



## LA ÉGLOGA *EL DIOS PAN* DE DIEGO MEXÍA FERNANGIL Y LA EVANGELIZACIÓN EN LOS ANDES A INICIOS DEL SIGLO XVII

José A. Rodríguez Garrido / Perú

La edición en 1608 en las prensas sevillanas de la *Primera parte del Parnaso Antártico* puso en el universo de los lectores hispanos de inicios del siglo XVII un conjunto de traducciones de Ovidio (*las Heroïdas* y *el In Ibis*) emprendidas con fervoroso empeño por Diego Mexía Fernangil, poeta nacido en la misma ciudad en que su libro veía la luz, pero que había pasado a Indias en 1582, en donde habría de escribir toda su producción literaria hoy conocida. El libro no contenía, pues, poesía absolutamente propia (aunque sí en los preliminares un importante conjunto de textos de poetas contemporáneos de Mexía, quienes, como él, residían en el Nuevo Mundo, entre los que destaca el de la anónima autora del *Discurso en laor de la poesía*). No obstante, el título del volumen ponía de relieve no tanto la reaparición, en nuevos moldes lingüísticos de las obras de Ovidio, sino la labor poética efectuada desde un territorio —el espacio antártico, es decir, el hemisferio sur— que Mexía presentaba como convertido, por primera vez, en ámbito de creación humanística, a través del ejercicio poético<sup>1</sup>. Las traducciones de Mexía se insertan, en efecto, en el marco de un conjunto mayor de textos correspondientes a los autores de la llamada *Academia Antártica*, animados por el propósito común de trasladar el humanismo a tierras americanas, un proyecto que hay

que situar dentro de la etapa de afianzamiento del poder imperial, una vez concluido el período más radical de la conquista y la apropiación de los nuevos territorios<sup>2</sup>.

Mexía concibe, sin embargo, su tarea de traductor en el contexto de la naciente vida colonial como una penosa y casi heroica empresa. La adecuación del proyecto humanístico al entorno americano se revela en el prólogo “Al lector” de su libro como una nueva conquista. Las palabras de Mexía adquieren el tono de una relación soldadesca de servicios al relatar el proceso vital que ha atravesado para llegar al logro de la traducción que se ofrece al lector:

Ha veinte años que navego mares, camino tierras, por diferentes climas, alturas, y temperamentos, barbarizando entre bárbaros, de suerte que me admiro cómo la lengua materna no se me ha olvidado, pues muchas veces me acontece lo que a Ovidio estando desterrado entre los rústicos del Ponto (fol. 4r.)<sup>3</sup>.

La barbarie a la que Mexía aquí alude no es exclusivamente, según Sonia Rose, una referencia a los indios, sino en general una alusión a un entorno marcado por la “rusticidad” y disociado de las prácticas humanísticas, dentro del cual se incluye también al grueso de los com-

ponentes del grupo español en los Andes<sup>4</sup>. De este modo, el autor sitúa la enunciación de sus traducciones poéticas en una radical condición de marginalidad respecto de los grandes centros productores de la cultura del Humanismo. Sin embargo, al mismo tiempo, intenta revertir esa posición colocándose para ello sobre las huellas del propio Ovidio: tanto en el modelo de la experiencia vital del poeta latino, “desterrado entre los místicos del Ponto”, como en las matrices de sus propios versos cuya traducción emprende<sup>5</sup>.

Esta condición de aparente ruptura con su entorno inmediato y el propio contenido de su único libro publicado han llevado a ver a Mexía como un autor que parecería negar por omisión el mundo indígena que lo rodeaba, un hecho aún más sorprendente si se tiene en cuenta que el traductor de Ovidio tuvo una amplia visión de diferentes partes del territorio americano, gracias a sus desplazamientos como viajero desde el virreinato de la Nueva España hasta Lima y luego de allí hasta la zona de la Audiencia de Charcas. En este trabajo intento mostrar que, por el contrario, la presencia indígena no está borrada en la producción poética de Mexía, a pesar de que el autor parezca interesarse poco o nada por sus costumbres o su cultura. No hay efectivamente en Mexía pasaje alguno que nos permita intuir una mínima vocación de observador de los pueblos autóctonos de los territorios que se habían convertido en el Virreinato del Perú, ni tampoco siquiera un intento de adecuar parte de esa cultura a los moldes discursivos del humanismo europeo<sup>6</sup>. No obstante, Mexía no soslayó un asunto central sobre el que reposaba la “legitimidad” de la presencia española en el Nuevo Mundo: el de la evangelización de los indios; pero, en lugar de referirlo frontalmente, se sirvió en su égloga titulada *El Dios Pan* de un modelo clásico revitalizado en el Renacimiento para proponerlo alegóricamente y así tomar claro partido en medio de la polémica sobre los métodos de cristianización en los Andes. Como se verá de inmediato, solo recuperando los contextos de los que dicha pieza forma parte es posible recomponer adecuadamente su plena significación. A fin de lograr este objetivo, me dedico a continuación, en primer lugar, a situar la égloga de *El Dios Pan* en el conjunto textual mayor del que forma parte (*la Segunda parte del Parnaso Antártico*). Estudiaré luego el ámbito de recepción al que la obra estaba originalmente dirigida. A continuación, pondré en relación la égloga con su paratexto inmediato, la “Epístola dedicatoria a don Diego de Portugal” que la precede, y, por último, a partir de estas premisas, intentaré una lectura del texto en relación con el contexto colonial en que se produjo y al que refiere.

La égloga *El Dios Pan* está incluida en la *Segunda parte del Parnaso Antártico*, un volumen manuscrito y aún inédito, atesorado actualmente en la Biblioteca Nacional de París, y que constituye la obra más personal de Mexía como poeta, dado que la primera parte, tal como se vio, está compuesta íntegramente por las traducciones sobre Ovidio<sup>7</sup>. Esta segunda parte está integrada por más de doscientos sonetos, además de otras composiciones en arte mayor, todo ello de contenido exclusivamente religioso<sup>8</sup>. El primero en llamar la atención, en 1914, sobre este importante manuscrito fue José de la Riva-Agüero. Desde entonces la obra ha merecido menciones marginales, pero hasta hoy carecemos de una edición completa de ella y de una nueva consideración global sobre su contenido.

Unos siete años habían transcurrido entre la publicación de la *Primera parte del Parnaso Antártico*, en 1608, y la conclusión de la segunda, en 1615 a juzgar por la fecha de la dedicatoria del volumen al virrey Príncipe de Esquilache, firmada el 15 de enero de ese año. Sin embargo, los modelos poéticos de Mexía no habían cambiado significativamente. El propio autor era consciente de que su estilo poético, aprendido antes de abandonar el Viejo Mundo, resultaba desfasado para los nuevos tiempos: “conozco que en treinta y tres años, que ha que salí de España es ya otro el lenguaje, y otra la perfección, y alteza de la poesía” (fol. h v.). No obstante, el fin cristiano que entonces proponía le permitía legitimar su intento de seguir escribiendo sobre los viejos modelos renacentistas: “con esta [poesía] que entonces traje, y acá se ha disminuido, quise hacer este servicio a aquel Señor que estimo en mas el comadillo de la pobre lira, que las ricas ofrendas de los ricos y poderosos” (ibid.). Así, si la *Primera parte del Parnaso Antártico* pretende la traslación del humanismo al Nuevo Mundo sobre la base de la imitación y la apropiación de Ovidio, esta *Segunda parte* ensayaba abiertamente la afirmación y la vigencia de un humanismo cristianizado para ese mismo ámbito.

