claridad, la verdad y, especialmente, la rapidez expositiva»⁷⁴ que ayuda a crear una «ilusión de no ficcionalidad», en expresión acuñada por Claudio Guillén. Ahora bien, estas cualidades se presentan en la mayoría de las epístolas. En el caso de las epístolas de Lope, al decir de Ángel Estévez Molinero (2000, p. 299), ocurre un resquebrajamiento de esta ilusión de no ficcionalidad, pues «la contigüidad entre la voz real y la voz poética se distancia de modo estratégico»; es decir, el emisor se disfraza de otro.

Claudio Guillén (1991, p. 83) establece tres grupos principales dentro del marco general de la «epistolaridad»: la carta familiar, la epístola en verso y la novela epistolar. Asimismo, define al género, en cualquiera de sus formas, como un tipo de comunicación mediante el cual se transmite, en forma íntima, cotidiana y hasta doméstica, un mensaje. Este género ha servido desde muy antiguo para la exposición de una materia de distinta índole: moral, doctrinal, didáctica, sentimental, política, etc. Es importante añadir que el mensaje es independiente del receptor; es decir, no está determinado por el destinatario ni por sus circunstancias. Muchas veces las epístolas se asemejan a los monólogos personales, aunque estén configurados como un diálogo fingido con un tú.

En la epístola poética se advierte un tono conversacional, mas sólo en apariencia o, como afirma Claudio Guillén (1985, p. 112), como un recurso literario, pues este tipo de composición se construye con un lenguaje cuidado y se emplean algunas formas estróficas clásicas:

(1981, pp. 133-162); Guillén (1985); Barrenechea (1990, pp. 51-65); y Navarro Antolín en la Introducción a las *Epístolas de Horacio* (2002).

⁷⁴ Rico Verdú (1981, pp. 154-156) afirma que no existe normativa específica para el género epistolar y que sus preceptos son comunes a los de la oratoria. Desde esta perspectiva trabaja el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega.

hexámetros⁷⁵, tercetos, odas y elegías, principalmente. Sin embargo, se encuentran contados ejemplos del empleo de la canción en estancias como epístolas⁷⁶.

La epístola poética está considerada como una forma clásica y se la incluye dentro de los géneros poético-líricos⁷⁷, pero si se atiende a su función pragmático-comunicativa, que puede abarcar distintos tipos de acciones, se duda respecto de si debe considerársela un género concreto y definido o, más bien, como un *cauce comunicativo*⁷⁸ aplicable a diversas concreciones genéricas. Sin embargo, se reconocen rasgos invariantes de la epístola poética y una estructura preceptuada que hace pensar más en un género que en un cauce comunicativo únicamente. Rivers (1992, p. 262) afirma que «la epístola se define más complejamente por su forma enunciativa y temática». Ahora bien, existe un conjunto de rasgos reconocidos como invariantes de la epístola. Barrenechea señala los siguientes:

Comunicación como finalidad general, comunicación escrita, comunicación diferida en el tiempo y comunicación entre espacios distintos (1990, p. 53).

3.2.1. La epístola poética en el Siglo de Oro español⁷⁹

Los modelos más destacados de epístolas poéticas se encuentran en las *Epístolas de Horacio*. La más importante de ellas es la *Epístola a los Pisones*, más conocida como *Ars poetica*. Luego, tomando como modelo

⁷⁵ Especialmente empleado entre los autores grecolatinos, el hexámetro dactílico, que se remonta a la épica homérica, se adaptaba al tono conversacional que buscaba la epístola debido a su carácter formular.

⁷⁶ Toro Valenzuela (2000, p. 226) afirma que Padilla se refiere a las epístolas escritas en octavas como *estancias*. Como ejemplo de ello podemos mencionar la Epístola de Jerónimo de Silva a Francisco de Aldana y la Epístola de Amarilis a Belardo.

⁷⁷ Ver al respecto García Berrio y Huerta Calvo, 1999, pp. 152-159.

⁷⁸ Ver López Bueno 2000, p. 13 y Barrenechea, 1990, pp. 51-52. Barrenechea cita a Bajtín, quien separa la *forma epistolar* del *tipo de discurso* y asegura que la primera no determina el segundo aunque permite ampliar las posibilidades discursivas. Por ello, conviene situarlo en el tipo de «discurso reflejado en otro». También Rivers (1992, p. 251) asegura que «la epístola en verso se definía en primer lugar por una enunciación parecida a la de la correspondencia personal».

⁷⁹ Ideas tomadas de Martínez Ruiz, 2000, pp. 425-452, Díez Echarri, 1949, Navarro Antolín, 2002, y Ruiz Pérez, 2000, pp. 311-372.

la horaciana, la epístola poética evoluciona con Dante y Petrarca y, con los modelos italianos, ingresa a España de la mano de Boscán y Garcilaso.

De este modo, al entrar de la mano de poetas tan representativos, la trayectoria de la epistolaridad en España fue muy literaria; como apunta nuevamente Guillén, «un poderoso impulso en el camino hacia la ficción bien como epístolas de autoinvención o bien de novelas hechas de cartas» (Guillén, 1985, p. 121). Esto no impidió, sin embargo, que humanistas españoles como Juan Vives o Juan Ginés de Sepúlveda cultivaran la carta humanística en latín.

Los rasgos distintivos de la epístola poética apuntan a una relación de amistad verdadera entre un emisor y un receptor que se hallan separados físicamente, pero existe una cercanía afectiva entre ellos que se acerca al terreno de la confesionalidad; a un tema que involucra la alabanza de la obra de uno o de ambos autores; y a la posibilidad de motivar una respuesta que normalmente se ofrece en el mismo código⁸⁰.

El 12 de octubre de 1534, Garcilaso de la Vega escribe, en versos sueltos y estilo informal, su *Epístola a Boscán*, cuyo tema es la expresión de la amistad. Al decir de muchos, es la primera epístola horaciana en español. Se instaure así, dentro de lo poético, una línea epistolar «familiar» que irá a la par de otra línea «cult», también influida por Horacio, que fue establecida por Juan Boscán y Diego Hurtado de Mendoza. Ellos emplean el terceto en lugar del verso suelto garcilasiano y los temas son más de corte filosófico. Luego, siguen cultivándola poetas como Gutierre de Cetina, Francisco de Aldana, Juan Verzosa, Hernán Ruiz de Villegas, Francisco de Pacheco, Pedro Vélez de Guevara, Rodrigo Caro, Juan de Robles, Jerónimo de Lomas Cantoral, Bartolomé Leonardo de Argensola, Lupercio Leonardo de Argensola y Andrés Fernández de Andrada; este último, con su *Epístola moral a Fabio* y al decir de Elías Rivers, alcanza la más perfecta expresión del horacianismo en España, resumen magistral de la tradición.

El *Arte poética en romance castellano*, de Miguel Sánchez de Lima (Alcalá, 1580), señala diversas formas italianistas en su *Diálogo II*: tercetos, octavas, sonetos, odas, sextinas, esdrújulos, canciones, madrigales, verso suelto, églogas y redondillas, además del «ovillejo o maraña» (rima *in mezzo*). Sólo nombra a la epístola poética cuando se refiere

⁸⁰ Ver Ruiz Pérez, 2000, pp. 312-314.

a los tercetos, por ser la forma estrófica predominante en el género y «porque sirven para tratar larga materia»⁸¹. Se expresa aquí el empleo del metro como criterio clasificador. En contraposición a esta idea, en *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano, de 1596, se rechaza la idea del criterio clasificador basado en el metro. Siguiendo a Aristóteles, López Pinciano asegura que «las diferencias de las cosas siempre se toman, y deben tomar, de la parte más esencial» (1998, p. 150). Luego, su clasificación de cuatro especies de poemas principales —épica, cómica, trágica y ditirámica— lo obliga a incluir a la epístola poética dentro de la épica.

En el siglo XVII, autores como Lope de Vega, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo imprimen su estilo y temática personales. Lope de Vega avanza en la temática individual y el estilo confesional que pueden observarse en sus cartas a Liñán de Riaza y también en la respuesta a Amarilis indiana, de claro carácter autobiográfico⁸². Sin embargo, también se presenta un cambio importante a inicios del XVII, que Begoña López Bueno (1994, p. 721, t. II) vincula con los innovadores modelos poético-retóricos sevillanos, donde el carácter lírico prevalece sobre las formas vinculadas con estilos llanos y coloquiales.

3.2.2. Desarrollo de la epístola poética en el Perú

En la América hispana se encuentran interesantes ejemplos de epístolas poéticas, en general, y horacianas, en particular⁸³, mas todas ellas

⁸¹ Sánchez de Lima, 1944, p. 59. También Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias*, asegura: «los tercetos son para cosas graves», v. 312, en Sánchez Escribano, 1965, p. 162.

⁸² López Bueno (2000, p. 14) asegura: «Lo de Lope es punto y aparte siempre, pero de manera notable para la epístola, por su multiplicidad, su dinamismo, su vitalidad. No podía ser de otro modo en quien tuvo la mayor voluntad creadora de con-fundir vida y literatura».

⁸³ Se cuenta con un conjunto significativo de epístolas en *Flores de baria poesía*, 2004: Epístola, 22, A modo de enfados hecha en nombre de cierta dama por Baltazar de Alcázar, libro primero, pp. 149-151; Epístola, 75, de Gutierre de Cetina, libro segundo, pp. 209- 213; Epístola, 110, de don Diego de Mendoza a don Diego Lasso de Castilla, libro segundo, pp. 261- 273; Epístola, 153, de Diego Hurtado de Mendoza, libro segundo, pp. 324- 329; Respuesta, 154, de Diego Hurtado de Mendoza, libro segundo, pp. 329- 334; Epístola, 189, libro segundo, pp. 371- 376; Epístola, 224, de don Jerónimo de Urrea a Cetina, pp. 411- 418; Respuesta, 225, de Cetina a don Jerónimo de Urrea, libro segundo, pp. 419-427; Epístola, 261, de don Diego de Mendoza a don Simón de Silvera, libro segundo, pp. 479-490; Epístola, 296, de

presentan el esquema estrófico habitual en este tipo de composiciones: tercetos encadenados. Ahora bien, los temas y motivos guardan cierta consonancia con la *Epístola de Amarilis a Belardo*, pues son los habituales tópicos mitológicos renacentistas. En el Perú, además de la *Epístola de Amarilis a Belardo*, publicada en 1621, contamos con la *Epístola* de Pedro de Carvajal, poeta de la Academia Antártica⁸⁴; está escrita en tercetos encadenados y tiene en común con la *Epístola de Amarilis a Belardo* las referencias geográficas al Nuevo Mundo y los habituales tópicos mitológicos del Renacimiento. Posteriormente se escribieron epístolas, pero en metro y forma estrófica diferentes: Juan del Valle Caviades, por ejemplo, le escribió una epístola en romance octosílabo a Sor Juana Inés de la Cruz.

Es importante anotar que ninguna de las epístolas señaladas en este apartado, ni de las que tenemos noticia, contiene el elemento que caracteriza a la *Epístola de Amarilis a Belardo* y que nos ha hecho pensar en la fusión de los dos géneros: la petición.

3.3. La *Epístola de Amarilis a Belardo* ¿una epístola o una canción?

Patrizia Campana en su artículo «La polémica “Epístola” de Amarilis a Belardo» (1997) le da un interesante giro a la discusión, pues asegura que no se trata de una epístola sino sólo de una canción petrarquista, y que el que haya sido incluida bajo el título de epístola se debe a la indefinición del género epistolar, al descuido de Lope y al hecho de que en el conjunto de las epístolas que aparecen en *La Filomena* se mezclen obras de distinto tipo bajo el mismo marbete de «epístola». Los argumentos centrales que cita la autora se vinculan con el estilo y características del género epistolar y de la canción petrarquista. Respecto del primer tema, Campana asegura que el estilo de Amarilis en su composición es el elevado, que corresponde al uso habitual en la canción petrarquista; prueba de ello sería el uso del ‘tú’ (elevado) en lugar del ‘vos’ (coloquial). Si bien en términos generales coincidimos con Campana, la prueba que ofrece no es tal, pues como asegura Lapesa (1986, p. 579), desde inicios del siglo xvii en América

Baltasar de León a Cetina, libro segundo, pp. 557-566: Respuesta, 297, de Cetina a Baltasar de León, libro segundo, pp. 566- 575; Epístola, 332, de Dido a Eneas, traducida de Ovidio, libro segundo, pp. 616-629.

⁸⁴ Ver Chang-Rodríguez, 1983, pp. 15 y 121-124.

las cortes virreinales adoptaron y difundieron cambios en tratamientos de respeto: el uso del ‘vuestra merced > usted’ como tratamiento de respeto y el uso del tú como forma coloquial. Por ello, los lugares que fueron sedes de los principales Virreinos, como México y el Perú, eliminaron el voseo. Es muy probable entonces que el ‘tú’ de la epístola responda a un tratamiento más bien cercano y familiar. Sobre las características del género, Campana, a pesar de ser consciente de la indefinición del género epistolar, no toma en consideración que el tipo de composición en el que se debe escribir la epístola no está preceptuado ni acepta una posible transgresión o desconocimiento de Amarilis de la normativa del género.

Respecto de la polémica iniciada por Campana (1997) sobre si se trata o no de una epístola, consideramos que se debe separar la estructura estrófica de la finalidad pragmática; es decir, el poema de Amarilis es una canción petrarquista en tanto forma estrófica; sin embargo, su finalidad pragmática es epistolar, en tanto cumple con las características más relevantes de la epístola: es una comunicación dirigida a un tú, el emisor está determinado, existe el deseo de que su destinatario conozca un conjunto de informaciones del emisor, se formula un pedido y, por último, se escribe un envío.

3.4. *Forma literaria de la Epístola de Amarilis a Belardo*

La forma literaria que la mayoría de los críticos asignaron a la *Epístola* fue la de una silva. Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de la literatura hispanoamericana* fue el primero en mencionar erróneamente la forma métrica de la *Epístola*: «Una elegante epístola en silva». No hace más observaciones métricas sobre el particular⁸⁵. La opinión de Menéndez Pelayo fue seguida sin más por la mayoría de críticos que mencionan la *Epístola*.

El crítico Alberto Tauro fue el primero en presentar una descripción de la *Epístola*:

La *Epístola a Belardo* está escrita en silvas de 18 versos entre los cuales hay cuatro heptasílabos: octavo, duodécimo, decimocuarto y decimoséptimo, que es el único libre en cada estrofa. A la manera usada por otros poetas —Garcilaso de la Vega en la *Égloga I*, Francisco de la Torre,

⁸⁵ Ver Menéndez Pelayo, 1913, p. 153, t. II.

en *Tirsi* y *La cierva*; Fray Luis de León, en *Conocimiento de sí mismo*— los siete primeros versos combinan su rima en forma voluntaria pero uniforme —primero con cuarto, segundo con quinto, y tercero con sexto y séptimo— siguen después cuatro parejas de pareados y por último los versos decimosexto y décimo octavo, también riman entre sí. De manera que, aún siendo la silva una estrofa cuyo empleo fue puesto en boga por la escuela italiana, Amarilis le da una estructura novedosa (Tauro, 1945, p. 52).

Sin embargo, ya en 1962 Aurelio Miró Quesada Sosa en su obra *Lope de Vega y el Perú* se refiere a la *Epístola* como «silva o mejor dicho una canción a la manera petrarquista» (1962, p. 77). Autores posteriores han reconocido que se trata de una canción petrarquista⁸⁶.

La *Epístola de Amarilis a Belardo*, en tanto estructura estrófica, es una canción que combina a lo largo de sus diecinueve estrofas versos endecasílabos y heptasílabos, combinación propia de la llamada canción italiana o petrarquista. En cada estrofa, se combinan catorce versos endecasílabos y cuatro heptasílabos, el último de ellos «blanco» o sin rima, habituales también en este tipo de composición⁸⁷. Asimismo, un elemento esencial en la canción es la estancia, que requiere de una rigurosa simetría y la recurrencia a una misma pauta formal, es decir, una vez estructurada la primera estancia, las siguientes deben seguir la misma estructura⁸⁸. En la canción, además de las estancias, generalmente existe una estrofa que repite una parte o es un equivalente de las estancias. A esta estrofa se la llama *Com-*

⁸⁶ Así, Vinatea (1987), Sabat de Rivers (1990, pp. 455-467), o Campana (1997, pp. 7-24). Lohmann, sin embargo, en su estudio histórico en el que intenta identificar a Amarilis, sigue refiriéndose a la *Epístola* como «silva» (1993, p. 37).

⁸⁷ El verso heptasílabo sin rima sigue de cerca los modelos italianos y también portugueses. Aparece en la *sirima* de la canción CXXXV de Petrarca. En España, fue usado por Jerónimo de Bermúdez en 1577, en *Nise lastimosa* y *Nise laureada*; al respecto, ver Morley, 1925, p. 398. También fue empleado por Lope de Vega en la canción *En loor de San Isidro de Madrid, dirigida a Nuestra Señora de los Dolores* y por Miguel de Cervantes en la canción *Salga del limpio enamorado pecho* (Segura Covarsí, 1949, pp. 303 y 305, respectivamente).

⁸⁸ En la estancia X se pueden consignar irregularidades en la rima (los versos 172 y 173 repiten la rima B de los pies). Estas irregularidades se desarrollarán con detalle más adelante.

miato o envío, y se caracteriza por contener una fingida interpelación a la canción misma⁸⁹.

3.5. La división del contenido

La división del contenido de la *Epístola* es la siguiente⁹⁰:

- I *Exordium*: antecedentes y presentación de la razón por la cual escribe la epístola, el amor
(Estancias I y II);
- II *Salutatio*: revelación del destinatario, Belardo; lugar de procedencia de la epístola y reiteración de la forma como ha conocido al destinatario.
(Estancias III y IV);
- III *Expositio*: cuerpo de la epístola. Consta de las siguientes partes:
Alabanza de la obra de Belardo
(Estancia V)
Trascendencia de la obra de Belardo, que llegará hasta el cielo
(Estancia VI y VII)
Revelación de la historia personal de Amarilis
(Estancias VIII, IX, X, XI y XII)
Rivalidad con Celia
(Estancias XIII y XIV)
Ofrecimiento de Amarilis
(Estancias XV y XVI)
- IV *Petitio*: petición de celebrar a Santa Dorotea
(Estancias XVII y XVIII);
- V *Conclusio*: despedida y envío
La poetisa se dirige a los versos de la epístola misma y les pide llegar a su destino.
(Estancia XIX)

El género clásico epistolar, al estar vinculado con una forma habitual de comunicación, la carta, y al estar caracterizado por su indeter-

⁸⁹ La descripción de la *Epístola* y la estructura estrófica han sido tomadas de Vinatea, 1987.

⁹⁰ Ampliamos la división tripartita que presenta Sabat de Rivers (1990, p. 462).

minación, logró establecerse cuando se reiteraron los rasgos comunes y se fijó una preceptiva. Los rasgos comunes de la epístola literaria están vinculados con la intención comunicativa y una estructura de contenido básica: vocativo, cuerpo y despedida.

Como se puede observar, la estructura de la *Epístola* revela precisamente su carácter epistolar⁹¹, pues contiene todas las partes que componen el modelo retórico medieval. Sin embargo, el orden no es el canónico. Que se inicie con el *exordium* probablemente se deba a la necesidad de poner al destinatario en «autos» respecto del emisor. Debe recordarse que las epístolas son usuales entre personas conocidas, entre las que existe una relación de amistad. En el caso de la epístola que nos ocupa, emisora y destinatario no se conocen; por ello, la comunicación se inicia con una exposición de cómo Amarilis ha conocido a Lope y cuál es su intención: iniciar una relación entre ellos.

Por otro lado, en la tradición epistolar española se recurrió especialmente a los tercetos encadenados o a la lira como formas estróficas usuales. Sin embargo, el metro en el que debe escribirse una epístola no está preceptuado. Consideramos que la *Epístola de Amarilis a Belardo* presenta como innovación la elección de la forma estrófica, una canción petrarquista⁹², que es la preferida en la tradición pastoril para cantar al amor y que también se adecúa perfectamente a la elección de los nombres literarios de la autora, Amarilis, y del destinatario, Belardo.

Se debe considerar también el hecho de que si no fuera una epístola, ¿por qué la habría contestado Lope con otra epístola?⁹³ Además, como se ha mencionado anteriormente, Lope le ha enseñado a Amarilis la idea del disfraz⁹⁴: el yo y el tú están disfrazados de pastores para la ocasión, y es Amarilis quien cuenta su historia de amor.

Por otro lado, al optar por una forma estrófica diferente de la habitual no se aleja del género epistolar, sino que más bien lo innova y lo

⁹¹ Ver antes la estructura habitual de la epístola de acuerdo con la retórica medieval.

⁹² Este tema ha sido desarrollado por Vinatea (1987), Sabat de Rivers (1990) y Campana (1997).

⁹³ En este libro no se está considerando la respuesta de Lope, una epístola en tercetos encadenados, como era habitual en la tradición epistolar.

⁹⁴ Estévez Molinero, 2000, p. 299.

enriquece⁹⁵. Una muestra de esta innovación es la petición propia de las epístolas, algo que, hasta donde hemos podido indagar, no tiene precedentes en ninguno de los poetas hispanos y novohispanos que escribieron canciones. Asimismo, otra innovación es el empleo de la estrofa final que la epístola poética utiliza como *conclusio*, despedida y envío, y la canción petrarquista sólo como envío.

A pesar de que aún no está determinada la identidad de la poetisa, Sabat de Rivers afirma que también podría aceptarse la idea de que este alejamiento de la pauta formal puede significar una marca que podría ser de sexo: la mujer escribe de una manera distinta de la del hombre. Además, Chang-Rodríguez (1995, p. 187) ha llamado la atención respecto de dos temas importantes: lo poco frecuente que resulta encontrar en esta época cartas de mujeres poetisas que se dirigieran a autores, y sobre todo el hecho de que Amarilis, tan embebida de la tradición petrarquista, exprese una forma contraria al modelo privilegiado de mujer pasiva y silente. No coincidimos con estas afirmaciones, más bien pensamos que se trata de un caso en el que se ha evitado la transgresión del espacio literario ocupado por el hombre, de ahí que escriba bajo un seudónimo. Además, por ser la epístola un tipo de comunicación personal y privada, la transgresión es nula; es decir, no se ha alejado mucho del modelo privilegiado de mujer pasiva y silente.

Por lo dicho, podemos afirmar que la *Epístola de Amarilis a Belardo*, tanto por la elección de la forma estrófica como por el contenido mismo, representa una fusión de la epístola y la canción petrarquista.

3.6. Resumen general de la Epístola⁹⁶

La *Epístola de Amarilis a Belardo* es una composición dirigida a Belardo, Lope de Vega, cuya finalidad es expresar el amor que ha infundido la obra de Lope en la indiana Amarilis.

⁹⁵ Ruiz Pérez (2000, p. 361) afirma que durante el siglo XVII la epístola se desplaza a las fronteras con la oda, en el espacio también horaciano del carmen o composición celebrativa. Los tercetos pierden su carácter hegemónico y alternan con distintos metros, no siendo infrecuente el empleo de estancias o formas aliradas, aunque no da ejemplos sobre el uso de estancias.

⁹⁶ Este apartado tiene como objetivo presentar, en forma general, la *Epístola de Amarilis a Belardo*. En la segunda parte del libro presentaremos las anotaciones pertinentes.

En la primera y segunda estancias figura como antecedente la presentación de la razón por la que se escribe la carta, esto es, el amor que ha surgido en Amarilis al oír la obra de Lope de Vega.

Amarilis conoce la obra de Lope y desea comunicarse con él. Sin embargo, también es consciente de la imposibilidad de su amor, pero no cesa en su empeño porque es un *alma osada* venida de otro mundo, el Nuevo Mundo, el Perú.

En la tercera estancia, aparece el vocativo «Belardo», seudónimo empleado por Lope en sus comedias, un nombre proveniente de la poesía pastoril que combina perfectamente con el nombre empleado por la autora, Amarilis, también procedente de la poesía pastoril. Luego, alaba la obra de Lope y le dice que ha sido favorecido por Apolo.

La presentación de Amarilis se inicia en la estancia VIII. El primer elemento de esta presentación es el geográfico: en la estancia IX indica de dónde proviene. En primer lugar, presenta a la América de Sur, «imperio oculto que el Sur baña»; luego al Perú con la referencia a Pizarro, luego al valle donde se encuentra Huánuco, conocida también como la «Ciudad de los Caballeros de León». En la estancia siguiente se hace referencia a un episodio importante de la historia de esta ciudad⁹⁷: la rebelión contra Pizarro de Hernández Girón. Cita este episodio, para decir que sus abuelos participaron en él como fuerzas leales a Pizarro y al Rey de España.

En la estancia XI aporta datos personales, como su orfandad y el hecho de que tiene una hermana. En la estancia XII revela el nombre de su hermana, Belisa, también tomado de la poesía pastoril, y luego el suyo, Amarilis. Además, le informa a Belardo que gusta de escribir poesía y vive consagrada a Dios.

En las estancias XV y XVI, ofrece a Belardo su alma pura y enumera un conjunto de dádivas que representan lo mejor que el mundo ofrece; le asegura, también, que ese mundo le debe a Belardo tanto que merecería ofrendas de mayor estima.

El pedido clásico de las epístolas —que hasta donde sabemos no tiene precedentes en autores anteriores— aparece en las estancias XVII y XVIII: que la dulce musa de Belardo cante a Santa Dorotea, de quien son devotas Belisa y Amarilis.

⁹⁷ La importancia de este episodio no sobrepasó los límites del virreinato peruano, y fue poco conocido en la metrópolis.

Finalmente, la despedida aparece en la estancia XIX. Amarilis no se despide propiamente de su destinatario, sino que se dirige a los versos mismos, y les pide que naveguen para llegar a su destino; son ellos quienes llevan su alma, que, al no poder volar, usa los versos y la vela como medio de transporte. En este caso, el envío cumple una doble misión, pues es el final habitual la canción petrarquista y sirve, además, para recalcar su interés en que sus versos lleguen a su destino; interés indispensable por tratarse de una comunicación, lo cual está previsto en la normativa de la epístola poética.

4. INFLUENCIAS ADVERTIDAS EN LA *EPÍSTOLA DE AMARILIS A BELARDO*

4.1. *Neoplatonismo de la Epístola*⁹⁸

Desde la primera estancia de la *Epístola* se pueden rastrear debates medievales y renacentistas. El primero de ellos es el conocido debate entre cuál es el mejor de los sentidos, la vista o el oído, que se resolverá aquí a favor del oído, pues Amarilis se ha «aficionado» a Lope mediante el conocimiento de su obra: ha leído (probablemente en voz alta) o ha escuchado, por lectura o recitación de parlamentos, la obra del Fénix de los ingenios; es de ese conocimiento que ha surgido el amor.

El amor que Amarilis manifiesta sentir por Belardo se corresponde con la idea del amor cortés⁹⁹, concebido como un amor separado de la posesión física cuyo objetivo es, más bien, la manifestación misma del amor; Amarilis profesa la teología del amor y tiene, por tanto, en el amado a «su único dios». Ahora bien, lo interesante en la *Epístola* es que los ideales cortesanos están reconvertidos, pues el objeto de amor no es una mujer sino un hombre.

