

Formas e ideas de lo trágico en la *Historia general del Perú* del Inca Garcilaso

Carmela Teresa Zanelli

La *Historia general del Perú*, o segunda parte de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, se centra en la destrucción del imperio incaico y la imposibilidad de reconstruir un orden social adecuado a partir de la descripción provista por el cronista mestizo. La sucesión vertiginosa de guerras, dolor y muerte que caracteriza el periodo histórico del que se ocupa la *Historia general* permea la estrategia narrativa y le imprime un sello distintivo. El relato de la conquista y las guerras civiles está manejado en una vena estrictamente narrativa a diferencia de la primera parte de los *Comentarios*, donde digresiones constantes acerca de las leyes, costumbres y religión interrumpen el recuento dinástico del Incario, línea central del argumento (9)¹.

En el presente estudio me propongo esclarecer el concepto de *tragedia* presente en la *Historia general del Perú* y explicar por qué le es posible a Garcilaso calificar esta segunda parte de los *Comentarios reales* y su último testimonio como tragedia. José Durand ha señalado este aspecto de la obra cuando afirma que la *Historia general* es una «tragedia en prosa» (83). A veces señala una «materia por esencia trágica» (66) y otras veces resalta como trágica la factura o mirada del cronista mestizo quien, según sus palabras, «compone adrede para transmitir una vivencia trágica general, que

- 1 Para D.A. Brading, como para muchos estudiosos, existe una disparidad radical tanto en la estructura como en el espíritu de ambas partes. «Whereas the history of the Inca dynasty is interrupted by discussions of religion, laws and agriculture, the conquest and civil wars are handled in strict narrative strain. If *The Royal Commentaries* possess the dream-like quality of Renaissance fable, reminiscent of *Utopia* or *The City of the Sun*, *the General History* is filled with all the clamour of arms and human passions of the chronicles of Froissart and Commines»(9).

unifica y da sentido a los hechos narrados» (45)².

Sin ánimo de distanciar las dos partes de la crónica, es necesario recordar que la *Historia general* fue concebida por su autor como la segunda parte de los *Comentarios reales de los incas* y es donde se concluye el recorrido genealógico del Incario, iniciado en la primera parte de los *Comentarios*. Este hilo conductor explicaría la necesidad del cronista de terminar su obra con la ejecución pública del último inca, Tupac Amaru, ocurrida en 1572. Garcilaso pone prácticamente punto final a su crónica con este episodio, es decir, impone un final que parece responder a un plan predeterminado y que no coincide ni con su partida del Perú, ocurrida en 1560, ni incluye lo ocurrido después de la muerte del Tupac Amaru hasta los años cuando se encuentra escribiendo el texto primero en Montilla y luego en su refugio cordobés, entre 1604 y 1616³. El propósito explícito de la totalidad de los *Comentarios* aparece claramente enunciado por el cronista cuando señala que

...haviendo dado principio a esta nuestra historia con el principio y origen de los Incas Reyes que fueron del Perú, y haviendo dado larga noticia de sus conquistas y generosidades, de sus vidas y gobierno en paz y en guerra y de la idolatría que en su gentilidad tuvieron, como largamente con el favor divino, lo hicimos en la primera parte destos *Comentarios*, con que se cumplió la obligación que a la patria y a los parientes maternos se les debía; y en esta segunda, como se ha visto, se ha hecho larga relación de las hazañas y valentías que los bravos y valerosos españoles hizieron en ganar aquel riquíssimo Imperio, con que assimismo he cumplido (aunque no por entero) con la obligación paterna, que a mi padre y a sus ilustres y generosos compañeros devo, me pareció dar fin y término a esta obra y trabajo, como lo hago, con el término y fin de la sucesión de los mismos

- 2 Utilizamos la colección de artículos reunidos de José Durand en *El Inca Garcilaso*, clásico de América, aparecida en México en 1976; no obstante, muchos de estos trabajos datan de los años cincuenta.
- 3 A partir de las referencias repartidas a lo largo de la crónica, Aurelio Miró Quesada supone que el Inca compuso esta segunda parte entre 1604 y 1612 (299 ff.), mientras que el prólogo habría sido compuesto al final, posiblemente al momento de enviar a la imprenta el texto, a saber, en 1616, año de la muerte del Inca.

