

OLLANTAY.

ESTUDIO SOBRE EL DRAMA QUECHUA

POR

BARTOLOMÉ MITRE

(Publicado en la "Nueva Revista de Buenos Aires")

BUENOS AIRES

Imprenta y Librería de MAYO, de C. Casavalle, Perú 115

—
1881

OLLANTAY.

ESTUDIO SOBRE EL DRAMA QUECHUA

¿Existía en América una literatura cualquiera, antes de la época de su descubrimiento por la Europa?

Nadie ha pretendido formalmente que la América precolombiana poseyese lo que se llama una literatura. Los mas sistemáticos apologistas de su civilizacion indígena, solo mencionan sus tradiciones mitológicas y sus fastos orales ó mnemónicos ó figurativos en punto á historia; sus aréngas públicas por lo que respecta á la prosa; y sus cantos rítmicos,—amorosos, heróicos ó religiosos,—que componian su poesía lírica, la cual segun las escasísimas muestras de mas que dudosa autenticidad que se conservan, se hallaba todavia en embrion. Estos primitivos elementos amorfos, atributos intelectuales de toda agrupacion humana aun en el estado salvaje, constituyen á lo sumo lo que puede llamarse el protoplasma de una literatura.

Empero, por uná contradiccion inesplicable, varios americanistas ilustrados han sostenido, que la América,—y especialmente el Perú,—tenia ya al tiempo del descubrimiento una literatura dramática propia, muy superior á la

de Europa entonces, que anticipándose á la forma del drama nacional de España tal cual lo crearon sus grandes poetas, podía parangonarse bajo ciertos aspectos con el de la antigua Grecia. Nada mas acreditado, nada menos discutido, y sin embargo, nada mas desprovisto de todo fundamento, aun como hipótesis.

Mostrar la inconsistencia de esta asercion, que no se apoya en ningun documento auténtico ni se funda en ninguna induccion ó deduccion racional, y que carece hasta de verosimilitud, tal es el objeto de este estudio.

I

El estado sociológico de la América al tiempo del descubrimiento, escluye hasta la posibilidad moral de la existencia del drama, ya sea como síntesis psicológica por la asociacion de ideas, ya sea como espectáculo emocional en que las pasiones intervienen personificadas presentando su faz esterna, es decir, la accion resultante de los múltiples y complicados movimientos que tienen por origen una impresion, una emocion ó una idea en el teatro fantasmagórico del alma humana.

El drama es el producto de la necesidad que siente el hombre moral de salir de sí mismo, buscando emociones convencionales fuera de su propio ser, pero en armonía con su naturaleza, y que responda á un ideal colectivo. La barbarie americana y la semi-civilizacion que habian alcanzado sus dos grandes centros sociales—Méjico y el Perú,— apenas habian salido del limitado círculo de la propia experiencia del hombre primitivo, valiendonos de la espresion de

un pensador, y carecian por lo tanto de la concepcion de los hechos generales, faltándoles como unidad de medida y como correspondencia en los tiempos, el lenguaje escrito, que únicamente da la prevision de los resultados lejanos, segun lo atestiguan sus idiomas inorgánicos, desprovistos de palabras representativas de ideas abstractas, y de proyecciones morales. Sin estos elementos super-orgánicos de la sociabilidad, el drama psicológico y el drama sintético en accion, era moralmente imposible, porque todo drama escrito tiene que representarse primero en sus componentes, en el alma del pueblo que lo concibe y lo formula.

Las únicas representaciones de carácter teatral de que haya noticia cierta tuviesen las tribus y naciones americanas al tiempo del descubrimiento, eran puramente coreográficas. Desde las danzas guerreras y religiosas del norte hasta los dramas pantomímicos y simbólicos del centro, y las orgias bailables del sur, todos sus espectáculos participaban de ese carácter, y hasta es dudoso si en algunos de ellos se mezclaba por acaso la palabra hablada como complemento de la accion. Los negros africanos, que ocupan un nivel intelectual y moral mas bajo que el de los americanos del tiempo de la conquista, nos enseñan que en este sentido el progreso coreográfico es un sintoma de barbarie.

Los hiperborianos de las islas Aleutinas, segun sus primeros exploradores, tenian danzas pantomímicas que representaban mitos y leyendas nacionales. En una de ellas se ve figurar un cazador y una muger disfrazada con el plumaje de una ave, que en sus movimientos parece escapar á las asechanzas que aquel le tiende. El baile concluye con

la transformacion del ave cautiva en una mujer amorosa que cae exhausta en brazos del cazador. Hé ahí el único drama primitivo que podian concebir pueblos salvajes, que solo ven con los ojos de la carne.

Entre los mejicanos la danza coral habia alcanzado un grado relativo de adelanto, y asumía algunas veces la forma de representaciones teatrales. Disfrazábanse los danzantes de animales, usaban máscaras de madera como los griegos, tenian á veces locales apropiados para estos espectáculos, y aun aseguran algunos sin comprobarlo, que en sus bailes públicos los actores representaban diversos papeles burlescos, interviniendo la palabra hablada al compas de su destemplada música.

El P. Acosta en su «Historia Natural» dice que con motivo de una fiesta religiosa en honor de un Dios milagroso, el Esculapio mejicano tal vez, se reunian en el teatro de un templo—que segun Cortés era una terraza—el cual adornaban con arcos de verdura, flores y animales. «Los representantes, dice Acosta, hacian entremeses, haciéndose sordos, arromadizados, coxos, viejós y mancos, viniendo á pedir sanidad al ídolo. Otros salian en nombre de las sabbandijas: unos vestidos como escarabajos, y otros como sapos, y otros como lagartijas, y encontrándose allí, referian sus oficios, y volviendo cada uno por sí tocaban algunas flautillas. Los sacerdotes del templo les tiraban cerbatanas; lo cual concluido, hacian un milote ó baile con todos estos personajes, y se concluía la fiesta.» Como se ve, aquí no habia drama, sino gestos.

De aqui han pretendido, empero, sacar algunos, y especialmente Boturini en su «Idea de una nueva historia», que

los mejicanos habian alcanzado en las composiciones dramáticas un grado de perfeccion que casi podia equipararse con el de los clásicos griegos y romanos. Clavigero, mejor crítico y mas conocedor de las antigüedades mejicanas, refuta en su «Historia de Méjico» esta opinion arbitraria, aun cuando piensa que en un siglo mas tal vez habrian podido elevarse á la concepcion del verdadero drama. El P. Sahagun, el que mas directamente bebió en la fuente primitiva de la tradicion indígena de Méjico, declara que jamás pudo obtener de los indios la confidencia de sus antiguos cantares, y ni mencion hace de su teatro.

En la América Central la danza era una ocupacion seria, que apasionaba á sus naturales; una especie de institucion que en su forma se acercaba al drama gesticulado. Squier habla de una pantomima histórica que en sus evoluciones representaba los incidentes de su historia. Los misioneros católicos, aprovechándose de esta pasion de sus neófitos, dieron á sus danzas formas y argumentos dramáticos, mezclando el diálogo con la música y la coreografia, interviniendo en la accion hombres con máscaras y disfrazados de animales segun sus antiguos usos.

A este género pertenece el baile dialogado escrito en lengua quiché, que con el título de *Rabinal Achi*, que el abate Basseur de Bourbourg, supone ser «un monumento del arte dramático de los antiguos americanos» cuando de sus propias declaraciones se deduce, que es una composicion fundada sobre danzas y tradiciones indígenas, arregladá al canto llano por algun misionero, que la hizo aprender de memoria á sus catecúmenos, quienes se lo comunicaron oralmente á él.

En el resto de la América, con escepcion de lo que dice Garcilazo respecto del Perú, y de que se hablará despues, no se encuentra ningun vestigio de drama, y las mismas danzas afectan formas menos dramáticas á medida que se adelanta hácia su parte austral.

II

La única nacion americana en que con algun acopio de crítica histórica y filológica se ha pretendido que haya podido existir una literatura dramática pre-columbiana, es la de los quechuas del Perú. Esta teoria literaria que pugna con la lógica y la verosimilitud, y cuyos sostenedores se refutan á sí mismos sin saberlo, no tiene mas documento en su apoyo que un drama en verso de formas españolas que hace como un siglo apareció por la primera vez, y poco mas de cuarenta años que su testo se hizo público; ni la abona mas testimonio que el de un historiador de dudoso crédito, que ni dice tanto como se pretende, y mas bien suministra pruebas concluyentes en contrario.