En la segunda estancia, se presentan dos de los temas clásicos del amor cortés: el amor inalcanzable, imposible y lejano¹⁰⁰, y el sufri-

⁹⁸ En las anotaciones de la Segunda parte de este libro estos temas se desarrollarán con mayor precisión.

⁹⁹ «El adjetivo cortesano [...] ha de interpretarse en un sentido amplio, abarcando toda la gama del amor caballeresco o idealista, derivado del puro amor de los trovadores —*fin amors*—, tal como se desarrolló y evolucionó bajo la influencia del cristianismo y de la filosofía neoplatónica, hasta culminar en la erótica convencional de la Edad de oro española [...]» (Green, 1969, p. 94).

¹⁰⁰ Sobre el «*amour lointain*», ver Green, 1969, pp. 52, 97, 100, 119, 128, 204, 228, 233, 234.

miento que ese amor acarrea¹⁰¹. Un amor que se sustenta sin esperanza alguna es, en palabras de Amarilis, «una fineza rara»¹⁰², y siente que su alma osada fue criada para esa alteza¹⁰³; sin embargo, ese amor dificultoso la desvela y la lastima.

La religión del amor¹⁰⁴ también tiene presencia en la *Epístola*. Amarilis le ofrece sus «primicias»¹⁰⁵; es decir, la oblación, los primeros frutos que tradicionalmente se entregaban a Dios. Dentro de esta religión del amor, otro tema interesante planteado en las tres estancias siguientes es el de «la amada como obra de Dios»¹⁰⁶ que Amarilis ha reconvertido en «el amado como obra de Dios». Amarilis se refiere, en primer lugar, al estilo milagroso de Belardo¹⁰⁷, luego a Belardo mismo como milagro¹⁰⁸ y, finalmente, como el poeta más importante por su origen divino¹⁰⁹, de lo que dan prueba la consagración que las mil deidades le proporcionan¹¹⁰.

El amor que la indiana siente por Belardo ha surgido por el aprecio que ella siente a la belleza de su obra. Ese amor se convierte en religión. Además, ese amor contiene otro ingrediente básico dentro de este estilo: es un amor lejano, inalcanzable, imposible; por ello el amor se ennoblece y constituye el patrimonio de los «bien nacidos» y de «las almas osadas que para mayor alteza fueron criadas»¹¹¹. Ahora bien, esto no significa que Amarilis exprese su amor únicamente como una abstracción. Ella ama y desea a Belardo, tanto así que su voluntad le ofrece «un alma pura a su valor rendida»; incluso, los favores del cielo y toda su corporeidad disfrazada de elementos suntuarios propios del léxico petrarquista: sus cabellos (oro), sus brazos y cuello (marfil), sus dientes (perlas), sus labios (balajes), sus mejillas

¹⁰¹ Sobre el «bendito sufrimiento», ver Green, 1969, pp. 100, 159, 163, 181, 202, 206, 211, 216, 264.

¹⁰² Estancia II, v. 21.

¹⁰³ Estancia II, v. 29.

¹⁰⁴ Sobre el «service d'amour», ver Green, 1969, pp. 124, 133, 142, 205, 258, 278, 298.

¹⁰⁵ Estancia V, v. 84.

¹⁰⁶ Tema magníficamente estudiado por Lida de Malkiel (1977, pp. 179-290).

¹⁰⁷ Estancia III, v. 39.

¹⁰⁸ Estancia IV, v. 56.

¹⁰⁹ Estancia VI, v. 95.

¹¹⁰ Estancia V, v. 74.

¹¹¹ Estancia II, vv. 28 y 29.

(corales), su rubor (amatistas), su inmaculada pureza (su tesoro) y dichosos sucesos en Acidalia, la fuente donde se bañaba Venus.

4.2. *Las lecturas de Amarilis*

A partir del léxico de la *Epístola*, y del conocimiento de los libros que circularon en los primeros tiempos de la Colonia, se puede realizar una pesquisa de los autores que influyeron en Amarilis.

En primer lugar, conviene mencionar la influencia de Enrique Garcés, el poeta, minero y arbitrista portugués avecindado en el Perú desde los primeros años de la Colonia. El influjo de Garcés se puede notar en la forma estrófica y el conocimiento de los paradigmas de las canciones petrarquistas, pues —como ya se ha mencionado anteriormente— él tradujo el *Cancionero* de Petrarca de la lengua toscana a la española¹¹². Además, Garcés también tradujo *Los Lusíadas* de Camoens del portugués al español¹¹³. El influjo de esta traducción se puede observar con toda claridad, pues los topónimos y términos geográficos mencionados en la *Epístola*, con excepción de los vinculados estrictamente al Perú, están mencionados en *Los Lusíadas*:

- Acidalia (VIII, 64; IX, 52)¹¹⁴;
- Arabia (III, 72; IV, 63, 101; VI, 25; X, 100, 103, 135);
- Cambaya (VII, 21; X, 29, 34, 72, 106);
- Ceilán (VII, 19; IX, 14; X, 107, 136);
- Champá, Campá o Campanes (X, 129);
- Narsinga (VII, 21; X, 14, 108, 120);
- Pegú o Pegugamba (X, 122);
- Persia (IV, 102; X, 100, 103);
- Pindo (III, 2);
- Sofala o Cefala (I, 54; V, 73; X, 94);
- Tebas (IX, 19);
- Zelandia (VII, 61).

¹¹² Petrarca, 1591.

¹¹³ Camoens, 1591.

¹¹⁴ Se cita el canto correspondiente de *Los Lusíadas* en números romanos y, luego, la estrofa en números arábigos.

Términos geográficos:

- antártico (I, 51; V, 50, 65; VIII, 67; X, 141);
- clima (I, 29; II, 109; V, 38, 70; VIII, 68; X, 151);
- esfera (II, 33, 34; IV, 69; IX, 86);
- oriental (I, 8, 52; IV, 23; V, 69; VII, 52; X, 13);
- polo (I, 24; II, 34, 105; III, 8, 45; V, 13, 14, 15, 19, 50, 65; VI, 27, 76; X, 139, 141);
- Sur V, 77; VI, 97; X, 39, 107, 134);
- trópico (VIII, 72; X, 129);
- zona (III, 6)¹¹⁵.

De acuerdo con las investigaciones históricas del comercio de libros durante el siglo XVI y XVII y el estudio de las bibliotecas particulares de la época, citados en el primer capítulo, se puede determinar cuáles eran los autores favoritos de la época. Entre ellos, Fray Luis de Granada ocupa, con su *Introducción del símbolo de la fe*, un lugar privilegiado. Se puede rastrear la influencia de este autor en la estancia I en el debate entre la vista y el oído y en el uso de acepciones de términos poco usuales en la época, de acuerdo con las concordancias que ofrece el Corpus Diacrónico del Español de la Real Academia Española (CORDE), como «aficionar», «virtud», «artificioso», «pueril», «tesoro» que están usados con las mismas acepciones y en contextos similares a los de la indiana; construcciones como «sombra de muerte» y la referencia a Santa Dorotea¹¹⁶. Respecto de esta última referencia, conviene citar también el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, 1593. En esta obra, en el Discurso 49, «De martirio», señala como ejemplo el martirio de Santa Dorotea. También Diego de Hojeda, en *La Cristiada*, se refiere al martirio de la santa¹¹⁷.

Asimismo, se puede ver la influencia de *Los diálogos de amor* de León Hebreo (probablemente en la traducción que el Inca Garcilaso hiciera en el año 1586), especialmente en lo relativo al debate del mejor de los sentidos, vista u oído. Ya se ha mencionado que Amarilis, por la manera como ha conocido a su amado, se inclina por el sentido del oído:

¹¹⁵ Obsérvese que la mayoría de los topónimos están concentrados en un canto, el décimo, al igual que en el caso de la *Epístola de Amarilis a Belardo*, donde están concentrados en la estancia XV.

¹¹⁶ Ver las concordancias en la edición anotada.

¹¹⁷ Hojeda, 1996.

Y la [hermosura] que se alcanza por el oído es la imagen de la hermosura del ánima del mundo, porque consiste en concordancia, armonía y orden, así como existen las formas en ella en ordenada unión¹¹⁸.

[...] pero gracia que deleite y mueva el ánima a propio amor que se llama hermosura no se halla en los objetos de los tres sentidos materiales, que son gusto, olfato y tacto, sino solamente en los objetos de los dos sentidos espirituales, vista y oído. [...] Y también se halla en los objetos del oído, como hermosa oración, linda voz, linda habla, hermoso canto, linda música, bella consonancia, linda proporción y armonía; en la espiritualidad de las cuales cosas se halla la gracia, que mueve al ánima a delectación y amor, mediante el sentido espiritual del oír¹¹⁹.

Por otro lado, se puede comprobar también la influencia de los *Diálogos* en la idea del amor y el deseo, pues Amarilis ama a Belardo y también lo desea:

[...] el amor es deseo de unión con la cosa amada, y declaramos de qué manera todo deseo es amor y todo amor es deseo. Y según aquello te he definido el amor en común que es deseo de alguna cosa¹²⁰.

Ahora bien, probablemente el autor más popular de la época fue Lope de Vega: «sus comedias circularon tanto en cuadernillos sueltos como en las famosas partes.»¹²¹ También gozaron de gran popularidad *La Arcadia*, 1598; *Los pastores de Belén*, 1612; *El Isidro*, 1599; *La hermosura de Angélica*, 1602; *El peregrino en su patria*, 1604; y las *Rimas sacras*, 1614. En la *Epístola* se mencionan directamente *La hermosura de Angélica* y *El peregrino en su patria*. El nombre «Belardo» también se extrajo de las obras de Lope, quien lo usaba a manera de *alter ego* pastoril en *El peregrino en su patria*, *Los pastores de Belén*, *La Arcadia*, *El nacimiento de Ursón y Valentín*, y en la cuarta y quinta parte de *Flor de Romances*. Referencias poco usuales como la del gramático alejandrino Aristarco, quien se «atrevió» a corregir los versos de Homero, están presentes en *La Dragontea*, 1598. Conviene señalar que, además de la referencia propiamente dicha al gramático, existe coincidencia en la imagen de las flechas malignas que éste dispara. También llama la atención el uso de «Himeneo» como sinécdoque de matrimonio, referencia poco

¹¹⁸ Hebreo, 1996, p. 422.

¹¹⁹ Hebreo, 1996, p. 298.

¹²⁰ Hebreo, 1996, p. 275.

¹²¹ Hampe, 1992.

usual en la época, que Lope empleó en *El peregrino en su patria* y en sus *Rimas sacras*. Entre los topónimos, Lope emplea el topónimo *Cambaya* y también las *dos Arabias* (no las tres como era la referencia usual), del modo que lo hace Amarilis.

Otras influencias importantes que se advierten en la *Epístola* son las del conjunto de escritores incluidos en *Flores de baria poesía*, especialmente en el caso de Juan de la Cueva y Gutierre de Cetina¹²².

Finalmente, Amarilis debió leer a los poetas indianos: Mexía de Fernangil, Dávalos Figueroa, Pedro de Oña, Diego de Hojeda, Diego de Aguilar y de Córdoba, y al Inca Garcilaso de la Vega. En la *Epístola* referencias al Perú, términos y giros lingüísticos empleados por ellos¹²³.

5. EL ESTILO DE AMARILIS

5.1. Consideraciones métricas¹²⁴

5.1.1. Ritmo de cantidad

La *Epístola de Amarilis a Belardo* es una canción petrarquista que combina, a lo largo de sus diecinueve estrofas, versos endecasílabos y heptasílabos, tal como está preceptuado.

La *Epístola* presenta una estructura fija en dieciocho estrofas llamadas estancias y una última estrofa que interpela a la composición, llamada *commiato*.

Frecuencia estrófica

Número de estrofas	19	
De igual estructura	18	94,7%
De estructura análoga	1	5,3%

La combinación de dos tipos métricos y la existencia de estructuras estróficas fijas permite presentar alternativas de solución de algunos versos aparentemente irregulares. Así ocurre con un conjunto de ver-

¹²² Ver en la edición anotada las concordancias con de la Cueva y de Cetina.

¹²³ Ver en el texto anotado las concordancias con Mexía de Fernangil, Hojeda, Oña, Aguilar y Córdoba, Inca Garcilaso de la Vega.

¹²⁴ El análisis rítmico que se presenta se basa en Vinatea, 1987. En el apéndice, se consignan los cuadros de síntesis de los ritmos fundamentales.

sos supuestamente hipométricos si se considerara la sinalefa, licencia poética habitual:

que no <i>hace</i> el amor siempre justicia	Est. I	(v. 4)
y así quiero <i>hacer</i> una reseña	Est. II	(v. 13)
mas qué daño podrá nadie <i>hacerme</i>	Est. III	(v. 10)
que el mismo que lo <i>hace</i>	Est. III	(v. 14)
por más que <i>haga</i> de tu fortuna suya	Est. VI	(v. 4)
porque no <i>hallo</i> en él quien igualarte	Est. VI	(v. 10)
y aunque milagros su firmeza <i>haga</i>	Est. XIII	(v. 16)
cuando enredado te <i>hallaste</i> en ellos	Est. XIV	(v. 7)
y para darte más no sé si <i>hallo</i>	Est. XV	(v. 7)
y sé que lo <i>harás</i> con gran contento	Est. XVI	(v. 15)
navegad, buen viaje, <i>haced</i> la vela	Comm.	(v. 10)

De los once ejemplos anteriores, en nueve se encuentra comprometida la sinalefa con formas del verbo *hacer* y en dos con formas del verbo *hallar*. De acuerdo con Lapesa, a principios del siglo XVII aún se conservaba en algunas regiones, entre ellas Hispanoamérica, la /h/ aspirada procedente de /f-/ latinas y de aspiradas árabes y germánicas¹²⁵. Lo más probable es que Amarilis todavía aspirara la /h/¹²⁶, lo cual impide la formación de las sinalefas aparentes que se encuentran comprometidas con los verbos ‘hacer’ y ‘hallar’ procedentes de étimos latinos provistos de /f-/¹²⁷.

También se puede consignar el uso de diéresis en algunos versos de la *Epístola*. Esta licencia era habitual en la poesía culta, pero no se marcaba con signo alguno, como ocurre a veces en la actualidad. Algunos versos de la *Epístola* permiten considerar la posibilidad de conservar secuencias vocálicas heterosilábicas que están avaladas por su etimología:

ni los ojos a veces son <i>jüeces</i>	/judice/	Est. I	(v. 4)
que las más veces la <i>desconfianza</i>	/fidentia/	Est. II	(v. 4)
En ti más que en sus fuerzas <i>confiado</i>	/fidentia/	Est. IV	(v. 6)

¹²⁵ Lapesa, 1986, pp. 379–380.

¹²⁶ Agradecemos esta sugerencia al Dr. Enrique Carrión Ordóñez, quien nos asesoró en la preparación de la memoria de grado.

¹²⁷ Campana (1997) presenta esta información como una de las pruebas de que Lope no es el autor de la *Epístola*, pues de acuerdo con el análisis ortológico de los autógrafos de sus comedias, Lope no aspiraba la /h/ seguida de vocal átona.

Un último caso vinculado con el ritmo de cantidad es el uso de la sinéresis, licencia habitual desde el Renacimiento en palabras esdrújulas en las que la combinación de vocales abiertas que forman hiato se subordina al acento principal y facilita así la sinéresis. Es necesario recurrir a esta licencia para explicar la aparente hipermetría del v. 162 de la novena estancia:

- quedó de *héro es* fortísimos poblada.

5.1.2. Ritmo de acentuación

El ritmo en el que se enmarcan los versos de la *Epístola* es variable. La frecuencia acentual total nos indica el predominio acentual de tres sílabas en los versos: la cuarta, la sexta y la décima. Por ello, se puede afirmar que los acentos predominantes son rítmicos, pues tienen el mismo signo del axis rítmico (la sílaba décima). El predominio acentual en sexta y décima sílabas se debe a que son sílabas que se ubican en el axis (décima sílaba en endecasílabos y sexta en heptasílabos). Además, el acento que recae sobre la sexta sílaba en los versos endecasílabos permite que esta sílaba actúe como eje del verso¹²⁸; lo mismo ocurrirá con el acento en cuarta sílaba en los versos heptasílabos. Asimismo, tal como se puede apreciar en el ritmo de tono en los cuadros del Apéndice, existen algunos versos que presentan pies rítmicos; sin embargo, la recurrencia a ellos no tiene alta frecuencia, probablemente por querer parecerse lo más posible al ritmo de una conversación, habitual en una epístola.

Frecuencia acentual

- Sexta sílaba	86,0%
- Décima sílaba	78,2%
- Cuarta sílaba	50,4%

Las comprobaciones anteriores permiten resolver la aparente irregularidad del v. 138 de la octava estancia:

- que la filaucia engaña

¹²⁸ Recordemos la importancia que Dante Alighieri asignaba al endecasílabo por su disposición temporal: _ _ _ _ _ 5 1 5

La palabra 'filaućía' con el significado de 'amor propio' procedente del étimo griego φιλαυτía (un compuesto de 'egoísmo consigo mismo', según Corominas) tuvo una acentuación distinta de la actual en el siglo xvii. Así lo atestigua el *Diccionario de Autoridades* que incluye un ejemplo de Villegas con 'á' acentuada¹²⁹.

Fue usada acentuada en la primera 'á' por Amarilis, en 1621, en la *Epístola*; por Juan de Pineda, en 1589, en su obra *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*¹³⁰; por Enrique Garcés, en 1595, en la traducción de *Los Lusíadas* de Camoens¹³¹; por Esteban Manuel Villegas¹³², en 1618, en *Las eróticas*. Podemos reforzar el argumento de la distinta acentuación si consideramos el esquema acentual que presenta el verso, pues se acentúa en sexta sílaba por el axis rítmico y en cuarta como la mayoría de heptasílabos de la *Epístola* por ser la cuarta sílaba el eje del verso. Además, si no se considerara el esquema acentual el verso resultaría hipermétrico.

5.1.3. Ritmo de timbre

Las terminaciones de los 335 versos de la *Epístola* son graves o llanas; tanto es así que en la estancia XV, vv. 266 y 267 debían rimar con las palabras agudas «Ceilán» y «Campá», pero Amarilis pluralizó las palabras para que se mantuviera la rima grave: «Ceilanes» y «Campanes». Los versos de la *Epístola* presentan, además, una cuidada rima consonante. Es importante señalar que el último verso heptasílabo de cada estancia no tiene rima, pero no se considera irregular porque sigue de cerca modelos estróficos de canciones petrarquistas portuguesas e italianas¹³³.

¹²⁹ «Que menos altivez orla mi frente, / por más que la Philaućia glorias pida, / y de favores propios se alimente» (Villegas, 1913).

¹³⁰ Dato extraído del Corpus histórico de la Real academia Española, en adelante CORDE.

¹³¹ «Del mundo también ve los mayores/ que ninguno en bien público imagina, / y ve que sus cuidados principales / la filautia es quien los encamina» (folio 147v.).

¹³² Poeta innovador en el campo métrico que aplicó esquemas acentuales equivalentes a esquemas cuantitativos.

¹³³ Los heptasílabos sin rima siguen de cerca modelos italianos y portugueses. En España, fueron empleados por Jerónimo de Bermúdez, 1577, en *Nise lastimosa* y *Nise laureada*. Ver Morley, 1925.

La rima consonante de la *Epístola* presenta un esquema fijo en las dieciocho primeras estrofas, salvo la irregularidad de la estancia X¹³⁴ que repite una de las rimas del pie en la *sirima* (ABCABC: CCdD BBfFgGHxH)¹³⁵ y un esquema equivalente en el *commiato*.

5.1.4. Ritmo de tono

La proporción de versos simples, tanto endecasílabos como heptasílabos, es mayor que la de los versos articulados. Estos últimos presentan mayormente esquemas normales de articulación en el endecasílabo castellano; es decir ‘a maiore’ (7+4) y ‘a minore’ (5+6).

5.2. Consideraciones léxicas

El propósito de la *Epístola* es dar a conocer a Belardo el amor que Amarilis siente por él. Se debe recordar, además, que Amarilis profesa la religión del amor. Por esta razón, el léxico empleado en el poema se vincula especialmente con el terreno erótico-religioso, sea en forma explícita, sea en forma encubierta. Asimismo, llama la atención el vocabulario sensorial y el geográfico, cuya relación con Camoens se ha mencionado anteriormente.

El vocabulario religioso presenta un conjunto interesante de términos correspondientes al ámbito eclesiástico, ascético y religioso:

alma (Est. I, v. 4; Est. II, v. 28; Est. IV, v. 64; Est. VIII, v. 132; Est. XI, v. 196; Est. XII, v. 209; Est. XV, v. 254; Est. XVI, v. 281; comm. v. 335);
 virtud (Est. I, v. 8; Est. VII, v. 124);
 esperanza (Est. I, v. 18);
 milagroso (Est. III, v. 39);
 milagro (Est. IV, v. 56; Est. XIII, v. 232);
 cielo (Est. IV, v. 57; Est. VI, v. 98; Est. X, v. 170; Est. XI, vv. 184 y 190; Est. XIV, v. 252; Est. XV, v. 260; Est. XVI, v. 280; Est. XVII, v. 302);
 paz (Est. IV, v. 58; Est. XI, v. 198);
 velando (Est. IV, v. 65);

¹³⁴ Repiten la rima del segundo y cuarto verso de los pies. El esquema es el siguiente: ABC ABC: CdDDBBfFgGHxH. Campana (1997, p. 13) hace referencia a esta irregularidad, pero consigna la repetición del tercer y sexto verso en lugar del segundo y cuarto.

¹³⁵ Segura Covarsí (1949, pp. 181-182) cita algunos ejemplos de esta irregularidad.

pureza (Est. IV, v. 66; Est. XII, v. 216);
 virgen (Est. IV, v. 71; Est. XVII, vv. 297 y 301);
 Dios (Est. IV, v. 72; Est. VI, v. 93; Est. VIII, v. 137; Est. XII, v. 213);
 primicias (Est. V, v. 84); dones (Est. V, v. 85; Est. XV, v. 255; Est.
 XVI, v. 280);
 ofrendas (Est. V, v. 86; Est. XVI, v. 273);
 plegue (Est. VI, v. 93);
 divino (Est. VI, v. 95; Est. VII, v. 114; Est. VII, v. 120; Est. XVII,
 v. 304);
 gloria (Est. VI, v. 96);
 eternas (Est. VI, v. 108; Est. VII, v. 113; Est. IX, v. 155);
 santo (Est. VII, v. 109);
 gracia (Est. VII, v. 116; Est. X, v. 170);
 celibato (Est. XII, v. 211);
 virginal (Est. XII, v. 212);
 consagrado (Est. XII, v. 213);
 inmaculada (Est. XII, v. 216);
 fe (Est. XIII, v. 234; Est. XV, v. 256);
 pura (Est. XV, v. 254);
 consuelo (Est. XVI, v. 281);
 santa (Est. XVII, vv. 289, 297 y 304);
 resucitar (Est. XVII, v. 293);
 santidad (Est. XVII, v. 305);
 martirio (Est. XVII, v. 306)

El repertorio vinculado con los sentidos menciona especialmente la vista y el oído:

vista (Est. I, v. 1),
 ojos (Est. I, v. 5; Est. IV, v. 65);
 oídos (Est. I, v. 7; Est. IV, v. 67);
 sentidos (Est. I, v. 9);
 mirar (Est. I, v. 17; Est. V, v. 88; Est. VI, v. 103),
 ver (Est. II, vv. 34 y 35; Est. III, vv. 40, 41 y 49; Est. VI, v. 92; Est. VII,
 v. 110; Est. XIV, v. 247; Est. XVI, v. 284);
 oír (Est. III, v. 20; Est. IV, v. 55; Est. IV, v. 71; Est. XVIII, v. 321);
 admirar (Est. III, v. 43);
 contemplar (Est. VIII, v. 144; Est. XIV, v. 245);
 escuchar (Est. VIII, v. 144);

Además, se encuentran palabras vinculadas con los demás sentidos:

- dulzura (Est. III, v. 39);
- dulce (Est. VII, v. 121; Est. XI, v. 198; Est. XII, v. 202; Est. XIV, v. 252; Est. XVII, v. 293);
- dulcemente (Est. XVII, v. 306);
- sabrosos (Est. XI, v. 187);
- amarguéis (comm. v. 328);
- gusto (comm. v. 330).

5.3. Consideraciones retóricas¹³⁶

Dentro de los estilos que considera la retórica clásica, podríamos considerar a la *Epístola* como ‘estilo medio’; es decir, aquel estilo caracterizado por el uso moderado de figuras y tropos y que, además, evita la sintaxis y el léxico complejos y rebuscados. Un estilo en donde predomina el afán de deleitar.

5.3.1. Figuras de posición

Se consideran dentro de este grupo todas aquellas figuras que presentan un orden artificial (*ordo artificialis*).

A

Anástrofe. Inversión en contacto de elementos sucesivos de la oración.

- al que en Jauja *por ellos fue rendido* Est. X (v. 172)
- y aunque *milagros su firmeza haga* Est. XIII (v. 232)
- y *agradecido sea* Est. XVII (v. 296)

B

Enálage. Cambio de posición de un atributo que modifica la relación sintáctica y semántica. El atributo no se refiere a su antecedente real, sino a otro.

- y quien del *claro* Lima el agua bebe Est. V (v. 83)
- no las murallas que ha hecho tu canto

¹³⁶ El análisis de figuras retóricas se basa, en su mayor parte, en la clasificación que proponen Lausberg (1975), Spang (1979) y Mayoral (2005).

- en Tebas *engañosas* Est. VI (vv. 106 y 107)
 - que nos dejaron en temprana muerte
 aun no *desnudos* de pueriles paños
 Est. XI (vv. 182 y 183)
 - mi hermana aunque menor tiene más brío
 y partes por quien es muy *conocidas*,
 al fin todas han sido merecidas
 Est. XII (vv. 203-205)

C

Hipérbaton. Separación de dos elementos sintácticamente unidos a los que se les intercala un elemento de una o más palabras que no corresponden a ese lugar de la oración.

- de grandes cosas *suele* las más veces
 al alma tiernamente *aficionarla* Est. I (vv. 2 y 3)
 - que no *hace* el amor *siempre justicia* Est. I (v. 4)
 - sin mirar que no *puede*
 amor sin esperanza *sustentarse* Est. I (vv. 17 y 18)
 - las *voy* en mis entrañas *celebrando* Est. V (v. 90)
 - no *sientas* mucho *verte* peregrino Est. VI (v. 92)
 - *Quiero* pues *comenzar a darte cuenta*
 Est. VIII (v. 127)
 - que *suelen* causas propias *engañarnos*
 Est. VIII (v. 136)
 - *vamos* en honras vanas *estribando* Est. VIII (v. 141)
 - destas *pudiera* bien *decirte* muchas Est. VIII (v. 142)
 - *quedó* de héroes fortísimos *poblada* Est. IX (v. 162)
 - terror de los tiranos, que *intentaron*
 contra su rey *enarbolar* bandera
 Est. X (vv. 164 y 165)
 - *Ha sido* mi Belisa *celebrada* Est. XII (v. 199)
 - yo *he sido* a dulces musas *inclinada*
 Est. XII (v. 202)
 - si en alabanzas tuyas *emplearme*
 con singular contento *he pretendido*
 Est. XIII (vv. 221 y 222)
 - *he querido* pues viéndote en la cima
 del alcázar de Apolo,
 como su propio dueño único y solo
pedirte un don que te agradezca el cielo

- Est. XVI (vv. 277-280)
 - *sea dondequiera conocido* Est. XVII (v. 295)
 - *y dulcemente su martirio canta* Est. XVII (v. 306)
 - *hará vuestros intentos disculpados* Comm. (v. 333)

Es importante señalar que la mayoría de hipérbatos separan perífrasis verbales.

