



Segunda Parte del Parnaso Antártico de Divinos Poemas de Diego Mexía Fernangil: la “Égloga intitulada El Buen Pastor”

Jaime José Martínez Martín¹

Resumen. Mexía Fernangil firmó en 1617 la dedicatoria al Virrey del Perú del manuscrito de la *Segunda Parte del Parnaso Antártico* en el que reunía diversas composiciones de carácter religioso. La “Égloga intitulada del buen Pastor” supone un buen ejemplo de cómo su autor era plenamente consciente de la evolución del género y de la necesidad de adaptarlo a las consignas emanadas del Concilio de Trento. En este sentido, destaca la defensa de la dignidad literaria de los temas bíblicos o relacionados con las verdades de la fe y la necesidad de recurrir a una lengua literaria que garantizase el favor del público para poder cumplir con sus objetivos didácticos.

Palabras clave: Parnaso Antártico, Mexía Fernangil, égloga, Concilio de Trento.

[en] *Segunda Parte del Parnaso Antártico de Divinos Poema* by Diego Mexía Fernangil: The “Égloga El Buen Pastor”

Abstract. In 1617, Mexía Fernangil signed the dedication of the *Segunda Parte del Parnaso Antártico* manuscript to the Viceroy of Peru, in which he brought together various compositions of a religious nature. The “Égloga intitulada El Buen Pastor” is a good example of how its author was fully aware of the evolution of the genre and the need to adapt it to the instructions issued by the Council of Trent. In this sense, he highlights the defense of the literary dignity of biblical themes or those related to the truths of faith and the need to resort to a literary language that would guarantee the favor of the public in order to fulfill its didactic objectives.

Keywords: Parnaso Antártico, Mexía Fernangil, eclogue, Council of Trent.

Cómo citar: Martínez Martín, J.J. (2023) *Segunda Parte del Parnaso Antártico de Divinos Poema* de Diego Mexía Fernangil: lae “Égloga El Buen Pastor”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 52, 125-133.

Como es sabido, la vida cultural en el Perú tuvo un desarrollo más complicado que el de la Nueva España debido a la inestabilidad producida por las guerras civiles que tuvieron lugar entre 1537 y 1554. Sin embargo, una vez estabilizada la situación y reestablecido el poder de la Corona, rápidamente se fueron dando los pasos necesarios para la formación de la nascente sociedad colonial y, con ella, de sus principales instituciones culturales: en 1551 se funda la universidad de San Marcos en Lima; en 1568 llegan los jesuitas, que establecerán colegios en los que los jóvenes criollos recibirán una formación de calidad como la que se impartía en Europa; en 1584 Antonio Ricardo recibe la autorización para abrir la primera imprenta; etc. De esta manera, poco a poco se va desarrollando una rica actividad literaria que tendrá como uno de sus más importantes exponentes a la Academia Antártica, que debió desarrollar su actividad entre finales del s. XVI y principios del XVII, pero de la que se ha conservado muy poca documentación.

La principal fuente de información sobre ella es la anónima autora del “Discurso en loor de la poesía”, poema en tercetos encadenados que precede a la *Primera Parte del Parnaso Antártico* (1608) de Diego Mexía Fernangil, en el que hace una nómina de los participantes en sus sesiones. De algunos de los diecisiete que menciona, no nos ha llegado ninguna obra y de otros apenas se han conservado pocas composiciones sueltas, a menudo de carácter laudatorio. No obstante, sabemos que, entre los que mantuvieron algún tipo de relación

¹ Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España.
Correo: jjmartinez@flog.uned.es

con ella, se encuentran no pocos de los más destacados escritores del Perú virreinal: Miguel Cabello de Balboa (*Miscelánea Antártica*, 1586), Enrique Garcés (portugués afincado en Perú que publica en Madrid en 1591 *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca*, la primera traducción completa al español del *Canzoniere*), Pedro de Oña (*El arauco domado*, 1596), Diego Dávalos y Figueroa (*Miscelánea austral*, 1602), Diego de Hojeda (*La Cristiada*, 1611), etc. A este grupo hay que añadir al propio Diego Mexía Fernangil a quien, no acaso, el propio Pedro de Oña escribe un soneto laudatorio “en nombre de la Antártica Academia de la ciudad de Lima, en el Pirú”.

La importancia de este grupo de autores reside en el hecho de que manifiestan su interés por publicar sus obras en España, dejando claro que, incluso en fecha tan temprana, estaban al día de las principales corrientes artísticas de su tiempo; pero, sobre todo, en su deseo de presentar ante el mundo al Perú como un nuevo polo cultural capaz de rivalizar con las principales metrópolis europeas. Y parece que, al menos en parte, consiguieron una importante recepción, si tenemos en cuenta las alabanzas que escribieron sobre algunos de ellos Cervantes en el *Canto de Caliope* y Lope de Vega en el *Laurel de Apolo*.