Reyes Incas, que hasta el desdichado Huáscar Inca fueron treze los que dende su principio posseyeron aquel Imperio hasta la ida de los españoles (VIII, XXI, 254)⁴.

En el fragmento anterior se afirma entonces la unidad de las dos partes, cuyo propósito común es hablar de la dinastía incaica. Y es precisamente en el momento cuando se relata «el término y fin de la sucesión de los Reyes Incas» que el cronista utiliza el término *tragedia*. En efecto, en el decimonoveno y antepenúltimo capítulo del último libro del texto, el narrador decide relatar la ejecución pública de Tupac Amaru, el último inca rebelde de Vilcabamba y terminar con este luctuoso episodio su mayor legado, los *Comentarios*.

Luego cortaron la cabeza al Inca, el cual recibió aquella pena y tormento con el valor y grandeza de ánimo que los Incas y todos los indios nobles suelen recibir cualquier inhumanidad y crueldad que les hagan...

Demás del buen ánimo con que recibió la muerte aquel pobre príncipe (antes rico y dichoso, pues murió cristiano), dexó lastimados los religiosos que le ayudaron a llevar su tormento . . . los cuales todos, de lástima de tal muerte en un príncipe tal y tan grande, lloraron tiernamente, y dixeron muchas missas por su ánima, y se consolaron con la magnanimidad que en aquel passo mostró... Assí acabó este Inca, legítimo heredero de aquel Imperio por línea recta de varón, dende el primer Inca Manco Cápac hasta él, que, como lo dice el Padre Blas Valera, fueron más de quinientos años y cerca de seiscientos. . . Executada la sentencia en el buen Príncipe, executaron el destierro de sus hijos y parientes a la Ciudad de los Reyes, y el de los mestizos a diversas partes del Nuevo Mundo y Viejo, *como atrás se dijo, que lo antepusimos de su lugar, por contar a lo último de nuestra obra y trabajo lo más lastimero de todo lo que en nuestra tierra ha pasado y hemos escrito, porque en todo*

4 Utilizó en el presente trabajo la edición de la *Historia general del Perú* de Angel Rosenblat correspondiente a 1945. De ahora en adelante, cuando se cite el texto de la *Historia glneral* se indicarán tres números. Los dos primeros en numeración romana corresponden al libro y al capítulo respectivamente y el número en arábigos a la página.

sea tragedia, como lo muestran los finales de los Libros desta segunda parte de nuestros Comentarios. Sea Dios loado por todo. (VII, XIX, 250; mis subrayados)

El carácter metatextual del fragmento ilumina la filiación de la crónica con un tipo discursivo, definido como *tragedia*. Entiendo entonces que el acto consciente, por parte del autor, de calificar su obra como tragedia la convierte en tal. Por ende, el nombre tragedia es una condición necesaria y suficiente para tener una tragedia; no obstante, interesa definir qué requisitos o restricciones esta noción impone en el proceso de composición del texto. De la cita anterior se desprenden al menos cuatro consideraciones importantes que iluminan el concepto de *tragedia* manejado por Garcilaso:

1. Los eventos en sí mismos son lastimeros o trágicos, al margen de su representación textual. En este caso se trata de hechos históricos.
2. El texto –de carácter histórico y narrativo– que relata dichos eventos históricos es una tragedia.
3. El relato de dicho evento sirve como punto final del texto analizado. En el fragmento es explícita la intención del cronista de ubicar el relato de dicho evento en esa posición; reconoce además que ha antepuesto en el relato, episodios acaecidos después cronológicamente hablando, para terminar con la ejecución pública de Tupac Amaru.
4. Finalmente el evento en cuestión corresponde a la muerte de un rey. Su desaparición física y el consecuente destierro de su linaje significan para Garcilaso el fin de una dinastía, de un imperio y de toda una civilización, como veremos más adelante.

Con estas especificaciones en mente intentaré develar las sucesivas capas de significado presentes en el concepto de tragedia manejado por Garcilaso no sólo en la práctica textual de los *Comentarios*, es decir, la forma, sino también ofrecer un recorrido diacrónico de las distintas ideas de tragedia vigentes durante los siglos XVI y XVII, que me permitirán explicar cómo es posible que el recuento en prosa y de carácter narrativo de eventos históricos sumamente recientes con respecto al momento de escritura, pueda ser calificado como tragedia.