El drama á que nos referimos titúlase OLLANTA ú OLLANTAY,—que con los dos nombres es conocido,—los cuales únicamente están representados en la historia del Perú por las ruinas de una fortaleza prehistórica inmediata al Cuzco y un rio que corre á su inmediacion, á cuya márgen se ha formado un pueblo que existe aun.

En torno de esta composicion dramática de origen no del todo desconocido, se ha formado, á manera de vegetaciones parásitas, una literatura artificial, que constituye todo lo que sobre el pretendido drama quechua se conozca.

Hay además otros dramas escritos en lengua quechua y alcanzan hasta tres los que se conservan manuscritos; pero como su asunto ó su contexto haga conocer claramente que son posteriores á la conquista, y se sabe que los jesuitas compusieron varios de ese género para entretener á los indigenas catequizados, no ha sido posible fundar sobre ellos una teoria como á propósito de *Rabinal Achí* y del OLLANTAY.

La mas antigua noticia tradicional que del OLLANTAY se tenga, es que fué representado varias veces y con gran pompa por el año 1780, en presencia del famoso Tupac-Amaru al tiempo de su insurreccion, dirigiendo la representacion el cura de Tinta D. Antonio Valdez, amigo del nuevo Inca coronado. Sin duda por esto y por constituir su argumento otra insurreccion de indios y la coronacion de un Inca rebelde, una vez que aquella fué sofocada en 1781 con el suplicio de su caudillo, prohibiéronse las vestidos racionales que podian traer á la memoria los antiguos recuérdos incásicos, y en particular la representacion de todo drama quechua.

El drama estaba olvidado, cuando entre los papeles del cura Valdez, muerto en 1816, un sobrino suyo encontró una copia de puño y letra de su tio, que por la primera vez hizo conocer su texto escrito. Años despues, el «Museo Eru-dito», periódico que se publicaba en el Cuzco, dió noticia de su existencia, no poniendo nadie en duda que el autor fuese el mismo Valdez.

Hasta aquí la historia del drama y la bibliografia del texto auténtico del Ollantay: ahora comienza su leyenda literaria.

III

En 1851 se publicó la cónocida obra de Rivero y Tschudi «Antigüedades Peruanas» que bien que no carezca de mérito, goza de mas estimacion de la que realmente merece como trabajo de ~~ex~~ edición, de crítica y de observacion directa. En ese libro se dieron por la primera vez á luz algunos fragmentos del OLLANTAY, insinuándose con tal motivo la especie desautorizada, de que habia sido compuesto en la segunda mitad del siglo XV, y representado en la plaza del Cuzco, presentes los Incas, agregando por via de correctivo, que nada se sabia de positivo respecto de su origen, aun cuando se aseguraba que se conservaban varias copias privadas, escritas en los siglos XVI y XVII, lo que es inexacto. Desde entonces empezó á generalizarse la creencia vaga de que este drama era un monumento original de la literatura dramática de la época pre-colombiana, y poco despues ya nadie lo ponía en duda.

En 1853, el sábio colaborador en los trabajos arqueológicos del peruano Rivero, el aleman Tschudi, insertó íntegra la composicion en su libro sobre el idioma quechua, titulado *Kechua Sprache*, con una traduccion alemana anotada, precedida de algunas noticias sobre la literatura de los quechuas. El traductor decia con tal motivo en el prólogo: «La produccion mas importante de la lengua Kechua, es sin duda el drama de «Ollanta, ó el rigor de un padre y la magnanimidad y clemencia de un Rey.» Falta noticia cierta del origen de obra tan notable, y no sabemos si es del tiempo de los Incas ó si fué escrita en época mas moderna. Sin

embargo, algunas noticias dan como representado el drama en tiempo de los Incas, en la plaza pública del Cuzco, y que en los años subsiguientes á la conquista, parece que se formó el primer manuscrito, que se atribuye á un fraile. Me han dicho que tal manuscrito, muy antiguo y muy difícil de leer, se encuentra en el convento de los Dominicos del Cuzco.»

El manuscrito, de los Dominicos á que se refiere Tschudi, fué el que le sirvió de texto para su publicacion. El conocido pintor Ruggendas, que entre los años de 1840 á 1845 recorrió la América del Sur dibujando tipos y paisajes, y ha dejado algunos cuadros notables en Buenos Aires, hizo tomar por un fraile de la misma orden, una copia de ese manuscrito que se hallaba ya muy deteriorado y en partes ilegible, y la ofreció al sábio alemán.

Como la iglesia y el convento dominicano del Cuzco tiene por fundamentos las ruinas del *Coricancha* ó sea el templo del sol de los antiguos peruanos, y que allí se asilaron los primitivos misioneros cristianos, se ha deducido de aquí que alguno de estos fué el que en tal época hizo la primera transcripcion en caracteres latinos tomándola de la tradicion oral. Bien que este texto sea incompleto y acuse un copista ignorante, sin nociones de historia ni de ortografía, pues ni siquiera está puntuado, lo que prueba que ni conocia el idioma, los sostenedores de la teoría de la antigüedad y originalidad pre-colombiana del drama, han declarado por su propia cuenta, que este es su texto bíblico, y que de aquí debió tomarlo el cura Valdez, á quien concéden á lo sumo, que arregló las escenas y le hizo algunas adiciones que se encuentran en otras copias.

Años despues, en 1875, el mismo Tschudi publicó un nuevo testo y una nueva traduccion, precedida de una estensa disertacion sobre la literatura quechua y la originalidad intrínseca del drama, ilustrándolo con abundantes notas filológicas. Esta leccion que tenia por base el manuscrito dominico, se fundaba en parte sobre un nuevo testo que llevaba segun él la fecha de *Nuestra Señora de la Paz* (Bolivia) *18 de junio de 1735*, y en parte sobre una nueva version que el peruano Nadal habia impreso en el intertanto en Lóndres. El manuscrito boliviano se ha reconocido ser una cópia infiel, llena de variantes, incorrecta, á que Tschudi ha dado una importancia que no tiene; la fecha que lleva es de dudosa autenticidad, y aun siendo cierta probaria á lo sumo que el cura Valdez no fué su autor, sin que por esto se demostrase que el drama era original; y por último, las correcciones, nuevamente introducidas, han venido á poner de manifiesto los escasos conocimientos gramaticales del editor—traductor en el idioma quechua, segun lo han demostrado críticos competentes.

Tal es la historia del segundo testo del OLLANTAY, y tal el origen de la leyenda á su respecto.

IV

Acreditada generalmente entre los literatos peruanos y los americanistas estrangeros, la especie sistemática de que el OLLANTAY era un drama original de la época de los Incas, hicieron algunos trabajos críticos en este sentido.

En 1868 el quechuista don José S. Barranca publicó en Lima una traduccion anotada en prosa castellana, con no-

tas ilustrativas, tomando por testo el de Tschudi en su *Kechua Sprache*, y presentándola como una obra indudablemente original de los quechuas, « la única que existiese en lengua americana. »

La traduccion en verso que el poeta peruano D. Constantino Carrasco publicó en Lima en 1876, no es sino una elegante paráfrasis de la version de Barranca, que solo citamos por una circunstancia pertinente á nuestro estudio que á el se liga. La traduccion de Carrasco está precedida de un juicio crítico escrito por el popular literato don Ricardo Palma, quien se atrevió á poner en duda la originalidad del drama aduciendo tímidamente algunas consideraciones que someramente habíamos espuesto un año antes en una carta sobre literatura americana que se publicó en la « Revista Chilena. » Decia Palma: « Tentado estoy de sostener que la obra no fué compuesta en la época de los Incas, sino cuando ya la conquista española habia echado raices en el Perú. » Bastó esto para que la primera autoridad del Perú en materia de lengua quichua, don Gavino Pacheco Zegarra, —de quien hablaremos despues,—le dirigiese una severa amonestacion, diciéndole que « hablaba de lo que no habia estudiado y que ignoraba completamente. » Han sido la de Palma y la nuestra las dos únicas protestas que contra la originalidad de este drama se hayan hecho en el mundo literario; todos los demas creen de buena fe, que es un verdadero aereolito, caído no se sabe como, del mundo incásico.