La sección medular de la *Segunda parte* corresponde a un conjunto de doscientos sonetos sobre la vida de Cristo, de los cuales ciento cincuenta y tres, según relato del propio autor, nacieron originalmente de la contemplación de un número equivalente de estampas elaboradas por el jesuita Jerónimo Natal e impresas en Amberes, a las cuales los poemas de Mexía querían servir como complemento epigramático. El propósito inicial del poeta perulero, según relata en su prólogo “Al lector”, fue el de hacer imprimir estos sonetos junto con las estampas de Natal, para lo cual envió en 1614 a la misma ciudad de

Amberes sus composiciones. Sin embargo, ante la espera o la inseguridad del logro de este propósito, optó, impulsado por varios amigos, por darle una estructura independiente a su obra añadiendo para ello otros cuarenta y siete sonetos que completaban los sucesos de la vida de Cristo no considerados en el conjunto iconográfico del padre Naral. Además incorporó al conjunto "otras obras divinas compuestas en diferentes ocasiones para que el libro tuviese algún volumen". Estas eran "una carta a Nuestra Señora que contiene su vida" en tercetos encadenados; la "Vida de Sancta Margarita" en endecasílabos sueltos; "una oración de la señora sancta Ana" en octavas reales; "Memorare novissima" en estancias; "una égloga del buen pastor" en estancias, y la pieza que aquí me ocupa: la "égloga del Dios Pan al Santísimo sacramento" en endecasílabos con media rima.

Las dos églogas que integran el volumen se elaboran según el paradigma pastoril propio del género al que corresponden, pero presentan una estructura muy diferente. La primera es, en verdad, un poema de carácter narrativo que expone la redención del hombre por medio de la intervención salvífica de Cristo y que se desarrolla sobre los moldes de la parábola evangélica del buen pastor. La segunda, en cambio, resulta en muchos aspectos más compleja y más original. Para ella Mexía opta por una estructura dialogada con la participación fundamental de dos pastores (Melibeo y Damón), más un tercero (Títiro) que se une en la parte conclusiva de la égloga. La obra supone además el desplazamiento espacial de los personajes, lo cual ha llevado a vincularla de alguna manera al corpus de las obras teatrales escritas en el Virreinato del Perú entre los siglos XVI y XVII<sup>9</sup>. El aspecto de la teatralidad de esta égloga es, sin embargo, como se verá de inmediato un asunto que requiere de mayores precisiones.

Quizá sea este supuesto carácter teatral de *El Dios Pan* lo que ha despertado entre la crítica un relativo interés hacia esta égloga del que no ha gozado ninguna de las otras composiciones de la *Segunda parte del Parnaso Antártico*. De hecho esta constituye hasta hoy la única sección del libro que ha sido editada completa. Lo hizo Rubén Vargas Ugarte, dentro de su volumen *De nuestro antiguo teatro* (1943, reeditado en 1974), una selección de piezas dramáticas escritas en el virreinato del Perú de los siglos XVI al XVIII. Años atrás, en 1935, dentro de sus descripciones de *Manuscritos peruanos en las bibliotecas del extranjero*, el mismo Vargas Ugarte había dado a conocer la "Epístola dedicatoria a don Diego de Portugal", presidente de la Audiencia de los Charcas, que en el volumen manuscrito sirve de antecedente a *El Dios Pan*.

Vargas Ugarte es, pues, quien consagra la incorporación de esta égloga al corpus teatral del virreinato peruano<sup>10</sup>. Su apreciación, por tanto, supone una implícita adscripción de la obra al modelo de la égloga teatral que en España se desarrolla desde fines del siglo XV y que encuentra su representante modélico en la figura de Juan del Encina, y no tanto a la tradición propiamente lírica, más próxima al ejemplo de Virgilio, cuyo máximo exponente en España es el poeta Garcilaso de la Vega. La misma suposición aplicó Vargas Ugarte a la otra égloga contenida también en *La segunda parte del Parnaso Antártico*, la titulada *El buen pastor*, de la que, aun juzgándola inferior en mérito a *El Dios Pan*, consideró que "debió ser escrita para ser representada en alguna de aquellas festividades a que eran tan aficionados los conventos limeños"<sup>11</sup>. Nada parece sostener, sin embargo, tales conclusiones. En el caso de *El buen pastor*, no estamos ni siquiera ante una pieza dialogada, sino ante un poema que el autor dirige a Leonor de la Trinidad, abadesa de las monjas descalzas del Convento de San José en Lima, en el que, siguiendo una estructura narrativa, desarrolla y amplía la parábola evangélica correspondiente<sup>12</sup>. Las características de *El Dios Pan* merecen, en cambio, una revisión más detallada.

Tanto la égloga teatral como la égloga propiamente lírica comparten la representación del mundo pastoril e incluso habitualmente la forma dialogada. No obstante, el modelo dramático que impone Juan del Encina, además de mostrar permanentemente su destino escénico en las continuas alusiones al público cortesano al que se dirige y en la misma composición de la trama y el espacio, introduce un juego de referencias al entorno rural contemporáneo, cuya muestra más radical es el empleo del sayagués en la expresión idiomática y de una onomástica de cuño campesino para los personajes. En cambio, la égloga lírica de Garcilaso se sitúa dentro del modelo recuperado por Sannazaro, y propone un espacio y un mundo pastoril idealizado donde los personajes adquieren habitualmente sus nombres de la tradición clásica. No es imposible, sin embargo, que alguna de las églogas de Garcilaso tuviera también un destino teatral, en particular la segunda de ellas, asunto que ha sido planteado y discutido por la crítica<sup>13</sup>. En todo caso, en sus aspectos formales, resulta evidente que Mexía Fernangil, al elaborar *El Dios Pan*, pretendía ubicarse más próximo a la línea de Garcilaso que a la de Juan del Encina, tal como lo revela la propia elección de los nombres de sus personajes (Melibeo, Damón, Títiro) e incluso la misma referencia a Pan como dios de los pastores y su culto en Arcadia.

Fuera de esta adscripción a la égloga pastoril, es obvio que en la composición de Mexía aflora también el modelo de los diálogos y coloquios, heredados en parte de la tradición medieval, pero, al mismo tiempo, renovados y afirmados en el ámbito humanístico y universitario durante el Renacimiento como género idóneo para la expresión de debates de ideas. En tales piezas, el carácter dialéctico y argumentativo se superpone sobre cualquier principio de acción teatral. Desde esta perspectiva, *El Dios Pan* puede ser visto también como un diálogo humanístico a lo divino en que un personaje (Melibeo) conduce a otro (Damón) en un proceso de razonamiento que desemboca en el reconocimiento de una verdad (la revelación cristiana en este caso).

Las dificultades mayores para reconocerle carácter teatral a la égloga de Mexía han sido ya señaladas por Kathleen Shelly y Grinor Rojo, quienes se inclinan a considerarla irrepresentable y a excluirla, por tanto, del género dramático calificándola meramente de "égloga 'a lo divino'"<sup>14</sup>. Las dificultades para aceptar la supuesta teatralidad de *El Dios Pan* vienen, en efecto, por el lado del peculiar manejo del espacio que Mexía aplica en su obra. Esta supone no solo desplazamientos en principio inmanejables en un escenario convencional de la época (ya fuera este el de un corral de comedias o un tablado levantado en un espacio abierto), sino además la presencia de multitudes que obstaculizan permanentemente el desplazamiento de los personajes. Una rápida descripción dará una idea del problema.

La égloga se inicia con el encuentro entre Melibeo (cristiano) y Damón (idólatra gentil). Este acude movido por el interés que le despierta la fiesta de los cristianos en honor de la Eucaristía. Los dos personajes se aproximan a la plaza de la ciudad, llena de fieles que participan en la festividad. Melibeo conduce a Damón hacia cada una de las esquinas de la plaza, donde se ha levantado un altar, que incluye tanto imágenes religiosas como representaciones de emblemas, cuyo significado Melibeo va declarando a Damón. En el desplazamiento de una esquina a otra (siempre pugnando por hacerse espacio entre la muchedumbre), los dos personajes se topan con desfiles, danzas y juegos que forman parte de la fiesta: estalla un cohete que va a dar a una ventana, pasa la Tarasca, atraviesa la plaza una danza de estudiantes que representan a un cordero que conduce a doce leones. Por último, sale la procesión del templo mayor en medio de un gran aparato, y los dos pastores (en contra del movimiento de las masas que siguen la procesión), ingresan al templo cuyo esplendor Damón ensalza y se dirigen al altar

mayor donde se encuentra expuesto el Sacramento. Torna la procesión al templo en medio del desfile de las autoridades, las hermandades, las órdenes religiosas y el pueblo todo, y ante la adoración general, aparece Tíiro que canta un texto en el que explica el culto eucarístico. Finalmente, Damón expresa su voluntad de abandonar la idolatría y recibir el bautismo, tras lo cual los dos personajes se retiran, acabada la fiesta, para ir a comer.