Diego Mexía Fernangil, natural de Sevilla, se trasladó en fecha temprana a Perú (hacia 1576 o 1577). En Lima se dedicó a diversas actividades comerciales, entre ellas la de mercader de libros, gremio en el que se desenvolvía su familia en España. En 1608 publica en Sevilla su *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, en la que recoge su traducción de las *Heroidas* de Ovidio. Debido a algunos problemas económicos, se traslada a Potosí, famosa por sus riquísimas minas de plata. En 1617 envía el manuscrito de la *Segunda parte del Parnaso Antártico de Divinos Poemas* al Virrey del Perú, que nunca llegó a editarse por motivos que desconocemos, pese a que lo había dejado preparado dotándole de una dedicatoria, un prólogo “Al lector” e, incluso, de un índice. Quizá debido a esta situación, se trata de una obra que ha sido poco estudiada y, de hecho, aún no ha sido editada de manera completa (actualmente el manuscrito se encuentra depositado en la Biblioteca Nacional de París), por lo que es urgente que la crítica le dedique el interés que, sin duda, merece. Precisamente de uno de los poemas incluidos en él voy a ocuparme a continuación: la “Égloga intitulada El buen Pastor”².

El género de la égloga tiene su origen en la tradición grecolatina a partir de los *Idilios* de Teócrito y, sobre todo, de las *Bucólicas* de Virgilio. Durante la Edad Media la fama del poeta mantuano fue enorme y, de manera muy especial, su obra pastoril fue leída y utilizada en las escuelas como texto fundamental en la enseñanza. Sin duda, una de las causas de este éxito se debió a la interpretación en clave cristiana, de la Égloga IV, en la que se anuncia el nacimiento de un niño que debería traer al mundo una nueva Edad de Oro, lo que, de hecho, favoreció que se le considerase como una especie de profeta. El género pasó a la literatura moderna gracias, en buena medida, a la revisión que de él hicieron autores como Dante, Petrarca y Boccaccio, quien insertó en su *Ameto* la primera égloga en lengua vulgar. En este camino tuvo una gran influencia la publicación en 1482 de las *Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci fiorentino et da Francesco de Arsochi senese et da Hieronymo Benivieni fiorentino et da Jacopo Fiorino de Boninsegni senese* que “rappresentano il frutto di una collettiva ricerca sull’immaginario pastorale antico, baldanzosamente indirizzata a trasferire nella lingua volgare il patrimonio fantastico della cultura classica” (Pieri, 1994: 274). A partir de este momento, el género vivió un gran florecimiento en Italia durante finales del s. XV, hasta el punto de que se ha hablado de una verdadera “epidemia” bucólica” (Corti, 1969: 287). Sin duda fue la *Arcadia* de Sannazaro (1604) la obra que puso de moda en toda Europa el género y la que culminó su confluencia con el petrarquismo poético, al tiempo que inauguraba su expresión más original en prosa novelesca.

Fue precisamente la presencia de Garcilaso de la Vega en Nápoles, donde entró en contacto con los poetas de la Academia Pontaniana, de la que Sannazaro había sido una de sus más figuras relevantes, la que explica la importancia que la égloga adquirió en su obra. De hecho, tras su publicación, sus poemas pastoriles, por su riqueza y madurez, serán leídos e imitados como el gran modelo nacional capaz de confrontarse con los grandes autores latinos e italianos. No es de extrañar que, a partir de ese momento, los más importantes poetas del periodo siguiesen sus huellas (Hernando de Acuña, Hurtado de Mendoza, Fernando de Herrera, Francisco de

²En los últimos años se han defendido diversos trabajos académicos que van en esta línea: Dalila Córdova de Ferrier defendió en 2019 la tesina de maestría “Estudio y edición de dos églogas de la Segunda parte del Parnaso antártico de divinos poemas”, dirigido por Abraham Madroñal, en la Universidad de Ginebra, 2019 [disponible en: https://www.unige.ch/lettres/roman/espagnoledicion/files/1716/0275/8955/Edicion_La_segunda_parte_del_Parnaso_antartico.pdf].