Partiré de la definición aristotélica de tragedia, sin embargo, es necesario aclarar que la *Poética*, desconocida durante la Antigüedad latina, fue bastante incomprendida y distorsionada cuando reaparece en Occidente durante el siglo XIII. La *Poética* se convirtió en fuente de consulta obligada durante el Renacimiento y en férrea preceptiva a partir de entonces. Sin embargo, esto no impidió que durante los siglos XVI y XVII una definición de tragedia inspirada en la *Poética* coexistiera con un concepto que arrastraba consigo toda suerte de distorsiones y variados matices gracias a su largo y accidentado periplo por la cultura europea medieval.

En la *Poética*, Aristóteles define a la poesía trágica y la poesía épica como textos poéticos de regular extensión que representan acciones humanas completas de tono grave y elevado. La diferencia fundamental entre ambas formas literarias se reduce a que la primera es actuada mientras que la segunda es básicamente narrada. En el repertorio de los posibles argumentos de las tragedias, Aristóteles prefiere el paso de la prosperidad a la adversidad, siendo el mejor argumento, aquel donde el héroe trágico es personaje digno de cierta admiración pero marcado por el exceso o *hybris* y sujeto al error de cálculo sobre sus propias posibilidades —la *hamartia*— que precipita su caída. Estos argumentos proceden de las tradiciones de unas cuantas familias; se trata de personajes como Edipo o Tiestes, que sufren situaciones extremas o cometen terribles crímenes. El final infeliz es un requisito para lograr la mejor tragedia pero no es un elemento indispensable; de hecho, muchas tragedias clásicas que Aristóteles sin duda conoció presentan un final favorable para sus protagonistas. Baste recordar el final de la *Orestíada* de Esquilo.

La accidentada vida del concepto de tragedia, desde Aristóteles hasta fines del siglo XV, es el tema del libro *Ideas and Forms of Tragedy; from Aristotle to the Middle Ages* de Henry Ansgar Kelly (1993). En el *Arte poética* de Horacio —texto extremadamente influyente tanto en la Edad Media como durante el Renacimiento— se señala únicamente que la comedia trata de personas privadas mientras que la tragedia se ocupa de asuntos de interés público. La tragedia —según Horacio— debe mover el corazón y conseguir que los espectadores simpaticen con los sufrimientos que se muestran. Diómedes —gramático latino del siglo IV— expande el repertorio de personajes e incluye líderes y reyes entre los héroes trágicos (Kelly, 9). Para el gramático latino Plácido, «la tragedia es un género poético en el cual los poetas describen la triste caída de

reyes y terribles crímenes, escritos en estilo elevado» (cit. en Kelly, 7). En suma, se acentúa el énfasis dado por Aristóteles al final desgraciado en las tragedias, excluyendo cualquier otro tipo de desenlace en el argumento de ellas.

De la Antigüedad latina se desprenden dos tradiciones con respecto a la tragedia. Una, representada por el texto anónimo de la *Retorica ad Herennium*, donde se afirma la naturaleza fabulosa o legendaria de la tragedia, que contiene eventos que no son verdaderos ni probables; siendo separado este tipo de narración de la *historia*, que se ocupa de eventos acaecidos en un pasado distante (Kelly, 35). La otra, y sin duda la más influyente, está representada por la *Consolación de la filosofía* de Boecio, texto latino —escrito en el siglo VI y perteneciente al género antiguo de la *consolatio*. En él, se exponen dos aspectos de la historia, como Providencia y como Destino. La Providencia es el plan simple y sin cambios de la mente divina, mientras que el Destino es la siempre cambiante distribución —a través del tiempo— de los eventos que Dios ha planeado en su simplicidad (Watts, 24)⁵. Boecio celebra el gobierno divino del universo, pero se pregunta por qué se ha aislado los asuntos humanos de dicho gobierno y por qué los hombres están sujetos a los caprichos de fortuna (Watts, 25)⁶. En el libro II, capítulo I de la *Consolación*, Filosofía le enrostra al doliente Boecio el poder de Fortuna a la vez que proyecta la poderosa imagen de Fortuna y su cambiante rueda: «Ahora que te has sometido al dominio de Fortuna, deberás aceptar sus designios. Si estás tratando de detener su rueda, eres el más obtuso de los hombres. Porque si se detiene

5 «When this plan is thought of as in the purity of God's understanding, it is called Providence, and when it is thought of with reference to all things, whose motion and order it controls, it is called by the name the ancients gave it, Fate» (libro IV, capítulo VI, 135).