A esta complejidad de los movimientos escénicos, se unen otros dos aspectos que combaten también contra la supuesta teatralidad de la pieza. En primer lugar, a lo largo de toda la égloga, son siempre los personajes quienes, por medio de profusas descripciones verbales, se encargan de llenar y componer la escena imaginaria (la obra carece por completo de didascalias). Por otro lado, hay que mencionar un elemento externo a los propios rasgos de organización del texto hasta aquí observados: el absoluto silencio del propio Mexía, tanto en la dedicatoria a don Diego de Portugal como en el encabezamiento de la égloga, sobre alguna hipotética representación de ella.

Resulta claro, por tanto, que *El Dios Pan* fue concebido como un texto para la lectura y no para la representación. No obstante, también es cierto que estamos ante una de aquellas obras que, si bien no están destinadas a la escena, presentan cierto hibridismo en su composición por el uso de algunos recursos que podrían considerarse propiamente teatrales. Los rasgos más evidentes son el empleo de los diálogos, los desplazamientos de los personajes y el desarrollo de una mínima acción dramática que conduce a la transformación de uno de ellos (la conversión de Damón). Por otro lado, los pasajes musicales insertados a lo largo de la pieza, especialmente los villancicos que coronan cada una de las explicaciones de Melibeo sobre los altares levantados en la plaza, parecerían remitir, en contra de lo que hasta aquí he sostenido, al modelo de Juan del Encina. Esto último resulta aun más llamativo si se considera el paralelismo con este justamente en la función asignada a los textos cantados. A semejanza de lo que ocurre con las églogas de Encina, en efecto, también en *El Dios Pan* los pasajes musicales aparecen para coronar momentos cruciales del desarrollo de la obra, aquí específicamente tras cada una de las etapas de la explicación doctrinal a la que Damón se somete y que se corresponden con la descripción de cada uno de los altares levantados en las esquinas de la plaza y, finalmente, con la veneración de la custodia con la forma consagrada en el interior del templo al finalizar la obra.

Por último, hay que resaltar que, aunque los desplazamientos escénicos, como se ha visto, resultan inmanejables en un escenario convencional, la organización del

espacio sugerido sí se corresponde con una concepción teatral, la del drama medieval, que sobrevivió y se empleó en el Nuevo Mundo como vehículo de adoctrinamiento religioso, tal como lo muestran algunas de las piezas que han llegado hasta nosotros procedentes del ámbito de la evangelización en el virreinato de la Nueva España. *El dios Pan* comparte con tales obras, en efecto, la referencia a un espacio múltiple simultáneo, que hallaba muchas veces su materialización en lugares abiertos, donde se levantaban diversas estructuras escénicas que actuaban como centros de la acción y en las que se ubicaban algunos de los personajes, mientras que otros se desplazaban de una hacia otra estructura. En el caso de *El Dios Pan*, hallamos cuatro altares, colocados supuestamente en cada una de las esquinas de la plaza. En cada altar se ubica un personaje a quien corresponde cantar el villancico que cierra la explicación doctrinal a cargo de Melibeo, mientras que este y Damón circulan de uno a otro hasta ingresar al templo y dirigirse al altar mayor. Sin embargo, en la égloga de Mexía, el texto no contempla en ningún caso la ubicación del público (que normalmente formaba círculo o semicírculo alrededor de la acción en el teatro de modelo medieval) de modo tal que se permitiera la visibilidad de la obra, dado que en este caso la recepción en la que se piensa es en principio la de la lectura.

Las características que vengo aquí presentando corresponden, en síntesis, a un texto que, si bien ha sido concebido para ser leído y no representado, recurre a una serie de complejas estrategias para captar la atención de ese público lector, las cuales lo harían definible como "teatro no representable", en la línea, por ejemplo (guardando todas las distancias del caso), de una obra como *La Celestina*. Estas cualidades contrastan con la sencillez formal elegida por el propio Mexía al elaborar su otra égloga, *El buen pastor*, dirigida a la priora de un convento.

Con esta demostración, quiero enfatizar el circuito de recepción al que la obra estaba originalmente dirigida y que habrá de servir de punto de partida para entender la propuesta que encierra: la lectura privada por parte de los miembros de la pequeña comunidad entre la que circulaban los poemas de Mexía —quizás haya que decir específicamente, en este caso, los miembros dirigentes de la sociedad— y no el múltiple y diverso auditorio propio del drama religioso. Conviene insistir, sin embargo, en que esta densidad de recursos formales que crean una eficaz simulación de teatralidad en el texto de *El Dios Pan* debe entenderse seguramente como un medio extremo para llamar la atención de los lectores sobre el contenido de la obra que se les propone.

Una vez establecido el ámbito de difusión de esta égloga, es posible plantear una interpretación que rescate el sentido de esta original pieza en el contexto del mundo colonial hispanoamericano de inicios del siglo XVII. El siguiente paso para ello será vincular el texto de égloga con su paratexto inmediato: la dedicatoria de la obra a don Diego de Portugal, que, en el manuscrito de Mexía, le sirve de antecedente inmediato para la lectura. Esta operación elemental no ha sido efectuada hasta ahora por la sencilla razón de que ambos textos nunca se han publicado juntos, y porque el lugar y la forma en que han aparecido por separado invitaban más bien a lecturas disociadas y diferentes: la epístola dedicatoria se incluyó en el gran proyecto bibliográfico de Vargas Ugarte (*Manuscritos peruanos*), donde eventualmente se transcribían algunos textos a los que se otorgaba sobre todo un interés documental; la égloga, en cambio, formó parte de la antología que intentaba recuperar el teatro escrito durante los siglos de existencia del virreinato peruano.

Mexía escribe su dedicatoria a don Diego de Portugal, presidente de la Audiencia de Charcas, una extensa epístola poética en tercetos encadenados de más de seiscientos versos, no en la ciudad de Potosí donde entonces residía y en la que verosíblemente se sitúa el desarrollo de la égloga, sino en Andamarca, localidad ubicada en lo que actualmente corresponde a los Andes centrales del Perú, en el valle del Mantaro, en donde, debía encontrarse eventualmente, pues para entonces su residencia permanente era la ciudad de Potosí<sup>15</sup>. Desde la primera estrofa el lugar donde se escribe la dedicatoria determina el sentido en parte trágico con que tiene el inicio de la epístola:

Aquí, señor don Diego, en Andamarca,  
donde Quisquis y el gran Cillibuchima  
cortaron la cabeza a su monarca,

junto al arroyo do con una opima  
de rubicunda sangre dio a su vida  
el sin ventura Guáscar fin y cima

me hallo a la sazón, que a su querida  
Tetis inclina la jornada Apolo  
dejando esta región oscurecida. (fol. 169 v.-170 r.)

La muerte de Huáscar en manos de los generales de su hermano Atahualpa, que se corresponde con la entrada de los españoles en el Tahuantinsuyo, es el inicio de una pesimista reflexión sobre los avatares de la Fortuna, el

paso irremediable del tiempo y su destrucción de hombres e imperios, que se cierra con esta actualización del tópico del ubi sunt:

Los bárbaros antiguos que pisaron  
la tierra que pisamos los cristianos  
¿adónde están? ¿adónde se ausentaron? (fol. 170 r.)