Además, existe una tesis de María de Fátima Salvatierra Pérez: *La segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas (1617), de Diego Mexía de Fernangil: edición del manuscrito único y estudio crítico* defendida en 2021 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú) [disponible en línea: <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/16344>]

Figueroa, Lope de Vega, etc.). Además, el éxito de la *Diana* de Montemayor determinará que la novela pastoril se convierta en uno de los modelos narrativos de más éxito en la segunda mitad del s. XVI y primeros años del XVII (la *Diana enamorada* de Gil Polo, la *Galatea* de Cervantes, *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo, la *Arcadia* de Lope de Vega, etc.).

Siempre que se habla de literatura bucólica se piensa de inmediato en unos personajes, pastores idealizados que cantan un amor, generalmente frustrado (por el abandono de la amada, su fallecimiento, etc.), y en un ambiente físico que se presenta a través de una caracterización retórica muy determinada: el *locus amoenus*. Sin embargo, desde sus orígenes clásicos, el género de la égloga estuvo abierto a una gran variedad de temas. No es de extrañar, pues, que en ocasiones se dé entrada a asuntos políticos, históricos y, en general, a variados asuntos que caben dentro de lo que habitualmente designamos como poesía de circunstancias; y, cómo no, también a diversas manifestaciones de carácter religioso.

A mediados del s. XVI, como resultado de las consignas del Concilio de Trento, la Iglesia asume la importancia de la imprenta como instrumento para difundir las ideas y para llegar a un público amplio al que, de otra manera, no tendría un fácil acceso. Por tanto, las letras pasan a ser consideradas como un medio eficaz que debía contribuir a la transmisión de unos modelos morales y religiosos acordes con la ortodoxia católica. En este sentido, aumentan la censura y las críticas a los libros que desarrollan temáticas profanas; y, paralelamente, se promueven otras más acordes con los nuevos tiempos de la Contrarreforma. Como resultado, se produce un gran aumento de la publicación de obras de temática sacra. Por poner un ejemplo, según los estudios de Amedeo Quondam sobre la poesía espiritual en Italia, durante los primeros cincuenta años del s. XVI, los volúmenes que giraban alrededor de esta temática (en sus diferentes modalidades) no suponían más de un 15% del total; en cambio, durante la segunda mitad de la centuria, su porcentaje subió hasta el 85% (Quondam, 2005: 149).

Al éxito de esta variedad de la literatura pastoril, contribuyó también la existencia de una larga tradición anterior que, a partir de determinados pasos de la Biblia, relacionaba a la figura del pastor con Cristo; a ellos se unía, como ya hemos señalado, la interpretación alegórica de la Égloga IV de Virgilio y, en un sentido parecido, la de *Cantar de los Cantares* como una égloga pastoril; y la propia moda de los *contrafacta* o versiones a lo divino que aprovechaba cualquier forma literaria que triunfara por entonces, desde la poesía petrarquista (*Obras de Boscán* y *Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*, 1575, de Sebastián de Córdoba) hasta la novela pastoril (*Primera parte de la clara Diana a lo divino*, 1599, de Bartolomé Ponce; *Los pastores de Belén*, 1612, de Lope de Vega; o *Los sirgueros de la Virgen*, México 1621, de Francisco Bramón). En el caso concreto de la égloga lírica, por ejemplo, Eugenio de Salazar, nacido en Madrid, pero que vivió en América a finales del s. XVI, compuso seis églogas que forman parte de la tercera parte de su *Silva de poesía*, precisamente la que recoge su poesía religiosa. Así, pues,

lo pastoril se considera, en este sentido, como una materia perfectamente legítima para articular contenidos religiosos [...] Es decir, no solo existen razones extrínsecas, producidas por el deseo de legitimar formalmente mediante el marchamo clásico, la inspiración religiosa. También la materia pastoril en sí misma, gracias a algunas de sus constantes semánticas, brinda un escenario adecuadísimo para situar preocupaciones espirituales (Núñez Rivera, 2002: 212-213).

El poema está dedicado a la Madre Leonor de la Santísima Trinidad, que había sido una de las promotoras de la fundación del Monasterio de Recoletas Descalzas de San José, de la Orden de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, del que, además, fue abadesa hasta su muerte en 1624. Dicho monasterio se ubica en la reforma que muchas de las órdenes monásticas vivieron durante el s. XVI y, de manera especial, a partir del Concilio de Trento. Surgieron, así, numerosos conventos de “recoletos” o “descalzos” en los que se pretendía recuperar la primitiva pureza de la regla y adaptar mejor la vida monástica al espíritu evangélico. El caso del Monasterio de Recoletas Descalzas de San José fue especialmente importante en Perú, por ser pionero en esta senda. Aunque la decisión de llevar a cabo su fundación se remonta al menos a 1594, hubo que esperar a recibir los permisos pertinentes y a tener los medios materiales para poder comprar y habilitar el edificio en el que residirían las monjas, lo que demoraría el proyecto hasta 1603. La advocación a San José se decidió porque el traslado de las primeras hermanas se produjo en el mes de marzo, habitualmente dedicado a su devoción (Martínez Alcalde, 2020: 884).