En 1871 el viajero inglés Clemente Markham, publicó en Lóndres un nuevo testo y una nueva traduccion en lengua inglesa fundada sobre una cópia auténtica del manuscrito

original del cura Valdez, hecha por don Justo Pastor Justiniani, excelente quechuista que se decia sucesor de los Incas, en la cual se encuentran trozos omitidos en el código dominico. Esto es lo único que dá valor al libro de Markham, pues no obstante las notas críticas, históricas y arqueológicas con que lo ha ilustrado para probar que el Ollantay es un drama genuinamente indígena, este escritor ha sido convencido de que no tenia nociones del idioma quechua y que se habia guiado por la traduccion de Barranca, poseyendo muy imperfectamente el español.

Por los años de 1873 imprimióse en Lóndres un nuevo testo quechua del OLLANTAY, con una traduccion castellana al frente, obra del escritor peruano don José Fernandez Nodal, que difiere de todas las demas. No la conocemos, pero segun Pacheco Zegarra, juez competente, todas las nuevas lecciones que él introduce en el testo original, son alteraciones y adulteraciones caprichosas llenas de barbarismos, que responden á un sistema de correcciones, que acusan una completa incompetencia. Por lo demás, Nodal es partidario convencido de la originalidad del drama.

Poco antes que Nodal publicara su fantástico testo, con posterioridad al primero de Tschudi, y simultáneamente con el de Markham, el doctor don Vicente F. López se ocupó incidentalmente del OLLANTAY en su conocida obra sobre «Les Races Ariennes du Perou», publicada en 1871. Aun cuando este ilustrado escritor argentino no pretende que la forma actual del drama sea anterior á la conquista, sostiene lo que tanto vale, y es, que «encierra rasgos verdaderamente antiguos por la espresion, y que ciertas ideas, que se encuentran espresadas en él, son una inspiración natural del génio

indígena»; agregando que los coros y el diálogo tienen ese color y esa fisonomía que la imitación solo puede reproducir imperfectamente, no encontrándose en ellas ni una sola vez una alusión ó una idea moderna, y apenas una palabra que pueda llamarse moderna.» Va mas adelante aun, insinuando que los coros deben ser una reminiscencia directa de las formas helénicas, así como algunas imágenes que corresponderían al simbolismo de los antiguos pelagos, quienes según su sistema histórico-filológico, son los progenitores de los quechuas. Mas adelante examinaremos de paso el valor de esta argumentación hipotética, que complica la leyenda literaria del OLLANTAY.

Viene por último el más competente de los comentadores del famoso drama, así por su saber, como por su profundo conocimiento del idioma quechua y el estudio detenido que de la obra ha hecho, aun cuando carezca de las calidades de un crítico penetrante en materias literarias. El señor Pacheco Zegarra, que hemos citado ya, ha publicado en 1878 en París un grueso volumen, que contiene un extenso comentario sobre el OLLANTAY y todo cuanto á él se refiere, acompañándolo de un nuevo texto fundado sobre el manuscrito dominicano; y además una traducción literal ilustrada con abundantísimas notas crítico-filológicas, que representan inmensa labor. Decidido partidario de la originalidad de la obra que comenta con el respeto de un libro sagrado, se apoya en la autoridad del doctor Lopez para negar al cura Valdez su paternidad, declarando apócrifo su texto y reconociendo como el único verdadero el de los Dominicos. Su argumentación, empero, no adelanta mucho sobre la de sus antecesores.

Hé ahí el génesis de la leyenda bibliográfica y de la literatura dramática de los quechuas que tiene por principio y por fin el OLLANTAY.

V

El único testimonio indirecto que se haga valer en favor de la posibilidad de que el OLLANTAY sea una producción literaria anterior á la conquista es el de Garcilazo, que ni hace mencion especial de ella ni dice tanto como se le atribuye.

El Inca historiador dice en el cap. XXVII del libro II de sus «Comentarios Reales»: «No les faltó habilidad á los Amautas, que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias, que en dias y fiestas solemnes representaban delante de sus reyes, y de los señores que asistian en la Corte. Los autos de las trajédias, se representaban al propio, cuyos argumentos siempre eran de hechos militares, de triunfos, y victorias, de las hazañas y grandezas de los reyes pasados, y de otros heróicos varones. Los argumentos de las comedias eran de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares.»

En el cap. XXVIII, agrega el mismo autor: «Los hombres. . . pasábanse con lo que no podian escusar, porque fueron poco ó nada inventivos de suyo; y por el contrario son grandes imitadores de lo que ven hacer. La misma habilidad muestran para las ciencias, si se las enseñaren, como consta por las comedias que en diversas partes han representado; porque es así, que algunos religiosos de diversas religiones, principalmente de la Compañía de Je-

sús, por aficionar á los indios á los misterios de nuestra santa redempcion, han compuesto comedias para que las representasen los indios, por que supieron que las representaban en tiempo de sus reyes Incas.» Las composiciones de esta fábrica á que se refiere Garcilazo eran, segun se deduce de sus propias palabras, meros diálogos entremezclados de cantares, tales como los que en su tiempo se representaban en España, antes de que Cervantes y Lope de Vega dieran formas mas complicadas á su teatro. Asi, dice poco mas adelante, refiriéndose al método mnemónico de los indígenas para aprender sus papeles: «De manera, que los indios del Perú, ya que no fueron ingeniosos para inventar, son muy hábiles para imitar.»

Sobre esta frágil base se funda la teoría ó la hipótesis, de que el drama en cuestion puede haber sido hecho en tiempo de los Incas, dando á los conceptos de Garcilazo un alcance que en realidad no tienen, olvidando que el mismo dice que los misioneros cristianos compusieron comedias en lenguas indígenas del Alto y Bajo Perú, lo que es una prueba contra-productente, que él mismo se encarga de acentuar, diciendo que los indios no alcanzaron ni aun á la inventiva de los diálogos y cantares posteriores á la conquista, de donde puede colegirse lo que podrian ser las trajédias y comedias anteriores á que se refiere en términos tan generales como vagos. Por otra parte, el mismo Garcilazo, aun hallándose presente en España cuando escribia, ni siquiera podia concebir un drama de la estructura literaria del OLLANTAY, pues en la misma España no existían modelos que pudiesen servirle de término de comparacion.

Debe decirse tambien, que Garcilazo, en cuanto se refiere

á antigüedades peruanas, sin dejar de tener su originalidad relativa, es en mucha parte un autor de segunda mano, que en edad avanzada escribió de memoria y sin documentos, y con poco criterio, falsificando por alucinacion la verdad, y esto, casi un siglo despues de la conquista, copiando abundantemente á sus predecesores mejor informados, que nada absolutamente dicen al respecto.

En efecto, ningun otro historiador hace mencion de las pretendidas trajédias y comedias incásicas á que él hace referencia, y su silencio probaria cuando menos que ni por tradicion se conservaban recuerdos de tales espectáculos, y menos aun de una literatura dramática del género de la que nos ocupa.

El grave y entendido Cieza de Leon, la primera autoridad histórica en materia de antigüedades peruanas, á quien el mismo Garcilazo cita y copia con frecuencia toda vez que se ocupa de monumentos y tradiciones pre-colombianas, nada absolutamente trae sobre el particular. Y adviértase que Cieza de Leon fué al Perú cuando Garcilazo aun no habia nacido (año 1533), y que habiendo conferenciado al respecto en 1549 (cuando Garcilazo apenas tenia ocho años) con los mas sábios Amautas del Cuzco, los «filósofos» á quienes él da por dramaturgos, nada le digeron al respecto, ni supuso siquiera la existencia de una literatura cualquiera, dada su falta de letras, segun espresamente lo asevera.