6 Why else does slippery Fortune change

So much, and punishment more fit
 For crime oppress the innocent?
 Corrupted men sit throned on high;
 By strange reversal evilness
 Downtreads the necks of holy men.
 Bright virtue lies in dark eclipse
 By clouds obscured, and unjust men
 Heap condemnation on the just;
 No punishment for perjury
 Or lies adorned with speciousness (libro I, capítulo V, 47)

7 Al respecto señala Carlos Alvar que «la volubilidad de la Fortuna

abruptamente, no será más la rueda de la oportunidad» (56)⁷. En el siguiente capítulo del mismo libro, Filosofía adopta la voz de Fortuna y tras explicar el cambio de suerte de importantes reyes de la Antigüedad pregunta: «¿No es esto lo que la tragedia conmemora con sus lágrimas y tumulto, el destronamiento de felices reinos gracias a los inesperados golpes de Fortuna?» (libro II, capítulo II, 58). Claramente, el personaje de Fortuna señala que la tragedia se ocupa de eventos históricos y no imaginarios, del destronamiento de reyes y del fin de los imperios, en suma, del cambio inesperado de Fortuna en la vida de los hombres. Estos elementos procedentes de la *Consolación de la filosofía* reaparecen en la obra de Giovanni Boccaccio, Geoffroy Chaucer, Juan de Mena, y según intento demostrar, en la *Historia general* del Inca Garcilaso.

Durante buena parte de la temprana Edad Media, se perdió de vista el carácter dramático de la forma literaria conocida como tragedia. Para San Isidoro de Sevilla, quien es uno de los últimos en haber tenido una experiencia directa de los anfiteatros, la tragedia era un poema realista que trataba de penosos asuntos de reyes y naciones (Kelly, 49). Luego, el énfasis se volcó en el contenido y no en las peculiaridades del modo dramático. La tragedia clásica, según muchos pensadores medievales, es un texto escrito que versa sobre la adversidad de la fortuna para con los hombres. Como se ha visto antes, el repertorio de personajes se amplía para incluir a líderes y reyes además de los héroes consagrados por la tradición clásica. La tradición iniciada por Boecio permite que hechos históricos se conviertan en materia trágica. El final desgraciado e infeliz se va convirtiendo en rasgo exclusivo y excluyente de las distintas definiciones de tragedia, mientras que el paso de la prosperidad a la adversidad se propone como el argumento obligado de toda tragedia. Al desconocerse prácticamente el *corpus* de la tragedia clásica griega y latina –las tragedias de Séneca serán descubiertas recién a fines del siglo XIII– se proponen como ejemplos típicos de tragedia las obras de poetas épicos como Lucano y Virgilio. El Inca leyó y disfrutó la *Farsalia*, poema épico sobre la guerra civil entre Pompeyo y Julio César y, sin duda,

y los giros de su rueda se encuentran por primera vez en *De consolatione philosophiae* de Boecio, uno de los fundadores del pensamiento medieval; a partir de él, se convertirá en un tópico frecuentemente citado» (cit. en Boccaccio, 55, nota 2).

8 A partir de este punto sigo las ideas vertidas en el artículo «Chaucer

también la *Eneida*.