La Fortuna continúa su movimiento imparable y el vencedor Atahualpa (Atabalipa en la forma empleada por Mexía) es, a su vez, apresado y condenado por los cristianos. Con él, el imperio de los Incas ve su fin. Mexía adopta en este punto una visión providencialista de la historia, con la cual el azaroso movimiento de la Fortuna alcanza un sentido: la caída del imperio de los incas se produce para que estos "entrasen / en el romano aprisco, en el cielo" (fol. 171 r.). Por otro lado, sirve de ejemplo a los cristianos, pues les enseña que nada es perdurable y que todo ha de acabarse. De este modo, el texto insinúa un designio inevitable para los propios cristianos: también el Imperio español habrá de ver su fin si esa es la voluntad de Dios, pues Él —y ya no la fuerza ciega de la Fortuna— es quien da y quita.

La epístola insiste en este punto para reforzar la responsabilidad de los españoles ante los bienes recibidos por Dios. La parábola evangélica de los viñadores infieles (Mateo 21: 33-46) adquiere en este punto una sorprendente actualidad. En el relato bíblico unos viñadores reciben de un señor una viña; llegado el tiempo de la cosecha este envía a sus criados a cobrar las rentas, pero aquellos les dan muerte; envía luego a otros siervos y reciben la misma suerte; encarga entonces a su propio hijo la misión y este es igualmente asesinado. Ante esto será el propio señor quien acuda en persona a castigar con la muerte a los viñeros y entregar la viña a nuevos renteros. Mexía introduce algunas ligeras modificaciones al relato evangélico. La más importante es el añadido de que la viña no ha sido en verdad cultivada por los primeros renteros, sino destruida y arrasada. Tal parábola era entonces interpretada como una alusión a la elección del pueblo judío por Dios, la posterior muerte de Cristo y la elección de los gentiles como nuevos destinatarios del mensaje de la salvación, y servía de justificación para la condena contra los judíos. Mexía parte de aceptar la interpretación entonces canónica del pasaje, pero a su vez desprende de ella una lectura muy contemporánea: la viña es el Reino del Perú; los primeros viñeros a quien este ha sido entregado son los españoles, quienes en lugar de cultivarla la han destruido:

Tiene a los españoles arrendado  
el cielo este Pirú, para que demos  
dél buena renta a Dios, que nos lo ha dado.

Y ya que sus Profetas no matemos,  
ni al hijo mayorazgo, que adoramos,  
ni su culto debido le neguemos,

por lo menos la viña decepamos,  
pues apenas hay cepa ni sarmiento  
de aquella inmensa multitud que hallamos. (fol. 172 r.-v.)

La viña destruida bien puede entenderse como una imagen del territorio americano, pero de inmediato Mexía precisa el particular sentido espiritual de esta destrucción:

A sus almas causamos detrimento  
con nuestro mal ejemplo. ¡Oh caso grave,  
que me engolfo en un cuento do no hay cuento! (fol. 172 v.)

Sobre esta premisa, el texto inicia de inmediato una amenazante revisión de los años pasados desde la entrada de los españoles hasta el momento en que Mexía escribe: un panorama poco triunfante transido por catástrofes naturales y guerras civiles. A partir de la lectura providencialista que el texto ha impuesto, estos acontecimientos se interpretan como señales con que el cielo advierte contra el mal gobierno de los hombres a quienes el Perú ha sido entregado: las guerras civiles en que murieron millones de naturales; la inundación de Trujillo en 1578 que destruyó las localidades de Chimo y Saña; el terremoto de Arequipa en 1582 y la erupción del volcán en 1600 que destruyó el pueblo de Omote; el maremoto en el sur que asoló Arica; la erupción de otro volcán en Quito en 1604; otro maremoto en Chile ese mismo año; la muerte del capitán García de Loyola en la conquista de Chile en 1598...<sup>16</sup>

Este desolador panorama encuentra su explicación en un pasaje que no es solo el centro de la dedicatoria, sino que además es el núcleo a partir del cual es necesario entender la égloga de *El Dios Pan* que a continuación se sucede. En dicho pasaje, Mexía sitúa el asunto de la evangelización de los indios como obligación incumplida de los españoles en los Andes y carga el tono de su denuncia:

No pretendemos que se vaya al cielo  
el indio, mas que saque la plata y muera  
barreteando el corazón del suelo. (fol. 176 v.)

Es significativo que sea inmediatamente después de este terceto donde por primera vez la epístola anuncia la

égloga de *El Dios Pan* como objeto final de este discurso. Aún hay, sin embargo, otras calamidades que recordar antes de permitir su lectura: la pérdida y destrucción en manos de los araucanos de la ciudad de Valdivia en 1599, el terremoto y maremoto de Chuquiabo y la desaparición de Ancoanco (Ango Angó en el texto) a inicios del siglo XVII, el terremoto de Lima de 1586, la inundación de esta ciudad –tras otro terremoto– en 1609 y, por último, la presencia de los piratas ingleses (capitaneados por Francis Drake) en la costa de La Española y Cartagena en 1579. La abultada enumeración de calamidades se detiene por fin para implorar el perdón divino y la esperanza en la enmienda de los hombres:

A nuestro Dios tenemos ofendido,  
y el mar de su justicia a la resaca  
de nuestra perdición ha prevenido.

¡Oh summo Dios! Tú indignación aplaca.  
Corrígenos, Señor, no nos destruyas,  
pues nos formaste desta carne flaca.

Y si el Tirú hiciese de las tuyas,  
haz de las tuyas tú, que es perdonallo,  
pues siempre el perdonar son obras tuyas. (fol. 180r.)

El poeta envía finalmente su égloga al Presidente de la Audiencia de Charcas no sin antes explicitar la finalidad y el propósito de su lectura. También en este caso creo que el alcance de estas palabras no se reduce al contenido de la larga epístola, sino que se refiere sobre todo al de la égloga que es el centro de todo el conjunto textual:

Y vos cuya paciencia ha sido harta  
en hacerme merced de estar atento,  
no os pese de dejar un rato a Marta.

No ha de ser todo azogue y behetría,  
barras, pleito y lites engañosas,  
majestad, altivez y monarquía.

También es bien pensar en estas cosas,  
por aplacar a Dios, y echar el resto  
en hacernos obrar las virtuosas.

Demás que no debemos tratar desto  
sino con el que tiene el poderío  
para obrar y mandar justo y honesto.

Y si enfadare este discurso mío,  
como severo, temeroso y grave,  
recebid al DIOS PAN, que aquí os envió. (fols. 180r.-v.)

Vista así, la égloga de *El Dios Pan* se anuncia como una propuesta política dirigida a la autoridad que tiene la capacidad de obrar en los hechos de los que se trata. No obstante, después de haber ensayado en la epístola modos enérgicos y directos de denuncia que recuerdan la retórica del sermón, Mexía opta por suavizar su mensaje y hacerlo persuasivo recubriéndolo del ropaje más amable de la égloga renacentista. A la vez, en el propósito de dar autoridad a su discurso, habrá de ampararse en el reconocimiento de un valor común y esencial para la comunidad hispana de inicios del siglo XVII: el culto de la Eucaristía, reforzado además por entonces por el reciente privilegio de la “Esclavitud del Santísimo” concedido por el papa Paulo V a la monarquía española<sup>17</sup>.

La dedicatoria ofrece, en síntesis, una mirada crítica y desoladora sobre el gobierno español en el Perú con el propósito de recordar su responsabilidad fundamental en el proceso de evangelización, y coloca finalmente el culto contrarreformista de la Eucaristía, tan unido a los propios ideales de la Corona de España, como eje de la recuperación del papel espiritual que debiera corresponder a esta nación en el Nuevo Mundo. Al leer *El Dios Pan* como la otra cara y el complemento de la “Epístola dedicatoria” a Diego de Portugal, se habrá de revelar la lección de política moral y religiosa que Mexía dirige al presidente de la Audiencia de Charcas en el contexto de los procesos de evangelización de los Andes a inicios del siglo XVII. Si en la dedicatoria Mexía pone en primer plano el tema de la evangelización y salvación de los indios como sentido principal de la presencia de los españoles en el Perú, en la égloga da un paso más allá para entrar a discutir el modelo de evangelización.