D

Paréntesis. Sintagma intercalado que no tiene relación directa con la oración en la que aparece.

- [...] haciendo en los sentidos un soborno
(aunque distinto tengan el sujeto,
que en todo y en sus partes es perfeto) Est. I (vv. 10 y 11)
 que los inflama todos [...]
- En tu patria Belardo (mas no es tuya)
 no sientas mucho verte peregrino
(plegue a Dios no se enoje Manzanares)
 Est. VI (vv. 91 y 93)
 por más que haga de tu fama suya [...]

E

Quiasmo. Posición cruzada de elementos coordinados que, a menudo, son antitéticos.

- de la cual *hablo poco y mucho callo* Est. XV (v. 257)

5.3.2. Figuras de repetición

A

Aliteración. Repetición de un mismo fonema al inicio de palabra dentro de una unidad métrica.

- /k/ - Quiero, pues, *comenzar a darte cuenta*
 Est. VIII (v. 127)
 /s/ - a ser sujeto de *simpleza indiana* Comm. (v. 326)

B Identidades fonemáticas. Repetición de un mismo sonido en algún lugar de las palabras que constituyen una unidad métrica.

/t/	- Tanto como la vista la noticia	Est. I (v. 1)
	- Te me representó parte por parte	Est. IV (v. 59)
	- y temo tus peligros y mis faltas	
	tabla tiene el naufragio y escaparte	Est. VII (vv. 111 y 112)
	- terror de los tiranos que intentaron	Est. X (v. 164)
/s/	- El sustentarse amor sin esperanza	Est. II (v. 20)
	- Mostróse en esta empresa más osado	Est. IV (v. 61)
	- Suplió la soledad de nuestra suerte	Est. XI (v. 185)
/r/	- Te me representó parte por parte	Est. IV (v. 59)
	- Entre un trópico frío y otro ardiente	Est. IX (v. 147)
/g/	- Rubíes Pegugamba y Nubia algalia	Est. XV (v. 268)

Las aliteraciones con /k/ y /s/ y las identidades fonemáticas con /t/, /s/, /r/ y /g/ producen un efecto estilístico notorio pues se trata de fonemas de baja frecuencia.

C

Derivación. La palabra repetida se distingue por el hecho de mantener la raíz etimológica de su antecedente.

- que no hace el amor siempre *justicia*
ni los ojos a veces son *jüeces* Est. I (vv. 4 y 5)

D

Polisíndeton. Repetición de conjunciones.

- de mis padres, y patria, y de mi estado,

porque sepas quien te ama y quien te escribe
Est. VIII (vv. 128 y 129)

5.3.3 Figuras de amplificación

A

Corrección. Rechazo de una expresión utilizada y su corrección.

- Oí tu voz, Belardo, *mas qué digo,*
no Belardo, milagro, han de llamarte,
Est. IV (vv. 55 y 56)
- En tu patria Belardo (*mas no es tuya*)
Est. VI (v. 91)

B

Descripción de lugar

- | | |
|-----|---|
| 145 | En este imperio oculto que el Sur baña,
más de Baco pisado que de Alcides
entre un Trópico frío y otro ardiente,
adonde fuerzas ínclitas de España
con varios casos, y continuas lides, |
| 150 | fama inmortal ganaron a su gente,
donde Neptuno engasta su tridente
en nácar, y oro fino,
cuando Pizarro con su flota vino,
fundó ciudades, y dejó memorias, |
| 155 | que eternas quedarán en las historias,
aquí, en un valle ameno
de tantos bienes, y delicias lleno,
que siempre es Primavera
merced del dueño de la cuarta esfera, |
| 160 | la Ciudad de León fue edificada,
y con hado dichoso
quedó de héroes fortísimos poblada. |

Est. IX

C

Descripción de persona.

De padres nobles, dos hermanas fuimos

que nos dejaron con temprana muerte,
 aún no desnudas de pueriles paños;
 el cielo y una tía que tuvimos
 185 suplió la soledad de nuestra suerte
 con el amparo suyo algunos años,
 huimos siempre de sabrosos daños,
 y así nos inclinamos
 a virtudes heroicas que heredamos;
 190 de la beldad que el cielo acá reparte,
 nos cupo (según dicen) mucha parte
 con otras muchas prendas,
 no son poco bastantes las haciendas
 al continuo sustento,
 195 y estamos juntas con tan gran contento,
 que una alma a entra[m]bas rige y nos gobierna,
 sin que haya tuyo y mío,
 sino paz amorosa dulce y tierna.

Est. XI

D

Oxímoron. Dos conceptos que se excluyen mutuamente forman una paradoja posible.

- huimos siempre de *sabrosos daños*

Est. XI

E

Enumeración.

260 dete el cielo favores;
 las dos Arabias, bálsamo y olores;
 Cambaya, sus diamantes; Tibar, oro;
 marfil, Cefala; Persia, su tesoro;
 perlas, los Orientales;
 265 el rojo mar, finísimos corales;
 balajes, los Ceilanes;
 aloe precioso, Sarnaos y Campanes;
 rubíes, Pegugamba; y Nubia, algalia;
 amatistas, Narsinga;
 270 y prósperos sucessos Acidalia.

Est. XV

5.3.4. En las figuras de omisión

No se registran casos significativos.

5.3.5 Figuras de apelación

A

Exclamación:

– ved qué extraños contrarios
venidos de otro mundo y de otro clima.

Est. II (vv. 35 y 36)

5.3.6. Tropos

A

Hipérbole:

– tu dulzura y estilo milagroso

Est. III (v. 39)

75

– Con gran razón a tu valor inmenso
consagran mil deidades sus labores
cuando manijan perlas en sus faldas,
todo ese mundo allá te paga censo,
y este de acá mediante tus favores
crece en riqueza de oro y esmeraldas,
Potosí que sustenta en sus espaldas,
entre el invierno crudo,
aquel peso que Atlante ya no pudo,
confiesa que su fama te la debe,
y, quien del claro Lima el agua bebe,
sus primicias te ofrece

80

85

después que con tus dones se engrandece,
acrecentando ofrendas
a tus excelsas y admirables prendas,
yo que aquestas grandezas voy mirando,
y entretenida en ellas
90 las voy en mis entrañas celebrando.

Est. V

B

Perífrasis mitológicas:

- el que vio de su Dafne los cabellos
trocados en su daño en lauro umbroso

Est. III (vv. 41 y 42)

C

Sinécdoque:

- temerosa y cobarde está mi pluma

Est. XIII (v. 220)

D

Alusiones mitológicas

- aquel peso que Atlante ya no pudo

Est. V (v. 81)

- no las murallas que ha hecho tu canto
en Tebas engañosas

Est. VI (vv. 106-108)

- más de Baco pisado que de Alcides

Est. IX (v. 146)

- donde Neptuno engasta su tridente

Est. IX (v. 151)

- he querido, pues, viéndote en la cima
del alcázar de Apolo

Est. XVI (vv. 277 y 278)

F

Personificación

- Versos cansados, ¿qué furor os lleva
a ser sujeto de simpleza indiana,
y a ponerlos en manos de Belardo?

Comm. (vv. 325-328)

5.4. *Consideraciones morfosintácticas*

5.4.1. Morfología

Dentro del análisis estilístico, las consideraciones sobre materia verbal son especialmente importantes, pues representan la ‘marca distintiva’ del autor. Bien se sabe que muchos problemas de autoría se han resuelto precisamente mediante un acucioso análisis del estilo verbal. Sin embargo, en el caso de autores del Siglo de Oro también

debe repararse en que seguían formas ya pautadas por las preceptivas y modelos de autores consagrados.

Las formas verbales empleadas por Amarilis en la *Epístola* son las siguientes:

Forma verbal	Frecuencia	Porcentaje
1º p., singular, presente, indicativo	19	8,9%
2º p., singular, presente, indicativo	10	4,7%
3º p., singular, presente, indicativo	72	33,9%
1º p., plural, presente, indicativo	3	1,4%
2º p., plural, presente, indicativo	1	0,5%
3º p., plural, presente, indicativo	18	8,5%
3º p., singular, pretérito imperfecto, indicativo	1	0,5%
1º p., singular, pretérito perfecto, indicativo	4	1,9%
3º p., singular, pretérito perfecto, indicativo	6	4,2%
3º p., singular, pretérito perfecto, indicativo	2	0,9%
1º p., singular, pretérito indefinido, indicativo	4	1,9%
2º p., singular, pretérito indefinido, indicativo	5	2,3%
3º p., singular, pretérito indefinido, indicativo	12	5,7%
1º p., plural, pretérito indefinido, indicativo	4	1,9%
3º p., plural, pretérito indefinido, indicativo	9	4,2%
1º p., singular, futuro imperfecto, indicativo	1	0,5%
2º p., singular, futuro imperfecto, indicativo	3	1,4%
3º p., singular, futuro imperfecto, indicativo	1	0,5%
3º p., plural, futuro imperfecto, indicativo	3	1,4%
1º p., singular, presente, subjuntivo	4	1,9%
2º p., singular, presente, subjuntivo	3	1,4%
3º p., singular, presente, subjuntivo	12	5,7%
3º p., plural, presente, subjuntivo	2	0,9%
1º p., singular, futuro imperfecto, subjuntivo	1	0,5%
2º p., singular, futuro imperfecto, subjuntivo	2	0,9%
3º p., singular, futuro imperfecto, subjuntivo	2	0,9%
2º p., singular, imperativo	8	3,8%
Total	212	100%

Perífrasis verbales

Forma perifrástica	Frecuencia	Porcentaje
Perífrasis de infinitivo	29	58%

Perífrasis de participio	15	30%
Perífrasis de gerundio	6	12%
Total	50	100%

5.4.2. Sintaxis

Sintácticamente, resulta significativa la coincidencia entre estrofa y oración en la mayoría de estancias, donde se encuentra un número variable de proposiciones tanto coordinadas como subordinadas. El *commiato* está compuesto por dos oraciones: una interrogativa que interpela a la canción y otra enunciativa que amplía y contextualiza a la misma.

Tipos de proposición	Frecuencia	Porcentaje
Coordinación copulativa	54	76,1%
Coordinación adversativa	17	23,9%
Total	71	100%

Subordinación sustantiva	34	24,5%
Subordinación adjetiva	48	34,5%
Subordinación adverbial	18	12,9%
Modificador de núcleo oracional causal	20	14,4%
Modificador de núcleo oracional concesivo	6	4,3%
Modificador de núcleo oracional condicional	6	4,3%
Total	139	100%

El estilo verbal de Amarilis se encuentra ligado al tiempo presente (67,8%), el cual es el tiempo más adecuado al tipo de comunicación que el poema representa: una epístola. Es el tiempo del ‘aquí y el ahora’. Además, se debe unir al porcentaje anterior un 7% que representa el uso del pretérito perfecto del modo indicativo, pues esta forma está ligada al ‘presente psicológico’; es decir, una acción que se ha desarrollado en el pasado, pero que llega hasta lo que se siente aún como presente. Los tiempos ligados a acciones desarrolladas en el pasado y que no guardan relación con el presente sólo alcanzan un 16% en todo el poema.

Asimismo, las perífrasis verbales de mayor porcentaje son las formadas con verboide infinitivo; es decir, aquellas que se inician en el

presente y se proyectan hacia el futuro: aquello que probablemente ocurrirá en el momento en que el destinatario reciba la epístola.

6. CONCLUSIONES

La historia de la crítica referida a la *Epístola de Amarilis a Belardo* constituye un caso particular dentro de la historia de la crítica en el Perú. Sin embargo, como ya se ha mencionado, se ha brindado demasiada atención al problema de la autoría en desmedro de otros temas relevantes de la *Epístola*, tanto es así que hasta ahora los estudios respecto del texto mismo son muy escasos.

A lo largo de este estudio preliminar hemos tratado de exponer los principales problemas críticos de la *Epístola*: por un lado la autoría y la atribución del poema a un género específico, por otro un estudio del texto mismo atendiendo a las consideraciones métricas, léxicas, retóricas y morfosintácticas.

Las conclusiones a las que hemos llegado respecto de la autoría son las siguientes: quien se esconde bajo el nombre de Amarilis pudo perfectamente ser una mujer, pues la mujer en el período colonial sí tuvo acceso a la educación, con mucha mayor probabilidad si fue una monja de velo negro. Estas monjas constituían una aristocracia cerrada y tenían el nivel de educación más alto entre las mujeres del Perú. Asimismo, tomando en consideración el manejo de la tradición petrarquista y el estudio del léxico, referido especialmente al uso de topónimos, la autora perteneció al entorno del poeta y minero Enrique Garcés, quien tradujo a Petrarca y Camoens, cuya familia vivió en Huánuco y tuvo una participación, económica, en el episodio de captura del rebelde Hernández de Girón. Amarilis fue peruana, o por lo menos avecinada en el Perú, porque muestra el conocimiento de la geografía y de sucesos históricos de una provincia del Perú que no fueron considerados relevantes en la metrópolis.

Respecto de la atribución del género, podemos concluir en que se trata de una fusión de dos formas poéticas: la lírica y la epístola y la canción petrarquista. Es decir, la forma estrófica es la de una canción petrarquista, mientras que la intención pragmática es epistolar.

Finalmente, las consideraciones métricas, léxicas, retóricas y morfosintácticas nos revelan una obra de una autora con gran conocimiento de la tradición y los modelos precedentes. El estilo de Amarilis

luce una métrica perfecta y un cuidado estilo; un repertorio de recursos retóricos elaborados, un vocabulario donde resalta el léxico religioso y el ligado a los sentidos; un andamiaje del nivel morfosintáctico en el que destacan el empleo de formas verbales claramente ligadas al presente y al futuro, y la recurrencia, en general, a una misma pauta sintáctica.

En suma, una mujer escritora, monja, peruana o perulera, innovadora de la tradición epistolar y petrarquista, conocedora de los modelos humanistas y, definitivamente, precursora de la aún no escrita historia de la Literatura femenina en el Perú.

Segunda parte texto anotado



CRITERIO DE LA PRESENTE EDICIÓN

Hasta la fecha no existe ninguna edición crítica o anotada de la *Epístola de Amarilis a Belardo*. La historia textual de la *Epístola* no presenta complicación alguna, de modo que una edición crítica no se justificaría. Más bien, se considera que una edición anotada es una alternativa adecuada para un estudio del texto.

Al no tener noticia del manuscrito ni de una edición anterior —si es que acaso existió—, el trabajo se ha realizado sobre la base de la primera edición conocida aparecida dentro de *La Filomena*, en Madrid, casa de Alonso Martín, 1621. Sin embargo, se señalarán las diferencias existentes con la edición de Cormellas, que —como antes se ha mencionado— se publicó en Barcelona el mismo año. Para el análisis se ha empleado el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional del Perú y también la edición facsimilar de este mismo texto que aparece como apéndice del libro *Amarilis Indiana* de Guillermo Lohmann. La transcripción de la obra se ha realizado atendiendo a los siguientes criterios:

Enmiendas: Las omisiones de la primera edición se han subsanado dejando constancia de ello en el texto mismo: las letras omitidas aparecen entre corchetes.

Erratas: Las posibles erratas del texto han sido corregidas y se ha dejado constancia de la lección original de la primera edición, en las notas.

Ortografía: Se ha modernizado toda grafía que no tenga trascendencia fonética. También se han modernizado la acentuación, salvo en casos significativos (ver más adelante el caso de la palabra ‘filaucia’) y el uso de mayúsculas.

Puntuación: El sistema de puntuación a principios del siglo xvii era tan fluctuante que se hace imposible mantenerlo, por ello, hemos considerado pertinente adecuarlo al uso actual.

TEXTO ÍNTEGRO

Tanto como la vista, la noticia de grandes cosas suele las más veces al alma tiernamente aficionarla. Que no hace el amor siempre justicia, ni los ojos a veces son jüeces	5
del valor de la cosa para amarla, mas suele en los oídos retratarla con tal virtud y adorno, haciendo en los sentidos un soborno (aunque distinto tengan el sujeto, que en todo y en sus partes es perfeto), que los inflama todos, y busca luego artificiosos modos con que puede entenderse	10
el corazón que piensa entretererse con dulce imaginar, para alentarse, sin mirar que no puede amor sin esperanza sustentarse.	15
El sustentarse amor sin esperanza es fineza tan rara, que quisiera saber si en algún pecho se ha hallado, que las más veces la desconfianza amortigua la llama que pudiera obligar con amar lo deseado, mas nunca tuve por dichoso estado amar bienes posibles,	20
	25

sino aquellos que son más imposibles.
 A estos ha de amar un alma osada,
 pues para más alteza fue criada,
 que la que el mundo enseña; 30
 y así quiero hacer una reseña
 de amor dificultoso
 que sin pensar desvela mi reposo,
 amando a quien no veo y me lastima.
 Ved qué extraños contrarios 35
 venidos de otro mundo y de otro clima.

Al fin, en este, donde el Sur me esconde,
 oí, Belardo, tus conceptos bellos,
 tu dulzura y estilo milagroso.
 Vi con cuánto favor te corresponde 40
 el que vio de su Dafne los cabellos
 trocados en su daño en lauro umbroso,
 y admirando tu ingenio portentoso
 no pude reportarme
 de descubrirme a ti y a mí dañarme. 45
 Mas ¿qué daño podrá nadie hacerme
 que tu valor no pueda defenderme?
 Y tendré gran disculpa
 si el amarte sin verte fuere culpa,
 que el mismo que lo hace 50
 probó primero el lazo en que me enlace,
 durando para siempre las memorias
 de los sucesos tristes
 que en su vergüenza cuentan las historias.

Oí tu voz, Belardo, mas qué digo, 55
 no Belardo, Milagro han de llamarte.
 Este es tu nombre, el cielo te le ha dado,
 y Amor, que nunca tuvo paz conmigo,
 te me representó parte por parte.
 En ti, más que en sus fuerzas confiado, 60
 mostrose en esta empresa más osado,
 por ser el artificio
 peregrino en la traza y el oficio,

otras puertas del alma quebrantando,
no por los ojos míos, que velando 65
están en gran pureza,
mas por oídos, cuya fortaleza
ha sido y es tan fuerte,
que por ellos no entró sombra de muerte,
que tales son palabras desmandadas 70
si vírgines las oyen
que a Dios han sido y son sacrificadas.

Con gran razón, a tu valor inmenso,
consagran mil deidades sus labores
cuando manijan perlas en sus faldas. 75
Todo ese mundo allá te paga censo,
y este de acá, mediante tus favores,
crece en riqueza de oro y esmeraldas.
Potosí, que sustenta en sus espaldas
entre el invierno crudo 80
aquel peso que Atlante ya no pudo,
confiesa que su fama te la debe
y, quien del claro Lima el agua bebe,
sus primicias te ofrece,
después que con tus dones se engrandece 85
acrecentando ofrendas
a tus excelsas y admirables prendas.
Yo, que aquestas grandezas voy mirando,
y entretenida en ellas
las voy en mis entrañas celebrando. 90

En tu patria, Belardo (mas no es tuya)
no sientas mucho verte peregrino
(plegue a Dios no se enoje Manzanares),
por más que haga de tu fama suya,
que otro origen tuviste más divino 95
y otra gloria mayor si la buscares.
¡Oh!, cuánto acertarás si imaginares
que es patria tuya el cielo
y que eres peregrino acá en el suelo,
porque no hallo en él quien igualarte 100

pueda; no solo en todo, mas ni en parte,
 que eres único y solo
 en cuanto miran uno y otro polo.
 Pues, peregrino mío,
 vuelve a tu natural, póngante brío 105
 no las murallas que ha hecho tu canto
 en Tebas engañosas,
 mas las eternas que te importan tanto.

Allá deseo en santo amor gozarte,
 pues acá es imposible poder verte, 110
 y temo tus peligros y mis faltas.
 Tabla tiene el naufragio y escaparte
 puedes en ella de la eterna muerte,
 si del bien frágil al divino saltas.
 Las singulares gracias con que esmaltas 115
 tus soberanas obras
 con que fama inmortal contino cobras,
 empléalas de hoy más con versos lindos
 en soberanos y divinos Pindos:
 tus divinos concetos 120
 allí serán más dulces y perfetos.
 Que el mundo, a quien le sigue,
 en vez de premio, al bienhechor persigue,
 y contra la virtud apresta el arco
 con ponzoñosas flechas 125
 de la maligna aljaba de Aristarco.

Quiero, pues, comenzar a darte cuenta
 de mis padres y patria y de mi estado,
 porque sepas quién te ama y quién te escribe,
 bien que ya la memoria me atormenta 130
 renovando el dolor que, aunque llorado,
 está presente y en el alma vive.
 No quiera Dios que en presunción estribe
 lo que aquí te dijere,
 ni que fábula alguna compusiere, 135
 que suelen causas propias engañarnos,
 y en referir grandezas alargarnos,

que la filaucia engaña
 mas que no la verdad nos desengaña,
 especialmente cuando 140
 vamos en honras vanas estribando;
 destas pudiera bien decirte muchas,
 mas quédense en silencio,
 pues atento contemplo que me escuchas.

En este imperio oculto que el Sur baña, 145
 más de Baco pisado que de Alcides,
 entre un Trópico frío y otro ardiente,
 adonde fuerzas ínclitas de España
 con varios casos y continuas lides,
 fama inmortal ganaron a su gente 150
 donde Neptuno engasta su tridente
 en nácar y oro fino,

cuando Pizarro con su flota vino
 fundó ciudades y dejó memorias
 que eternas quedarán en las historias. 155

Aquí, en un valle ameno
 de tantos bienes y delicias lleno,
 que siempre es primavera
 merced del dueño de la cuarta esfera,
 la Ciudad de León fue edificada 160
 y, con hado dichoso
 quedó de héroes fortísimos poblada.

Es frontera de bárbaros y ha sido
 terror de los tiranos, que intentaron
 contra su rey enarbolar bandera, 165
 al que en Jauja por ellos fue rendido
 su atrevido estandarte le arrastraron
 y volvieron el reino a cuyo era.

Bien pudiera, Belardo, si quisiera,
 en gracia de los cielos, 170
 decir hazañas de mis dos abuelos
 que aqieste nuevo mundo conquistaron,
 y esta ciudad también edificaron
 do vasallos tuvieron,

y por su rey su vida y sangre dieron, 175
 mas es discurso largo
 que la fama ha tomado ya a su cargo,
 si acaso la desgracia desta tierra
 que corre en este tiempo
 tantos ilustres méritos no entierra. 180

De padres nobles, dos hermanas fuimos
 que nos dejaron con temprana muerte
 aún no desnudas de pueriles paños.
 El cielo y una tía que tuvimos
 suplió la soledad de nuestra suerte. 185
 Con el amparo suyo, algunos años,
 huimos siempre de sabrosos daños,
 y así nos inclinamos
 a virtudes heroicas que heredamos.
 De la beldad que el cielo acá reparte, 190
 nos cupo (según dicen) mucha parte
 con otras muchas prendas.
 No son poco bastantes las haciendas
 al continuo sustento,
 y estamos juntas con tan gran contento, 195
 que una alma a entrambas rige y nos gobierna,
 sin que haya tuyo y mío,
 sino paz amorosa dulce y tierna.

Ha sido mi Belisa celebrada,
 que este es su nombre y Amarilis mío, 200
 entrambas de afición favorecidas.
 Yo he sido a dulces musas inclinada;
 mi hermana, aunque menor, tiene más brío
 y partes, por quien es, muy conocidas;
 al fin todas han sido merecidas 205
 con alegre Himeneo
 de un joven venturoso que en trofeo
 a su fortuna y vencedora palma
 alegre la rindió prendas del alma.
 Yo, siguiendo otro trato, 210
 contenta vivo en limpio celibato

con virginal estado
a Dios con gran afecto consagrado
y espero en su bondad y su grandeza
me tendrá de su mano 215
guardando inmaculada mi pureza.

De mis cosas te he dicho en breve suma
todo cuanto quisieras preguntarme;
y de las tuyas, muchas he leído.
Temerosa y cobarde está mi pluma, 220
si en alabanzas tuyas emplearme
con singular contento he pretendido,
si cuanto quiero das por recibido,
o que dello me debes;
y porque esta verdad ausente pruebes 225
corresponde en recíproco cuidado
al amor que en mí está depositado.

Celia no se desdeñe,
por ver que en esto mi valor se empeñe,
que ofendido en sus quiebras 230
su nombre todavía al fin celebras
y aunque milagros su firmeza haga,
te son muy bien debidos,
y aun no sé si con esto tu fe paga.

No seremos, por esto, dos rivales 235
que trópicos y zonas nos dividen
sin dejarnos asir de los cabellos,
ni a sus méritos pueden ser iguales
cuantos al mundo el cetro y honor piden
de trenzas de oro, cejas y ojos bellos; 240
cuando enredado te hallaste en ellos
bien supiste estimarlos

y en ese mundo y este celebrarlos
y en persona de Angélica pintaste
cuanto de su lindeza contemplaste. 245
Mas estoyme riendo
de ver que creo aquello que no entiendo
por ser dificultosos

para mí los sucesos amorosos,
y tener puesto el gusto y el consuelo 250
no en trajes semejantes,
sino en dulces coloquios con el cielo.

Finalmente, Belardo, yo te ofrezco
una alma pura a tu valor rendida.
Aceta el don, que puedes estimallo, 255
y dándome por fe lo que merezco
quedará mi intención favorecida
de la cual hablo poco y mucho callo,
y para darte más, no sé ni hallo.
Dete el cielo favores; 260
las dos Arabias, bálsamo y olores;
Cambaya sus diamantes; Tibar oro;
marfil Cefala; Persia su tesoro;
perlas los Orientales;
el Rojo Mar finísimos corales; 265
balajes los Ceilanes;
aloe precioso Sarnaos y Campanes;
rubíes Pegugamba y Nubia algalia;
amatistas Narsinga
y prósperos sucesos Acidalia. 270

Esto mi voluntad te da y ofrece,
y ojalá yo pudiera, con mis obras,
hacerte ofrendas de mayor estima.
Mas donde tanto junto se merece 275
de nadie no recibes, sino cobras
lo que te debe el mundo en prosa y rima.
He querido, pues, viéndote en la cima
del alcázar de Apolo,
como su propio dueño único y solo,
pedirte un don que te agradezca el cielo, 280
para bien de tu alma y mi consuelo:
no te alborotes, tente,
que te aseguro bien que te contente
cuando vieres mi intento
y sé que lo harás con gran contento, 285

que al liberal no importa para asille
significar pobreza,
pues con que más se agrada es con pedille.