La recuperación, comentario y estudio de las tragedias de Séneca brindaron ejemplos de la tragedia clásica para algunos escritores italianos, específicamente en Padua. Albertino Mussato compone su tragedia, *Ecerinis*, en 1315, siguiendo el modelo recién descubierto. Hasta este momento, los intelectuales mejor informados consideran que el término tragedia designaba una forma literaria o dramática obsoleta practicada en Grecia o Roma. Dante Alighieri, en su tratado sobre la lengua toscana, *De vulgari eloquentia*, define la tragedia como un texto literario de alto estilo y noble materia; esta definición tan amplia le permite ofrecer como ejemplo algunos de sus poemas líricos. Lo importante es que el poeta florentino discurre sobre un género que considera vigente. No obstante, será Geoffroy Chaucer el primero en descubrir y utilizar la tragedia como género moderno. En efecto, Henry Kelly afirma que Chaucer recobra la definición bastante amplia propuesta por Boecio⁸. En la *Consolación de la filosofía*, el personaje de Fortuna define la tragedia como los desastres que caen inesperadamente tanto sobre los inocentes como los culpables. Para Chaucer, la tragedia es un poema que comienza en prosperidad y termina en adversidad y cuyo propósito es ser una lamentación de la desgracia. Cuando la buena fortuna deja de serlo, cuando las circunstancias externas son tales que ninguna acción puede prevenir el desastre, uno sólo puede aceptar lo inevitable. A veces, los desastres son causados debido a la autocomplacencia en la buena fortuna.

Como señala Kelly, Chaucer descubre la definición de Boecio y decide componer una tragedia –*Troilo y Criseida*– siguiendo el ejemplo de las series de historias de la obra de Giovanni Boccaccio, *De casibus virorum illustrium* (Acerca de los hombres ilustres) (195). Curiosamente, para Boccaccio la tragedia no era una categoría moderna, sino se remitía a obras de la Antigüedad; el propio Boccaccio no se aventuró a considerar como trágico ningún episodio del *De casibus*. Este texto fue ampliamente traducido a diversas lenguas vernaculares e imitado por toda Europa. *De casibus* presenta el paso de la prosperidad a la adversidad en la vida de hombres y mujeres notables de la historia y la tradición occidentales. La razón aparente que explica la caída en la adversidad es la

and Shakespeare on Tragedy» de Henry Ansgar Kelly.

9 Sobre las fuentes posiblemente consultadas y accesibles a

acción de Fortuna, el espíritu irracional que rige las acciones de los hombres. Se trata del poder de Dios, el cual procede de forma imperfecta en la tierra y de forma perfecta en los cielos. La caída de Adán y Eva hizo posible la subsecuente caída de los príncipes. El episodio bíblico es el origen de la tragedia humana porque el mundo se sometió a partir de ese momento a las fuerzas malignas e irracionales de Fortuna. En el libro sexto, Fortuna –«ese terrible monstruo administrador de todos los asuntos mortales»– se aparece delante del escritor florentino (137). Fieramente, Fortuna le reclama al escritor que intente con palabras vanas hacer que los hombres se entiendan a sí mismos al ilustrar el paso de Fortuna en sus relatos si éstos no son capaces de entender que los hechos son más poderosos que las palabras. Antes de retirarse, Fortuna le sugiere que escriba sobre personajes históricos para ilustrar el advenimiento de desgracias (137-143). Boccaccio desarrolla en una de sus historias una cierta emoción trágica que va más allá del ascetismo propio del tópico del *De contemptu mundi* que sostiene la ideología moralizante del texto. Incluso, llega a reconocer el escritor florentino una cierta dosis de responsabilidad humana como causa del destino trágico (Farnham, 93, 102).

Finalmente, será William Shakespeare quien aprovechará la senda iniciada por Chaucer. De las obras del dramaturgo inglés se recoge una definición de tragedia que corresponde a la que se usa en la actualidad para referirnos a desastres y cambios de fortuna irreversibles e inesperados que afectan a todo tipo de personas, especialmente a los inocentes. Se trata de una definición bastante amplia que incluye tanto a los eventos mismos como a la representación literaria o dramática de dichos eventos. La definición chauceriana de tragedia, base de la versión shakesperiana, no se encuentra circunscrita a una determinada forma o contenido, ni es el resultado de la aplicación de un criterio cualitativo particular. Esta definición permite incorporar varios tipos de tragedia, sean éstos de carácter dramático o narrativo; de variados temas, tragedias de fortuna, de traición, de castigo; incluso buenas o malas tragedias. Desde este punto de vista, la mejor tragedia es aquella que evoca la sensación más profunda de pérdida y abandono. Este recuento ilustra la gran variabilidad de formas textuales que responden al concepto –vigente durante el siglo XVI– de tragedia.