El sábio y observador P. Acosta, que residió largos años en el Perú cuando Garcilazo aun no habia empezado á escribir en España, y que como Cieza de Leon es otra gran autoridad en la materia, tampoco trae nada sobre el preten-

dido teatro quechua. Y si se tiene presente que, este mismo autor es el único que haya atribuido un teatro á los antiguos mejicanos, como se ha visto, se tendrá la evidencia de que las trajédias y comedias pre-colombianas de Garcilazo, no pasan de una invencion como tantas otras de que está llena su historia, ó mas bien dicho, un concepto vago que se ha exagerado con poco criterio y menos atencion.

Así es que, el juicioso Prescott, no obstante su propension á poner de relieve todo cuanto podia dar testimonio en favor de la cultura de las asociaciones americanas anteriores á la conquista, y especialmente de Méjico y del Perú, hace lijeramente mencion del testimonio sospechoso de Garcilazo respecto de las trajédias y comedias indigenas, y agrega por via de correctivo: «No tenemos al presente ningun medio de juzgar de la ejecucion de estas piezas. Era probablemente bastante grosera, como correspondia á un pueblo inculto.»

Como se ve, la contestura histórica de la pretendida literatura de los quechuas, no tiene mas solidez que su leyenda bibliográfica.

VI

Adelantaremos nuestras pruebas considerando el drama en su estructura, sus elementos y sus tendencias políticas y morales, pues él suministra la prueba mas directa y concluyente de su origen evidentemente europeo.

El OLLANTAY es por su fondo, por su forma y por sus menores accidentes un drama heroico de capa y espada, cristiano y caballeresco, tal cual lo crearon Lope de Vega y Cal-

deron. Tiene su rey, su barba, su galan, su dama, su traidor, sus confidentes de ambos sexos, sus comparsas, sus amoríos, sus canciones, y para que nada le falte al respecto, hasta su gracioso, escudero y confidente burlesco del galan.

Los sentimientos que generalmente prevalecen en él son: el orgullo de casta, la fidelidad conyugal, el espíritu militar, el amor filial, la humanidad con el vencido, el horror á la poligámia, la magnanimidad monárquica y la abnegacion deliberada en holocausto de la monarquía, que son los elementos morales de todo drama español, propio de la civilizacion europea, los cuales pugnan con todo lo que se conoce de la sociabilidad quechua.

Circula ademas en todas sus escenas un soplo revolucionario, que, á la vez que señala la época en que se escribieron ó arreglaron, repugnan á las máximas políticas del gobierno absoluto de los Incas, el mas absoluto que jamás se haya conocido. Hay sobre todo en él un cuadro, en que un general rebelde se hace coronar Inca al frente de sus tropas insurreccionadas y ciñe el *llautu* sagrado de los monarcas del Perú en nombre del pueblo, en medio de maldiciones contra la tiranía y el egoismo del soberano legítimo; mereciendo por ello recompensas y honores de parte del monarca reinante aun despues de vencido. ¿Puede darse una alusion contemporánea mas directa á la coronacion del rebelde Tupac-Amaru, en cuyo honor y en cuya presencia se representó en 1780?

El usurpador antes de levantar el estandarte de la insurreccion dirige al gran sacerdote del templo del sol estas arrogantes palabras: «Yo hablaré al Inca con energia y sin

temor, desafiando su cólera y el desprecio que tiene por mí por no ser yo de sangre real.»

Al decidirse á la rebelion, se dice á sí mismo: «O Cuzco! tu cruel Inca verá á mis fieles Antis armados y guiados por mí, amenazarlo como una nube de maldiciones. . . . Tu Inca perecerá contigo, y una vez derribado al suelo. . . lo estrangularé, y veremos si su boca inanimada me dice todavía, etc.»

Hé aquí otros conceptos del discurso de la coronacion en presencia de las tropas rebeladas, mas espresivos aun: «El Inca, con tal que no le falte su comida y su provision de coca, poco le importan los trabajos del pueblo.» A lo cual el rebelde coronado contesta: «Oid bravos guerreros lo que dice el Gefe de la montaña. Y si el Inca persiste, yo me declaro su enemigo implacable.» Y el gefe de la montaña afirma su declaracion de guerra exclamando: «Guerreros de los Andes, escuchad! Ya tenemos un Inca, y sabed que en adelante es necesario sostenerlo audazmente. El viejo Inca del Cuzco convoca sus guerreros: machacad yerbas venenosas para emponzoñar nuestras flechas: así la muerte los alcanzará mas pronto que el golpe que los hiera.»

¿Se concibe que este drama haya sido representado, como se dice, en presencia de un Inca, ante cuya divinidad infalible sus vasallos no podian ni levantar los ojos?

Apesar de estas pruebas irrecusables de su origen europeo, los partidarios de la originalidad quechua del drama, aseveran dogmáticamente que nada se encuentra en él que haga recordar las cosas europeas ó de la cristiandad. Pacheco Zegarra, el mas competente y el mas convencido de todos ellos, dice al respecto: «El Ollantay es todo lo que

nos queda de la literatura del imperio de los Incas, y el espíritu, las creencias, la vida, las costumbres de esta nación se reflejan en él mas vivamente que en ninguna otra parte.» Y agrega mas adelante: «No presenta ninguna relacion con la literatura de los tiempos de la conquista, y en el fondo el espíritu que se desprende de su conjunto, pertenece á un mundo aparte, á otro órden de ideas enteramente diferente de la de nuestra época.»

Dejando para mas adelante poner de manifiesto sus similitudes literarias, y los elementos históricos de origen europeo que constituyen su argumento y el desarrollo de la accion, nos concretaremos por ahora á lo que se refiere á las costumbres y á las creencias de «ese mundo aparte», que se pretende reflejado en sus escenas, tomando por base el mismo testo de Pacheco Zegarra y prescindiendo del de Valdéz, que él declara apócrifo.

En la escena primera, el héroe hablando con su escudero, dice: «Aun cuando la muerte con su guadaña (*ychuna*, que significa *hoz* en quechua) se opusiese.»

Hé ahí una imágen que solo un católico puede emplear y que en manera alguna podia concebir un quechua. Los antiguos peruanos, como todos los salvajes de la América, no tenian la nocion clara de la muerte. Como lo atestiguan sus sepulcros, al lado del muerto se colocaban las provisiones, para alimentar la existencia, pues la muerte no significaba otra cosa para ellos que la prolongacion de la misma vida material en otra condicion (1). Mal podian, pues, personifi-

(1) En una *Instruccion* contra los ritos de los Indios, publicada en Lima en 1585 por órden del Concilio de 1583, se ve que, aun despues de la conquista y convertidos al cristianismo, la nocion de la muerte como

car la muerte en una deidad siniestra, y menos aun, armada del atributo que el catolicismo le ha dado al representarla en la forma de un esqueleto.

El doctor don Vicente F. Lopez, que ha procurado explicar este símbolo en la mitología peruana, dice, que él «es griego y no católico, y muy propio de una raza agrícola, á la cual como al antiguo pelasgo la muerte se presentaba como una segadora que hacia su cosecha diaria,» insinuando que de sus antepasados los pelasgos debió venirle. Parécenos que el doctor Lopez ha confundido aquí dos cosas distintas, desconociendo la filiación de la imágen de la muerte así en la Grecia como en el catolicismo. Los antiguos griegos, y los romanos que continuaron su culto, representaban á Saturno, personificación del tiempo y no de la muerte, armado con la guadaña simbólica, bajo el aspecto de un anciano cargado de años, con alas y con un reló de arena en una de sus manos. Las parcas eran las que simbolizaban la muerte. Segun los anticuarios, y para citar á uno de los mas famosos, segun Rich, el atributo de la guadaña ó de la hoz (*falx*) le habria sido dado como una alusion á la agricultura que se suponía haber sido el primero en introducir en Italia, y en la actitud del segador de mieses está representado en la famosa medalla de Heliogábalo. Es en las

destrucción del cuerpo, no habia penetrado en su cerebro. Dícese en esa *Instrucción*: «Es cosa comun entre los indios desenterrar secretamente los defuntos de las Iglesias, ó cimiterios, para enterrarlos en las guacas, ó cerros, ó pampas, ó en sepulturas antiguas, ó en su casa, ó en la del mismo defunto, para darles de comer y beber á sus tiempos.» Herbert Spencer en su «Socialogia,» Fustel de Coulanges, respecto de Grecia y Roma, y Maspero en sus estudios sobre el antiguo Egipto, han analizado y explicado profundamente esta idea primitiva de la muerte.

estampas de los grandes artistas de la edad media, y entre ellos Alberto Durer, donde por la primera vez la guadaña de la muerte se presenta como emblema de destruccion de la vida.