Para empezar, a pesar de que Mexía elabora, como se ha visto, su obra sobre el modelo más clasicista de la égloga y presenta como personajes unos pastores de la Arcadía de nombres igualmente clásicos, produce en verdad un entrecruzamiento entre el espacio y el tiempo de esa idealidad renacentista con referentes específicos del entorno colonial. En efecto, el lugar donde Melibeo y Damón se encuentran y que corresponde a la población donde se efectúan las festividades cristianas es designado como “este argentino pueblo” (fol. 181 v.), y la referencia vuelve poco más adelante para dar paso justamente a un elogio de esta Argentina, que, de este modo, desplaza a la Arcadía original de donde procede Damón. Ese territorio, definido por la riqueza de su plata, no puede ser otro evidentemente que Potosí, la rica ciudad minera donde Mexía residía y donde la exploración de los indios mediante el sistema de la *mita* para la extracción del metal alcanzaba una de las formas más extremas<sup>18</sup>.

Más importante que este juego de referentes espaciales, es el hecho de que el eje del pequeño drama sea la idolatría de Damón, a quien Melibeo debe convencer con su ejemplo y sus palabras de su "error" para conducirlo al redil de la Iglesia. En el contexto del virreinato del Perú a inicios del siglo XVII, es impensable una lectura de la obra que no vinculara esta situación con el asunto central para la Iglesia y el Estado español de la extirpación de las idolatrías y las campañas de evangelización de los indios. En tal sentido, más allá de cualquier característica formal, la égloga de Mexía planteaba un asunto de profunda actualidad en su momento.

Las tres décadas anteriores al momento en que Mexía escribió su obra habían estado marcadas por el intento de reorganizar y trazar una acción sistemática por parte del estado y de la Iglesia frente al tema de la evangelización. El virrey Toledo, que efectuó una larga visita al territorio bajo su mando que lo llevó a la región de Charcas en 1572, había puesto en práctica una política que, como afirma Pierre Duviols, partía de "la consideración de que la conversión de los indios y la liquidación de la religión peruana es asunto de Estado"<sup>19</sup>. Tras su visita y con la aprobación del arzobispo Loayza, fueron nombrados un conjunto de visitadores eclesiásticos que, regidos por unas detalladas instrucciones, debían proceder a identificar los antiguos centros de adoración de los indios para proceder a su destrucción. Este momento marca el inicio del período más agresivo de la campaña de extirpación de idolatrías, en la que este objetivo se coloca como criterio prioritario para alcanzar la conversión de los indios. La década siguiente, en cambio, estará dominada por el Tercer Concilio Limense (1582-1583), en el que, si bien se asumen las instrucciones de identificación y destrucción de adoratorios indígenas estipulados ya en el segundo concilio de 1567<sup>20</sup>, parece desplazarse el énfasis hacia los métodos persuasivos como medios fundamentales para la evangelización. Es justamente el espíritu de este Tercer Concilio el que, a mi parecer, corresponde al pensamiento expresado por Mexía en su égloga de *El Dios Pan*, como intentaré mostrar a continuación.

El inicio de la égloga, con el encuentro entre el cristiano Melibeo y el idólatra Damón, establece la base sobre la que habrá de desarrollarse todo el proceso de la conversión de este último. A pesar de que Damón sigue aún la idolatría, acude a contemplar la fiesta cristiana de la Eucaristía impulsado por el propio deseo y en un acto voluntario<sup>21</sup>. Las razones que explican esta íntima inclinación son, de un lado una "fuerza interior", pero también el propósito de retribuir los beneficios que ha recibido del cristiano.

Damón: Con grande prisa y con mayor desseo  
vengo mi Melibeo a vuestra fiesta.

Melibeo: Merced muy grande es esta.

Damón: Este es servicio  
debido al beneficio que te debo y a jurarte me atrevo  
que una fuerza interior me esfuerza a este camino.  
(fol. 181 v.)

Este solo pasaje permite descubrir dónde se ubica Mexía al postular los medios y procedimientos para alcanzar la conversión del idólatra. En primer lugar, reconoce en él la razón que le permite intuir la validez del mensaje evangélico y, de este modo, queda planteada la necesidad de desarrollar métodos que no hagan sino permitir el desarrollo de ese impulso interior. El primero de ellos consiste justamente en establecer el vínculo y la confianza que habrá de permitir el pacto previo para el proceso persuasivo conducente a la conversión. Para ello sirven los "beneficios" que el idólatra ha recibido del cristiano y que crean lazos de empatía y correspondencia. Ya en este punto inicial, la égloga de Mexía establece evidentes paralelos con las ideas del padre José de Acosta vertidas en su *De procuranda indorum salute* (concluida en 1577, pero publicada en 1588, cuando era provincial de la Compañía de Jesús). Allí Acosta no solo se detiene a considerar los efectos positivos que, para la recepción del evangelio entre los indios, tenía el buen ejemplo de vida de los cristianos, sino en particular el de la "beneficencia" que estos dirigieran "a la salud corporal y fortuna del prójimo"<sup>22</sup>, es decir, a los indios en el caso de América. Con absoluta convicción, el jesuita recomendaba a los predicadores que "si algún fruto espiritual desean coger de la palabra de Dios, de ningún modo dejen se les vaya de entre las manos la beneficencia; porque si tenemos sed del provecho de las almas, no hay atajo más breve que hacer bien a los cuerpos"<sup>23</sup>.

Asimismo, tanto en Mexía como en Acosta se insiste en el hecho de que la aceptación del cristianismo es un acto voluntario y que no puede ser logrado por la fuerza, sino mediante la persuasión. En el caso del jesuita su insistencia viene dada en el contexto de considerar los "remedios contra la idolatría", entre los que rechaza —oponiéndose implícitamente a la práctica dominante durante el primer proceso de la evangelización en los Andes— la destrucción violenta de los antiguos adoratorios y la imposición forzada del cristianismo. Apelando a la propia tradición de la Iglesia, recuerda Acosta que "la fe no es sino de los que quieren, y ninguno debe hacerse cristiano por la fuerza"<sup>24</sup>.

El desarrollo de los métodos para lograr esa persuasión había quedado claramente planteado en el Tercer Concilio Limense (1582-83), en el que los sacerdotes de la Compañía de Jesús habían tenido una importante participación, en particular el propio Acosta, a quien quizá se deba la redacción de varios de sus documentos. Como bien ha mostrado Juan Carlos Estenssoro, el Tercer Concilio supone el triunfo de los medios persuasivos de la palabra y la imagen para alcanzar la aceptación íntima y profunda de la doctrina cristiana por parte de los indios<sup>25</sup>. Con esta finalidad, en los años siguientes a la conclusión del Concilio, se elaboraron, e imprimieron en 1585, un conjunto de textos que sirvieran como modelo para ello: el *Confesionario para curas de indios* y el *Tercer catecismo por sermones*. A propósito del primero de ellos, Estenssoro resalta cómo en este se buscaba convertir el diálogo ficticio y repetitivo de los textos de doctrina en "intercambios reales y personalizados"<sup>26</sup>. Puede afirmarse que el desarrollo de la égloga *El Dios Pan*, con su dialéctica de preguntas y respuestas entre el idólatra y el cristiano, ofrece la representación de una situación semejante a la que se proponían alcanzar los documentos conciliares. Más aún, como se verá de inmediato, todo el proceso que desemboca en la conversión de Damón reposa en la interrelación entre palabra, imagen y música, con lo que resulta evidente el paralelo con los métodos observados por Estenssoro como propios del Tercer Concilio.