Yo y mi hermana una santa celebramos
cuya vida de nadie ha sido escrita; 290
como empresa que muchos han tenido,
el verla de tu mano deseamos.
Tu dulce musa alienta y resucita,
y ponla con estilo tan subido
que sea donde quiera conocido, 295
y agradecido sea
de nuestra santa virgen Dorotea.
¡Oh!, qué sujeto mi Belardo tienes
con que de lauro coronar tus sienes
podrás, si no emperezas, 300
contando desta virgen mil grandezas
que reconoce el cielo,
y respeta y adora todo el suelo.
De esta divina y admirable santa,
su santidad refiere 305
y dulcemente su martirio canta.

Ya veo que tendrás por cosa nueva,
no que te ofrezca censo un mundo nuevo,
que a ti cien mil que hubiera te le dieran,
mas que mi Musa rústica se atreva 310
a emprender el asunto a que me atrevo,
hazaña que cien Tassos no emprendieran.
Ellos, al fin, son hombres y temieran,
mas la mujer que es fuerte
no teme alguna vez la misma muerte, 315
pero si he parecídote atrevida,
a lo menos parézcate rendida,
que fines desiguales
amor los hace con su fuerza iguales,
y quédote debiendo 320
no que me sufras, mas que estés oyendo

con singular paciencia mis simplezas,
ocupado contino
en tantas excelencias y grandezas.

Versos cansados, ¿qué furor os lleva 325
a ser sujeto de simpleza indiana,
y a ponerlos en manos de Belardo?
Al fin, aunque amarguéis por fruta nueva,
os vendrán a probar, aunque sin gana,
y verán vuestro gusto bronco y tardo. 330
El ingenio gallardo,
en cuya mesa habéis de ser honrados,
hará vuestros intentos disculpados.
Navegad, buen viaje, haced la vela,
guiad un alma que sin alas vuela. 335

ESTANCIA I

En las dos primeras estancias se presenta la razón por la cual se escribe: el amor que ha surgido en Amarilis por Belardo. La *Epístola* se inicia propiamente con una comparación: «Tanto como la vista, la noticia de grandes cosas suele al alma tiernamente aficionarla». Amarilis compara el sentido de la vista tan caro al *Dolce stil*¹ por ser el sentido que enciende el amor, con el sentido del oído. Amarilis cree que para «aficionar al alma», es decir, para encender el amor, ambos sentidos son válidos y lo dice porque ella sólo puede conocer a Lope por su fama, por la lectura² —en voz alta— y, sobre todo, por haber oído

¹ Dante Alighieri en su *Vita Nuova* (p. 29) dice refiriéndose a la primera visión de Beatriz: «quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente...» y Gianfranco Contini comenta: «'li miei occhi' [los ojos míos] no es una perífrasis ociosa, responde a una necesidad de objetivación del evento, del acto, del sentimiento característico de la poesía. También se trata de un término esencial del encuentro: la belleza penetra a través de los ojos» (la traducción es nuestra). Esta idea de que el amor penetra a través de los ojos también está presente en Petrarca y en Garcilaso. Este último es quien la introduce en España.

² Investigadores como Lohmann (1971) y Hampe (1992) coinciden en afirmar que el autor predilecto en las Indias, en general, y en el Virreinato del Perú en particular, fue Lope de Vega. Sus comedias circularon tanto en cuadernillos sueltos como en las famosas «partes». Gozaron de gran popularidad *La Arcadia*, 1598; *Los pastores de Belén*, 1612; el *Isidro*, 1599; *La hermosura de Angélica*, 1602; *El Peregrino en su patria*, 1604; y las *Rimas sacras*, 1614. Lohmann (1941, p. 77) asegura que la compañía de teatro de Gabriel del Río fue una de las más tenaces difusoras en las Indias de la producción teatral de Lope. Asimismo, afirma: «Testimonio de la apasionante afición que provocaban las producciones de Lope de Vega en nuestras comarcas es la sorprendente cantidad de sus obras impresas que se expedían en las librería limeñas, pues pasando por alto los ejemplares de *La hermosura de Angélica*, *Arcadias*, *Dragonteas*, *Isidros*, *peregrinos en su patria*; por las memorias de los volúmenes recibidos por el librero de la calle Mantas, Miguel Méndez, sabemos que le había sido remitida de la península, en la caja número 31, un cuerpo de comedias de Lope que fue avaluado en 24 reales y, luego, otros dos ejemplares que se tasaron en tres patacones» (nota 28, p. 99).

sus obras en el teatro³. Antecedentes del debate entre la vista y el oído se pueden rastrear desde la Antigüedad: está en Ovidio; pero es en la Edad Media donde se desarrolla el debate que continuará como «uno de los tópicos que caracterizan la cultura occidental»⁴. A lo largo de su recorrido irá tomando diversos matices y en dependencia de la época se privilegiará uno de estos sentidos. Durante la Edad Media, el «amor de oídas» (*ex auditu*) se consideraba un amor muy refinado pues deriva de la fama; es decir, se conoce al objeto del amor por la fama que éste —o ésta— ha alcanzado. Así, el oído más que una percepción sensorial es una entrada al conocimiento intelectual⁵. Sin embargo, «en el Renacimiento, el amor de oídas es un caso excepcional que requiere el complemento de la vista»⁶. Al haber alcanzado valor de topoi poético, el tema es recurrente en autores cuya obra fue muy apreciada durante período colonial⁷: León Hebreo, Baltazar Castiglione, Fray Luis de Granada, Miguel de Cervantes y Lope de Vega. León Hebreo distingue entre sentidos materiales y espirituales; los primeros, tacto, gusto y olfato; los segundos, vista y oído. Los hombres perciben la belleza a través de los sentidos espirituales y el amor forma parte de la belleza⁸;

³ Lohmann, 1945, p. 52: «De cierto sabemos que en las funciones ofrecidas en la Plaza Mayor limeña con ocasión de la festividad del Corpus Christi se representaron las obras del Fénix desde 1599 (*El nacimiento de Ursón y Valentín, príncipes de Francia*) y posteriormente en 1604 (*Los locos por el cielo*), en 1609 (*San Isidro, Labrador de Madrid*), en 1611 (*San Julián de la Cuenca*), conjeturalmente en 1615 (el auto de *Los dos ingenios y Esclavos del Santísimo Sacramento*), en 1616 (*El villano en su rincón*), en 1617 (*La madre de la mejor*) y en 1618 (*La sortija del olvido*)». Por otro lado, Frenk (1982) nos muestra a través de unas citas literarias que la lectura solía identificarse con la audición. Así, por ejemplo dice Lope de Vega en *Los pastores de Belén*: «Leerás sin pena lo que de las divinas y humanas letras nos oyeres».

⁴ Maravall, 1983. Respecto de este tema, Sabat de Rivers (1992, p. 141) afirma: «La epístola de Amarilis conserva la tradición religiosa y medieval que le da más preponderancia al oído que a la vista al contrario de lo que hace la tradición renacentista».

⁵ Ynduráin (1983) estudia la tradición de este tipo de amor. También aborda el tema Frenk, 1982.

⁶ Ynduráin 1983, p. 598. Además, Dante Alighieri, *Vita Nuova*, pp. 36-37, se refiere al tema de este modo: «L'ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quello giorno; e però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come enebrato mi partio da la genti, e ricorsi a lo solingo luogo d'una mia camera, e puosimi a pensare di questa cortesissima».

⁷ Guibovich, 1984-1985.

⁸ Hebreo, *Los diálogos*, p. 297.

por tanto, en el amor influyen tanto la vista como el oído. Castiglione considera a los ojos como mensajeros del amor «porque aquellos vivos espíritus que salen por los ojos, por ser engendrados cerca del corazón, también cuando entran en los ojos donde son enderezados como saetas al blanco, naturalmente se van derecho al corazón, y hasta allí no paran y allí se asientan como en su casa»⁹. Fray Luis de Granada en su *Introducción del símbolo de la fe*, obra que fue muy popular en los primeros tiempos de la Colonia, afirma¹⁰: «Comenzaremos por el más excelente de los sentidos exteriores, que son los ojos [...] Y según esto podemos decir que todo el mundo visible, cuan grande es, entra en nuestra ánima por esta puerta de los ojos [...] Pasemos del sentido del ver al del oír, que también es noble sentido y no menos ayuda a la sabiduría»¹¹.

También Cervantes en el *Quijote*: «¿No te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?».

En diversas obras, Lope menciona la posibilidad de enamorarse de «oídas» en varias de sus obras. Así, en *La hermosura de Angélica*: «Amor que por los ojos entra al pecho/ en espíritus dulces convertido,/ por el oído al alma entró a despecho/ de la opinión del exterior sentido»¹².

En la *Jerusalén conquistada*: «si oíste y vi, ¿no ves que en los sentidos / los que se engañan más son los oídos»¹³».

En *Los pastores de Belén*: «por los oídos nos engaña lo que nos desengaña por los ojos»¹⁴. Por último, es un tema que aparece también en

⁹ Castiglione, *El cortesano*, p. 352.

¹⁰ Adorno (1978) afirma: «El cronista andino [Guamán Poma de Ayala] emuló a Oré [Luis Jerónimo] en más de una manera: como Oré, Guamán Poma se volvió gran devoto de las obras de Fray Luis de Granada, el asceta español del siglo XVI y, al menos en una ocasión, se apropió de un pasaje entero del *Symbolo católico indiano* [Lima, 1598] y lo utilizó en su propio libro». A su vez, Hampe (1997, p. 147) sostiene: «Se han observado, asimismo, las huellas que dejó el humanismo reformista de origen erasmiano y se han acumulado datos sobre la presencia de libros de Fray Luis de Granada, que revelan el interés existente en el Perú por los tratados ascéticos y de depuración espiritual del ilustre teólogo dominico».

¹¹ De Granada, *Introducción al símbolo*, p. 459.

¹² Canto I, octava XXIX.

¹³ Libro XII, octava CXXXV.

¹⁴ Citado por Lohmann, 1993, pp. 59-60.

el romancero tradicional como en el romance de Rosafiorida quien «prende de Montesinos / de oídas, que no de vista»¹⁵.

Luego, continúa con las presuposiciones equivalentes a la de la vista como el sentido que origina el amor: «el amor es justo», «los ojos son jueces» para restringir su veracidad: el amor no siempre es justo y los ojos, a veces, no son buenos jueces del valor de algo que debe ser amado. Para reforzar su planteamiento, contrasta las presuposiciones anteriores con su realidad; es decir, el hecho de haberse enamorado de Belardo sin haberlo visto. Ella, embebida de espíritu platónico como sus contemporáneos Garcés, Mexía de Fernangil, Hojeda, siente que el amor también puede nacer por oír a alguien —o a la obra de alguien, o la fama de alguien—, pues el oído puede retratar con «tal virtud y adorno»; es decir, de una manera tan cercana a la realidad como lo puede hacer un retrato mental, una imagen creada por medio del oído que igual enciende el amor. Después de este engaño a los sentidos, busca modos ingeniosos para hacer creer a su corazón que existe la esperanza y ella debe ser su alimento, su sustento.

Tanto como la vista, la noticia
de grandes cosas suele las más veces
al alma tiernamente aficionarla.
Que no hace el amor siempre justicia,
ni los ojos a veces son jueces 5
del valor de la cosa para amarla,
mas suele en los oídos retratarla
con tal virtud y adorno,
haciendo en los sentidos un soborno
(aunque distinto tengan el sujeto, 10
que en todo y en sus partes es perfeto),
que los inflama todos,
y busca, luego, artificiosos modos
con que puede entenderse
el corazón que piensa entretenerse 15
con dulce imaginar, para alentarse,
sin mirar que no puede
amor sin esperanza sustentarse.

¹⁵ *Romancero*, ed. 1982. Citado también por Lohmann, 1993, p. 58.

- 1 *Vista*: «figuradamente, se toma por el objeto de la vista», Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. En adelante *Autoridades*.
Noticia: «ciencia o conocimiento de las cosas». Vale también por «oír» (*Autoridades*). Fray Luis de Granada, *Introducción*, p. 459, explica: «Pasemos del sentido de ver al del oír, que también es noble sentido, y no menos ayuda a la sabiduría, de lo cual tenemos ejemplo en Dídimo, que nació ciego, y no por eso dejó de ser gran teólogo». Más adelante, p. 466: «Los oídos tienen otro admirable y artificioso juicio, con el cual entienden, así en las voces como en los instrumentos de música, la variedad de los sonidos, los intervalos y distinciones dellos, y las diferencias de las voces, unas blandas y otras ásperas, unas graves y otras agudas, unas flexibles y quebradas y otras duras, las cuales diferencias conocen solamente los oídos de los hombres». Se debe observar también la identidad fonemática (o repetición de un sonido) /t/ en las palabras destacadas: 'tanto', 'vista', 'noticia'.
- 2-3 «... de grandes cosas suele las más veces / al alma tiernamente aficionarla...»: hipérbato que separa la perífrasis verbal «suele aficionar».
- 3 *Alma*: sinécdoque de la persona, emplea una parte esencial, el alma, por la persona completa.
Aficionarse: «inclinarse a otro por alguna virtud o prenda natural» (*Autoridades*). Empleada con el mismo sentido por Fray Luis de Granada en *Memorial de vida cristiana*, 1566, parte 2, capítulo 2. Se sabe que la obra de Fray Luis de Granada fue muy popular en los primeros tiempos de la Colonia. Ver Adorno, 1978.
- 5 La idea de «los ojos como jueces» tiene su antecedente en la Biblia, Jueces, 2,11. Sin embargo, en el caso de la *Epístola*, los ojos no son los jueces adecuados. Este atributo se concede, más bien, a los oídos, que rescatan el valor de lo amado.
 El uso de la diéresis era usual en la poesía culta pero no se marcaba con ningún signo, como en la actualidad.
- 7 *Retratar*: «imitar o hacer semejante una cosa» (*Autoridades*).
- 8 *Virtud* entendida como eficacia. Fray Luis de Granada emplea la misma acepción del término.
- 10 *Sujeto*: «En la Filosofía se toma por aquello en que se recibe y conserva alguna cosa» (*Autoridades*).
- 12 *Inflamar*: «encender una cosa o hacer que arda» (*Autoridades*).
- 13 *Artificio*: «cosa de artificio, de ingenio y primor, o la que está hecha según arte y sus reglas» (*Autoridades*).

- 17-18 «...sin mirar que no puede / amor sin esperanza sustentarse...»: nuevo caso de hipérbato que separa los elementos de la perífrasis verbal 'puede sustentarse' (ver vv. 2-3, estancia I).
- 18 *Sustentar*: «vale también por alimentarse» (*Autoridades*).

ESTANCIA II

La estancia se inicia con una anadiplosis, una figura literaria por contacto; Amarilis eslabona el fin de la primera estancia con el inicio de la segunda: «amor sin esperanza sustentarse» con «el sustentarse amor sin esperanza». Ella siente que el amar sin tener esperanza es una delicadeza poco usual, y tanto es así que le interesa saber si otra persona se encuentra en la misma situación. Lo habitual es, más bien, que la desconfianza —entendida como el temor o los celos y, en el caso de ella, la distancia— apague o desvanezca ese sentimiento. Sin embargo, su alma osada aspira a bienes imposibles. Ésas son las almas que consiguen alcanzar la altura para la que fueron creadas, entendida como elevación, sublimidad, excelencia. Es consciente de lo difícil que resulta este amor que consigue inquietar su sosiego habitual, pues ama a quien no puede corresponderle y esa situación la lastima. Luego, apela retóricamente a quienes se compadezcan de ella mediante el imperativo «ved». El verbo configura un interlocutor que está en uno de los mundos: el «viejo mundo», Europa, España. Le pide a ese interlocutor que reparen en los extraños contrarios (amor osado, amor imposible y también amor que lastima) que se han presentado en otro mundo y en otro clima; es decir, en el «nuevo mundo», las Indias, el Perú. También ella se presenta como *mirabilia*, un elemento exótico que habita en las tierras lejanas.

El sustentarse amor sin esperanza
es fineza tan rara, que quisiera
saber si en algún pecho se ha hallado,
que las más veces la desconfianza
amortigua la llama que pudiera
obligar con amar lo deseado,

20

mas nunca tuve por dichoso estado 25
 amar bienes posibles,
 sino aquellos que son más imposibles.
 A estos ha de amar un alma osada,
 pues para más alteza fue criada,
 que la que el mundo enseña; 30
 y así quiero hacer una reseña
 de amor dificultoso
 que sin pensar desvela mi reposo,
 amando a quien no veo y me lastima.
 Ved qué extraños contrarios 35
 venidos de otro mundo y de otro clima.

- 19 Caso de anadiplosis: el último verso de la estancia anterior se repite en el primero de esta estancia, en un orden invertido: «amor sin esperanza sustentarse» > «el sustentarse amor sin esperanza».
- Obsérvese la identidad fonemática (o repetición de un sonido) /s/ en las palabras destacadas: ‘sustentarse’, ‘esperanza’. En esta identidad debe considerarse el fenómeno de ‘seseo’ habitual en la América hispana. Ver Lapesa 1986, pp. 564–565.
- 21 *Pecho*: Sinécdoque de persona.
- 23 *Amortiguar*: «empleado metafóricamente por apagar o desvanecer una cosa» (*Autoridades*).
- 29 *Alteza*: «altura y, por traslación, elevación, superioridad, grandeza» (*Autoridades*).
- 31 *Hacer*: los versos de la *Epístola* únicamente son endecasílabos o heptasílabos. Si se acepta la sinalefa de este verso, resultaría hipométrico. Sin embargo, se sabe que a principios del siglo xvii aún se conservaba en algunas regiones, entre ellas Hispanoamérica, la /h/ aspirada procedente de /f-/ latina y de aspiradas árabes y germánicas. Lo más probable es que Amarilis aspirara todavía la /h/, lo cual impide la formación de la sinalefa aparente. Así, el verso sería endecasílabo. Ver Lapesa, 1986, pp. 379–381.
- 33 *Reposo*: «tranquilidad o sosiego de ánimo» (*Autoridades*).
- 35 *Extraño*: *Estraño*: «lo que es de otro reino. Vale también por raro singular, extraordinario» (*Autoridades*). Interesante uso del adjetivo que se relaciona tanto con lo inusual (el amar a un imposible), como con lo extranjero (venidos ‘de otro mundo y de otro clima’).

- 36 *Clima*: término geográfico. «Espacio comprendido entre dos paralelos de la equinoccial» (*Autoridades*). En el *DRAE*, se amplía la información: «espacio del globo terráqueo, comprendido entre dos paralelos, en los cuales la duración del día mayor del año se diferencia en determinada cantidad. Existe una antigua división del mundo en siete climas de media hora».



ESTANCIA III

En la tercera estancia, Amarilis aporta una primera información respecto de sí misma: habita —o más bien se oculta— en el Sur, sinécdoque del Océano Pacífico o Mar del Sur, como lo llamó Núñez de Balboa. Luego, aparece por primera vez el vocativo «Belardo», uno de los nombres empleados en las obras de Lope. Es un nombre que proviene de la poesía pastoril que combina perfectamente con el seudónimo de la indiana enamorada de Lope, Amarilis, pues procede de la misma fuente. Además, el vocativo, «Belardo», posee dos funciones: por un lado, indicarle la manera como ha conocido su obra, tema presentado desde la primera estancia; y, asimismo, dirigir la epístola a un destinatario concreto. Lope emplea el nombre «Belardo» en *El peregrino en su patria*, *Los pastores de Belén*, *La Arcadia*, y en los *Romances*.

La indiana insiste en la importancia del oído como sentido válido para encender el amor y le asegura que es en el Sur donde ha oído sus ideas (conceptos), su dulzura (tanto sus historias como su forma de deleitar), y su estilo milagroso (que excede a la naturaleza). Asimismo, puede comprobar cómo Apolo, presentado mediante una perífrasis referida al mito de Dafne convertida en laurel —«el que vio de su Dafne los cabellos / trocados en su daño en lauro umbroso»—, le corresponde. Por ello, Amarilis no puede refrenar su deseo de descubrirse a Belardo y se ampara en la defensa que su valor pueda hacerle. Ella sabe que esa revelación se apoya en una disculpa: el hecho de amar a quien no ha visto (sólo oído) y que de esa situación es responsable Amor (Eros o Cupido), presentado por medio de una referencia indirecta: ‘el mismo que lo hace’; es decir, el que ha infundido el amor empleando para ello el oído y no la vista. Luego, Amarilis afirma que Amor también probó su propia gracia cuando se enamoró de Psique (la recomendación más encarecida de Eros a su amante, Psique, fue que no tratara de ver nunca su rostro; de lo

contrario, se rompería todo lazo entre ambos y una gran desdicha los alcanzaría). Sin embargo, Amor se ha equivocado muchas veces, como en el caso antes citado de Dafne y Apolo; por eso se cuentan con vergüenza tristes historias en las que él intervino, como las de Acteón y Diana, Alfeo y Aretusa, Zeus y Dánae, Atalanta e Hipomenes, Paris y Helena, Adonis y Afrodita.

Al fin, en este, donde el Sur me esconde,
oí, Belardo, tus conceptos bellos,
tu dulzura y estilo milagroso.
Vi con cuánto favor te corresponde 40
el que vio de su Dafne los cabellos
trocados en su daño en lauro umbroso,
y admirando tu ingenio portentoso
no pude reportarme
de descubrirme a ti y a mí dañarme. 45
Mas ¿qué daño podrá nadie hacerme
que tu valor no pueda defenderme?
Y tendré gran disculpa
si el amarte sin verte fuere culpa,
que el mismo que lo hace 50
probó primero el lazo en que me enlace,
durando para siempre las memorias
de los sucesos tristes
que en su vergüenza cuentan las historias.

- 37 *Sur*: Sinécdoque de «Mar del Sur», el Océano Pacífico, descubierto por Vasco Núñez de Balboa.
- 38 *Belardo*: Nombre muy empleado en la poesía pastoril. Lo emplea Lope de Vega en *El peregrino en su patria*, en *Los pastores de Belén*, en *La Arcadia* y en la cuarta y quinta parte de *Flor de romances* (CORDE). También, en la primera comedia de Lope representada en Lima, en el atrio de la Catedral, en la octava del Corpus Christi de 1599, *El nacimiento de Ursón y Valentín*. Lohmann, 1941, p. 53.
- 39 «tu estilo milagroso»: reconversión del tópico cancioneril «la dama como obra de Dios» por el «amado como obra de Dios». Ver Lida de Malkiel, 1977, pp. 179-290.

- 41 «el que vio»: Referencia a Apolo mediante el mito de la metamorfosis de Dafne en laurel.
Dafne: ninfa de la montaña, hija del Peneo, río de Tesalia. Apolo se enamoró de ella por intervención de Cupido, pero ella lo desdena. Durante una persecución de Apolo, la ninfa le pide a su padre que transforme su figura que tanto ha gustado al dios y queda convertida en laurel. Apolo llora ante el árbol y le dice que ya que no puede ser su mujer, será su árbol. Ver Ovidio, 2002, Libro I, vv. 452-565.
- 42 «lauro umbroso»: laurel que da sombra.
- 44 «roportarme» en lugar de «reportarme» en la primera edición, un error por sustitución o atracción del fonema presente en la siguiente sílaba. En la edición de Cormellas, aparece la corrección «reportarme».
- 46 *Hacerme*: /h/ aspirada procedente de /f-/ latina y de aspiradas árabes y germánicas. Ver v. 13, II Estancia.
- 50 «Que el mismo que lo hace»: referencia a Eros o Amor. Para algunos, nacido del huevo universal, fue el primero de los dioses y, para otros, hijo de Afrodita y de Hermes. En el mundo griego, se le representa como un joven desmandado que no respeta a nadie y lanza sus flechas antojadizamente. Para los latinos, quienes lo llamaban Cupido, es más bien un niño regordete, menos dañino que el dios griego.
Hace: /h/ aspirada procedente de /f-/ latina y de aspiradas árabes y germánicas. Ver v. 31, II Estancia.
- 51 Es el mito de Eros y Psiqué, procedente de Apuleyo, empleado para explicar la unión del amor y el alma. La recomendación más encarecida que Eros hace a su amante, Psiqué, para mantener la unión fue la de que no tratara de ver nunca su rostro pues, de lo contrario, se rompería todo «lazo» entre ambos y una gran desdicha los alcanzaría.
- 54 Lohmann (1993, p. 49) considera estos versos referidos no a Amor, Eros, o Cupido, sino al mismo Lope, y cree ver un reproche a los amores escandalosos con Micaela Luján. Nos parece un error. Los versos en cuestión se refieren, más bien, a los amores fatídicos que resultaron de las flechas de Amor: Acteón y Diana, Alfeo y Aretusa, Zeus y Dánae, Atalanta e Hipomenes, Paris y Helena, Adonis y Afrodita. En el mismo error de Lohmann incurrió Tauro (1945, p. 24): «Muy cautamente, Amarilis reprocha a Lope sus veleidades amorosas [...] pero advierte que en ellos probó las gratas ligaduras con que el amor ata el espíritu, y con las que ella sentía enlazada a costa de su propio daño». Bazán (1961) también cree, como los anteriores autores, que estos versos se refieren a la «actitud celosa» de Amarilis frente a los amoríos de Lope.



ESTANCIA IV

Al inicio de la cuarta estancia, Amarilis insiste en la forma en que ha conocido a su amado y cómo se ha encendido el amor: por haber oído su obra. Repite el vocativo «Belardo» y repara luego en el nombre, y siente que debe ser cambiado por el de «milagro»¹; ése es el verdadero nombre dado por Dios a quien se refiere mediante una sinécdoque: cielo. Luego, nuevamente, menciona al dios Amor para decir que nunca la ha dejado en paz, pues le representó a Belardo; es decir, lo volvió a presentar mediante el conocimiento de sus obras, o más bien, de cada una de las partes de las que consta su obra teatral y poética. También puede decirse que Amor es el responsable de la construcción de la imagen de Belardo, lo hace «parte por parte». Amor confía en las fuerzas de Belardo, o en el poder que tiene la poesía; por ello, se muestra más osado en esta empresa. La confianza en este acometimiento está dada por el ingenio de Belardo, raras veces visto, y en la manera en que se presenta —mediante sus personajes—. El artificio de la obra poética o teatral y la traza de los personajes quebrantan otras puertas del alma y nuevamente se alude a la contraposición ojos / oídos, pues Amor vulnera la puerta tradicional del alma, los ojos; pero los suyos no han sido vulnerados, más bien velan en gran pureza pues llevan el «velo» de monja.

Oí tu voz, Belardo, mas qué digo, 55
no Belardo, Milagro han de llamarte.
Este es tu nombre, el cielo te le ha dado,
y Amor, que nunca tuvo paz conmigo,
te me representó parte por parte.

¹ Interesante inversión del motivo de «la dama como obra de dios» a «el poeta amado, Belardo, como obra de Dios». Ver Lida de Malkiel 1977, pp. 179–290 y 291–309.