El concepto que llega al Inca Garcilaso, primero en su refugio montillano y más tarde en Córdoba, es el resultado de una larga evolución y corresponde al uso corriente del humanismo y Renaci-

miento español del siglo XVI. Si Chaucer deriva de su lectura de Boccaccio un concepto moderno de tragedia, el cual será aprovechado por el propio Shakespeare, no puedo dejar de suponer que Garcilaso realizó una operación semejante a partir de las mismas fuentes⁹. Garcilaso conoció de primera mano la tradición latina y la literatura italiana, particularmente las obras de Boccaccio, así como obras castellana fundadas en paradigmas italianizantes como el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, poema alegórico narrativo del siglo XV. El poema –dedicado al rey Juan II– fue presentado a éste en 1444 con el propósito de exhortarlo a reprimir las discordias internas del reino castellano y a proseguir la empresa de la Reconquista, la gran lucha contra los moros, en la cual se han distinguido sus ilustres predecesores, como señala Carla de Nigris en su estudio del poema (p. IV). El poema busca recordarle al rey castellano –destinatario de la obra– «los ‘casos falaces’ de Fortuna, exaltar ‘las grandes hazañas’ de los potentes personajes de Castilla y narrar ‘virtudes e vicios de potentes’, y pasa luego a una invectiva contra Fortuna, de la que constata la inconstancia y la falacia» (Nigris, li). Las relaciones entre Providencia y Fortuna –que recuerdan el texto de Boecio– son parte fundamental del poema de Mena¹⁰. En otra de sus obras, el *Comentario en prosa a la Coronación del marqués de Santillana*, Juan de Mena define la tragedia como aquel texto «que narra ‘altos fechos por bravo y sobervio el alto estilo’ y ‘comiença en altos prinçipios’ para luego concluir con ‘tristes e desastrados fines’» (cit. en Nigris, xli). El *Laberinto de fortuna* no es una tragedia porque termina en una nota positiva, sin embargo, me interesa resaltar la presencia de los siguientes elementos en el poema: la tensión existente entre las acciones de Fortuna y las acciones de la Providencia en la historia humana y específicamente en la historia de Castilla, incluso en episodios recientes y contemporáneos en relación con el momento de composición en el poema, como es la exaltación de la política del Condestable don Álvaro de Luna¹¹.

En la *Historia general del Perú* se establece –al igual que en el poema de Mena– una oposición reveladora entre el principio que

nuestro cronista, se agrega al clásico estudio de José Durand sobre la biblioteca del Inca, el detallado artículo de Teodoro Hampe Martínez.

10 ²³ Respuso [la Providencia]: «Non vengo a la tu presençia de nuevo, más antes soy en todas partes; segundo, te digo que sigo tres artes

parece dirigir las acciones de los españoles, la Providencia y Fortuna, la fuerza responsable de la caída de los líderes indígenas. En el segundo libro, al citar los papeles rotos de Blas Valera, Garcilaso sostiene con el jesuita que «la victoria que ha habido en el nuevo orbe, y mucho más en el Perú, más fue providencia de Dios y batalla suya en favor del Evangelio, que no fortaleza de españoles» (II, XXX, 199). En otro momento explica Garcilaso que la derrota de un maese de campo tan astuto como Quizquiz se debió a un descuido, que no era otra cosa que «providencia del cielo en favor de los españoles, porque habían de ser predicadores del Sancto Evangelio» (II, XIII, 142). En claro contraste, el cometa verdinegro que ve Atahualpa le recuerda que un fenómeno celeste similar precedió la muerte de su padre, Huayna Capac. Conmovido ante la visión del cometa, Atahualpa entiende que ha «de morir tan presto, sin haver gozado de mis reinos, estoy triste, porque estas señales no se muestran sino para anunciar grandes calamidades, muertes

de donde depende muy grant exçelencia:
 las cosas presentes horden en essencia
 e las por venir dispongo a mi guisa,
 las fechas revelo; si esto te avisa
 divina me puedes llamar Providencia».