Así, pues, la égloga tiene unas fechas de composición bastante claras: como año *a quo* debe considerarse el de su fundación en 1603, puesto que hace referencia a la madre Leonor de la Trinidad como abadesa del mismo (no obstante, se podría apurar aún más el dato: por lo que él mismo afirma en la última estancia, el poema fue escrita “en el argénteo monte”, es decir, en Potosí, ciudad en la que residía desde aproximadamente 1609); y como término *ad quem*, el de 1617 en que se fecha la dedicatoria del manuscrito al Príncipe de Esquilache, virrey del Perú.

Hay que tener en cuenta que, durante la primera mitad del s. XVI, la poesía religiosa permaneció unida fundamentalmente a la tradición medieval y cancioneril que se expresaba en octosílabos (o también en dodecasílabos); sin embargo, a partir de la segunda, sobre todo después de la publicación de las obras devotas de Jorge de Montemayor, se inicia un proceso de rápida asimilación de los metros y géneros clásicos e italianos a la temática sagrada; entre ellos, de manera importante, la égloga (Núñez Rivera, 2005: 340-348). Por tanto, no puede extrañar que el gran modelo de la pastoral de temática religiosa sea, como ocurría con la profana, Garcilaso. En este sentido, “El buen Pastor” recurre a un modelo estrófico que, con las lógicas variantes, remite a la Égloga I del toledano: se desarrolla en 28 estancias cada una de las cuales consta de trece versos de los cuales doce son endecasílabos y sólo uno, el verso llave que une la cabeza y la sirima, es heptasílabo (ABC,ABC:cDEDEFF). Este predominio de versos largos da a la égloga un ritmo lento y, sobre todo, un característico tono elevado, como corresponde a la naturaleza sagrada del tema elegido.

El poema inicia con un exordio que, como es habitual, tiene una doble finalidad: por una parte, presentar el tema a los lectores y conseguir su atención y benevolencia. En este caso, el tema queda claro desde el primer momento, ya que el primer verso recupera el propio título de la composición: la figura de Cristo como buen Pastor, lo que justifica por sí mismo la elección del género eclógico.

Hay que tener en cuenta que la identificación de Cristo con esta figura formaba parte de la cultura de la época. Recordemos que, por ejemplo, Fray Luis de León, en su obra *De los nombres de Cristo*, trata sobre el nombre “pastor” que se le da Jesús en algunos textos bíblicos y precisamente empieza su discurso recordando la parábola recogida en el Evangelio de San Juan (X, 14) cuando Jesús afirma, refiriéndose a sí mismo: “Yo soy el buen pastor...” (Fray Luis de León, 1975: 125). Además, él mismo usa esta forma en su oda XIII “Alma región luciente”: “De púrpura y de nieve, / florida, la cabeza coronado, / a dulces pastos mueve, / sin honda ni cayado, / el buen Pastor en ti su ható amado”.

Ahora bien, aunque, como hemos señalado, a lo largo del s. XVI, la égloga, favorecida por la falta de una preceptiva rígida (Egido, 1985), fue abriéndose a nuevas posibilidades temáticas y formales, lo verdaderamente sorprendente del exordio es que su autor se haya decantado por una estructura retórica que, sin duda, era conocida por su público:

El buen Pastor, que vino de la sierra
 impirea a nuestro valle miserable
 buscando una perdida oveja, canto;
 canto también lo que sufrió en la tierra
 y aquel su amor inmenso y admirable
 que le pudo obligar a sufrir tanto (vv. 1-6)³.

Se trata de una fórmula más propia de un poema épico que en uno de temática pastoril. Recordemos, por ejemplo, la primera octava del *Orlando furioso* de Ariosto:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
 le cortesie, l'audaci imprese io canto,
 che furo al tempo che passaro i Mori
 d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
 seguendo l'ire e i giovenil furori
 d'Agramante lor re, che si diè vanto
 di vendicar la morte di Troiano
 sopra re Carlo imperator romano (vv. 1-8).