En ti, más que en sus fuerzas confiado, 60
 mostrose en esta empresa más osado,
 por ser el artificio
 peregrino en la traza y el oficio,
 otras puertas del alma quebrantando,
 no por los ojos míos, que velando 65
 están en gran pureza,
 mas por oídos, cuya fortaleza
 ha sido y es tan fuerte,
 que por ellos no entró sombra de muerte,
 que tales son palabras desmandadas 70
 si vírgines las oyen
 que a Dios han sido y son sacrificadas.

- 55-56 «Oí tu voz, Belardo, mas qué digo, / no Belardo, Milagro han de llamarte...»: caso de corrección, figura retórica de amplificación que consiste en el rechazo de una expresión empleada seguida de su corrección.
- 56 Es interesante comprobar que Amarilis ha reconvertido el motivo de la «dama como obra de Dios», en «Belardo, milagro de Dios» que se anticipaba en el verso 39 de la Estancia anterior. Además, se observa la imagen hiperbólica sacroprofana del amado.
- 57 «te le ha dado»: caso de leísmo. Campana (1997) afirma que los casos de leísmo de la *Epístola* pueden considerarse una prueba de que la obra fue escrita en España, pues estos casos se registran escasamente en la América Colonial; sin embargo, este argumento no es definitivo, pues Carrión Ordóñez (1983, p. 89) afirma: «En las letras de América, el leísmo refleja más bien el prestigio de la literatura castellana». Entonces, existe la posibilidad de que Amarilis empleara el leísmo como marca de prestigio, aun cuando no lo empleara en la lengua coloquial.
- 58 *Amor*: Eros o Cupido.
- 59 *Representar*: Amor «representa»; es decir, crea o construye la imagen de Belardo. También, alusión al teatro como representación, pues es allí donde conoce Amarilis a Belardo.
- 61 *Empresa*: «acción y determinación de emprender algún negocio arduo y considerable, y el esfuerzo, valor y acometimiento con que se procura lograr el intento» (*Autoridades*).
- 62 *Artificio*: «metafóricamente se toma por fingimiento, cautela, astucia y maña en el obrar con destreza y disimuladamente» (*Autoridades*).

- 63 *Traza*: «se toma por el modo, apariencia, o figura de alguna cosa» (*Autoridades*).
- 64 «Puertas del alma»: se refiere a los ojos, tradicionalmente llamados puertas del alma.
- 63-64 Tauro (1945) interpreta estos versos como una confesión de Amarilis, quien consideraba su labor poética (artificio) como ocasional (peregrina), pues debía atender a sus labores monacales. No compartimos esa opinión, pues estos versos se refieren a Amor (Eros o Cupido), quien confía en el poder de seducción de Belardo.
- 69 «Sombra de muerte»: Salmos, 23, 4 e Isaías, 9, 2. También en Fray Luis de Granada, *Introducción*: «Después destos dos amigos de Job, toma la mano el más mozo dellos, y tratando de las grandezas de Dios, dice así: “Sus ojos están puestos sobre todos los caminos de los hombres, y él tiene cuento con todos los pasos de su vida. No hay tinieblas ni sombra de muerte donde se puedan esconder los que obran maldad. Él es el que quebranta y destruye muchos y innumerables, y pone otros en su lugar, porque él conoce las malas obras dellos”». Malón de Chaide en su *Libro de la conversión de la Madalena* (1588) distingue tres hermosuras: la del alma, la del cuerpo y la de las voces. Precisa que la tercera se conoce y goza por el oído, «ventana es el oído por donde entra la muerte», cuarta parte, p. 266 (CORDE). También en Lohmann, 1993, p. 61.
- 71-72 *Virgenes sacrificadas*: Lohmann (1993, p. 239), sugiere una queja o protesta en nombre de quienes eran enclaustradas por imposición de sus mayores. No compartimos la opinión de Lohmann porque la referencia al sacrificio como una situación forzada o involuntaria no se puede considerar como algo negativo, pues dada la religiosidad imperante, el sacrificio por Dios tenía, más bien, una marca positiva.



ESTANCIA V

Toda la estancia es una alegoría o metáfora continuada en torno a la obra de Lope. El valor de Belardo es inmenso; por ello, mortales e inmortales le rinden tributo. Así, las mil deidades le dedican sus labores especialmente cuando ensartan perlas (quizá como metáfora de las lágrimas). El mundo de las deidades aludido mediante un deíctico ‘allá’ le paga una contribución a Belardo. Asimismo, el mundo de ‘acá’; es decir, el Nuevo Mundo, también aludido mediante un deíctico, se ve enriquecido por los favores del amado: crece en riqueza de oro y esmeraldas. Se puede observar en estos «favores del amado», el caballero Belardo, una inversión del motivo de los favores de las damas presente en la literatura cortés.

Luego, la indiana asegura que la fama de Potosí se debe a las menciones que Belardo realiza en sus obras. Presenta a la mencionada ciudad como un equivalente del Monte Atlas. La semejanza se establece por la identificación entre la gran veta de plata situada al pie del cerro Potosí, en Chancas, actual Bolivia, con el Jardín de las Hespérides que alberga el árbol que da manzanas de oro. Míticamente, ese jardín se sitúa al pie del Monte Atlas, en el NO de África.

«Quien del claro Lima el agua bebe» es una perífrasis de la misma Amarilis, la que probablemente se encontraba viviendo en la capital del Virreinato en el momento que escribe la *Epístola*. Asimismo, referirse a los ríos para aludir a los poetas de un determinado lugar es un recurso característico, profusamente empleado en la época¹. Ella le ofrece sus «primicias»; es decir, su primera obra, otra imagen sacroprofana, pues lo habitual es que las primicias se ofrezcan a Dios. La obra de Amarilis se engrandece al ofrecérsela a «las buenas prendas» y «cua-

¹ Ver Ruiz Pérez, 2004.

lidades» de Belardo. Finalmente, Amarilis «mira» la obra de Belardo y sus prendas y las celebra en sus entrañas.

Con gran razón a tu valor inmenso,
 consagran mil deidades sus labores
 cuando manijan perlas en sus faldas. 75
 Todo ese mundo allá te paga censo,
 y este de acá, mediante tus favores,
 crece en riqueza de oro y esmeraldas.
 Potosí que sustenta en sus espaldas,
 entre el invierno crudo, 80
 aquel peso que Atlante ya no pudo,
 confiesa que su fama te la debe,
 y, quien del claro Lima el agua bebe,
 sus primicias te ofrece,
 después que con tus dones se engrandece, 85
 acrecentando ofrendas
 a tus excelsas y admirables prendas.
 Yo que aquestas grandezas voy mirando,
 y entretenida en ellas
 las voy en mis entrañas celebrando. 90

74 *Mil deidades*: referencia general a las deidades. Así, Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético*, 1609: «Mas siendo dinos de mojar los labios / en el sacro licor aganipeo, / que enturbian Mevios y corrompen Babios; / huyendo aquella edad del viejo Ascreo / que al cielo dió y al mundo mil deidades / fantaseadas de él, y de Morfeo; / introdujimos otras novedades, / de los antiguos alterando el uso, / conformes a este tiempo y calidades», p. 163 (CORDE).

75 *Manija*: «parte donde se fija la mano para usar cualquier instrumento // Cierta género de sortija o abrazadera de hierro u otro metal con que se ata y asegura alguna cosa fuerte» (*Autoridades*). También en Corominas, *Diccionario Crítico etimológico* III, 236b. De la Riva Agüero, 1935, considera «manijan» como una muestra distintiva del carácter local del texto, pues asegura que Amarilis pronuncia «a la serrana»; es decir, pronuncia manijan (/mani'xan/) en lugar de 'manejan' (/mane'xan/) por influencia

del quechua circundante. Pensamos que esta explicación es poco probable. Tauro, 1945, p. 25, considera la palabra como una innovación lingüística de Amarilis: un neologismo a partir de *manija*. Sin embargo, Lohmann, 1993, p. 43, demuestra que se trata, más bien, de un arcaísmo empleado en las zonas alejadas de la metrópolis. Para confirmar su hipótesis, señala a los autores que emplearon «manijan» en el mismo sentido que Amarilis: Aguilar y Córdoba en *El Marañón*, 1578, p. 136.a; de Oña en *El Arauco Domado*, 1596, en dos pasajes: canto noveno, octavas XXVI y LIII. Hojeda en *La Cristiada*, 1611, Libro décimo, octava CIII.

- 78 Son muchas las referencias a la abundancia de oro y esmeraldas en el Perú. Al respecto, el (CORDE) consigna los siguientes datos: Trujillo, *Relación del descubrimiento del Perú*, 1571, p. 194: «Ya teníamos noticias de Cuaque, que eran un gran pueblo, muy rico de oro, plata, esmeraldas y otras piedras de otros colores y chaquira de oro y plata y de hueso, y mucha gente. Y esta noche, estando la gente del arte que digo, tocaron la trompeta para ir a saltar aquel pueblo de Cuaque». Sarmiento de Gamboa, *Historia de los Incas*, 1572, p. 92: «Y luego hicieron una muy rica borla de oro y esmeraldas, para ponérsela; y otro día llevaron a Pachacuti Inga Yupangui a la Casa del Sol; y cuando llegaron a la estatua del Sol, que de oro y del tamaño de un hombre era, halláronle con la borla en la mano como que la ofrecía de su voluntad». Murúa, *Historia general de los incas*, 1613, parte I, p. 54: «Del oro que a este tiempo se trujo tomó ocasión Tupa Ynga Yupanqui de hacer descubrir minerales de oro y plata, y así lo mandó por toda la tierra y se empezaron a manifestar las riquezas de metales abundantísimos de oro y plata y esmeraldas». López de Gómara, *Historia de las Indias*, capítulo CX: «Algunos dicen que Balboa tuvo relación de cómo aquella tierra del Perú tenía oro y esmeraldas; sea así o no sea, es cierto que había en Panamá gran fama del Perú cuando Pizarro y Almagro armaron para ir allá».

- 79 *Potosí*: Ciudad del antiguo Virreinato del Perú, hoy una ciudad de la República de Bolivia, conocida por tener la veta más grande de plata conocida durante la época Colonial. Lope menciona en sus obras a Potosí: «Sale el topacio de gualda / y la morada amatiste, / el jacinto que azul viste, / la continente esmeralda, / el colorado rubí, / con el vario girasol / y cuanto sustenta el sol / desde Guayra Potosí». *El nuevo mundo descubierto por Colón*, 1596 (CORDE). Recuerdese, además, que Garcés contribuyó con el descubrimiento del mercurio de Huancavelica a la producción de esa mina de plata.

- 83 «Lima» por «Rímac», nombre del río que cruza la capital del Perú. El tiempo impuso la denominación de Lima. Lohmann (1993, p. 41) afirma:

«Es denominación usual en los escritores coetáneos para mencionar al río que atraviesa la ciudad». Según el Inca Garcilaso, el nombre es una corrupción hispánica de Rímac, topónimo quechua que significa río hablador. Lohmann afirma que es una rebuscada etimología urdida por el Inca Garcilaso que luego se popularizó. En el acta de fundación, se menciona el río como Lima. También emplea el nombre del río Lima Hojeda en la canción que saluda *El Arauco domado* de Oña: «Tú, hondo Lima, caudaloso río / en fama esclarecido, en agua puro». También Miramontes y Zuázola en *Armas Antárticas* (2006, p. 18, octava 75): «el valle de Lima, a cuya vega / da su nombre el río que la riega».

Tauro (1945, p. 26) afirma que el cambio de «Rímac» por «Lima» es una sugerencia de que Amarilis escribía su epístola desde Lima, a pesar de hallarse vinculada por tradición familiar a Huánuco.

ESTANCIA VI

La estancia se inicia con una clara referencia a la obra de Lope *El peregrino en su patria*. Amarilis le pide que no sienta verse «peregrino» en su propia patria, España, porque, en realidad, no es su patria verdadera. Le pide al río Manzanares, una sinécdoque de Madrid, que no se enoje por decir que Belardo no le pertenece, pues a pesar de que el Manzanares se ha hecho famoso por la popularidad del Fénix, la verdadera patria de Belardo es el cielo y, al no estar en él, es un peregrino que anda por tierras extrañas. Se observa aquí una hipérbole sagrada en tanto se presenta la imagen del amado como representación divina y de condición celestial. El adjetivo «peregrino», repetido tres veces en la estancia, se puede entender también como distinto, extraño, pocas veces visto; por ello, no existe en la tierra quien se le iguale ni en su mundo ni en el nuevo; ni en toda su obra ni en parte de ella. Tomando en consideración su condición de peregrino, la indiana le pide volver a su «natural» (entendido en sus dos acepciones: ‘lugar de origen auténtico’ y ‘genio’). Finalmente, le pide que le den «brío» a su obra las murallas celestiales construidas con su canto, y no las engañosas de Tebas, construidas con el canto de Anfión quien atrajo las rocas con el sonido de su lira.

En tu patria, Belardo (mas no es tuya)
no sientas mucho verte peregrino
(plegue a Dios no se enoje Manzanares),
por más que haga de tu fama suya,
que otro origen tuviste más divino, 95
y otra gloria mayor si la buscares.
¡Oh!, cuánto acertarás si imaginares
que es patria tuya el cielo

y que eres peregrino acá en el suelo,
 porque no hallo en él quien igualarte 100
 pueda; no solo en todo, mas ni en parte,
 que eres único y solo
 en cuanto miran uno y otro polo.
 Pues, peregrino mío,
 vuelve a tu natural, póngante brío 105
 no las murallas que ha hecho tu canto
 en Tebas engañosas,
 mas las eternas que te importan tanto.

- 91 Parte del verso aparece entre paréntesis, pues el sintagma intercalado no tiene relación directa con la oración dentro de la que aparece, Ver vv. 10-11, estancia I.
- 92 *El peregrino en su patria*, 1604, es la segunda novela de Lope de Vega.
- 93 *Manzanares*: Sinécdoque de Madrid. Manzanares es el río de España que pasa por Madrid y desemboca en el Jarama. Se debe recordar que Lope nació en Madrid.
- 94 *Haga*: /h/ aspirada procedente de /f-/ latina y de aspiradas árabes y germánicas. Ver v. 31 estancia II.
- 100 *Hallo*: /h/ aspirada procedente de /f-/ latina y de aspiradas árabes y germánicas. Ver v. 31 estancia II.
- 104 *Pues*: «Se usa también para certificar alguna cosa, anteponiéndola en la oración» (*Autoridades*).
- 116 *Canto*: Referencia a Anfión y la manera como se construyó Tebas. Anfión, hijo de Zeus y Antíope, fue abandonado junto con su hermano Zeto por su madre apenas nacido. Un pastor recogió y crió a los dos niños. Hermes dio a Anfión una lira y lo hizo el más diestro tañedor. Fue con su hermano a amurallar la ciudad de Tebas y, al son de la lira que tocaba Anfión, las rocas por sí mismas corrían y se iban formando en muro.
- 117 *Tebas*: ciudad de la antigua Grecia, en la región de Beocia, situada al norte del monte Citerón, al noreste de Atenas. Fue una de las ciudades más célebres en la mitología. Mexía de Fernangil emplea el topónimo con el mismo sentido que Amarilis en *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*, 1990: «La célebre armonía milagrosa / de aquel cuyo testudo pudo tanto / que dio muralla a Tebas la famosa», fol. 9v. Lope de Vega también emplea el topónimo y la referencia a la construcción en *La Arcadia*, 1598: «La mano

y el favor de la Cirene / a quien Apolo amó con amor tierno, / y el agua
consagrada de Hipocrene. / Y aquella lira con que del Averno / Orfeo
libertó su dulce esposa / suspendiendo las furias del infierno. / la célebre
armonía milagrosa / De aquel cuyo testudo pudo tanto / Que dio muralla
a Tebas la famosa», p. 214 (CORDE).



ESTANCIA VII

En esa patria mencionada en la estancia anterior, el cielo, Amarilis espera gozar a Belardo en «santo amor» pues —además de la distancia geográfica real—, la divinización del amado y el haberlo convertido en objeto de culto impide la posibilidad de merecerlo en la Tierra. Ella teme los «peligros» de Belardo, entendidos como daños espirituales o la envidia que despertó en sus enemigos literarios; y sus faltas, entendidas como deslices, probablemente por su condición de monja. Sin embargo, hasta de un naufragio se puede salvar alguien si encuentra una tabla que lo salve de la muerte. Para ello, debe saltar del bien frágil, por la tabla de salvación, al bien divino; el bien sumo, Dios ¿Belardo? Para saltar de un bien a otro, debe emplear las singulares gracias con las que adorna su obra. Esta obra ha cobrado fama inmortal por tratarse de alguien cuya patria es el cielo. Amarilis le pide a Belardo que emplee nuevamente las gracias que embellecen su obra con «versos lindos» comparables con la cordillera de los Pindos. Belardo debe recordar que la envidia persigue a quien es el mejor, tal como lo hizo Aristarco, gramático griego censor de las epopeyas homéricas, quien creía que podía decidir qué versos pertenecían a Homero y cuáles eran apócrifos.

- 110 Allá deseo en santo amor gozarte,
 pues acá es imposible poder verte,
 y temo tus peligros y mis faltas.
 Tabla tiene el naufragio y escaparte
 puedes en ella de la eterna muerte,
 si del bien frágil al divino saltas.
- 115 Las singulares gracias con que esmaltas
 tus soberanas obras
 con que fama inmortal contino cobras,



- empléalas de hoy más con versos lindos
 en soberanos y divinos Pindos:
 120 tus divinos concetos
 allí serán más dulces y perfetos.
 Que el mundo, a quien le sigue,
 en vez de premio, al bienhechor persigue,
 y contra la virtud apresta el arco
 125 con ponzoñosas flechas
 de la maligna aljaba de Aristarco.

- 109 *Allá*: deíctico demostrativo, se refiere al cielo. Ver Est. VI, v. 98.
 111 *Peligros*: probablemente referido a los ataques de sus enemistades literarias. Lohmann (1993, p. 67) se pregunta si Amarilis conocía las perversas sátiras de los enemigos de Lope y piensa que, de ser así, los últimos versos de esta estancia están referidos a las enemistades literarias de Lope: Cervantes y Góngora. Pensamos que en efecto debía conocerlos, y que se refieren a esos enemigos.
 113 *Tabla*: Tabla de salvación.
 114 *Bien divino*: Dios, en sentido estricto. Sin embargo, como ya se ha visto en las estancias anteriores (Ver Est. IV, v. 39), en la *Epístola* es constante la imagen hiperbólica sacroprofana del amado.
 115 *Esmaltas*: «metafóricamente vale por adornar» (*Autoridades*).
 119 *Cordillera de los Pindos*: ubicada en Grecia central. El monte más alto, Smolikos, estaba consagrado a Apolo y las Musas.
 120 Se mantiene «concetos», como en la primera edición, por la rima con «perfetos» del verso siguiente. Recuérdese que en el paso del latín al español los grupos cultos consonantes como /ct/ se eliminaron, para después reaparecer como formas cultas. Ver al respecto Lapesa, 1986, p. 390.
 121 En la edición de Cormellas aparece ‘dulcer’ en lugar de ‘dulces’.
 122 ‘le sigue’: caso de léismo. Ver v. 57, Est. IV.
 122-23 Nueva referencia a las enemistades literarias de Lope.
 124-25 Comentario irónico y culto que Amarilis formula contra los enemigos literarios de Lope. Los compara con Aristarco quien se ‘atrevió’ a corregir los versos de Homero.
 Aristarco: «Nombre Griego. Vale optimus princeps [óptimo príncipe]. Fue Gramático Alejandrino, muy sabio y tuvo los hijos bobos. Murió Hidrópico dejándose morir de hambre. Gran censor de los versos de Homero en



forma que decía no ser suyos los que él no aprobase. Y de allí vino a llamar Aristarcos a las que tienen esta condición y presunción.

Lope, en *La Dragonteá*, 1598, se refiere a Aristarco: «Déjeme un rato amor, afloje el arco, / esté en su fuerza un hora el albedrío, / no demos con el roto humilde barco / en la arena cruel de algún bajío. / Enfrene sus malicias Aristarco / Sabiendo que vos sois Mecenas mío; / Que quien en casa ajena ofensa intenta / Más al señor que al acogido afrenta» (CORDE).

También, en *La Jerusalén conquistada*, 1609, se encuentra la referencia: «Bien fuera justo que pasara el arco, / Por ámbar puro en vez de la resina / Las cerdas otra vez aunque Aristarco / Su envidia oponga a la virtud divina: / Y tú, que de mi roto humilde barco, / Que en mares tan profundos peregrina / Fuiste mi Sol, si en mi ascendente luce, / Al puerto de tu cielo me conduce» (CORDE).



ESTANCIA VIII

En esta estancia, Amarilis advierte que empezará el recuento autobiográfico. Quiere que Belardo sepa quién lo ama y quién le escribe. Organiza la información de acuerdo con una jerarquía establecida desde la Antigüedad: quiénes fueron sus padres, cuál es su patria y cuál es su estado. Amarilis quiere que Belardo sepa que se siente orgullosa de sus ancestros, del lugar donde vive y del estado religioso que ha tomado. Ahora bien, este testimonio aflige a Amarilis, sobre todo cuando recuerda a sus ancestros, pues la obliga a recordar algunos sucesos tristes de su vida como la temprana muerte de sus padres. Siente un renovado dolor, a pesar de haber llorado ya por todos aquellos hechos. La indiana le hace saber también que aquello que le contará es cierto y debe creerlo, a pesar de que muchas veces la presunción y el amor propio fabulan y se cuentan historias que no se ajustan a la verdad.

Quiero, pues, comenzar a darte cuenta
de mis padres y patria y de mi estado,
porque sepas quién te ama y quién te escribe,
bien que ya la memoria me atormenta 130
renovando el dolor que, aunque llorado,
está presente y en el alma vive.
No quiera Dios que en presunción estribe
lo que aquí te dijere,
ni que fábula alguna compusiere, 135
que suelen causas propias engañarnos,
y en referir grandezas alargarnos,
que la filautia engaña
mas que no la verdad nos desengaña,
especialmente cuando 140
vamos en honras vanas estribando;

destas pudiera bien decirte muchas,
mas quédense en silencio,
pues atento contemplo que me escuchas.

- 127 «Quiero pues comenzar a darte cuenta...»: caso de hipérbato que separa los elementos de una perífrasis verbal 'quiero comenzar a darte cuenta' (ver vv. 2-3, estancia I). También debe repararse en la aliteración del fonema /k/.
- 129-30 «de mis padres y de mi patria y de mi estado / porque sepas quién te ama y quién te escribe»: polisíndeton (repetición de conjunciones).
- 131 «renovando el dolor que, aunque llorado». Ver Juan de la Cueva, *Flores de baria poesía*, verso 9, soneto 78, del segundo libro: «renuévase el dolor con nuevo llanto», p. 216.
- 136 «que suelen causas propias engañarnos»: caso de hipérbato que separa los elementos de una perífrasis verbal «suelen engañarnos». Ver vv. 2-3, estancia I.
- 138 La palabra *filaucia* con el significado de 'amor propio' procedente del étimo griego *φιλαυτία* (un compuesto de egoísmo consigo mismo, según Corominas) tuvo una acentuación distinta de la actual en el siglo xvii.

ESTANCIA IX

En esta estancia se inicia propiamente la autobiografía de Amarilis. Primero presenta el lugar geográfico donde vive: un imperio oculto bañado por los mares del Sur¹. El Virreinato de Nueva Castilla o del Perú, desde donde escribía Amarilis, formaba parte del Imperio Español; antes, del Imperio de los Incas. La indiana emplea el adjetivo «oculto» cuyo significado está asociado tanto a ‘escondido’ como a ‘desconocido’. El lugar donde habita la poetisa es como ella, alguien que no se deja ver, que está escondida y que es desconocida para los ojos europeos. El Sur se emplea como sinécdoque del Mar del Sur, u Océano Pacífico². Luego, realiza una alusión a dos personajes mitológicos: Baco y Alcides. El imperio oculto, según Amarilis, ha sido más pisado por Baco, dios del vino y la vegetación que por Alcides o Hércules, uno de los más importantes héroes griegos conocido especialmente por la realización de los doce trabajos. Probablemente, sea una referencia a lo más importante o llamativo de América: su geografía, su vegetación, su riqueza que son mayores aún que las hazañas de los conquistadores, representados por Hércules.

Sigue la localización de Lima de acuerdo con los conocimientos geográficos de la época: entre un trópico frío (Boreal o de Cáncer) y otro ardiente (Austral o de Capricornio). Precisamente, Lima y Madrid se encuentran sobre los Trópicos. Amarilis llama a los conquistadores «fuerzas ínclitas de España» y asegura que han ganado fama inmortal (como Hércules) por sus hazañas. Ellos llegaron al lugar donde Neptuno engasta su tridente con nácar y oro fino, el proverbial oro del Perú. Cuando Pizarro llegó, fundó ciudades y su fama se extendió y quedará para siempre en la historia. Luego, mediante el deíctico

¹ Se debe recordar que, en 1532, se descubre el Perú. Hasta ese momento, el Imperio Incaico permaneció «oculto» a los europeos.

² Ver Est. III, v. 37.

‘aquí’, ofrece una referencia a la fundación de Huánuco, la Ciudad de los Caballeros de León. También alude al clima benigno del lugar que pareciera en eterna primavera, gracias a Apolo, el dueño de la cuarta esfera, es decir, el sol. La mencionada ciudad quedó poblada de héroes fortísimos, una referencia a «los de Huánuco», fuerzas siempre leales al rey de España. Debe notarse la manera como aparecen los elementos que identificarán a Amarilis, que van de lo general —el imperio oculto, el mar del Sur, la conquista de Pizarro— a lo particular: el lugar de su nacimiento, la Ciudad de los Caballeros de León.

En este imperio oculto que el Sur baña, 145
 más de Baco pisado que de Alcides,
 entre un Trópico frío y otro ardiente,
 adonde fuerzas ínclitas de España
 con varios casos y continuas lides,
 fama inmortal ganaron a su gente 150
 donde Neptuno engasta su tridente
 en nácar y oro fino,
 cuando Pizarro con su flota vino
 fundó ciudades y dejó memorias
 que eternas quedarán en las historias. 155
 Aquí, en un valle ameno
 de tantos bienes y delicias lleno,
 que siempre es primavera
 merced del dueño de la cuarta esfera,
 la Ciudad de León fue edificada 160
 y, con hado dichoso
 quedó de héroes fortísimos poblada.

- 145 *Sur*: Metonimia del Mar del Sur u Océano Pacífico descubierto por Vasco Núñez de Balboa.
- 146 *Baco*: nombre latino de Dionisio, dios del vino y la vegetación, hijo de Zeus y Semele.
Alcides: es otro nombre de Heracles o Hércules.
- 148 *Ínclitas*: «glorioso, excelente» (*Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, a partir de ahora, *Tesoro*). Palabra poco frecuente en la poe-

sía de la época. El CORDE ofrece 10 referencias de uso del adjetivo de autores vinculados con Amarilis: Hojeda, Barahona de Soto y Mexía de Fernangil.

- 149 *Casos*: «del latín *casus*, a cadendo, todo lo que sucede sin prevención de temor o esperanza de ello» (*Tesoro*).

Lides: «batalla o contienda» (*Autoridades*).