El punto de partida de este recorrido es, sin embargo, la disociación entre las prácticas religiosas cristianas y las paganas. A pesar de que, desde su propio título, la égloga de Mexía pareciera insinuar la analogía entre Pan (la antigua divinidad clásica de los pastores) y Cristo (en su forma de pan consagrado en la Eucaristía), estamos, en verdad, ante una propuesta muy distinta de la que se mostrará en aquellos autos sacramentales en que el mito pagano sirve de soporte argumental para la exposición del dogma cristiano. En estos casos, el mito es previamente vaciado de su original contenido religioso y reducido a una estructura narrativa que se llena con la doctrina cristiana. En la pieza de Mexía, en cambio, las posibles afinidades entre los dos sistemas religiosos son explícitamente consideradas, al ser presentadas por Damón, para ser de inmediato rotundamente negadas y descartadas por el cristiano Melibeo. El idólatra, en efecto, contemplando la fiesta del Corpus Christi de los cristianos, la equipara a la celebración propia al dios Pan (fol. 181 v.). Las fiestas de este, no obstante, "no son castas ni honestas, pues en cueros / los sacerdotes fieros por la aldea / corren" (fol. 182 r.). Melibeo entonces se encarga de demostrar "la diferencia manifiesta / que va de fiesta a ficsta" (fol. 182

v.), para concluir que todos cuantos dioses venera el idólatra son "dioses de mentira" y que ese Pan "es un monstruo siniestro, imaginado; / es un disparatado fingimiento; / es dios sin ser ni aliento; es un fingido / bulto que nunca ha sido; es aparente / disparate de gente ruda / que a un tronco o piedra muda ofrece incienso" (ibid.). En su lugar, se impone "nuestro Dios Pan", "hijo del que es solo / dios verdadero" (ibid.), al que solo se puede llegar para alcanzar la salvación a través de la Iglesia y sus sacramentos (fol. 183 r.).

De este modo, al romper todo vínculo posible entre los ritos del paganismo y los cristianos, la égloga de Mexía se sitúa otra vez claramente en la línea impuesta por el Tercer Concilio que, en contra de lo que había sido la estrategia inicial de la Iglesia, durante la primera evangelización en los Andes, ratificada todavía en el segundo concilio, optaba entonces por prohibir cualquier forma de "cristianización" de las antiguas prácticas indígenas para el culto católico<sup>27</sup>.

Una vez quebrada la analogía entre los dos cultos religiosos en conflicto y lograda la inclinación del idólatra hacia las nuevas creencias, se inicia en la égloga propiamente el proceso de adoctrinamiento teniendo como eje un aspecto central del pensamiento católico: el dogma de la Eucaristía. En este desarrollo es donde se hacen aun más explícitas las relaciones entre la pieza de Mexía y los lineamientos del Tercer Concilio. En la égloga, las distintas etapas del proceso catequético repiten una organización idéntica: Damón es conducido a cada una de las esquinas de la plaza donde se ha levantado un altar, el cual se compone de un emblema alusivo a la Eucaristía al que acompaña un cuadro relativo a la vida de Cristo y de la Virgen. Estos emblemas, como es habitual, se componen de una imagen y un lema, pero carecen del epigrama que declare abiertamente su significación. Este es reemplazado por la explicación que Melibeo ofrece del contenido doctrinal que encierra<sup>28</sup>. De este modo, se va afirmando no solo el contenido mismo del artículo de fe, sino además su particular carácter contrarreformista en el que la difusión del Evangelio en Indias se ve como la contrapartida de la división de la Iglesia en Europa. Al final de cada una de estas exposiciones, aparece una figura que entona un villancico que permite no solo celebrar el culto de la Eucaristía, sino además imprimir en el espíritu de Damón las verdades del dogma<sup>29</sup>.

El modelo de adoctrinamiento que aquí se presenta recuerda muy de cerca las propuestas del Tercer Concilio del empleo interrelacionado de la palabra y la imagen en la evangelización. La imagen resultaba seductora y atractiva a los indios, pero debía ir permanentemente acompañada

de la palabra que guiara adecuadamente su interpretación y redujera cualquier posible polisemia<sup>30</sup>. Fiel a su empleo del lenguaje y la cultura del humanismo, Mexía representa este método en que la palabra controla el sentido de la imagen religiosa a través del desciframiento de un conjunto de emblemas. Por su doble naturaleza de texto e imagen, el emblema era la forma que mejor se adecuaba para mostrar justamente esta fijación del sentido de una imagen por medio de un apoyo discursivo. Asimismo, por su carácter explicativo, el emblema se percibía como medio didáctico e incluso ya había sido suficientemente probado no solo para la exposición del pensamiento moral o político, sino además explícitamente religioso. De este modo, a la vez que se inscribía bien en el modelo humanístico que regia la composición de la égloga, el emblema resultaba idóneo para mostrar justamente una de las principales estrategias desplegadas por la Iglesia en su propósito de lograr una auténtica conversión de los indios.

En la misma dirección parece situarse la entonación de un villancico una vez concluida cada fase de la explicación doctrinal. Su presencia, mas allá del evidente propósito de aportar el tono ritual y de celebración a cada escena, recuerda la preocupación del Tercer Concilio por crear una cultura musical religiosa propia, de base europea en su lenguaje (aunque los textos pudieran escribirse en las lenguas indígenas), que remplazara definitivamente los antiguos métodos de la primera evangelización consistentes frecuentemente en la reutilización de los cantos indígenas<sup>31</sup>.

Hay, sin embargo, un aparente anacronismo en las claras correspondencias de Mexía con las ideas sobre la evangelización tanto de Acosta como del Tercer Concilio, que habían dominado la década de 1580. La composición de la égloga de *El Dios Pan* no debe ser lejana a la fecha de la dedicatoria del volumen al Príncipe de Esquilache, es decir, anterior a 1615. ¿Qué sentido tenía entonces insistir en los modelos de evangelización de unos treinta años atrás? Es justamente esa distancia entre esos dos momentos lo que, a mi parecer, otorga a la pieza de Mexía un valor superior al de simple divulgador de los procedimientos conciliares. El final de la primera década del siglo XVII supuso un giro muy significativo en el espíritu de los medios evangelizadores consagrados por el Tercer Concilio. El descubrimiento por parte del clérigo Francisco de Ávila en 1608, en Huarochirí, de que bajo la supuesta cristianización de los indios se encubría la conservación de prácticas idólatras produjo un verdadero impacto en

el estado y la Iglesia coloniales. Producto de ello fue la renovación de las campañas de extirpación de la idolatría en los años siguientes. Las constituciones del sínodo de 1613 contemplan una detallada descripción del procedimiento que debía seguirse para proceder al reconocimiento de las idolatrías. El propio Ávila, nombrado en 1610 juez visitador de idolatrías, se ocupó en persona de algunas de ellas, como la que lo llevó en 1614 a la provincia de Jauja, quizá en una época próxima al momento en que Mexía escribía en Andamarca su epístola dedicatoria a don Diego de Portugal<sup>32</sup>.

En este contexto, afirmar en su dedicatoria al presidente de la Audiencia de Charcas que la responsabilidad del escaso avance de la evangelización en los Andes es el comportamiento de los propios españoles, y desarrollar en la égloga un modelo de adoctrinamiento religioso que recuperaba los ideales de Acosta y del Tercer Concilio no puede entenderse sino como una propuesta abiertamente polémica. Mexía parece situarse así en una línea crítica frente al proceder del poder español en Indias, pero al mismo tiempo asume una postura absolutamente activa al dirigir sus propuestas a la autoridad (no solo al presidente de la Audiencia, sino al mismo virrey, el Príncipe de Esquilache, a quien dedica el volumen completo de la *Segunda parte del Parnaso antártico*) y presentarle las vías para enmendar el rumbo. En medio de un contexto dominado por la reimplantación de métodos agresivos de extirpación de la idolatría, Mexía eleva su voz y deja correr su pluma para reafirmar la necesidad de una evangelización basada en el ejemplo, el beneficio al prójimo y la predicación; pero también y sobre todo para recordar que la fe reposa en la voluntad y no en el temor. Al concluir *El Dios Pan*, Damón no solo expresa su disposición a bautizarse, sino que, en un acto que revela el impulso interior del que brota su cristianismo, el mismo encuentra su nuevo nombre: "Nadie Damón me llame, que mi nombre / es ya Cristallo".

Al leer la égloga de *El Dios Pan* desde la perspectiva que aquí he ensayado se nos revela un Mexía Fernangil muy distinto del hombre que parecía recurrir a la poesía como un refugio en medio de un mundo que finalmente le resultaba extraño. En su lugar, aflora por el contrario un poeta que emplea las herramientas de la poesía para intervenir en el tema más trascendente del mundo colonial de su momento, un autor que se sirvió de la cultura humanística no solo como práctica de imitación, sino también como vehículo de debate y acción.