El doctor Lopez, al sostener su proposicion incurre al parecer en una contradiccion del punto de vista de su sistema de argumentacion. Dice que la palabra *Ichuna*, que en quechua significa *hoz*, es la única que ha encontrado en el drama, «que pueda llamarse moderna.» Los quechuas tenían su hoz propia antes del descubrimiento, que todavia conservan, y la llamaban con ese nombre. En el Vocabulario del P. Santo Tomas, que este empezó á compilar diez años despues de la fundacion de Lima, (en 1546) y se imprimió en Valladolid en 1560 (precisamente en la época en que Garcilazo pasó á España de edad de veinte años) se encuentra ya la palabra, lo que evidencia su antigüedad. Y como comprobante de ello agregaremos, que cuando se introdujo al Perú la guadaña europea que los quechuas no conocian, la llamaron *trigo-ychuna* segun puede verse en el Vocabulario del P. Holguin, impreso en Lima en 1608.

Parece, pues, quedar demostrado que la guadaña ó la hoz de la muerte en el drama Ollantay, no es de los quechuas, y ni siquiera tradicion que pudiera venirles de los griegos, sus pretendidos antepasados.

En otra escena, el héroe en presencia de una especie de milagro ó sortilegio del gran sacerdote, que hace manar el agua de una flor, refiriéndose á sus ojos prorrumpe en estas palabras: «Mas fácil seria hacer brotar el agua de la roca.» ¿Quién no ve en esto una alusion bíblica al prodigio de Moisés?

En otra ocasion dice el mismo: «Podrá leer mis combates grabados en esta arma victoriosa, que ha derribado miles de guerreros.» Hé ahí una alusion caballeresca á los motes y divisas de los guerreros de la edad media.

El gran sacerdote hace alusion una vez al «hilo del destino, que se ha roto y enredado, y que debe desenredarse y reanudarse,» imágen verdaderamente griega, que mejor que la guadaña hace recordar la personificacion de la muerte entre los helenos, y que, locucion usual en un europeo, un quechua no podia ni concebir.

Una vez se habla del gato como animal doméstico para ahuyentar ratones, y para explicarlo tiene Pacheco Zegarra que suponer que los quechuas pudieron tal vez domesticar al gato montés. Otra vez se habla por dos ocasiones del canto de la lechuza sobre los techos como anuncio siniestro de muerte, supersticion europea, de que tambien participaban los quechuas segun el Concilio de Lima 1583, pero que de cierto no podia venirles de los griegos con ese sentido como el hilo de las parcas, tratándose del ave de Minerva.

En un Yaraví en que se describen las perfecciones de una belleza, se dice que «su cuello es *blanco* como la nieve; que sus mejillas son como rosas caidas en la nieve; su rostro *blanco* y trasparente como el alabastro; que sus dos senos son *tan blancos* como pedazos de hielo, y que sus dedos se parecen á copos ó florés de algodón abiertas» (1). ¿Podrian estos cumplimientos (que de paso sea dicho, son imitados del cantar de los cantares) dirigirse á una beldad cobriza?

(1) Para que en vista de este testimonio concluyente contra la originalidad quechua del drama, no se dude de su autenticidad, insertare-

En ese mismo Yaraví, mezclando las imágenes sagradas con las profanas se dice «que sus cejas son arcos que despiden flechas ardientes y matadoras» lo que siendo una vulgaridad repetidísima en la poesía española, es una alusión clarísima á las armas de Cupido. Esto sí que siendo español, es mas griego que la guadaña de la muerte.

El Inca, dando instrucciones á un general arrodillado que marcha á campaña le dirige estas palabras: «Coloco en tu mano este anillo para que no olvides nunca que debes tener clemencia con todos. Levántate, eres un héroe!» ¿Quién puede aquí desconocer la ceremonia de armar un caballero de la edad media?

En una sola escena se encuentran tres alusiones contrarias á las costumbres quechuas, y propias de las ideas europeas. Se habla del Inca muerto que ha sido enterrado (*pampaskacta*), y nadie ignora que los Incas no se enteraban, y que embalsamados eran conservados en el templo del sol sentados sobre sillas de oro. Se habla de vestidos negros de duelo, y es sabido que el color pardo era el luto de los antiguos peruanos. Dicese que la ciudad del Cuzco ha elegido un nuevo Inca, y es escusado decir que la monarquía incásica es hereditaria por origen divino, y no electiva.

mos la traduccion interlineal que el mismo Pacheco Zegarra da en sus comentarios.

Illampu kunkanre kespín waylluska
Suave es su cuello como cristal pulido
Parakay rithn
Y blanco como nieve

Vttqqu munaymi kkaskunwan kuska
A flores de algodón agradables sus senos semejantes
Kuntan puririn
Llenos se expanden

Por último, y para terminar con esta larga serie de pruebas directas tomadas del testo del mismo drama, señalaremos la escena en que el Inca, perdonando al rebelde vencido, le premia nombrándole su regente y sucesor, y le ciñe la corona de la soberanía, que era la de la divinidad en la tierra, debiendo advertir, que este hecho imposible en el antiguo Perú, es históricamente falso.

El Inca dice: «Tráigase la gran diadema con la borla amarilla. Gran sacerdote, apresúrate á ponerle esta insignia y entregarle la gran masa. Anuncia á todo el mundo que toma el puesto del Inca. Si, Ollantay, queda para ser Inca en mi lugar y levantarse como el astro del dia. Ahora marchó mas satisfecho á mi campaña de la provincia de los Collas, sabiendo que dejó á Ollantay para velar por mi hogar.» ¿Quién al leer esto no creeria leer una página de Tácito, describiendo la adopcion de un sucesor del imperio romano, para aplacar una insurreccion pretoriana?

Vése, pues, que las alusiones á cosas de origen europeo abundan en el drama.

VII

El OLLANTAY como composicion dramática, no tiene el mérito literario que se le atribuye, no obstante que su accion tenga unidad y sea bien conducida, con situaciones de bastante efecto teatral. A no haber sido escrito en lengua quechua, nadie se habría ocupado de él, y solo debe su celebridad á la creencia de ser una produccion original de los indigenas pre-colombianos.

Por su contestura, es muy superior no solo á la semi-ci-

vilizacion peruana, sino tambien á las obras del mismo género que se conocian en Europa al tiempo de la conquista de América, lo que prueba que su concepcion es posterior á esa época. El estilo lleva en muchas partes el sello del culteranismo de la decadencia de la literatura española, con sus retruécanos, equívocos y antítesis, lo que indicaria que es tambien posterior á las obras de Lope de Vega y Calderon, pudiendo asegurarse que corresponde á la época del siglo XVIII.

Los caracteres no tienen relieve ni significado moral: son figuras ó figurones dibujados sobre la tela de la accion misma, que acompañan servilmente en sus peripecias. El único carácter que se destaca en esta obra, es el del gracioso, que participa de la fisonomía de los papeles de su género en el teatro antiguo español y de los bufones característicos del de Shakespeare. Es una especie de filósofo vulgar y un libre pensador, que se burla de las cosas humanas y sagradas, se hace el tonto y aparece en sus pasajes mas patéticos diciendo chistes andaluces y espresando en conceptos de doble sentido una cosa distinta de la que piensa, pero cuya intencion irónica solo se comprende poniendo mucha atencion. Este tipo complicado, vaciado en un molde conocido, no es ni concebible en la sociabilidad quechua, y hasta su lenguaje es contrario á la índole de su idioma hablado.

Su argumento es puramente fantástico, lo mismo que el héroe, pues como queda dicho, ni el nombre de este figura en la historia peruana. El doctor Lopez piensa que el asunto es tan antiguo, que probablemente es anterior á la dinastía de los Incas, fundándose para ello en la interpretacion que da al nombre de OLLANTAY; pero Pacheco Zegarra la

refuta con demostraciones gramaticales que no admiten réplica.