- 151 *Neptuno*: nombre latino de Poseidón. Referencias a Neptuno y su tridente similares a las de la Epístola se encuentran en la *Jerusalén conquistada*: «Tiembla toda la esfera, y los seguros / círculos, aunque son imaginados, / parece que se rompen de los puros / asientos de oro donde están clavados: / los trópicos distintos, los coluros, / los árticos, y antárticos dorados, / la elemental región, y etérea junta. / desquicia, desengarza, y descoyunta. / en su carro gemífero atropella / Neptuno el mar sonando los tritones / conchas de nácar transparente, y bella / asombro de ballenas, y leones» [...] (CORDE). También: «Dijo, y subida en una peña arroja / su cuerpo al mar, las ninfas lastimadas / tienden los brazos, pero amor se enoja, / y anticipa las ondas levantadas: / con el tridente el dios del mar despoja / árboles de coral, conchas doradas, / y fabricando un túmulo de arena, / creció las olas por llorar su pena» (CORDE).

Aunque escrito en fecha posterior a la *Epístola*, un texto de Sor Juana Inés de la Cruz. *Neptuno alegórico* (p. 286) puede ayudar a entender la referencia al tridente de Neptuno: «Finalmente tuvo Neptuno en lugar de cetro, el tridente con que regía las aguas, de quien dice Cartario que significaba los tres senos del Mediterráneo o las tres cualidades del agua: *Alii ad triplicem aquarum naturam referunt: fontium enim sunt dulces, marinae salsae, quae autem in lacubus continentur, non sunt amare illae quidem, sed gustatui sunt ingratae*. Pero Ascencio, comentando a Virgilio, dice que significaba el tridente la potestad de Neptuno: *Ut significetur triplex Neptuni potestas; sicut fulmen trisulcum triplicem Iovis potestatem; el cerberus triceps Plutonis indicat*. Lo mismo representa el bastón en los señores virreyes, en que se cifra la civil, criminal y marcial potestad, a que corresponden los títulos de virrey y gobernador, capitán general y presidente de la Real Audiencia que su excelencia obtiene y goce por largos siglos».

- 152 En este verso, se hace referencia al proverbial oro del Perú y a que en la costa sur del Perú, cerca de la bahía de Paracas, se extraía nácar desde la época precolombina.
- 153 Francisco Pizarro (1478-1541), conquistador del Perú.
- 154 Pizarro llegó al Perú en 1532. Fundó Lima, la capital, en 1535.

- 156 Desde la primera edición, aparece la lección «a quien un valle ameno». Sin embargo, resulta difícil reconocer el antecedente de este pronombre relativo. Nos inclinamos a considerar este caso como un error por alteración del orden (ver Blecua, 2001, pp. 23-24), «aquí en» > «a quien», y por ello se debe corregir. Ver también Lohmann, 1993, p. 270.

El «valle ameno» es el valle del Pilco, lugar donde se asentó la segunda fundación española de Huánuco. Nótese, además, la relación con el paraje ameno; ver al respecto Curtius, 1998, p. 280.

- 158-59 «donde siempre es primavera / merced al dueño de la cuarta esfera»: la cuarta esfera, en la cosmología antigua, es la esfera del Sol. Es una referencia a la carroza de Apolo, quien guiaba al Sol en su curso. No se relaciona con Marte ni con la fundación de Huánuco como un hecho de guerra, como asegura Tauro (1945, p. 29), pues el dueño de la cuarta esfera es Apolo y no Marte. Apolo es, además, el inspirador de la poesía y Amarilis la practica.

- 159 En la edición de Cormellas, aparece un error por sustitución de una palabra por otra de similar frecuencia en el uso y con grafemas casi idénticos: «‘sueño’ > ‘dueño’».

- 160 *La Ciudad de León*, hoy Huánuco, fue fundada con el nombre de «la Ciudad de los Caballeros de León», pues de esa zona de España provenía una gran parte de los fundadores. Se encuentra en la parte centro-oriental del Perú. La geografía de Huánuco presenta una gran diversidad de pisos ecológicos ubicados entre los 330 y 6 634 metros de altitud.

- 162 «...quedó de héroes fortísimos poblada...»: Varallanos (1959, p. 220) menciona «a los de Huánuco», pobladores que actuaron heroicamente en los levantamientos armados y fueron fieles al rey: «El 17 de agosto de 1548, en el asiento de Huaynamarina, cerca al Cuzco, asesorado por su secretario Pedro López de Casalla y del Arzobispo Loayza, después de tres meses de consultas, La Gasca realizó el reparto de indios como encomiendas; otorgando más de 150 a favor de los que habían defendido o permanecido fieles al estandarte real [...]. Los favorecidos de La Gasca en la jurisdicción de la ciudad de Huánuco fueron: capitán Juan de Saavedra, Capitán Miguel de La Serna, Capitán Valentín Pardavé, Lorenzo Estupiñán de Figueroa, Antonio de Mendoza, Capitán Juan de Mori, Juan Tello de Sotomayor, Juan de Espinoza, Garci Sánchez, Martín de Guzmán, Gonzalo Hernández de Heredia, Capitán Gómez Arias Dávila, Antonio de Grado, Juan de Agama, Juan de Valladolid, Sebastián Núñez, Diego de Rojas, Juan Sánchez Falcón, Luis de la Reynaga, García Ortiz de Espinoza, Juan de Figueroa, Rodrigo Tinoco, Hernando Alonso de Malpartida, Juan Blázquez de

Velásquez, Hernando de Silva, Antonio de Garay, Juan Gutiérrez, Antonio de Cáceres, y Sebastián de Casalla».

Nuevo caso de hipérbato que separa los elementos de una perífrasis verbal 'quedó poblada'. Ver vv. 2-3, estancia I.



ESTANCIA X

En esta estancia continúa la información sobre Huánuco contenida en la estrofa anterior. Se inicia con dos referencias históricas vinculadas con la ciudad de Huánuco, supuesto lugar de nacimiento de la autora: frontera de bárbaros y terror de tiranos que intentaron conspirar contra el rey. A Huánuco se la consideraba «frontera de bárbaros», pues cerca del río Huallaga (que atraviesa los departamentos de Huánuco, San Martín y Loreto), en la región llamada Rupa-Rupa, habitaban los indios panatahuas que impidieron la avanzada española sobre la zona. El adjetivo ‘bárbaros’ empleado por Amarilis se vincula especialmente con la idea de ‘salvaje’. La segunda referencia es a los encomenderos de Huánuco, capitaneados por Juan de Saavedra, quienes ayudaron a vencer a las huestes de Gonzalo Pizarro en Jaquijahuana, en 1548, y luego, al mando de Gómez Arias de Dávila, lograron sofocar la rebelión de Francisco Hernández de Girón, en la batalla de Pucará¹, Jauja, en 1553. Después de esta información, termina la primera oración de la estancia. Luego, inicia propiamente el recuento biográfico con la referencia a sus ancestros: los dos abuelos. Amarilis le asegura a Belardo que podría narrarle las hazañas de sus dos abuelos, conquistadores del Nuevo Mundo, que edificaron Huánuco, la ciudad de los Caballeros de León, y que dieron su vida y su sangre por el rey; es decir, que participaron en el apresamiento de Gonzalo Pizarro y de Hernández de Girón. Sin embargo, empleando el tópico de la modestia², se excusa afirmando que ese es un largo discurso que la fama ya ha tomado a su cargo. Ahora bien, la poetisa muestra cierta prevención frente al hecho de que por los años en que fue escrita la *Epístola*, aproximadamente 1615³, la situación polí-

¹ Ver Varallanos, 1959, pp. 143-157.

² Ver Curtius, 1998, pp. 127-131.

³ Ver al respecto Lohmann, 1993, pp. 68-73 y 227.

tica descrita como «desgracia de estas tierras» sepulte en el olvido los méritos de sus ilustres antepasados. Al respecto, José Durán (1958, p. 98) asegura:

Era un lugar común estimar las proezas de los conquistadores sobre las de sus abuelos de la Reconquista. Y en ese lugar común había mucha amarga protesta, desilusión y muchas veces resentimiento. Porque ni las hazañas ni el dinero ganado les sirvieron para alcanzar honra y nobleza, como en los tiempos antiguos. Las concesiones nobiliarias obtenidas fueron mínimas, y algunas de ellas sólo valían en tierra americana. De vuelta a España, el indiano sufría por lo general burlas y rechazo. Pero, en cambio, en América supo convertirse en señor: los conquistadores y los primeros pobladores —fundadores de ciudades—, ahora vecinos y encomenderos, pasan a ser la máxima aristocracia de la tierra. Al convertirse, pues, en nobles de hecho, ricos en caudal, poder y fama, ven colmadas sus aspiraciones originales aun cuando empiecen a sentirse mal pagados por la corona. Y así, la transformación quedaba consumada.

Es frontera de bárbaros y ha sido
terror de los tiranos, que intentaron
contra su rey enarbolar bandera, 165
al que en Jauja por ellos fue rendido
su atrevido estandarte le arrastraron,
y volvieron el reino a cuyo era.
Bien pudiera, Belardo, si quisiera,
en gracia de los cielos, 170
decir hazañas de mis dos abuelos
que aqueste nuevo mundo conquistaron,
y esta ciudad también edificaron
do vasallos tuvieron,
y por su rey su vida y sangre dieron, 175
mas es discurso largo
que la fama ha tomado ya a su cargo,
si acaso la desgracia desta tierra
que corre en este tiempo
tantos ilustres méritos no entierra. 180

- 163 «Bárbaros» es una referencia a los indios panatahuas que habitaban las márgenes del río Huallaga en la zona denominada Rupa-rupa.
- 164 «terror de los tiranos» es una alusión a los encomenderos de Huánuco que se rebelaron. Los tiranos fueron Gonzalo Pizarro (1513-1548) y Francisco Hernández de Girón (1500-1554). El primero fue vencido en Jaquijahuana y el segundo, en Pucará. Ya desde antes de esta muestra de lealtad, Huánuco había sido honrada con el lema de «la muy noble y muy leal ciudad de los Caballeros de León» mediante la Real Cédula del 8 de agosto de 1543.
- 165 El rey al que se hace referencia es Carlos V.
- 166 Hernández Girón, vencido en Pucará, Jauja, huyó hacia Huamanga, Ayacucho, pero los «huanuqueños» encabezados por Miguel de la Serna y Juan Tello de Sotomayor lo prendieron en Tambo, cerca de Jauja, lo llevaron a Lima y allí fue degollado después de un corto proceso como traidor a la corona. Ver José Varallanos, 1959, 155.
- 167 «le arrastraron»: caso de leísmo, por «lo arrastraron». Ver v. 57, est. IV.
- 172-73 Estos versos presentan rima irregular respecto del resto de las estancias, pues repiten la rima del segundo y cuarto verso de los pies. El esquema es el siguiente: ABC ABC: CdDDBBfFgGHxH. Campana (1997, p. 13) hace referencia a esta irregularidad, pero consigna la repetición del tercer y sexto verso en lugar del segundo y cuarto.
- 176 «el» en lugar de «es» en la primera edición. Se considera un error de sustitución de una palabra por otra de similar frecuencia en el uso y con grafemas similares: «el» > «es». Es necesario corregir porque es el verbo principal de la coordinación adversativa iniciada con «mas». Lohmann (1993, p. 270) también lo considera una errata.
Tauro (1945, p. 29) asegura que estos versos se vinculan con la inconstancia de la memoria consagrada a los hechos de los abuelos de Amarilis y son muestra de sus aficiones místicas y platónicas.
- 178 La afirmación «la desgracia de esta tierra» debe aludir a la situación política del Perú en el momento en que la indiana escribió la *Epístola*, inicios del siglo XVII, y al resentimiento de los descendientes de los conquistadores por la poca retribución que la Corona otorgó a sus merecimientos. Ver Durán, 1958, p. 98.



ESTANCIA XI

En esta estancia, se inicia la historia personal de la anónima Amarilis indiana que se entronca con la de su ciudad, descrita en la estancia anterior. Fue hija de padres nobles, descendientes de conquistadores, tiene una hermana, quedaron huérfanas muy pequeñas. Por gracia del cielo, una tía las amparó y eso permitió que se inclinaran a las virtudes heroicas que heredaron de sus padres. También manifiesta que ella y la hermana son bellas, pero lo hace tímidamente, citando el testimonio de otros, tópico habitual de modestia. Finalmente, asegura que las hermanas han heredado bienes que comparten en armonía y que están muy unidas como una sola alma. Esta estancia ha sido considerada por muchos críticos la central en la búsqueda de la identidad de la autora. Como la obra pertenece al género de las epístolas, se piensa en una obligación de verismo, cuando más bien lo que se crea es una ficción de verosimilitud. La mayoría de hipótesis vinculadas con la identidad de Amarilis toman en consideración los datos que en esta estrofa se consignan. Lohmann, 1993, tras una aguda investigación de corte histórico o más precisamente genealógica, logró hacer calzar en estos datos el nombre de una mujer: María de Rojas y Garay. Sin embargo, esto no significa necesariamente que sea la autora de la *Epístola*¹.

De padres nobles, dos hermanas fuimos
que nos dejaron con temprana muerte
aún no desnudas de pueriles paños.
El cielo y una tía que tuvimos
suplió la soledad de nuestra suerte. 185
Con el amparo suyo algunos años,

¹ Lohmann, 1993, pp. 225-264; ver también pp. 14-19.

huimos siempre de sabrosos daños,
 y así nos inclinamos
 a virtudes heroicas que heredamos.
 De la beldad que el cielo acá reparte, 190
 nos cupo (según dicen) mucha parte
 con otras muchas prendas.
 No son poco bastantes las haciendas
 al continuo sustento,
 y estamos juntas con tan gran contento, 195
 que una alma a entrambas rige y nos gobierna,
 sin que haya tuyo y mío,
 sino paz amorosa dulce y tierna.

- 183 En la primera edición, «desnudos» en lugar de «desnudas». Caso de enálage (ver v. 83, estancia V), pues el mencionado adjetivo, por el sentido, necesariamente debe concordar con «hermanas».

Pueriles: De acuerdo con el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* de Corominas, 1974, III, a. El uso de la palabra 'pueril' está registrado por primera vez en 1613. Fue usado por Góngora de acuerdo con la información de Lohmann (1993, p. 228). Sin embargo, el CORDE consigna usos anteriores. Entre ellos, el de Fray Luis de Granada, en Traducción de *La Escala Espiritual de siglo Juan Clímaco*, 1562. Como ya se ha visto anteriormente, las obras de Fray Luis de Granada fueron muy conocidas en el Virreinato peruano: «Del temor pueril. Los que se dan a la virtud en los monasterios, no suelen ser tan combatidos del temor pueril: mas los que moran en lugares apartados y solitarios, trabajen porque no se apodere dellos este temor, que es fruto de la vanagloria y hijo de la infidelidad», Capítulo y Escalón XX (CORDE).

- 185 Se debe observar la identidad fonemática (o repetición de un sonido) /s/ en las palabras destacadas del verso: «suplió», «soledad», «suerte».

- 187 «huimos siempre de sabrosos daños»: en este verso, se presenta un oxímoron. Los conceptos 'sabrosos' y 'daños' se excluyen mutuamente y forman una paradoja.

- 193 Afirma que heredaron también *haciendas*; es decir, bienes, posesiones, probablemente encomiendas concedidas a los abuelos por servicios distinguidos a la Corona.

ESTANCIA XII

En esta estancia, la autora presenta, en primer lugar, a su hermana, Belisa, quien es ‘celebrada’ o muy elogiada por sus virtudes. Luego da su nombre: Amarilis. Se debe reparar en que ambos nombres pertenecen al ámbito de la poesía pastoril. Normalmente, Belisa es el anagrama de Isabel y Amarilis el de María o Marilia. Patrizia Campana llama la atención respecto de los nombres femeninos que aparecen en la *Epístola*, pues todos están vinculados con las amantes de Lope: Elena Osorio (Dorotea), Isabel de Urbina (Belisa), Micaela Luján (Celia) y Marta de Nevares (Amarilis)¹. Las dos hermanas han sido favorecidas con una disposición hacia el amor: en el caso de Amarilis, asegura haberse inclinado a las musas, es decir, a la creación y disfrute estético; mientras que Belisa, aunque es menor, tiene más brío, coraje, grandeza de espíritu, y también posee dotes naturales que la adornan. Por esas virtudes, es conocida y han merecido un «alegre Himeneo», es decir, un matrimonio con un joven venturoso que recibió esa boda como un trofeo a su fortuna y grandes merecimientos. Mientras que Amarilis sigue «otro trato» u ocupación: vive contenta y en virginal estado, consagrada a Dios. Ella espera que estará siempre de la mano de Dios y él guardará inmaculada su pureza.

Ha sido mi Belisa celebrada,
que este es su nombre y Amarilis mío, 200
entrambas de afición favorecidas.
Yo he sido a dulces musas inclinada;
mi hermana, aunque menor, tiene más brío
y partes por quien es muy conocidas,

¹ Ver Campana, 1997.

al fin todas han sido merecidas 205
 con alegre Himeneo
 de un joven venturoso que en trofeo
 a su fortuna y vencedora palma
 alegre la rindió prendas del alma.
 Yo, siguiendo otro trato, 210
 contenta vivo en limpio celibato
 con virginal estado
 a Dios con gran afecto consagrado
 y espero en su bondad y su grandeza
 me tendrá de su mano 215
 guardando inmaculada mi pureza.

- 199 «Ha sido mi Belisa celebrada»: caso de hipérbato que separa los elementos de una perífrasis verbal «ha sido celebrada». Ver vv. 2-3, estancia I.
celebrada: 'aplaudida, alabada, ponderada' (*Autoridades*).
- 202 «A dulces musas inclinada»: significa que sentía afición por la poesía. Las Musas: Diosas, hijas de Zeus y Mnemosine. Eran nueve y actuaban bajo la dirección de Apolo.
 «yo he sido a dulces musas inclinada»: caso de hipérbato que separa los elementos de una perífrasis verbal «he sido inclinada». Ver vv. 2-3, estancia I.
- 203 *Brío*: «también se toma por desembarazo, garbo, despejo y donaire en las personas y en su modo de obrar» (*Autoridades*).
- 204 *Partes*: «usado en plural, se llaman las prendas y dotes naturales que adornan a alguna persona» (*Autoridades*).
- 206 *Himeneo*: hijo de Ares. Preside las bodas.
- 208 *Palma*: «se toma también por la insignia del triunfo y la victoria, los romanos coronaban con palma a los victoriosos y, figuradamente, se toma por el mismo triunfo y se extiende a otras materias» (*Autoridades*). Además, «la palma —según los poetas— está consagrada al dios Febo (Apolo), porque según la mitología este dios había nacido debajo de una palmera» (*Tesoro*).
- 209 *Prendas*: «Se llaman las buenas partes y cualidades o perfecciones, así del cuerpo como del alma, con que la naturaleza adorna a algún sujeto» (*Autoridades*).
 En la edición de Cormellas, aparece el error por omisión «rindó» en lugar de «rindió».

«la rindió»: caso de laísmo. Debiera ser «le rindió». Ver Campana, 1997, p. 20.

211 *Celibato*: Lohmann, 1993, piensa que al momento de escribir la *Epístola*, Amarilis se encontraba soltera, pero después se casó (p. 246).

213 En la edición de Cormellas, aparece ‘efecto’ en lugar de ‘afecto’. Se trata de un error por sustitución de una palabra por otra de similar frecuencia en el uso y con grafemas casi idénticos.

216 *pureza*: «se toma también por la integridad virginal o castidad» (*Autoridades*). Se refiere a su estado virginal, inmaculado o sin mancha.



ESTANCIA XIII

En la estancia anterior, terminan las referencias personales que han ocupado 36 versos (breve suma). Esta referencias dan respuesta a las hipotéticas preguntas que Belardo hubiera querido formularle. Luego, Amarilis asegura conocer mucho de Belardo porque ha leído sus obras. Por ello, teme y se acobarda, pues piensa que Belardo puede tomar a mal las alabanzas que le ha dirigido. Sin embargo, todo lo ha hecho atendiendo al amor que en ella está depositado. Luego menciona a Celia, probablemente Micaela Luján, amante de Lope desde 1595 hasta 1608. La poetisa espera que Celia —o Micaela— no se disguste al ver el afecto que siente por su amante.

De mis cosas te he dicho en breve suma,
todo cuanto quisieras preguntarme;
y de las tuyas, muchas he leído.
Temerosa y cobarde está mi pluma, 220
si en alabanzas tuyas emplearme
con singular contento he pretendido,
si cuanto quiero das por recibido,
o que dello me debes;
y porque esta verdad ausente pruebes 225
corresponde en recíproco cuidado
al amor que en mí está depositado;
Celia no se desdeñe,
por ver que en esto mi valor se empeñe,
que ofendido en sus quiebras 230
su nombre todavía al fin celebras
y aunque milagros su firmeza haga,
te son muy bien debidos,
y aun no sé si con esto tu fe paga.

- 220 «mi pluma»: sinécdoque de la poetisa.
- 221-22 «si en alabanzas tuyas emplearme / con singular contento he pretendido»: nuevo caso de hipérbato que separa los elementos de una perífrasis verbal ‘he pretendido emplearme’. Ver vv. 2-3, estancia I.
Repárese en que este hipérbato es especialmente fuerte porque abarca dos versos y el verbo principal está al final del segundo verso.
- 227 En la edición de Cormellas, aparece el error por sustitución de palabras que pertenecen a una misma categoría morfológica: ‘que a mí’ en lugar de ‘que en mí’.
- 228 Celia: nombre poético que Lope dio a Micaela Luján.
- 231 La obra en la que Lope celebra a Celia es *La hermosura de Angélica*, publicada en 1602.

ESTANCIA XIV

Celia y Amarilis no serán rivales porque la primera ya no es más la amante de Lope y porque ambas viven en lugares opuestos, tanto en lo geográfico como en los intereses. Esta lejanía está remarcada en la reiteración de «trópicos» y «zonas» que las dividen. Estas dos palabras tenían una significación cercana en la época. La distancia espacial tampoco las dejará asirse de los cabellos, como haría cualquier mujer despechada según el tópico literario al uso. Amarilis considera que ella y Celia deberían ser distintas a los ojos de Belardo, pues Amarilis pide el cetro del mundo para él, mientras que Celia lo enreda en sus cabellos. Sin embargo, Belardo, en lugar de desdeñar a Celia, bien supo estimar esas cejas, esos ojos bellos y esas trenzas de oro que lo enredaron, y tanto es así que los cantó en *La hermosura de Angélica*. Amarilis se ríe de toda esta situación al darse cuenta de que ella no está en capacidad de comprender los sucesos amorosos, porque ella no encuentra gusto y consuelo en esos «trajes» de simulación y embustes, sino en los dulces coloquios con el cielo; alude así a su vestido monacal y a su condición de ¿monja de velo¹? a partir de su ocupación principal: la oración.

No seremos, por esto, dos rivales	235
que trópicos y zonas nos dividen	
sin dejarnos asir de los cabellos,	
ni a sus méritos pueden ser iguales	
cuantos al mundo el cetro y honor piden	
de trenzas de oro, cejas y ojos bellos;	240
cuando enredado te hallaste en ellos	

¹ En el v. 65 de la cuarta estancia, Amarilis ya ha hecho referencia al velo referido a sus ojos, ahora se refiere a los trajes o hábitos de monja.

bien supiste estimarlos
 y en ese mundo y este celebrarlos
 y en persona de Angélica pintaste
 cuanto de su lindeza contemplaste. 245
 Mas estoyme riendo
 de ver que creo aquello que no entiendo
 por ser dificultosos
 para mí los sucesos amorosos,
 y tener puesto el gusto y el consuelo 250
 no en trajes semejantes,
 sino en dulces coloquios con el cielo.

- 236 *zonas*: «los astrónomos y geógrafos cuentan cinco celebérrimas, en que dividen la esfera, dos formadas por los círculos polares, hacia uno y otro polo, que llaman frías, por estar sumamente apartadas de la eclíptica, o camino del sol: una formada de la distancia que hay del un círculo solsticial al otro, dividida por la eclíptica en dos partes, una septentrional, y otra austral que llaman tórrida, o muy ardiente por estar tan inmediata al sol, y a su eclíptica, y las otras dos, que llaman templadas, por no estar tan distantes del sol como la primera, ni tan inmediatas como la segunda, formándose de la distancia que hay desde el círculo solsticial al polar en una y otra parte de la esfera. Todas ellas se consideran en la esfera terrestre como que corresponden, y están debajo de las de la celeste» (*Autoridades*).
- 240-241 Amarilis piensa que Celia ha enredado a Lope en sus trenzas de oro, en sus cejas y ojos bellos. Matas Caballero, 2001, p. 79, afirma: «El tópico de la red amorosa gozó de gran tradición literaria, cuyos orígenes se remontan a las tradiciones bíblicas (*Cantar de los cantares*, IV, 9); clásica (Teócrito, *Idilios*, V, 9); y popular, pero sin duda fue Petrarca el que imprimió al motivo mayor difusión».
- 242-245 Nueva alusión, esta vez directa, a la obra donde se celebra a Celia: *La hermosura de Angélica*.
- 246-249 Amarilis se ríe de todo lo que acaba de decir respecto de la relación de Lope y Micaela Luján, o del triángulo Amarilis - Belardo - Celia, porque ella no tiene experiencia amorosa y su gusto y consuelo están puestos en la oración.

ESTANCIA XV

Consideramos esta estancia como una de las más importantes y llamativas del texto por el manejo de las imágenes petrarquistas. Se advierte cierta inclinación erótica de la indiana hacia Belardo¹. Amarilis le ofrece a Belardo un alma pura rendida a su valía; además, le pide que acepte ese don que está segura sabrá apreciar y, con ello, muestra una vez más su inquebrantable fe amorosa. Por ello, su intención, de la cual ha hablado poco y ha callado mucho, se verá favorecida. Amarilis inicia una enumeración² de tópicos de objetos valiosos vinculados con los lugares de donde se extraen o comercializan. Si se repara en este inventario de dones ofrecidos, llama la atención que muchos de ellos remiten a imágenes petrarquistas vinculadas con el cuerpo de la mujer. También es importante anotar que todos los topónimos del texto y, en especial los de esta estancia, con la excepción de Sarnaos están presentes en la traducción de *Los Lusíadas* que realiza el portugués Enrique Garcés, minero y poeta, avecindado en Lima³.

Finalmente, Belardo, yo te ofrezco
una alma pura a tu valor rendida.
Aceta el don que puedes estimallo, 255
y dándome por fe lo que merezco

¹ Tord (1989, p. 2) creyó ver en los últimos versos de esta estancia una acróstico del segundo apellido de la poetisa, Baray, que, según el crítico, remite a Garay. Además, el verso 265, donde se refiere al Mar Rojo, podría ser una referencia a su primer apellido: Rojas. Considera estas «coincidencias» como pruebas de la autoría de María de Rojas y Garay, opinión que no compartimos.

² Monguió, 1983, pp. 45-52, se refiere a esta enumeración como «gustoso y culto sensorialismo».