## NOTAS

- 1 Sobre el uso del término "antártico" en varios libros escritos por esta época y su significación en el ámbito de la producción colonial, véase Pirbas 2000.
- 2 Para una visión de conjunto sobre los miembros de la Academia Antártica, véase el libro de Alberto Tauro (1948) y más recientemente la recopilación de distintos trabajos de Alicia Colombi-Monguió (2001) y el artículo de Sonia Rose (2002). En los últimos años, varios autores de este conjunto han sido objeto de nuevos aportes críticos. Diego Dávalos y Figuerola ha sido el más favorecido por esta renovada atención: a los iniciales estudios de Luis Jaime Cisneros y su edición de la *Defensa de damas*, (1955), se suma el valioso libro de Colombi-Monguió (1985) y recientemente las aproximaciones de Michael Roesner (2000), David Sobrevilla (2000) y Sonia Rose (2003). El *Discurso en loor de la poesía*, de autora anónima, incluido entre los preliminares de la *Primera parte del Parnaso Antártico*, ha sido también motivo de una constante atención desde que Antonio Corrujo Polar le dedicara un estudio y edición con notas en 1964 (recientemente reimpressa, en 2000, con una nueva presentación a cargo de José Antonio Mazzotti y acompañada de estudios de Colombi-Monguió y Cisneros; véase allí mismo una bibliografía amplia sobre la crítica en torno a este texto).
- 3 *La primera parte del Parnaso antártico* (Sevilla, 1608) ha sido objeto de una edición facsimilar efectuada bajo el cuidado de Trinidad Barrera, a quien se debe además el estudio que la precede. Ciro a partir de dicha edición, pero tanto para este texto como para el de la *Segunda parte* (citada a partir del manuscrito de París) he optado por modernizar la puntuación y la ortografía, respetando, sin embargo, las peculiaridades fonológicas. Fred Rohner ha preparado una edición anotada de la *Primera parte* (tesis presentada para obtener el grado de Magister en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Madrid, 2003), cuyo texto ha servido para la incorporación de dicha obra al Corpus Histórico del Español (CORDE) de la Real Academia Española ([www.rae.es](http://www.rae.es)).
- 4 Rose 1999, "Un latinista, p. 400.
- 5 Sobre los paralelos sugeridos por el propio Mexía entre su experiencia y la de Ovidio, véase Trinidad Barrera (en Mexía, *Primera parte*), p. 11.
- 6 Así lo hace, por ejemplo, por la misma época, Miguel Cabello de Valboa al relatar al relatar los amores de Quilaco Yupanqui y la bella Curicúñillor dentro de su *Miscelánea Antártica*, asunto que ha sido estudiado por Sonia Rose (1999 "Los amores" y 2000).
- 7 Dieron amplia noticia sobre la existencia y el contenido de este volumen José de la Riva-Agüero en 1914 y luego Rubén Vargas Ugarte (1935) en sus *Manuscritos peruanos*, t. I, pp. 73-93. Precisa Riva-Agüero en 1914 que dicho manuscrito "figura con el núm. 599 en el catálogo de manuscritos españoles y portugueses de aquella Biblioteca [la Nacional de París], formado por el eminente hispanista Alfredo Morel-Fatio, y con el núm. 389 en la ordenación actual. Procede de la colección de los Padres del Oratorio de la rue Saint-Honoré. Hubo de ser el propio ejemplar ofrecido al Príncipe de Esquilache, porque en la pasta de cuero rojo tiene grabadas en oro las armas de Borja y Aragón y la dedicatoria [...] lleva la firma autógrafa de Mexía" (p. 124).
- 8 El propio Mexía hace referencia de una *Tercer parte del Parnaso Antártico* en la dedicatoria al Príncipe de Esquilache, virrey del Perú, de la *Segunda parte*: "He deservuelto muchos autores Latinos, y he frecuentado los umbrales del templo de las sagradas Musas; y habiendo destas y de aquellos fabricado la segunda, y tercera parte de mi Parnaso Antártico (habiendo ya impreso la primera para compensar mis muchas perdidas con una colmada y muy dichosa ganancia determiné dedicar y consagrar estos frutos de mis estudios a V. Exa.". No se ha podido hasta hoy hallar vestigio alguno de esta tercera parte ni indicación más precisa de su contenido.
- 9 Véase Vargas Ugarte (1943), pp. 8-9; Gishert (1962), p. 26-28.
- 10 Ya Riva-Agüero la había calificado de pasala de "égloga dramática" (p. 160) y había afirmado que "fue escrita para ser representada un día de Corpus en Potosí" (p. 161), idea que luego ha dominado en la crítica posterior. Sin embargo, le dedicó, en verdad, escasa atención a esta pieza considerando que "lo importante aquí no es la égloga, sino la larga *Epístola y Dedicación* que la encabeza" (p. 142).
- 11 Vargas Ugarte (1974), p. 10.
- 12 Ya Riva-Agüero había advertido que *El buen pastor* era "égloga meramente lírica, sin ningún diálogo" (p. 142).
- 13 Lapesa, ([1948] 1985), p. 110-113.
- 14 Shelly y Rojo (1982), p. 334. Menos clara es la razón por la que la definen como "una especie de 'meta-teatro', que dibuja una fiesta religiosa ideal" (ibid.).
- 15 Existen en los Andes varias localidades que llevan el nombre de Andamarca, una de ellas en el actual territorio de Bolivia, al oeste del lago de Poopó, y más próxima, por lo tanto, al lugar donde radicaba Mexía. No obstante, la correspondencia con la población del valle del Mantaro es inequívoca pues el propio autor se encarga de identificarla, como se verá a continuación, con el lugar donde el inca Huáscar fue asesinado por los generales de su medio hermano Atahualpa. El cronista Diego Fernández, el Palentino, transmite la noticia de la muerte de Huáscar en Andamarca y luego lo cita el Inca Garcilaso en su *Segunda parte de los Comentarios reales*, l. I, cap. 32). Según el relato de este último, los conquistadores españoles Fernando de Soto y Pedro del Barco, en su trayecto de Cajamarca hacia el Cuzco vieron a Huáscar en prisión en Janja, al oeste de Andamarca en la misma zona del Mantaro, y es de suponer que luego los generales de Atahualpa se desfilazaron llevando al inca prisionero hacia este último lugar, donde le dieron muerte. Podría pensarse que Mexía se hallaba en verdad en la Andamarca de la Audiencia de Charcas y la confundiera con el lugar de la muerte de Huáscar, pero la hipótesis me parece poco probable dado que se muestra tan conocedor de este episodio de la conquista. Por el contrario, su presencia en la zona del Mantaro podría explicarse aceptando la suposición de Riva-Agüero (1962, p. 123) de que Mexía se encontraba allí en el trayecto de sus negocios como comerciante que lo llevaban "desde Quito a Potosí" (p. 111).
- 16 Tanto Riva-Agüero como Vargas Ugarte (este último en notas a su edición de la *Epístola*) se ocupan de identificar los sucesos históricos a los que hace referencia Mexía; me sirvo de sus trabajos para precisar temporalmente los acontecimientos que Mexía solo cita en un continuo indiferenciado.
- 17 Riva-Agüero (1962, p. 161). El propio texto de la loa alude a este hecho en fol. 190 r.
- 18 El refuerzo de la ubicación colonial de la égloga aparece también

más adelante, cuando la riqueza del interior del templo de la ciudad da pie a cotejos con sus equivalentes en Lima y Roma, es decir, con el centro del virreinato y el centro de la cristiandad (fol. 191 r.). Riva Agüero precisó la correspondencia del "argentino pueblo" de la égloga con Potosí, descartando la posible identificación con La Plata (o sea Chuquisaca) por el hecho de que, en la relación que se hace en el texto de las autoridades que participan en la celebración del Corpus, solo se menciona al Cabildo o Ayuntamiento y no al Arzobispo ni a la Audiencia, lo cual hubiera sido imprescindible en caso de ubicar los sucesos en la segunda ciudad (1962, p. 161).