OLLANTAY que equivale á Ollantino ó natural de Ollanta, es un jóven general de origen plebeyo, del tiempo del Inca Pachakutic, hijo de Viracocha. Enamorado de la hija del Inca, la Ñusta ó princesa *Kusi Koyllur* (que significa Estrella de Alegria) y correspondido con aprobacion de su madre la Koya Anahuarqui, aspira á su mano, y la solicita del monarca invocando sus servicios. Siendo tan insólita pretension contraria á las leyes del imperio, pues las personas de la familia real se consideraban de origen divino, cuya casta solo se unia entre sí, el Inca, despues de haberle invitado á hablar, y á pedirle «aunque fuése su corona», la rechaza, limitándose á decirle: «Acuérdate que eres un simple vasallo: cada uno debe estar en su lugar; has querido subir demasiado alto.» Ollantay despechado, que habia seducido á la princesa, se subleva, haciéndose coronar Inca en la fortaleza de Ollantay, y derrota á las tropas incásicas enviadas para someterlo. En el intermedio de estos sucesos que abrazan un espacio de diez años, muere Pachakutic y le sucede en el trono su hijo el Inca Tupac-Yupanqui. El primer general del imperio Rumi-Ñawi (Ojo de Piedra) derrotado antes por Ollantay, se ofrece á apoderarse de éste, y lo consigue por medio de un stratagemata de que luego se hablará. El nuevo Inca no solo perdona al rebelde, sino que lo colma de honores, nombrándolo su segundo y regente del imperio, concediéndole ademas la mano de la princesa *Kosi-Koyllur*, quien por una combinacion de accidentes novelescos por el estilo de los de Ana Racliffe, habia sido salvada de un subterráneo en que la tenia encer-

rada su difunto padre, por intermedio de su hija, fruto de sus secretos amores con Ollantay. En cuanto á Ojo de Piedra, que se habia sacrificado por salvar la dignidad de su soberano, no recibe premio alguno, ni las gracias siquiera, siendo la moral del drama el triunfo real de la rebelion, la humillacion de la autoridad incásica, y la violacion de todas las leyes divinas del imperio de Manco-Capac.

Basta el simple buen sentido y el mas superficial conocimiento de la sociabilidad política del antiguo Perú, para convencerse de que tal argumento ni concebirse podia bajo la dominacion incásica, y menos aun que el drama pudiese ser representado á principios del siglo XV bajo el reinado de Hurayna-Capac, padre de Huascar y Atahualpa.

Un análisis de algunas escenas del drama pondrá mas de bulto lo que de solo el argumento se deduce.

Como en casi todos los dramas españoles de capa y espada, el Ollantay empieza por una ronda nocturna del galan acompañado de su paje ó escudero, que es á la vez el gracioso de la pieza, y que lleva el nombre de *Piki-Cháki* (Pie-de-pique, ó pulga) y acompaña á su amo como su sombra recibiendo sus confidencias. El contraste entre estos dos personajes, constituye el elemento cómico de la composicion desde el principio. Véase así, que mientras Ollantay habla de su estrella (*Koyllur*), el bufon con palabras de doble sentido le hace un curso burlesco de astronomía hablándole de la luna y las estrellas del cielo. En su entusiasmo amoroso el galan esclama, parafraseando las letanias de la Virgen Maria: «Estrella de felicidad (matutina?) alumbreme!» En seguida prorrumpe en una blasfemia, impropia de un creyente quechua: «Mi Estrella hace empalidecer al

sol», concepto que se encuentra en varios dramas españoles. La escena termina con este rasgo que la sintetiza:— «*Ollantay*: Llévame á ver mi Estrella.» *Piki-Cháki*: Es de día y no puede verse.»

Para poner mas de relieve este contraste citaremos otros chistes del escudero, que acusan su origen esencialmente español.

El teniente de Ollantay se llama «Urco-Huaranca», y *huarana* en quechua significa mil. Ollantay pregunta á su escudero, si en su ausencia alguno le habia buscado. *Piki-Cháki* le contesta que «una cosa como mil hombres.» Luego resulta que es solo un hombre, y á la pregunta:—«¿Qué hombre?»—el gracioso replica:

<i>Chay Urco-Huarancakatan ñini</i>	Ya dije que Urco-Huaranca.
<i>Payllun kanmanta tapukun</i>	Es quien preguntó por tí.

Otra muestra: «*Piki-cháki*. Tu mano está abierta para todos, menos para mi—*Ollantay*. ¿Qué necesitas?—*Piki-cháki*. Esto, lo otro... ofrecer un vestido á mi muchacha... y además, querria hacer sonar mi dinero, por que esto da consideracion» Esto es español puro.

Otro: «*Ollantay*. Partamos, marcha adelante—*Piki-cháki*. Cuando se trata de huir, aquí estoy yo.» Como todo los graciosos del teatro español, este es tambien cobarde.

En otra ocasion, el bufon hablando con el gran sacerdote que le pregunta por Ollantay, que se habia insurreccionado, se entabla este diálogo:—«*Willac-uma* (gran sacerdote). Y Ollantay ¿qué hace?—*Piki-cháki*. Desenreda una madeja muy enredada. *Willac-uma*. ¿Qué madeja?—*Piki-Cháki*. Dame primero algo si quieres que hable.—*Willac-uma*. Te daré un garrote para apalearte,

y tres para ahorcarte.—*Piki-chaki*. No me asustes—*Willac-uma*. Habla!—*Piki-chaki*. Ya no me acuerdo.»

Todos estos rasgos se encuentran diseminados en las comedias españolas, casi con las mismas palabras.

Ahora, siguiendo en el análisis de algunas tiradas y situaciones del drama, se pondrá mas de manifiesto su origen europeo.

La larga relacion en que Ollantay pide al Inca la mano de su hija, recapitulando sus grandos servicios, está calcada sobre la del Cid campeador en el popular drama conocido con este titulo. Se diria que es el héroe castellano el que habla de los moros, cuando dice al Inca:—«En tu servicio mi frente se ha cubierto muchas veces de sudor. Enemigo de tus enemigos, los he buscado por todas partes, combatiéndolos y anonadándolos. Soy temible á todos, cuando me encuentro en medio de mis bravos Antís. ¿Hay un sitio donde mi sangre no haya corrido á torrentes? Mi solo nombre ahoga á tus enemigos como un dogal al cuello.»

El yaraví á que antes nos hemos referido, es como queda indicado, una paráfrasis del cantar de los cantares, en que casi con las mismas palabras se repiten las mismas comparaciones. Al leer el verso antes citado. «*Su cuello es suave como el cristal pulido*» recuérdase esta otra comparacion bíblica apenas disfrazada: «Su garganta es suavísima, tu cuello como torre de marfil bruñido.» Dice el cantar salomónico: «Mi amado metió su mano por el resquicio, y á su toque se estremecieron mis entrañas.» En el Ollantay se dice: «Al solo toque de su mano tan suave, me estremeco de placer.» El plan del cantar y del yaraví es el

mismo: describir por medio de comparaciones las bellezas corporales y las sensaciones del amado y de la amada.

Una reseña militar que hace el teniente de Ollantay, Hurku-Waranka, es una reminiscencia de las de Homero con sus tribus y sus caudillos.

El estratagema que constituye el nudo del drama y al rededor del cual gira la accion y produce el desenlace, es tomado punto por punto de un hecho de la historia antigua vulgarizado por los «Viages del jóven Anacarsis.» Es el siguiente. Hacia largo tiempo que Dario sitiaba á Babilonia, que se habia rebelado como Ollantay. Zopiro, conocido tambien bajo el nombre de Magabyso, se mutiló la nariz y las orejas, y se presentó á los rebeldes como una victima de la crueldad de Dario, grangeándose por este medio su confianza y facilitando así la sumision de la ciudad rebelada. El estratagema que el general del Inca Tupac-Yupanqui, Rumi-Ñawi empleó para someter á Ollantay y adquirir la confianza de este, es el mismo en todos sus pormenores. ¿Puede presentarse una prueba mas concluyente del origen europeo del drama? Sin embargo, Pacheco Zegarra que la conocia, ni por entendido se da de ella, y la pasa por alto.