³ La mayoría de los topónimos se encuentran en el Canto X de *Los Lusíadas*, 1591.

quedará mi intención favorecida
 de la cual hablo poco y mucho callo,
 y para darte más, no sé ni hallo.
 Dete el cielo favores; 260
 las dos Arabias bálsamo y olores;
 Cambaya sus diamantes; Tibar oro;
 marfil Cefala; Persia su tesoro;
 perlas los Orientales;
 el Rojo Mar finísimos corales; 265
 balajes los Ceilanes;
 aloe precioso Sarnaos y Campanes;
 rubíes Pegugamba y Nubia algalia;
 amatistas Narsinga
 y prósperos sucessos Acidalia. 270

- 253-55 En la estancia anterior, Amarilis ha afirmado que no tiene experiencia amorosa y aprovecha de este dato para ofrecerle aquello que más valor tiene para ella: su alma pura que está rendida a la valía de Belardo.
- 258 «de la cual hablo poco y mucho callo»: caso de quiasmo; es decir, posición cruzada de elementos coordinados que son antitéticos.
- 261 Las dos Arabias son la llamada «félix» y la «desierta». Cervantes, 2005, en el *Quijote*, menciona tres Arabias: félix, pétrea y desierta, siguiendo la división de Ptolomeo consignada en el *Tesoro* de Covarrubias: «pétrea (al Oeste y Noroeste de la península), desierta (en la parte central y septentrional) y la feliz (al Sur)», I, XVIII, p. 158. El topónimo fue empleado por Lope de Vega en *La Arcadia*: «En Asia vieron a Bitinia, Frigia, Licia y Galacia, Pafaglonia, Panfilia y Capadocia, las dos Armenias, las dos Arabias, Colcos, Mesopotamia, Albania y Chipre, Persia y Media, Caramania y Scitia, Paropamiso, la India del Gange, Asiria, Drangiana, Aracosía, Gedrosía, Fenicia, Palestina y Judea, Sarmacia y las islas de Trapobana, adonde en venideros siglos han de llegar las portuguesas naves», p. 250 (CORDE). El topónimo fue empleado también por Ercilla en *La Araucana*: «Mira el tendido mar Mediterraneo / que la Europa del África separa, / y el mar Bermejo en punta a la otra mano, / que abrió Moisés sus aguas con la vara; / mira el golfo de Ormuz y mar Persiano, / y aunque a partes la tierra no está clara, / verás hacia la banda descubierta, / las dos Arabias, Félix y Desierta», p. 739 (CORDE).

Bálsamo: «Opobálsamo o bálsamo de Judea o de la Meca o de Copaiba, sustancia aromática, líquida que se obtiene de la incisión de ciertos árboles». Los perfumes y bálsamos fueron usados especialmente en el antiguo Egipto. Los bálsamos y perfumes preparados con almizcle, incienso, ámbar, mirra y jazmín y procedían especialmente de Siria, Somalia y Arabia. Mexía, *Silva I*, p. 807, «Son también sujetos al sol la mirra y el incienso, el bálsamo y el lináloe y la spinacardi».

- 262 El golfo de Cambay es una entrada del mar árabe a lo largo de la costa del Oeste de la India, en el estado de Gujarat. El golfo de Cambay fue un centro importante del comercio en la antigüedad. Sus puertos conectan la India central con las rutas del comercio marítimo del Océano Índico. Cambay era el puerto más importante del golfo, pero después de enarenarse, Surat cobró mayor importancia en la actividad comercial. Cambay, en la antigüedad, y Surat, actualmente, han sido tradicionalmente ciudades dedicadas al comercio de diamantes, de ahí la referencia de Amarilis.

Dentro de las imágenes petrarquistas, los diamantes representan el corazón, las virtudes morales o el pecho y, también, los brazos de la amada. Ver Petrarca, 2004, canción XXX, versos 19-24 y soneto CLXXI, versos 9-11.

- 262 *Tibar*: lugar legendario de Arabia donde se creía que se hallaba el oro más fino. El *Diccionario de Autoridades* consigna la siguiente entrada: «Un oro muy acendrado, que se coge en un río llamado así, que dicen Covarrubias y Tamarid llaman los árabes Etar». El *DRAE*, siguiendo al de *Autoridades* lo consigna como «oro muy ascendrado». Sin embargo, Rodríguez Marín (1947) piensa que no se trata de un topónimo, sino de una voz común procedente del árabe ‘tibr’, que significa ‘puro’, y así «oro de Tibar» equivale a ‘oro muy acendrado’.

- 263 La imagen del marfil se presenta recurrentemente ligada a la mano. Ver Manero Sorolla (1990, p. 427).

Cefala: Se trata de Sefala, llamada hoy Sofala, en la costa de Mozambique. En el siglo x, el geógrafo árabe al-Masudi menciona el oro y el marfil africano exportado desde Sofala a la India y a la China. El término se encuentra en la traducción de Garcés de *Los Lusíadas* y en la *Epístola de Amarilis*. El tesoro de Persia puede referirse tanto al tesoro de Filipo II de Macedonia como al tesoro de Oxus.

- 264 Las imágenes petrarquistas de las perlas se vinculan con los dientes, las uñas o lágrimas. Ver Manero Sorolla, 1990, pp. 470-471. Marco Polo en su famoso *Libro* pondera las riquezas de Oriente, entre las que se encuentran las perlas que vio en Catay y Cipango.

- 265 Las costas del Mar Rojo se extienden desde el Golfo de Suez hasta la frontera sudanesa. Hasta la actualidad, se aprecian magníficos arrecifes de corales que encierran una rica fauna y flora marina.
La imagen del coral se asocia con los labios de la dama. Ver Matas Caballero, 2001, pp. 75-98.
- 266 *Balaje*: rubí color de granada. Los rubíes se vinculan también con los labios dentro de las imágenes petrarquistas. Ver Manero Sorolla, 1990, pp. 472-475. Marco Polo en su *Libro* asegura que Ceilán es la mayor isla del mundo y que su rey Sendemain es poseedor del mayor rubí: rojo, brillante como fuego y sin mancha.
Se considera que la pluralización del topónimo se debe a la exigencia de la rima con terminación grave: Orientales-Ceilanes-Campanes. De acuerdo con el CORDE, no existen casos registrados de pluralización del topónimo.
- 267 *Áloe* o *aloe* es una planta del género de la familia Asfodeloides de las liláceas, tiene uso medicinal desde muy antiguo, especialmente en forma de ungüento y jarabe.
Sarnaos: Referencia al imperio de Sarnao, Sornau o Shahr-i-nao en la antigua Siam, hoy Tailandia. Vasco da Gama empleó la forma *Xarnauz*, usual en el portugués, de ahí al español *Sarnaos* empleado por Amarilis. Es el único topónimo que no está en la traducción de Garcés de *Los Lusíadas*.
Campanes: probable referencia a «Champa», pronunciado [Campá] antiguo nombre de Vietnam. Este nombre figura en la traducción de Garcés de *Los Lusíadas* de Camoens, 1591, X-129, p. 181 y en *Les Voyages fameux du Sieur Vincent Leblanc*, 1648. En Champá, al igual que en Sarnaos, sí se produjo y comercializó el «lignum agallochum» o palo oloroso, también conocido como «palo de águila», «de agaloco», «de aspalato», «de calambac» o «de kilam», un leño muy duro y quebradizo de color pardo oscuro, empleado en la perfumería.
La pluralización del nombre «Campanes», probablemente se deba al deseo de la autora de tener rima consonántica en palabras graves, pues «Ceilán» y «Campá» son agudas.
- 268 *Pegugamba*: o Pegú, antiguo nombre de Birmania, ver Camoens, 1591, *Los Lusíadas*, X, v. 122. Birmania posee una fama justificada por sus ricos depósitos de piedras preciosas, entre las que se incluyen rubíes, zafiros y jade. La localidad de Mogok, ubicada en la zona Este de la División de Mandalay en la frontera del estado de Shan, ha sido el centro de la extracción de rubíes y zafiros durante más de 800 años.

Nubia: Región situada en el actual Sudán. Tuvo una posición geográfica privilegiada que le permitió controlar las rutas comerciales entre el Mediterráneo y el corazón de África.

Algalia: referencia al almizcle segregado por el llamado «gato de Algalia», muy empleado en la fabricación de perfumes, inciensos y pociones amorosas. Los perfumes de moda en España durante el período Colonial eran el ámbar, el almizcle y la algalia.

- 269 *Amatista*: «Amatiste, piedra preciosa, brillante y de color purpúreo, o violado; aunque algunos suelen ser blancos, muy semejante al diamante. Tiene la virtud de restañar la sangre» (*Autoridades*). Mexía de Fernagil emplea el término en la *Silva II*: «La piedra que se llama amatista y la yerba llamada aristolochia y el azafrán dicen que hacen buena color al rostro y aviva el ingenio del que la trae y ahuyenta los demonios; y que esta virtud influye la estrella llamada Corazón de Escorpión, de la naturaleza de Júpiter y Marte», pp. 814-815.

Narsinga: desde la primera edición se consigna «Rarsinga», consideramos que es un error de sustitución, probablemente por desconocimiento geográfico del editor, que aparece en la primera edición y se repite en todas las ediciones siguientes. No existe un topónimo con tal nombre, por ello, consideramos que la lección correcta es «Narsinga» referida al «Reino de Narsinga» que es el nombre que los portugueses le daban a la actual Vijayanagar, Bisnagar o Bisnaga. Ver Camoens, *Los Lusíadas* VII - 21: «El reino de Cambaya peligroso / (dicen que fue de Poro, rey potente); / el reino de Narsinga, poderoso / más de oro y piedras que de fuerte gente». También emplea el topónimo Luis Barahona de Soto, en *Las lágrimas de Angélica*, 1586: «Al fin la gente vino que descende / del monte Deli, aquella larga punta / que baja a las Maldivas, y pretende / vencer al mar do él más sus fuerzas junta, / y aunque las corta el monte Gate y hiende, / con ella vino en otra armada junta / la de Narsinga, rica y excelente, / más de oro y perlas que de fuerte gente» (CORDE). Nótese que la descripción del lugar que realiza Barahona de Soto es casi igual a la de Camoens.

- 270 *Acidalia*: fuente en Beocia que usaba Afrodita para bañarse en compañía de las Gracias. La cita Virgilio en *La Eneida*, Libro I, v. 720. Por ello, en algunas ocasiones, Afrodita también recibe el epíteto «Acidalia».
- Lope de Vega emplea el epíteto en *El peregrino en su patria*, 1604 y también Camoens en *Los Lusíadas*, traducción de Garcés, 1591, Canto IX, 52, p. 153: «De lejos descubrieron la isla bella, / que Venus por las ondas la llevaba, / para que muy mejor pudiesen verla / hacia donde la armada se mos-

traba: / y porque no pasasen sin que en el/ tomasen puerto como deseaba,
/ hacia do las naos iban la movía / l'Acidalia, que más que eso podía».
No se han encontrado registros del uso como topónimo en el español. Al
parecer, sólo lo usó así Amarilis.

ESTANCIA XVI

Todas las dádivas de la estancia anterior responden a la voluntad de Amarilis de ofrecer a Belardo todos los bienes más ansiados y hasta imposibles. A pesar de ello, le resulta poco, pues ella desea brindarle aquello por lo que él se caracteriza: sus creaciones literarias. Dado que es el mayor poeta —ella lo ha visto en el alcázar de Apolo— como único dueño, Amarilis se atreve a pedirle un favor, un don que el cielo le agradecerá y ese don significará un bien para el alma de Belardo y un consuelo para la de Amarilis. Ella imagina que el pedido le puede estar causando algún desasosiego, por ello le pide calma y le asegura que será una alegría conocer este pedido, sobre todo a él que ejecuta obras rápidamente. Además, cuenta con que es tan grande el talento, entendido como riqueza de Belardo, que le agradará que le pidan.

Esto mi voluntad te da y ofrece,
y ojalá yo pudiera, con mis obras,
hacerte ofrendas de mayor estima.
Mas donde tanto junto se merece
de nadie no recibes, sino cobras 275
lo que te debe el mundo en prosa y rima;
he querido, pues, viéndote en la cima
del alcázar de Apolo,
como su propio dueño único y solo,
pedirte un don que te agradezca el cielo, 280
para bien de tu alma y mi consuelo:
no te alborotes, tente,
que te aseguro bien que te contente
cuando vieres mi intento
y sé que lo harás con gran contento, 285

que al liberal no importa para asille
significar pobreza,
pues con que más se agrada es con pedille.

- 271 *Esto*: deíctico que se refiere a todo lo ofrecido en la estancia anterior.
- 272 Tópico de la modestia, ver Curtius, 1998, p. 128. Amarilis confronta las dádivas ofrecidas en la estancia anterior con su obra que ella considera poco estimable.
- 273 «ofendas» en la primera edición, errata por omisión de «ofrendas».
- 274 «Donde tanto junto se merece» expresión poco usual; sin embargo, si atendemos al significado de las palabras ‘tanto’, ‘junto’ y ‘se merece’ que aparece en el *Diccionario de Autoridades*, este verso podría entenderse del siguiente modo: donde (en Lope) tanto (gran cantidad) junto (cosas unidas entre sí) se merece (se tiene cierto grado de estimación); es decir, la cuantiosa obra de Lope se tiene en un alto grado de estimación.
- 276 Alusión a la obra de Lope en prosa y rima. Hacia 1615, fecha tentativa de composición de la *Epístola*, Lope había publicado ya, entre otros títulos, el *Romancero* completo, las *Rimas Humanas*, *La Arcadia*, *La Dragonteá*, *La hermosura de Angélica*, *El Peregrino en su patria*, la primera parte de sus *Comedias*, *Jerusalén conquistada*, la segunda parte de las *Comedias*, *El arte nuevo de hacer comedias*, *Pastores de Belén*, la tercera parte de las *Comedias*, y *La dama boba*.
- 277-80 «he querido, pues viéndote en la cima / del alcázar de Apolo, / como su propio dueño único y solo / pedirte un don que te agradezca el cielo»: caso de hipérbato que separa los elementos de una perífrasis verbal «he querido pedirte». Ver vv. 2-3, estancia I. Repárese en que este hipérbato abarca cuatro versos.
- 278 *Alcázar*: «voz árabe que significa fortaleza, casa fuerte, castillo, palacio de reyes fortificado para seguridad y defensa» (*Autoridades*). También es una alusión al Monte Parnaso: monte de Fócida, Grecia, en cuyas faldas se levantaba la ciudad y el templo de Delfos, donde estaba el famoso oráculo consagrado a Apolo. Las musas habitaban en este monte junto con Apolo. *Apolo*: Referencia directa al hijo de Zeus y Leto. Dios de la música, la medicina, la profecía, el arte de las armas, la ganadería, la agricultura, la ley y la moral. Las musas estaban bajo su protección y dirección.
- 280 Es habitual en las epístolas realizar un pedido.

- 286 *Liberal*: «generoso, bizarro y que sin fin particular, ni tocar en el extremo de prodigalidad, graciosamente da y socorre, no sólo a los menesterosos, sino a los que no lo son tanto haciéndoles todo esto mismo» (*Autoridades*).
Asir: «Coger con la mano o prender alguna cosa de manera que no se escape ni vaya» (*Autoridades*).
- 287 *Significar*: «vale también por hacer saber, dar a entender o manifestar alguna cosa» (*Autoridades*).



ESTANCIA XVII

En esta estancia se anuncia el pedido iniciado en la estrofa anterior: escribir la historia de Santa Dorotea, de quien son devotas Belisa y Amarilis. La vida de esta Santa, según Amarilis, no ha sido escrita por nadie hasta ese momento, a pesar de que muchos han ansiado emprender esta empresa. El deseo de Amarilis es ver a Dorotea de la mano de Belardo. Ahora bien, conseguirá los laureles si no empereza y cuenta las grandezas de esa virgen que reconocen en el cielo y adoran en la tierra. Debe, por tanto, referir su santidad y cantar su martirio.

Yo y mi hermana una santa celebramos cuya vida de nadie ha sido escrita;	290
como empresa que muchos han tenido, el verla de tu mano deseamos.	
Tu dulce musa alienta y resucita, y ponla con estilo tan subido,	
que sea donde quiera conocido,	295
y agradecido sea de nuestra santa virgen Dorotea.	
¡Oh!, qué sujeto mi Belardo tienes con que de lauro coronar tus sienes,	
podrás, si no emperezas,	300
contando desta virgen mil grandezas que reconoce el cielo,	
y respeta y adora todo el suelo.	
De esta divina y admirable santa, su santidad refiere	305
y, dulcemente, su martirio canta.	

- 291 *Empresa*: «vale también la acción y determinación de emprender algún negocio arduo y considerable, y el esfuerzo, valor y acometimiento con el que se procura lograr el intento» (*Autoridades*).
- 293 *Musa*: «el numen o ingenio poético» (*Autoridades*).
Alentar: «vale también por animar, infundir vigor y esfuerzo, dar aliento y hacer que una cosa tome espíritu y fuerza» (*Autoridades*).
Resucitar: «por analogía se toma por lo mismo que renovar o suscitar» (*Autoridades*).
- 295 «que sea dondequiera conocido»: caso de hipérbato que separa los elementos de una perífrasis verbal ‘sea conocido’. (Ver vv. 2-3, estancia I).
- 297 Santa Dorotea, mártir cristiana nacida en Cesarea de Capadocia a fines del siglo III, durante el imperio de Diocleciano. Fue torturada y luego condenada a la muerte por espada por el Prefecto Saprizio, perseguidor de los cristianos. Consiguió la conversión de Teófilo, el abogado de Saprizio, a quien le ofreció enviarle desde el cielo unos dones. Se la representa tanto con las señales de su martirio: cicatrices en la cara y el cuello como con la señales del milagro de la conversión de Teófilo: las tres manzanas y las tres rosas.
- La imagen del martirio de Dorotea fue un motivo recurrente en el Barroco español: Zurbarán pintó a la santa en 1641. También, una escultura de la santa, de 1625, de autor desconocido, figura en el conjunto de relicarios de santos de la Iglesia de la Anunciación en Sevilla. No es una santa muy mencionada en los libros de la época en que escribió Amarilis. Sin embargo, aparece en dos de las obras que circularon por el virreinato del Perú: *Introducción al símbolo de la fe* de Fray Luis de Granada y *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas, 1593, Discurso 49.
- Diego de Hojeda también menciona a la santa en su *Cristiada*, 1611, Libro VIII, octava CXXXIII: «Y la luz de tu ciencia infusa vea / en el potro sin miedo atormentada, / a la hermosa virgen Dorotea / en tu amor altamente confiada».
- 298 *Sujeto: sugeto*: «se toma también por la persona de especial calidad, o prendas» (*Autoridades*).
- 299 *Lauro*: «lo mismo que laurel. Se usa sólo en el sentido metafórico por premio, triunfo o alabanza» (*Autoridades*).
 En la edición de Cormellas, aparece el error por omisión *sines* en lugar de *sienes*.
- 300 *Emperezar*: «tener pereza de hacer algo. Vale también por dilatar, diferir, retardar» (*Autoridades*).

- 306 El Martirio de Santa Dorotea ordenado por Saprizio consistió en quemarle con antorchas partes del cuerpo y abofetearla hasta desfigurarle la cara. Finalmente, al negarse a renunciar a Cristo, Saprizio ordenó la pena de muerte por espada.



ESTANCIA XVIII

En esta última estancia, Amarilis ve —en el sentido metafórico— que le parecerá novedoso a Belardo no tanto que le llegue una ofrenda del Nuevo Mundo, pues si hubiera cien mil Nuevos Mundos igual estarían obligados a ofrecerle algún tipo de retribución, sino que el rústico ingenio de Amarilis se haya atrevido a alabarlo. La alabanza a Belardo es una labor que le debiera corresponder al parnaso español, es decir, a todos aquellos influidos por las corrientes italianas que Amarilis representa en el poeta Torcuato Tasso. La indiana considera que no lo hace porque son hombres y, por ello, sienten envidia. Mas ella es una mujer fuerte¹ y a ello debe su audacia. No quiere parecerle atrevida, sino más bien rendida, aunque el amor que por él siente lo haya inducido a pensar en ello. Amarilis siente que le queda debiendo a Belardo por obligarlo a oír sus simplezas cuando él está tan ocupado en excelencias y grandezas.

Ya veo que tendrás por cosa nueva,
no que te ofrezca censo un mundo nuevo,
que a ti cien mil que hubiera te le dieran,
mas que mi Musa rústica se atreva 310
a emprender el asunto a que me atrevo,
hazaña que cien Tassos no emprendieran,
ellos, al fin, son hombres y temieran,
mas la mujer que es fuerte
no teme alguna vez la misma muerte, 315
pero si he parecídote atrevida,
a lo menos parécate rendida,

¹ Chang-Rodríguez (1995, p. 188) ve en la idea de fortaleza del verso una reafirmación de la identidad y fortaleza femeninas de la autora.

que fines desiguales
 amor los hace con su fuerza iguales,
 y quédote debiendo 320
 no que me sufras, mas que estés oyendo
 con singular paciencia mis simplezas,
 ocupado contino
 en tantas excelencias y grandezas.

- 308 *Censo*: «retribución o tributo» (*Autoridades*).
- 310 *Musa rústica*: Amarilis considera su ingenio como sencillo, simple.
- 311 Amarilis piensa que la alabanza que realiza podría parecer a Lope una osadía.
- 312 Referencia a Torcuato Tasso (1544-1595), poeta italiano nacido en Sorrento. Perteneció a la corte de Alfonso II en Ferrara. Su obra *Jerusalén libertada* le valió fama universal. En 1587, Juan Sedeño traduce la obra de Tasso al español. Influido por este poeta italiano, Lope de Vega escribe *La hermosura de Angélica*, 1602, *La dragontea*, 1602 y *La Jerusalén conquistada*, 1609.
- 314 La fortaleza de la mujer, en lugar de la debilidad tópica es un nuevo caso de inversión de tópicos tradicionales. Ver Chang-Rodríguez, 1995, p. 188.
- 317 *Rendir*: «se toma también por dar fruto y utilidad a alguna cosa» (*Autoridades*).
- 319 «fueza» en la primera edición. En la edición de Cormellas, aparece corregido «fuerzas».
- 322 *Simpleza*: «vale también por rusticidad» (*Autoridades*).



y verán vuestro gusto bronco y tardo. 330
 El ingenio gallardo,
 en cuya mesa habéis de ser honrados,
 hará vuestros intentos disculpados.
 Navegad, buen viaje, haced la vela,
 guiad un alma que sin alas vuela. 335

325 *Cansados*: «además del sentido recto, se toma algunas veces por esforzarse y poner toda diligencia y solicitud para conseguir alguna cosa que se desea» (*Autoridades*).

Furor: en sentido riguroso vale por locura, enajenación; pero asociado a lo poético, puede entenderse como arrebatamiento o entusiasmo (*Autoridades*).

326 *Indiana*: perteneciente a las indias occidentales; es decir, el Nuevo Mundo, América.

Fruta nueva: «además del sentido recto de la primera fruta que se coge de los árboles, metafóricamente se aplica a lo que es nuevo en cualquier línea» (*Autoridades*). Amarilis emplea el término en sus dos acepciones, pues la epístola es su primera obra y ella es una escritora novel. El sustantivo «fruta» y el adjetivo «nueva», tal como lo emplea Amarilis, fue utilizado en varias oportunidades por el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios Reales*, 1976, capítulo XXVII, pero curiosamente emplea la frase para referirse a las especies que fueron «frutas nuevas» en el virreinato peruano: «El mismo año mil y quinientos y sesenta, Don Antonio de Ribera, vecino que fue de Los Reyes, habiendo años antes venido a España por Procurador General del Perú, volviéndose a él llevó plantas de olivos de los de Sevilla, y por mucho cuidado y diligencia que puso en la que llevó en dos tinajones en que iban más de cien posturas, no llegaron a la Ciudad de Los Reyes más de tres estacas vivas; las cuales puso en una muy hermosa heredad cercada, que en aquel valle tenía, de cuyos frutos de uvas e higos, granadas, melones, naranjas y limas y otras frutas y legumbres de España, vendidas en la plaza de aquella ciudad por fruta nueva, hizo gran suma de dinero, que se cree por cosa cierta que pasó de doscientos mil pesos. En esta heredad plantó los olivos Don Antonio de Ribera y porque nadie pudiese haber ni tan sola una hoja de ellos para plantar en otra parte, puso un gran ejército que tenía de más de cien negros y treinta perros, que de día y de noche velasen en guarda de sus nuevas y preciadas posturas. Acaeció que otros, que velaban

más que los perros, o por consentimiento de alguno de los negros, que estaría cohechado (según se sospechó), le hurtaron una noche una planta de las tres, la cual en pocos días amaneció en Chili, seiscientas leguas de la Ciudad de Los Reyes, donde estuvo tres años criando hijos con tan próspero suceso de aquel reino, que no ponían renuevo, por delgado que fuese, que no prendiese y que en muy breve tiempo no se hiciese muy hermoso olivo».

330 *Bronco*: «lo que está tosco, áspero» (*Autoridades*).

Tardo: «lento, perezoso en obrar o que sucede después de mucho tiempo» (*Autoridades*).

331 *Gallardo*: «grande o especial en alguna cosa» (*Autoridades*). «Ingenio gallardo» se refiere a Lope.

332 Los versos de Amarilis llegarán hasta la mesa o escritorio de Lope.



BIBLIOGRAFÍA

- ABAD NEBOT, F., *Teoría de la novela y novela española*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002.
- *Teoría de la literatura*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004.
- ACOSTA, J. de, *Doctrina Cristiana*, Lima, Antonio Ricardo, 1584.
- ADÁN, M. (seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides), «Autores del primer siglo de la literatura peruana», *Boletín Bibliográfico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, 12, 1939a, pp. 1-2.
- «Amarilis, pseudónimo de la autora de la Epístola a Belardo», *Boletín Bibliográfico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, 13, 1-2, 1939b, pp. 296-302.
- «Amarilis», *Mercurio Peruano*, 21, 148, 1939c, pp. 185-193.
- ADORNO, R., «Las otras fuentes de Guamán Poma, sus lecturas castellanas», *Histórica*, 2, 1978, pp. 137-158.
- AGUILAR Y DE CÓRDOBA, D. de, *El Marañón* [1578], Madrid, Atlas, 1990.
- ALIGHIERI, D., *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- *Opere Minore, Vita Nuova, Rime*, vol. I, t. I, a cura di D. de Robertis e G. Contini, Milano, Riccardo Ricciardi Editore, 1995.
- ALONSO, D. y C. BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1951.
- ANÓNIMO, Alpha (1922a), «¿Quién fue Amarilis? Un pequeño misterio de la literatura americana», *La Nación*, Buenos Aires (19 de noviembre), Suplemento Dominical, 1922a, p. 8.
- *Revista chilena*, año XV, núm. 57, Santiago de Chile, 1922b, pp. 231-234.
- ARIAS LARRETA, A., *Literatura Colonial*, Buenos Aires, Editorial Indoamericana, 1970, pp. 212-222.
- ARRIGHI, P., *La literatura italiana, desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1956.