<sup>19</sup> Duviols (1977), p. 145.

<sup>20</sup> Véase al respecto Duviols (1977), p. 126 y ss.

<sup>21</sup> De modo paralelo, hay que señalar que, en el propio texto de los capítulos de Tercer Concilio, se señala la atracción que ejercía sobre los indios el aparato religioso y el culto exterior (en Vargas Ugarte (1954), t. I, p. 374).

<sup>22</sup> Acosta ([1588] 1954), p. 533.

<sup>23</sup> Acosta ([1588] 1954), p. 534.

<sup>24</sup> Acosta ([1588] 1954), p. 561.

<sup>25</sup> Estenssoro (2003), pp. 244-310.

<sup>26</sup> Estenssoro (2003), p. 250.

<sup>27</sup> Véase Estenssoro (2003), pp. 246-47.

<sup>28</sup> No puedo aquí detenerme en el análisis detallado de cada uno de esos artefactos simbólicos (asunto que requiere un estudio propio).

Me limito a mencionar la composición de los cuatro altares. En el primero de ellos, se muestra como emblema una custodia con el lema "Mas adelante"; lo acompaña un cuadro de la Anunciación. El segundo altar muestra a un linco con anteojos que ve hacia una hostia que ha adquirido la forma y la dimensión de un sol; en el cuadro adyacente se representa el nacimiento de Cristo. En el tercer altar, aparece representado un águila que prueba a sus polluelos haciéndolos mirar de frente a un sol-hostia; el lema dice: "Así los pruebo" y el cuadro complementario muestra a Cristo crucificado, de cuyas heridas se surten cinco fuentes. En el último altar, el emblema corresponde a un sol-hostia al que una nube intenta opacar; el lema es "Mas mientras más me encubre, resplandezco", y el cuadro representa la Asunción de la Virgen.

<sup>29</sup> El primero de ellos subraya la imposibilidad de entender solo por la razón el dogma eucarístico y afirma la necesidad del concurso de la fe ("Pan cuyo olor y color / siendo pan y sabiendo / a pan, no es pan; no lo entiendo, / mi fe lo entiende mejor", fol. 186 r.). El segundo insiste en la permanencia de Cristo en la hostia después de su partida del mundo. El tercero advierte sobre la necesidad de comulgar en estado de gracia, mientras que el último es una invitación a acercarse y recibir la Eucaristía.

<sup>30</sup> Véanse sobre asunto especialmente las propuestas de Estenssoro, pp. 274-297.

<sup>31</sup> Estenssoro (2003), pp. 298-304.

<sup>32</sup> Un compendio de las actividades de Ávila en torno a la idolatría y su impacto en las disposiciones eclesiásticas puede hallarse en Duviols (1977), pp. 176-193.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, JOSÉ DE, *De procuranda indorum salute* [1588], en *Obras*, estudio preliminar y edición de Francisco Mateos. Madrid: Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1954.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, ALICIA DE., *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*. London: Tamesis Books, 1985.
- "Erudición humanista en saber omnicompreensivo e identidad colonial", en K. Kohut y S. Rose (eds.), *La formación de la cultura virreinal. I. La etapa inicial*. Madrid / Frankfurt: Vervuert / Iberoamericana, 2000, pp. 75-91.
- *Del Eje antiguo a nuestro nuevo polo: una década de lírica virreinal (Chancas 1602-1612)*. Lima: CIELO; Berkeley, CA: Latinoamericana, 2003.
- CISNEROS, LUIS JAIME, "Estudio y edición de la *Defensa de damas*", en *Fénix*, 9: 1955, pp. 81-196.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO, *Discurso en loor de la poesía: estudio y edición, introd. y nueva ed. de J. A. Mazzotti, con apéndice de L. J. Cisneros y A. de Colombí-Monguió*. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"; Berkeley: Latinoamericana, 2000.
- DUVIOLS, PIERRE, *La destrucción de las religiones andinas (conquista y colonia)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- ESTENSSORO FUCHS, JUAN CARLOS, *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima, IFEA / Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- FIRBAS, PAUL, "Escribir en los confines: épica colonial y mundo antártico", en J. A. Mazzotti (ed.), *Agencias criollas. La ambigüedad "colonial" en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, pp. 191-213.
- GISBERT, TERESA, *Teatro virreinal en Bolivia*. La Paz: Biblioteca de Arte y Cultura Boliviana, Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República, 1962.
- LAPESA, RAFAEL, *La trayectoria poética de Garcilaso*. [1948] Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- MEXÍA FERNÁNDEZ, DIEGO, *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*. Ed. facsimilar e introducción de Trinidad Barrera. Roma: Bulzoni Editore, 1990.
- *La segunda parte del Parnaso antártico de divinos poemas*. [1617]. Manuscrito. Biblioteca Nacional de París, No. 389.
- RIVA-AGÜERO, JOSÉ DE LA, "Diego Mexía de Fernangil y la segunda parte de su 'Parnaso Antártico'", [1914], en *Obras completas. II. Estudios de literatura peruana: del Inca Garcilaso a Eguren*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962, pp. 107-163.
- ROSE, SONIA, "Un latinista andaluz indianizado: Diego Mexía de Fernangil y la translación de la cultura humanista al Nuevo Mundo", en R.M. Loureiro y S. Gruzinski (coord.), *Passar as fronteiras*. Lagos, 1999, pp. 395-406.
- "Los amores de Quilaco Yupanqui y la hermosa Curicúñlor: raigambre europea de una historia de tema incaico", en B. Lavallé (ed.), *Transgressions et stratégies du message en Amérique coloniale*. Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 1999, pp. 119-138.
- "Una historia de linajes a la morisca: los amores de Quilaco y Curicúñlor en la *Miscelánea antártica* de Cabello Valboa", en K. Kohut y S. Rose (eds.), *La formación de la cultura virreinal. I. La etapa inicial*. Madrid / Frankfurt: Vervuert / Iberoamericana, 2000, pp. 189-212.
- "Hacia un estudio de las elites letradas en el Perú colonial: el caso de la Academia Antártica", en M. Quijada y J. Bustamante (eds.), *Élites intelectuales y modelos colectivos: mundo ibérico (Siglos XVI-XIX)*. Madrid: CSIC. Instituto de Historia. Departamento de Historia de América: 2002.
- "Saber universal y memoria local: La *Miscelánea austral* de Diego Dávalos y Figueroa (Lima, 1602)", en D. de Courcelles (ed.), *Ouvrages Miscellanés et Théories de la Connaissance à la Renaissance*. Chartes: Etudes et Rencontres de l'École des Chartes, 2003, pp. 171-183.
- RÖSSNER, MICHAEL, "La nieve de aquella sierra ofende a la flaqueza de mi visra' o la perfección humanista frente al 'abisino andino': Dávalos y Figueroa y su *Miscelánea austral*", en K. Kohut y S. Rose (eds.), *La formación de la cultura virreinal. I. La etapa inicial*. Madrid / Frankfurt: Vervuert / Iberoamericana, 2000, pp. 93-102.
- SHELLY, KATHLEEN Y GRÍNOR ROJO, "El teatro hispanoamericano colonial", en L. Inigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I. Madrid: Cátedra, 1982, pp. 319-352.
- SOBRREVILLA, DAVID, "El inicio de la estética filosófica en el Perú. La belleza y el arte de la poesía en Dávalos y Figueroa y la Poetisa Anónima", en K. Kohut y S. Rose (eds.), *La formación de la cultura virreinal. I. La etapa inicial*. Madrid / Frankfurt: Vervuert / Iberoamericana, 2000, pp. 59-73.
- TAURO, ALBERTO, *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*. Lima: Editorial Huascarán, 1948.
- VARGAS UGARTE, RUBÉN, *Concilios limeños (1551-1772)*, 3 tomos. Lima, 1954.
- *De nuestro antiguo teatro (colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII)*. Lima: Editorial Carlos Milla Batres, 1974.