- Por último, y para acabar con este análisis, presentaremos la traduccion literal del discurso que Ollantay dirige al Inca, cuando este le perdona su rebelion, le nombra su regente y le ciñe el *llautu* sagrado, ménospreciando el sacrificio de su Zopiro personificado en Rumi-Ñawi (Ojo de Piedra) y es como sigue.

OLLANTAY

Oh Inca! mucho levantas
 A un hombre que nada vale.
 Puedas tu vivir mil años
 Y encontrar en mí un esclavo (1)
 Caído, me pones de pié;
 En desgracia, me socorres;
 Pobre, enriquecesme tu;
 Ciego, tu me das la luz;
 Muerto, me vuelves la vida:
 Tu me enseñas á olvidar!

¿Quién no creerá leer una tirada cuajada de antítesis del drama español en la época de su decadencia?

¿Y habrá todavía alguno que despues de esto sostenga que el *Ollantay* refleja las costumbres, las creencias, la política, la historia y la sociabilidad de los antiguos peruanos, y desconozca la filiacion del drama, á todas luces europeo, cristiano y genuinamente español?

(1) Pacheco Zegarra trae la traduccion literal de estos cuatro versos, no insertando el resto de la relacion que se encuentra en el testo de Valdez publicado por Markham.

He aqui la traduccion.

Achetan Inka hokariuki
Demasiado o rey tu elevas
 Kay llatan yanka runata
Este desnudo insignificante hombre
 Kawsakuy warawka wata
Vive tu mil años
 Imatan nokapi tarinki
Sea lo que sea en mi tu encontrarás

VIII

Ampliaremos nuestras pruebas, buscándolas en la con-testura del drama mismo, en sus elementos lingüísticos y en sus formas gramaticales, que como testimonios irrecu-sables acusan y determinan su verdadero origen.

Uno de los argumentos que mas se han hecho valer por los partidarios de la originalidad y antigüedad del Ollantay es lo arcáico del lenguaje, que segun ellos corresponderia á la época en que el quechua se hablaba en toda su pureza. Esta prueba meramente inductiva— aun dando por cierta la premisa— no tiene valor filológico refiriéndose á un manus-crito *escrito* dos siglos y medio despues de la conquista; pudiendo agregarse; que si hoy mismo hay quien pueda apreciar aquella calidad, y aun restablecer la pureza del supuesto testo *oral*, bien pudo poseer esa facultad el cura Valdez ó quien sea su autor, un siglo ha.

Por otra parte, no parece que hayan hecho muy profun-dos estudios sobre el particular los que esto sostienen, pues se limitan á enunciar la proposicion sin demostrarla. Tschu-di que es el único que insinúa que el lenguaje de la obra no es muy puro, y Markham que sostiene lo contrario, han sido convencidos de ignorar completamente la estructura gramatical de la lengua quechua, y su opinion no tiene por lo tanto valor ni en pro ni en contra. El doctor Lopez, que solo ha encontrado una palabra que segun él podria «llamarse moderna,» ya se ha visto que la ha desconocido, pues la que cita es precisamente una de las mas genuinas y anti-guas del idioma. Pacheco Zegarra, el mas competente de todos ellos como quechuista, ofuscado por su tesis precon-

cebida, no se ha apercibido de los españolismos de que está plagado el testo que comenta.

Las correcciones que los quechuistas han hecho en el sentido de restablecer la pureza primitiva del testo segun su ideal, se limitan á sustituciones de palabras, achacando á la infidelidad de sus copistas los españolismos que se encuentran en algunos testos, dejando, empero, subsistentes otras mas notables que han escapado á su observacion. Así, la palabra *aznuta* (asno) los unos la suplen por *llamacta* (asno) y los otros por *atocta* (*atok*, zorro) á fin de darle un carácter arcáico; y aun en esto mismo se equivocan contradiciéndose, pues *llamacta*, por ejemplo, no es el nombre de la llama, sino lo que corresponde á este animal, siendo la partícula *c* antes de *ta*, un acusativo que da á esta desinencia un significado distinto, como lo observa el mismo Pacheco Zegarra.

Si los que tal sostienen hubiesen penetrado un poco mas en los elementos de que se compone el discurso, habrian notado que son frecuentes los españolismos en las interjecciones, las cuales no pueden alterarse ni achacarse al copista, porque forman parte integrante de la medida del verso en que el drama está escrito.

Es sabido que cada nacion tiene en su lengua propia ó modificada, una exclamacion distinta para expresar el dolor físico ó moral; y es una ilusion muy comun de las naciones figurarse que sus quejas inarticuladas corresponden al lenguaje universal. Empero, los españoles, los franceses, los alemanes y los ingleses, pueblos vecinos y en frecuente comunicacion hace siglos, se quejan de distinto modo, y hay

tanta diferencia entre el *ay* y el *alas* como entre el *ach* y el *helas*:

Con relacion á los quechuas la distincion es todavia mas delicada, pues así como tienen distintos verbos para expresar una misma accion, segun el que la ejecuta, los accidentes que la acompañan ó la cosa á que se refieren, asi tambien se quejan de distinto modo segun los casos.

Ejemplo. En quechua segun puede verse en el vocabulario del P. Holguin de 1608—*Anay*, es queja de dolor fisico,—*anau*, *ananau*, ó *acacay*, lo es especialmente de frio, y el *alalau* ó *acacau* de calor, refiriéndose en los tres casos á sí mismo. Doliéndose de otra persona, dicen: *ála*, y compadeciéndose de algo en general *átta* ó *áttah*.

Otros ejemplos. En el Arte y Vocabulario quechua de Torres Rubio (año de 1754) añadido por Figueredo, se enumeran 22 interjecciones con mayor número de variantes para expresar el afecto, la admiracion, la alegria, el espanto, la risa, la compasion, el placer, la burla, el enojo, el dolor de una quemadura, la aprobacion, la desconfianza, la amenaza, etc. etc. sin que el *ay* ni cosa parecida se mencione, y esto cerca de dos siglos y medio despues de la conquista del Perú por los españoles, en que el idioma indigena se habia corrompido y mezclado con españolismos.

El *¡ay!* español no es, pues, exclamacion quechua, aunque sus letras entren frecuéntemente como desinencia ó como elemento silábico en la composición de sus pronombres, formando diptongos que se resuelven en las radicales. Sin embargo, esta es la exclamacion mas prodigada en el drama y puede decirse que la única, y esto, constantemente fuera de tiempo y lugar.

Corolario. La heroína emplea el *jay!* ocho veces consecutivas la primera vez que se presenta en escena, y siempre impropriamente según la mente quechua. Así por ejemplo dice: *Ay koya* (*ay reina*); *ay kollallay* (mi reina); *ay mamallay* (madre mía); *ay kosallay* (mi marido)—Con no menos impropiedad la emplea el héroe siete veces consecutivas en una sola escena.—He ahí otros tantos testigos irrecusables de la paternidad española del drama.

IX

Queda todavía por considerar el drama en su estructura métrica, examinándolo bajo un nuevo punto de vista que no han tenido presente los críticos que nos han precedido.

El *Ollantay*, con solo dos excepciones, está escrito todo él en versos octosílabos, ásonantados algunos ó afectando la forma de cuartetas aconsonantadas por regla general, no faltándole la combinación típica de la décima española—circunstancia que hasta hoy nadie ha señalado—y encontrándose también versos alternados de diez y de cinco sílabas que se emplean para las canciones. Estos artificios métricos invención de los modernos, son propios de las lenguas del mediodía de la Europa, y algunos de ellos son patrimonio exclusivo de la lengua y la literatura española.

Como es sabido, entre los antiguos—griegos y latinos—cada verso estaba dividido en cierto número de compases á que damos todavía el nombre de pies, en los cuales el movimiento alternado de las sílabas largas y breves, producía su combinación armoniosa y constituía la diversidad de metros. En los idiomas modernos tal artificio es imposi-

ble, por carecer del ritmo y la cadencia de la versificación primitiva, falta que ha sido suplida con la invención del actual sistema métrico cuyos recursos armónicos consisten en períodos musicales, marcados por acentos y apoyaturas y ornados además con el consonante ó el asonante, arte que desconocieron los antiguos, y que por otro parte no les era necesario. Fueron los provenzales los primeros que sacando partido de una lengua enérgicamente acentuada, combinaron hábilmente las acentuaciones, y produjeron un conjunto análogo al del verso antiguo, bien que cada sílaba dejó de tener su valor musical. Tal es el sistema métrico de la lengua española, que tiene su forma típica y popular en el octosílabo, el cual corresponde al antiguo verso trocaico de los latinos, es decir, de cuatro acentos rítmicos, con cuatro largas y cuatro breves, alternadas, apoyando en las impares.