- ARRIOLA Grande, M., *Diccionario literario del Perú*, Barcelona, Editorial comercial y artes gráficas, 1968.
- ASENJO BARBIERI, F. (seudónimo de José Ibero Rivas y Canfranc), *Los últimos amores de Lope de Vega*, Madrid, [s. i.], 1876.
- ÁVALOS Y FIGUEROA, D. de, *Miscelánea austral*, Lima, Imprenta de Antonio Ricardo, 1602.
- BAEHR, R., *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1975.
- BALBÍN, R. de, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1975.
- BARANDA LETURIO, N., *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco libros, 2005.
- BARAHONA DE SOTO, L., *Las lágrimas de Angélica* [1586], ed. J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.
- BARRENECHEA, A. M., «La epístola y su naturaleza genérica», *Dispositio*, 15, 39, 1990, pp. 51-65.
- BAZÁN, D., «Algunas observaciones acerca de la Epístola a Belardo», *Letras*, 66-67, 1961, pp. 154-161.
- BELIC, O., *El español como material del verso*, Chile, Ediciones universitarias de Valparaíso, 1972.
- BELTROY, M., *Las cien mejores poesías (líricas) peruanas*, Lima, Euforión, 1921.
- BERMÚDEZ, J., *Nise lastimosa*, Madrid, Francisco Sánchez, 1577.
- *Nise laureada*, Madrid, Francisco Sánchez, 1577.
- BERROA, R., *Monografía de la diócesis de Huánuco*, Huánuco, Tipografía del Seminario Huánuco, 1934.
- «Buscando vestigios de Amarilis» (seud, Edipo), *El Comercio* (22 de octubre), 1939, p. 13.
- BLECUA, A., *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 2001.
- CABELLO DE BALBOA, M., *Miscelánea antártica, Una historia del Perú antiguo* [1586] (ed. L. E. Valcárcel), Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1951.
- CAMOENS, L. de, *Los Lusíadas* (traducidos del portugués al castellano por H. Garcés), Madrid, Guillermo Drouy, 1591.
- *Los Lusíadas* (ed. y notas de N. Extremera y J. A. Sabio), Madrid, Cátedra, 1986.
- CAMPANA, P., «La polémica “epístola” de Amarilis a Belardo», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, pp. 7-24.
- «La Filomena» de Lope de Vega, Barcelona, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- CAPUANUS, T., *Ars dictaminis*, Firenze, Archivio della latinità italiana del Medioevo, 1929.
- CARRASCO, R., «La mujer en la jerarquía sagrada», en *La mujer en la historia del Perú*, comp. C. Meza y T. Hampe, Lima, Fondo editorial del Congreso del Perú, 2007.

- CARRIÓN ORDÓÑEZ, E., *La lengua en un texto de la Ilustración*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983.
- CASTIGLIONE, B., *El cortesano* (traducción de J. Boscán, edición de T. Suero Roca), Barcelona, Bruguera, 1972.
- CASTRO, A. y H. RENNERT, H., *Vida de Lope de Vega* (notas y adiciones de F. Lázaro Carreter), Salamanca, Anaya, 1969.
- CERVANTES SAAVEDRA, M., «Canto de Calíope» [1585], *La Galatea* (ed. de R. Schevill y A. Bonilla San Martín), Madrid, Ed. Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Cuarto centenario, Madrid, Real Academia Española, 2005.
- CHANG-RODRÍGUEZ, R., *Cancionero peruano del siglo XVII*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983.
- «Clarinda, Amarilis y la “fruta nueva” del Parnaso peruano», *Colonial Latin American Review*, 4, 2, 1995, pp. 181-196.
- CHEVALIER, M., *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.
- CISNEROS, L. J., «Amarilis otra posible huella», *Mar del Sur*, 9, 1953, p. 74.
- CLARINDA, *Discurso en loor de la poesía* [1608], ed. A. Cornejo Polar, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964.
- COLOMBÍ DE MONGUIÓ, A., *Petrarquismo peruano*, Madrid, Támesis, 1985.
- *Del exe antiguo a nuestro nuevo polo, Una década de lírica virreinal (Charcas 1602-1612)*, Michigan, Ann Arbor, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003.
- COROMINAS, J., *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1974.
- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española y suplemento*, Barcelona, Horta, 1943.
- CRIADO DE VAL, M., *Análisis verbal del estilo*, Madrid, CSIC, 1953.
- CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1998.
- CUEVA, J. de la, *Coro febeo de romances historiales*, Sevilla, Casa de Juan de León, 1588.
- *Ejemplar poético* [1606], Madrid, Espasa Calpe, 1965.
- DIEZ ECHARRI, E., *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Anejo 47 de la *Revista de Filología Española*, 1949.
- DIOSCÓRIDES, *Plantas y remedios medicinales (De materia médica)*, libros IV-V (introducción, traducción y notas de M. García Valdés), Madrid, Gredos, 1998.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Crítica Literaria*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999.
- DURÁN, J., *La transformación social del conquistador*, Lima, Editorial Nuevos rumbos, 1958.

- ESTÉVEZ MOLINERO, Á., «Epístolas en clave ficticia de Lope de Vega», *Epístola*, Quinto Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 295-309.
- ERCILLA Y ZÚÑIGA, A. de, *La Araucana*, Edición facsimilar, Biblioteca Nacional de Chile, del original de Salamanca, en casa de Domingo de Portonarijs, a costa de Vicente, y Simón de Portonarijs, 1574.
- *La Araucana*, Edición facsimilar, Biblioteca Nacional de Chile, del original de Zaragoza, en casa de Juan Soler, 1578.
- *La Araucana*, Barcelona, en casa de Sebastián de Cormellas, 1592.
- *La Araucana*, ed. A. Morínigo e I. Lerner, Madrid, Castalia, 1979.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G., *Historia general y natural de las Indias*, ed. J. Pérez de Tudela Bueso, Madrid, Atlas, 1992.
- Flores de varia poesía*, cancionero novohispano del siglo xvi (prólogo y edición crítica de M. Peña), México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- FRENK, M., «Lectores y oidores, La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, vol. I, pp. 101-123.
- FUBINI, M., *Métrica y poesía*, Barcelona, Planeta, 1970.
- GARCÍA BERRIO, A. y J. HUERTA CALVO, *Los géneros literarios*, Madrid, Cátedra, 1999.
- GARCÍA CALDERÓN, V., *El apogeo de la cultura colonial, Las poetisas anónimas*, Paris, Desclée de Brouwer, 1938.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, R., «Arias Montano en el Perú, La Academia Antártica de Lima y su Discurso en loor de la poesía», en *Anatomía del Humanismo, Benito Arias Montano 1598-1998, Homenaje al profesor Melquiades Andrés Martín*, Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva del 4 al 6 de Noviembre de 1998, Huelva, Universidad de Huelva / Diputación Provincial de Huelva, 1998, pp. 319-339.
- GARIBAY, Á. M., *Mitología griega*, México, Porrúa, 1993.
- GARRIBBA, A., «La prima traduzione completa del Canzoniere di Petrarca in spagnolo, “Los sonetos y canciones del Petrarcha que traduzía Henrique Garcés de lengua Thoscana en castellana”», En, *Artifara*, 2004, <<http://www.artifara.com/rivista3/testi/petr01.asp>>.
- GRANADA, Fray L. de, *La escala espiritual de San Juan Clímaco* [1562], Fr. Justo Cuervo, Madrid, Imprenta de la Hija de Gómez Fuentenebro, 1906.
- *Memorial de vida cristiana* [1566], Fr. Justo Cuervo, Madrid, Imprenta de la Hija de Gómez Fuentenebro, 1906.
- *Introducción del símbolo de la fe* [1583] (edición de José María Balcells), Madrid, Cátedra, 1989.
- GREEN, O., *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969.
- GUIBOVICH, P., «Libros para ser vendidos en el Virreinato del Perú a fines del Siglo xvi», *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 13, 1984-1985, pp. 85-114.

- «Las lecturas de Francisco de Isásaga», *Histórica*, 10, 1986, pp. 191-212.
- «The Printing Press in Colonial Peru, Production Process and Literary Categories in Lima, 1584-1699», *Colonial Latin American Review*, 10, núm. 2, 2001, pp. 167-188.
- GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Grijalbo, 1985.
- «Al borde de la literariedad», *Tropelías*, 2, 1991, pp. 71-92.
- «Notas para el estudio de la carta en el Renacimiento», *Epístola*, Quinto Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 101-128.
- GUTIÉRREZ, J. M., «Poetisas americanas durante el régimen Colonial», *El Correo del Perú*, Lima, año 5, núm. 32 (8 de agosto), 1875a, pp. 258-259.
- «Poetisas americanas durante el régimen Colonial», *El Correo del Perú*, Lima, año 5, núm. 33 (15 de agosto), 1875b, pp. 266-268.
- «Poetisas americanas durante el régimen Colonial», *El Correo del Perú*, Lima, año 5, núm. 34 (22 de agosto), 1875c, pp. 273-274.
- HAMPE, T., «La difusión de libros e ideas en el Perú Colonial, análisis de bibliotecas particulares (Siglo XVI)», *Bulletin Hispanique*, 89, 1987, pp. 55-84.
- «Hacia una nueva periodificación de la historia del Perú Colonial. (Factores económicos, políticos y sociales)», *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 17, 1990, pp. 269-293.
- «El eco de los ingenios, literatura española del Siglo de Oro en las librerías y bibliotecas del Perú Colonial», *Revista de estudios hispánicos*, 19, 1992, pp. 191-210.
- «El Renacentismo del Inca Garcilaso revisitado, los clásicos greco-latinos en su biblioteca y en su obra», *Histórica*, 18, 1, 1994, pp. 69-94.
- HEBREO, L., *Los diálogos de amor* [1590] (traducción del Inca Garcilaso de la Vega), Madrid, Biblioteca Castro, 1996.
- HILDEBRANDT, M., *Diccionario de peruanismos*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1994.
- HOJEDA, D., *La Cristiada* [1511], Madrid, EDIBESA, 1996.
- HORACIO, *Epístolas. Arte Poética*, ed. F. Navarro Antolín, Madrid, CSIC, 2002.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor, *Inundación castálida*, ed. G. Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1983.
- *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz 1651-1695*, México, Instituto Mexiquense de Cultura / FCE, 1995a.
- *Inundación Castálida*, Edición facsimilar, introducción y ensayo de F. Arias de la Canal, México, Frente de Afirmación Hispanista, 1995b.
- LAPESA, R., *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1986.
- LATASA VASALLO, P., «Transformaciones de una élite, el nuevo modelo de nobleza de letras en el Perú (1590-1621)», en *Élites urbanas en Hispanoamérica*

- (*De la conquista a la independencia*), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 256-265.
- LAUSBERG, H., *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975.
- LE BLANC, V., *Les Voyages famoeux du Sieur Vincent Le Blanc, Marseillois*, Paris, Sieur Coulon, 1648.
- LEONARD, I., «More Conjectures Regarding the Identity of Lope de Vega's Amarilis Indiana», *Hispania*, 20, 2, 1937, pp. 113-120.
- *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1996.
- LA BARRERA, C., *Nueva biografía de Lope*, Madrid, [s. i.], 1890, vol. I.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- *Estudios sobre la literatura española del siglo xv*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977.
- LOHMANN VILLENA, G., *Apuntaciones sobre el arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Lima, Lumen, 1941.
- «Enrique Garcés, minero, poeta y arbitrista», *Documenta*, 1, 1948, pp. 73-111.
- «Libros, libreros y bibliotecas en la época virreinal», *Fénix*, 21, 1971, pp. 17-24.
- *Amarilis indiana, Identificación y semblanza*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.
- «Huellas renacentistas en la literatura peruana del siglo xvi», en *La tradición clásica del Perú virreinal*, comp. T. Hampe, Lima, Sociedad peruana de estudios clásicos, 1999, pp. 115-127.
- GÜNTHER, J., *Lima*, Madrid, MAPFRE, 1992.
- LÓPEZ BUENO, B., «De poesía lírica y poesía mélica. Sobre el género "Canción" en Fernando de Herrera», en *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Université de Toulouse, 1994, vol. II, pp. 721-738.
- «El canon epistolar y su variabilidad», *Epístola*, Quinto Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 11-26.
- LÓPEZ DE GÓMARA, F., *Historia de las indias* [1552] (prólogo y cronología de Jorge Gurría Lacroix), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1983.
- LÓPEZ ESTRADA, F., «La epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación», *Epístola*, Quinto Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 27-60.
- LÓPEZ PINCIANO, A., *Obras completas de Alonso López Pinciano*, vol. 1, *Philosophia antigua poética* [1596], ed. J. Rico Verdú, Madrid, Fundación Castro, 1998.
- MALÓN DE CHAIDE, P., *Libro de la conversión de la Madalena*, Alcalá, Casa de Juan Iñiguez, 1596.

- MANERO SOROLLA, M. P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990.
- MARAVALL, J. A., *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Ediciones de cultura hispánica, 1983, vol. 1.
- MARTÍN, L., *Las hijas de los conquistadores*, Madrid, Casiopea, 2000.
- MARTÍNEZ RUIZ, F. J., «La Epístola poética en las preceptivas del Siglo de Oro», *Epístola*, Quinto Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 425-452.
- MATAS CABALLERO, J., «El petrarquismo en los poetas novohispanos del Cancionero de Flores de baria poesía», *Estudios Humanísticos de Filología*, 23, 2001, pp. 75-98.
- MAYORAL, J. A., *Figuras retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis, 2005.
- MEDINA, J. T., «Amarilis y un viejo problema literario en la poesía americana», *Revista Chilena*, 58, 1922a, pp. 164-174.
- *Escritores hispanoamericanos celebrados por Lope de Vega en El Laurel de Apolo*, Santiago de Chile, Imprenta universitaria, 1922b.
- *Escritores americanos celebrados por Cervantes en el Canto de Calíope*, Santiago de Chile, Editorial Nacimiento, 1926.
- *La imprenta en Lima*, Santiago de Chile, Fondo Bibliográfico José Toribio Medina, 1966, vol. I.
- MENDIBURU, M. de, *Diccionario histórico-biográfico del Perú*, Lima, Imprenta de Francisco Solís, 1878.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Antología de poetas hispanoamericanos*, Madrid, [s. i.], 1894, vol. III, pp. 169-180.
- *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, [s. i.], 1913, vol. 2, pp. 153-163.
- MEXÍA DE FERNANGIL, D., *Primera parte del Parnaso antártico de obras amoratorias* [1608], Edición facsimilar, Roma, Bulzoni, 1990.
- MILLA BATRES, C., *Aportaciones para el estudio de la Epístola de Amarilis a Belardo e identificación de su autora*, Tesis de Bachillerato UNMSM, Lima, 1975.
- MILLÉ Y GIMENEZ, J., «Lope de Vega y la supuesta poetisa Amarilis», *Revista de la Biblioteca, Archivos y Museos*, 25, 1930, pp. 1-11.
- MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, J. de, *Armas antárticas* [1615], ed. P. Firbas, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- MIRÓ QUESADA, A., *Lope de Vega y el Perú*, Lima, [s. i.], 1962, pp. 77-87.
- «Fray Luis de Granada en el Perú», *Revista de la Universidad Católica*, 11-12, 1982, pp. 13-20.
- MONGUIÓ, L., *Sobre un escritor elogiado por Cervantes, Los versos del perulero Enrique Garcés y sus amigos*, California, University of California Publications in Modern Philology, 1960.
- «Compañía para sor Juana, mujeres cultas en el Virreinato del Perú», *University of Dayton Review*, 16, núm. 2, 1983, pp. 45-52.

- MORAÑA, M., *Mujer y cultura en la Colonia hispanoamericana*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / University of Pittsburgh, 1996.
- MORLEY, G., «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», *Revista de Filología española*, 12, 1925, pp. 56-71.
- y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- MURÚA, M. de, *Historia general del Perú* [1613], ed. M. Balcells Ballesteros, Madrid, Historia 16, 1987.
- NAVARRO TOMÁS, T., *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1966.
- *Arte del verso*, Madrid, Visor Libros, 2004.
- ORÉ, J. de, *Símbolo Católico Indiano*, Lima, Antonio Ricardo, 1598.
- OÑA, P. de, *El arauco domado*, Lima, Antonio Ricardo, 1596.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. A. Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 2002, 3 vols.
- PALMA, A., *Las mujeres del Perú*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de Argentina, 1935.
- PALMA, R., *Flor de academias y Diente del Parnaso*, Lima, Of. Tipográfica de *El Tiempo*, 1899, pp. 8-14.
- *Tradiciones peruanas completas*, Madrid, Aguilar, 1961.
- PEASE, F., «Las lecturas del Inca Garcilaso y su formación andina», *Histórica*, 18, núm. 1, 1994, pp. 135-157.
- PERILLI, C., «Los enigmas de una dama y la fundación de la crítica latinoamericana, el *Discurso en loor de la poesía*», *Etiópicas*, 1, 2004-2005, pp. 130-143.
- PETRARCA, F., *Los sonetos y canciones del Petrarcha*, que traducía Henrique Garcés de Lengua Toscana en castellana, Madrid, Guillermo Droy, 1591.
- *Los sonetos y canciones del Petrarcha*, que traducía Henrique Garcés de Lengua Toscana en castellana, Madrid, Guillermo Droy, 1591.
- *Cancionero*, ed. bilingüe J. Cortines, Madrid, Cátedra, 2004.
- PINEDA, J. de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* [1589], ed. J. Meseguer Fernández, Madrid, Atlas, 1963-1964.
- POLO, M., *El millón*, México, Fontamara, 1989.
- PRADO, J., *El genio de la lengua y de la literatura castellana y sus caracteres en la historia intelectual del Perú*, Lima, Imprenta del Estado, 1918.
- PUCINELLI, J., *Historia de la Literatura, Las letras españolas contemporáneas peruanas y americanas en los textos de la crítica*, Lima, Paidea, s. a.
- QUILIS, A., *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, CSIC, 1964.
- *Métrica española*, Madrid, Alcalá, 1969.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Edición facsimilar, Madrid, Gredos, 1964.
- *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

- Banco de datos (CORDE) [en línea], *Corpus diacrónico del español*, <<http://www.rae.es>>.
- RENNERT, H., *Vida de Lope de Vega*, Madrid, Hernando, 1919.
- REISZ, S., *Teoría Literaria, Una propuesta*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986.
- RICO GARCÍA, J. M., «La epístola como cauce de las ideas literarias», *Epístola*, Quinto Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 395-424.
- RICO VERDÚ, J., «La epistolografía y el Arte nuevo de hacer comedias», *Anuario de Letras*, 19, 1981, pp. 133-162.
- RIQUER, M. de, *La lírica de los trovadores*, Madrid, CSIC, 1948.
- RIVA AGÜERO, J. de la, «Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca Municipal de Lima*, 1, 1935, pp. 19-50.
- RIVERS, E., «The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, 22, 1954, pp. 12-35.
- «Géneros poéticos en el Siglo de Oro», *Nueva Revista de Filología Española*, 40, 1992, pp. 251-264.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F., *Nuevos documentos cervantinos*, Madrid, Real Academia Española, 1914 [incluido en sus *Estudios cervantinos*, Madrid, Atlas, 1947].
- Romancero*, ed. M. Alvar, Madrid, Orbis, 1982.
- ROMERO DE VALLE, E., *Diccionario manual de la literatura peruana y temas afines*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1966.
- ROSE, S., «Hacia un estudio de las élites letradas en el Perú virreinal, el caso de la academia antártica», en *Élites intelectuales y modelos colectivos, Mundo ibérico*, ed. M. Quijada y J. Bustamante, Madrid, CSIC, 2003, pp. 105-135.
- «La formación de un espacio letrado en el Perú virreinal», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 655, 2005, pp. 7-13.
- RUIZ PÉREZ, P., «La epístola entre dos modelos poéticos», *Epístola*, Quinto Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 311-372.
- «Espejos poéticos y fama literaria, las epístolas en verso en el siglo XVI», *Bulletin Hispanique*, 1, 2004, pp. 45-80.
- SABAT DE RIVERS, G., «Antes de Juana Inés, Clarinda y Amarilis, dos poetas del Perú Colonial», *La Torre*, 1, 2, 1987, pp. 280-287.
- «Amarilis's Verse Epistle and her Love for Lope, Seeing and Hearing», en *Studies in honor of Elias Rivers*, ed. B. Damiani y R. El Saffar, Potomac, Scripta Humanistica, 1989, pp. 152-168.
- «Amarilis y la Epístola horaciana», *Hispanic Review*, 58, 1990, pp. 455-467.

- «La epístola de Amarilis y su amor por Lope, ver, oír», en *Estudios de literatura hispanoamericana, Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 138-155.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965.
- SÁNCHEZ, L. A., *Los poetas de la Colonia*, Lima, Euforió, 1921.
- (ed.), *Amarilis*, Lima, Servicio de publicaciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1962.
- SÁNCHEZ DE LIMA, M., *El Arte poética en romance castellano* [1580], ed. R. de Balbín Lucas, Madrid, CSIC, 1944.
- SAN PEDRO, D. de, *Obras Completas. Cárcel de Amor*, ed. K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1983.
- SARMIENTO DE GAMBOA, P., *Historia de los Incas* [1572], ed. Á. Rosenblat, Buenos Aires, Emecé, 1947.
- SEGURA COVARSI, E., *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1949.
- SILVA SANTISTEBAN, R., *Poesía peruana, Antología general, De la conquista al modernismo*, Lima, Edubanco, 1984, vol. 2.
- SOUVIRON, J. M., *Amarilis, Un amor de Lope de Vega*, Santiago de Chile, Ercilla, 1935.
- SPANG, K., *Fundamentos de retórica*, Pamplona, Eunsu, 1979.
- TAMAYO VARGAS, A., «El caso de Amarilis y Clarinda, ¿una o dos poetisas del siglo XVII?», *Letras Peruanas*, 1, núm. 4, 1951, pp. 104-105.
- TAURO, A., *Amarilis Indiana*, Lima, Ediciones Palabra, 1945a.
- «Re-visión de la Amarilis Indiana», *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca central de la Universidad de San Marcos*, 18, 1945b, pp. 52-101.
- *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*, Lima, Editorial Huascarán, 1948.
- TEMPLE, E., «Curso de literatura femenina a través del período Colonial en el Perú», *Revista Tres*, 1, 1939, pp. 25-56.
- TOMACHEVSKI, B., *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.
- TORD, L. E., «Amarilis, ¿fue María de Rojas Garay?», *El Comercio*, 12 de abril, 1989, p. 2.
- y P. GJURINOVIC, *El palacio de Torre Tagle y las casonas de Lima*, Lima, Asociación de funcionarios del servicio diplomático del Perú, 2001.
- TORO VALENZUELA, B., «La variedad epistolar de Pedro de Padilla», *Epístola*, Quinto Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 221-231.
- TRUJILLO, D. de, *Relación del descubrimiento del Perú*, [1571], ed. R. Porras Berrenechea, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1948.
- URETA, A., «Un problema literario de Hispanoamérica, el enigma de Amarilis», *La Prensa*, 1 de setiembre, Suplemento dominical, 1935, p. 1.

- «Un problema literario de Hispanoamérica, el enigma de Amarilis», en *Vigésimo sexto Congreso Internacional de Americanistas*, Madrid, 1948a, vol. I, pp. 272-294.
- «Un problema literario de Hispanoamérica, el enigma de Amarilis», *Revista de América*, 14, 1948b, pp. 313-321.
- VALDÉS, A., «El espacio literario en la colonia», en *América Latina, palabra, literatura y cultura*, ed. A. Pizarro, San Pablo, Unicamp, 1994, pp. 12-48.
- VARGAS DURAND, L. A., «Reseña, Guillermo Lohmann Villena, Amarilis indiana, Identificación y semblanza», *Revista Iberoamericana*, 61, núm. 172-173, University of Pittsburgh, 1995, pp. 718-723.
- VARALLANOS, J., *Historia de Huánuco, Introducción para el estudio de la vida social de una reunión del Perú, Desde la era prehistórica hasta nuestros días*, Buenos Aires, Imprenta López, 1959.
- VEGA, G. de la, *Obras completas con comentario*, ed. E. Rivers, Madrid, Castalia, 1974.
- VEGA, G. Inca de la, *Comentarios Reales*, ed. A. Miró Quesada, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.
- VEGA CARPIO, L. de, *La Filomena con otras diversas rimas*, Madrid, Alonso Martín, 1621.
- (1621), *Filomena con otras diversas rimas*, Barcelona, Sebastián Cornellas, 1621.
- *La Filomena con otras diversas rimas*, Barcelona, Sebastián Cornellas, 1621 [Versión digitalizada, *Clásicos de la literatura virreinal*, a cargo de A. Lorente, Madrid, Fundación Tavera, 2002.]
- *La Filomena de Lope de Vega*, ed. P. Campana, Barcelona, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- *La Filomena con otras diversas rimas*, ed. A. Carreño, Madrid, Fundación Castro, 2003.
- *Epístola de Amarilis a Belardo*, sacadas de las obras sueltas de Fray Lope de Vega impresa en Madrid por Don Antonio de Sancha, el año 1776 y reimpresso por Manuel Antonio Valdizán, Lima, Imprenta de Félix Moreno, 1834.
- *Los pastores de Belén*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1612.
- *La dama boba* [1617], ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe, 1946.
- *El peregrino en su patria* [1604], ed. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- *La Arcadia* [1598], ed. E. Morby, Madrid, Castalia, 1975.
- *La Dorotea* [1632], ed. E. Morby, Madrid, Castalia, 1980.
- *Obras poéticas, Rimas, Rimas sacras, La Filomena, La Circe, Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, ed., introducción y notas J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1989.

- *La Dragontea* [1598], en *Obras completas, Poesía I*, ed. A. Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002, pp. 1-194.
- *La hermosura de Angélica* [1602], en *Obras completas, Poesía I*, ed. A. Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002, pp. 609-970.
- *El nuevo mundo descubierto por Colón* [1614], Madrid, Ed. Giuliani, 2002.
- *El Isidro* [1599], *Obras Completas, Poesía I*, ed. A. Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002, pp. 195-542.
- *Jerusalén conquistada* [1609], en *Obras completas, Poesía III*, ed. A. Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003.
- *El arte nuevo de hacer comedias* [1609], en *Obras completas, Poesía III*, ed. A. Carreño, Madrid, Fundación José Antonio, 2003.
- *El laurel de Apolo* [1630], en *Obras completas, Poesía V*, ed. A. Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004.
- VILLEGAS, A., *Flos sanctorum*, Madrid, 1593 [Edición digitalizada en la Biblioteca electrónica cristiana, <http://multimedios.org/docs/d00184>]
- VILLEGAS, E. M. de, *Manual de eróticas o amatorias* [1618], Madrid, La Lectura, 1913.
- VINATEA, M., *Epístola de Amarilis a Belardo, Análisis del plano de la expresión*, Memoria para optar el grado de bachiller en Lingüística y Literatura, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1987.
- VIRGILIO MARÓN, P., *Eneida*, trad. E. de Ochoa, Barcelona, Folio, 1999.
- WELLEK, R. y A. WARREN, *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 1962.
- YNDURÁIN, D., «Enamorarse de oídas», en *Serta philologica. Homenaje a Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 589-603.
- WIESSE, C., *Apuntes de historia crítica del Perú (época Colonial) tomados del curso de la Facultad de Letras*, Lima, E. Rosay Editor, 1909.