²⁴ «O príncipessa e disponedora
 de gerarchías e todos estados,
 de pazés e guerras, e suertes e fados,
 sobre señores muy grande señora,
 así que tú eres la gobernadora
 e la medianera de aquesta grant mudno,
 ¿y cómo bastó mi seso infacundo
 fruir de coloquio tan alto a desora?»

²⁵ «Ya que tamaño plazer se le ofresçe
 a esta mi vida non meresçedora,
 suplico tú seas la mi guiadora
 en esta gran casa que aquí nos paresçe;
 la qual toda creo que más obedesçe
 a ti, cuyo santo nombre convoco,
 que non a Fortuna, que tiene allí poco,
 usando de nombre que no.l pertenesçe»

- 11 En efecto, Alan Deyermond al insistir en la finalidad esencialmente política del *Laberinto*, advierte dos bloques contrapuestos de personajes y temas: «por un lado la Fortuna, los nobles que se rebelan contra el rey, las guerras civiles, la magia negra y todo lo que Mena condena; por otro lado, la Providencia, Álvaro de Luna, la Reconquista, la fama, su propia poesía y, en la expectativa del poeta, el rey Juan II» (Nigris, lxii).

de reyes, destrucción de imperios»(I, XXXIV, 91). Es el mismo incontrolable principio que sostiene la ironía que supone, esta vez para Manco Inca, el encontrarse prisionero en una fortaleza construida por los suyos en momentos de gran esplendor: «El príncipe Manco Inca, que estaba preso en la fortaleza (aquella que con tanta grandeza y majestad edificaron sus passados para trofeo de sus trofeos, que no imaginaron que había de ser cárcel de sus descendientes» (II, XXIII, 171). Adelanta Garcilaso mediante una prolepsis el final aciago de Manco Inca. Este tras fracasar en el cerco del Cuzco se refugia en «las bravas montañas de los Antis, a un sitio que llaman Uillacapampa, donde, como se puede imaginar de un príncipe desposeído y desheredado, vivió en destierro y soledad, hasta que un español (a quien él amparó y guaresció de sus enemigos y de la muerte que le querían dar) lo mató, como en su lugar veremos» (II, XXIX, 198).

George Steiner afirma que toda concepción de tragedia debe considerar como punto de partida la catástrofe. En su reflexión sobre la tragedia griega sostiene que las tragedias terminan mal y el héroe trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser comprendidas completamente ni ser superadas por una prudencia racional. Cuando las causas del desastre son temporales, cuando el conflicto se puede resolver por medios técnicos o sociales, se puede hablar de un drama serio pero no de tragedia porque ésta es irreparable (8). El término *tragedia* aparece en la lengua inglesa a fines del siglo XIV en los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer. El personaje del monje define a la tragedia como una narración que relata la vida de un personaje antiguo o eminente que ha sufrido un cambio de fortuna y se ha precipitado en un final desgraciado (cit. en Steiner, 11). Como se ha visto antes, Steiner advierte que en esta definición no sólo se ha perdido de vista la forma dramática de la tragedia sino que el cambio de fortuna es un rasgo de la política medieval que refuerza su carácter festivo y brutal. Las caídas de importantes personajes se entendieron durante el Medioevo como encarnaciones del sentido trágico, implicado en el drama universal del pecado original (12-13).

Erich Auerbach en el capítulo de *Mimesis*, dedicado a la obra de William Shakespeare, afirma que las categorías de lo trágico y lo cómico en el destino humano reaparecen con inusitada fuerza durante el siglo XVI debido principalmente a una cierta relajación del paradigma cristiano de la vida humana y también a la recuperación de las tradiciones clásicas de la tragedia y la comedia. La razón

para la ausencia de tales categorías durante el Medioevo se debió a que la visión de la vida humana figurada en la vida, pasión y muerte de Jesucristo era opuesta al desarrollo de lo trágico. El centro de gravedad de la vida terrena fue trasladada al más allá con el resultado de que ninguna tragedia podía alcanzar una conclusión en la esfera terrena.