Seria ya cosa de maravillarse que los antiguos quechuas hubiesen precedido á los españoles en la concepción psicológica del drama tal cual sus grandes poetas, es decir, tal cual los mas grandes poetas del mundo lo crearon, y que lo vaciasen en un tipo idéntico en cuanto á su forma; pero lo seria mucho mas el que se hubieran anticipado á las complicadas combinaciones métricas que tuvieron por razon de ser la transición de la lengua latina á las modernas lenguas europeas y la adaptación de una literatura nueva á un modelo que en su forma armónica no era aplicable ya. Esto solo basta para establecer la convicción moral de que el *Ollantay*, fué vaciado en el molde métrico de las lenguas del mediodia de la Europa, tomando por tipo el octosílabo español.

El quechua por su índole y por su acentuación grave, se presta á los artificios de la métrica europea, y los escritores europeos que la emplearon en composiciones literarias, encontraron en él un instrumento adecuado para emplear las mismas formas y espresar en ellas conceptos aproximativamente equivalentes.

Pacheco Zegarra, que es el único que se haya ocupado de este punto, mostrando competencia en otro sentido, no ha acertado á establecer la verdadera teoría histórica y literaria, técnica ó filológica por lo que respecta á la métrica y la fonética quechua en sus relaciones con la literatura y las lenguas de Europa. Todos sus argumentos para demostrar la originalidad poética del drama en su forma esterna, versan sobre las irregularidades de la rima, que no prueban sino incorrecciones del autor ó del copista; y cuando pretende deducir una nueva métrica del carácter aglutinativo del idioma, llega en el fondo á la misma conclusión que nosotros, puesto que lo que demuestra es, que el ritmo griego ó latino no es posible en la lengua quechua, cuya acentuación cadenciosa es distinta.

Markham, que procura robustecer sus pruebas inductivas con otras de carácter deductivo, insiste mucho sobre el testimonio de Garcilaso. Empero, de lo que el mismo dice se deduce con evidencia, que una composición de la extensión del *Ollantay*, no podía confiarse á la tradición oral, y que no existe absolutamente testimonio alguno respecto de la existencia de ninguna de este género anterior á la conquista.

Las pruebas histórico-literarias que aduce Markham, merecen considerarse por su poca meditación y por la falta

de conocimiento que en la materia revelan, al punto de refutarse con las mismas citas y autoridades que trae.

Las mas antiguas muestras que de la poesia, ó mas bien dicho, de la métrica quechua se tengan, son las que trae Garcilaso en el cap. 37 de la 1ª parte de sus «Comentarios.» Consisten éstas en cuatro versos de una antigua cancion quechua que el autor oyó en su niñez, y repite de memoria, y unos que el P. Blas Valera á quien copia, dice haber encontrado en los quippos que le fueron descifrados por «los indios contadores» lo que ya indica su origen fabuloso, pues los quippos eran simples auxiliares mnemónicos de la contabilidad.

La cancioncilla de Garcilaso se compone de tetrasílabos y trisílabos alternados, acentuados los primeros en las sílabas impares, y los segundos en la del medio ó sea un verso anfibráquico compuesto por una breve, una larga y una breve.

No es posible imaginar una versificación mas rústica ni primitiva: es simplemente la materia prima de la prosa dividida en sus mas elementales cláusulas rítmicas, sin el adorno siquiera de la rima, que segun el mismo Garcilaso nunca conocieron los peruanos. El ritmo obedece naturalmente á la índole de la lengua, pues casi todas las sílabas del quechua son graves, estando por regla general acentuadas todas sus palabras en la penúltima sílaba, y muy rara vez en la ante-penúltima, y por lo tanto, los acentos rítmicos se colocan por si sin artificio, como puede verse en los versos citados por Garcilaso.

Cás		lla		llá		pu		Al cantíco
Pú		mún		qui				Dormirás
Cháu		pi		tá		ta		Media noche
Sa		mú		sac				Yo vendré.

Los del P. Valera, bien que un poco mas regulares, y que él llama impropriamente espondaicos, son todos trocaicos, como él mismo lo demuestra en la traduccion latina con que la acompañó, y por via de muestra citaremos los primeros cuatro versos:

Súmac Nústa		Palchra Numpha
Toralláiquim		Frater tuus
Puyñuy quita		Nonam tuam
Paquer cáyan		Nunc infringere.

Tales son los únicos tipos métricos del quechua, citados por Garcilaso, cuya acentuacion métrica hemos procurado reproducir, y de los cuales él mismo dice: «De la poesia alcanzaron otro poco, (los antiguos peruanos), por que supieron hacer versos cortos y largos, con medidas de silabas . . . los versos eran pocos, porque la memoria los guardase, empero muy compendiados como cifras. No usaron consonantes en sus versos, todos eran sueltos.»

Sobre estas citas contra-productentes, funda Markham su sistema de comprobacion, incurriendo con Garcilaso en el grosero error de confundir la cuarteta ya citada con la redondilla española, que es uniformemente octosilaba y trocaica concertando el 1º y 4º verso con el 2º y 3º. Al efecto invoca la autoridad de Ticknor, que refuta su arbitraria suposicion.

Como se vé, con la «poca poesia» que alcanzaron los Incas segun su mismo apologista, no alcanzaron ni siquiera á hacer uso del octosilabo ni las redondillas de que está compuesto el drama *Ollantay*, que hasta en esto de estar todo él escrito en este verso revela su origen español.

El doctor Lopez ha hecho valer otro argumento que se

liga á la discusion de la forma literaria, y por incidente á la cuestion métrica. Segun él en tiempo de la conquista el uso de los coros líricos á la manera antigua era enteramente desconocido en España. En la época de la conquista, ya el licenciado Fernan Perez de la Oliva habia hecho conocer en sus traducciones los coros de la tragedia griega. Además, por ese tiempo las canciones y villancicos, equivalentes á esos coros, ya eran populares en las representaciones dramáticas en España. Esto suponiendo que el drama hubiese sido escrito por ese tiempo; pero si se tiene en cuenta que por su estructura y su estilo debió ser compuesto despues que Lope de Vega y Calderon le dieron la forma típica que revistió, se verá que los coros, ó sea las canciones que intervienen por accidente en la accion, tienen su modelo en los dramas de esos autores, que los emplearon con frecuencia, como puede verse en la «Aurora de Copacabana» de Calderon, para citar otra composicion de asunto peruano.

X

De todo lo espuesto se deduce claramente, que el *Ollantay* es un drama esencialmente europeo y genuinamente español, como se ha probado con su mismo testo estudiado en su forma, en su fondo, en sus alusiones y en sus elementos lingüísticos.

Es posible que esa obra no pertenezca al cura Valdez, como por mucho tiempo se ha creido, como es probable que sea quien fuere su autor, tal vez este no sea en realidad sino el imitador ó traductor de algun drama poco conocido y

que no sería difícil encontrar su original examinando con atención el teatro español.

Pero en presencia de las pruebas que atestiguan su origen, cualquiera que haya sido su autor ó su modelo, ó la época en que fué escrito, no se concibe como escritores y críticos del saber de Rivero, Tschudi, Barranca, Markham, Lopez y Pacheco Zegarra, hayan podido desconocer la filiación cristiana, europea, española, moral, política y literaria de esta obra, que basta leer para caracterizar; y menos se concibe aún que hayan admitido la posibilidad de haberse representado en el Cuzco á principios ó mediados del siglo XV, es decir, cuando se inventaba la imprenta en el viejo mundo y empezaban á alborear las ideas y sentimientos que constituyen su esencia!

BARTOLOMÉ MITRE.

Buenos Aires, Marzo de 1881.