En el paradigma clásico, el cambio de fortuna experimentado por el hombre proviene generalmente de fuerzas superiores y exteriores a sí mismo, mientras que en el teatro isabelino los caracteres individuales de los personajes juegan un papel más importante en la tarea de configurar su propio destino; los personajes shakesperianos poseen una mayor libertad de acción. Por otro lado, el teatro isabelino ofrece un mundo humano más variado que el teatro antiguo debido a que el siglo XVI consiguió un nivel más elevado de conciencia y perspectiva histórica, gracias a los alcances del humanismo y su programa de renovación de formas antiguas de vida y expresión. También los grandes descubrimientos de la época ampliaron el horizonte cultural y geográfico europeo. La *Historia general* muestra, al igual que las obras del teatro isabelino, una acusada conciencia de la historia, anclado como está el proyecto de escritura de Garcilaso en la exégesis e interpretación de las fuentes originales y las más idóneas para reconstruir la cultura incaica. Pero también se sigue explicando el desarrollo de la historia como el producto de la intervención de las fuerzas encontradas de Providencia y Fortuna, estructura más próxima a explicar el providencialismo omnipresente en su reconstrucción histórica.

En suma, ha llegado a nuestros días una definición de tragedia que permite calificar, incluso hoy, tanto un evento como la textualización del mismo como algo trágico. En segundo lugar, la *Historia general del Perú* es un texto narrativo de carácter histórico, concebido por su autor como una tragedia. Esta idea de tragedia se apoya en Boecio y también en San Isidoro de Sevilla en el libro VIII de sus *Etimologías*: Tragedia es «un poema realista que trata sobre penosos asuntos concernientes a una república o a la historia de un rey» (cit. en Kelly, 49). El Inca sostiene junto como muchos pensadores medievales que el final adverso es condición indispensable en la construcción de una tragedia y coincide con el personaje de Fortuna de la *Consolación de la filosofía* de Boecio en que la materia trágica consiste en el destronamiento inesperado de reyes y príncipes. Por todas estas razones, la *Historia general*

del Perú es muestra singular de una tragedia cuya materia es americana; el otro gran ejemplo es *La tempestad*, si situamos en tierras americanas la ignota isla donde naufragan Próspero, Miranda y toda la cultura occidental recogida en sus libros.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *Poetics*. Introd. y trad. de Gerald F. Else. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Trad. de Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Vida de Dante*. [1365]. Introd., trad. y notas de Carlos Alvar. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- . *The Fates of Illustrious Men*. [1373]. Trad. de Louis Brewer Hall. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1965.
- BOECIO. *The Consolation of Philosophy*. Trad. e introd. de V.E. Watts. Londres: Penguin Classics, 1969.
- BRADING, D.A. «The Incas and the Renaissance: *The Royal*
- DURAND, José. *El Inca Garcilaso, clásico de América*. México: SepSetentas, 1976.
- . «La biblioteca del Inca.» *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1948): 239-264.
- FARNHAM, Willard. *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*. [1936]. New York: Barnes & Noble, 1963.
- GARCILASO DE LA VEGA, el Inca. *Historia General del Perú*. [1617]. Ed. de Ángel Rosenblat. Buenos Aires: Emecé Editores, 1945. 3 vols.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. «El renacentismo del Inca Garcilaso revisitado: los clásicos greco-latinos en su biblioteca y en su obra.» *Histórica*, 18/1 (julio 1994): 69-94.

- Commentaries of Inca Garcilaso de la Vega.» *AM Journal of Latin American Studies*, 18 (1986):1-23.
- KELLY, Henry Ansgar. *Ideas and Forms of Tragedy. From Aristotle to the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- . «Chaucer and Shakespeare on Tragedy.» *Leeds Studies in English. New Series*, XX (1989): 191-206.
- MENA, Juan de. *Laberinto de fortuna y otros poemas*. Ed. de Carla de Nigris. Estudio preliminar de Guillermo Serés. Barcelona: Crítica, 1994.
- MIRÓ QUESADA, Aurelio. *El Inca Garcilaso*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 1994.
- NIGRIS, Carla de. Prólogo a Mena, Juan de. *Laberinto de fortuna y otros poemas*. Barcelona: Crítica, 1994, p. xxxv-lxxxix.
- STEINER, George. *The Death of Tragedy*. New York: Alfred A. Knopf, 1961.
- WATTS, V.E. Introducción a Boecio. *The Consolation of Philosophy*. Londres: Penguin Classics, 1969, p. 7-32.