También la podemos encontrar, por supuesto con variantes, en la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Taso: “Canto l'arme piateose e 'l capitano / che 'l gran sepolcro liberò di Cristo...” (vv. 1-2); y, por supuesto, en la poesía española de la época, por ejemplo, en el *Cortés valeroso, y Mexicana* de Gabriel Lasso de la Vega (1588, segunda edición corregida en 1594): “Canto el furor de Marte sanguinoso...” (v. 1); en *El peregrino indiano* de Antonio de Saavedra Guzmán: “Heroicos hechos, hechos azañosos / empresas graves, graves

³ Transcribo directamente del manuscrito, actualizando las grafías (aunque mantengo las variantes propias del vocalismo átono); resuelvo las contracciones, salvo en aquellos casos en los que pudiera afectar a la métrica; y modernizo la acentuación y la puntuación.

guerras canto..." (vv. 1-2); y en *La Cristiada* de Diego de Hojeda: "Canto al Hijo de Dios, humano y muerto..." (v. 1).

Así, pues, si comparamos la primera octava del *Furioso* con los primeros seis versos de la primera estancia de nuestro poema, podemos apreciar fácilmente los paralelismos y las diferencias. Por una parte, Ariosto introduce en una única cláusula una serie de términos que hacen referencia a los dos asuntos fundamentales alrededor de los cuales girará la acción: "Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese...", es decir, el amor y la guerra; por otra, coloca el verbo principal: "canto" (recordemos que Ariosto está siguiendo el inicio de la *Eneida*: "Arma virumque cano...") al final del verso destacándolo como palabra rima. En cambio, Mexía presenta un asunto religioso igualmente subdividido en dos que se presentan uno a continuación del otro: vv. 1-3 (la figura del buen Pastor) y vv. 4-6 (su gran amor por su oveja y su sufrimiento por ella). Además, volvemos a encontrarnos con el mismo verbo, "canto", ocupando la misma posición y función en el v. 3, si bien lo repite mediante la anadiplosis para engarzar mejor la estructura interna: canto / canto.

Ahora bien, la fórmula habitual del exordio épico, como explica el Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, no implicaba sólo la presentación del tema:

-La heroica tiene, allende de las partes en que, como fábula se divide, otras, las cuales son dichas prólogo o proposición, invocación y narración. [...] respondo al Pinciano que soy muy devoto de Virgilio y, como él comenzó sus obras proponiendo siempre y después invocando, hele seguido el orden.

El Pinciano dijo:

-Sepa yo qué cosa es proposición y quizá sabré dificultar algo.

-Proposición -dijo Ugo- no es más que el lugar primero de la obra, a do propone el poeta lo que intenta tratar; y invocación, a do invoca el socorro y ayuda para poder empezar y acabar el intento; y narración, todo el resto del poema. De manera que las dos primeras partes son tan breves, que se pueden poner y caber en una hoja sola; y la narración es tan grande como veis que suele ser la épica; es verdad que la invocación se suele repetir algunas veces en la narración, como después se verá (Epístola XI).

Así, pues, el exordio tenía dos partes: la proposición o presentación del tema, que ya hemos comentado, y la invocación que, en la tradición clásica, era a las Musas, como podemos ver en Tasso:

O Musa, tu che di caduchi allori
non circondi la fronte in Elicona,
ma su nel cielo infra i beati cori
hai di stelle immortali aurea corona,
tu spira al petto mio celesti ardori,
tu rischiara il mio canto, e tu perdona
s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte
d'altri dilette, che de' tuoi, le carte (vv. 9-16).

Al ser el suyo un poema de naturaleza religiosa, lógicamente Mexía sustituye a la divinidad pagana por Cristo, solicitando su ayuda para que sus "conceptos ardientes" puedan conseguir la conversión de los lectores (ahora bien, donde en el italiano ocupa una octava independiente, en nuestro caso se desarrolla a lo largo de la segunda parte de la estancia, en la sirima):

Pastor excelso y santo,
comunicame afectos y razones,
infúndeme conceptos tan ardientes
que abraze pechos, queme corazones
y aficiona a tu nombre así a las gentes,
que te busquen de hoy más las más perdidas
y te ofrezcan las almas y las vidas (vv. 7-13).

Ariosto había introducido una novedad en este esquema al sustituir la invocación a la Musa por una dedicatoria al cardenal Hipólito d'Este mostrándose, de esta manera, como un cortesano que muestra sus lazos de dependencia con su señor. Y Tasso recuperó esta tradición y la introdujo mediante una estructura tripartita:

Siguiendo una calculada red de equilibrios con la tradición del género, Tasso dispone una prótasis cargada de significación y formalmente muy elaborada: la primera estrofa contiene la proposición, la segunda y tercera la invocación; la cuarta y la quinta, la dedicatoria (Lara Garrido, 2021: 23).

De forma parecida, en nuestra égloga, Mexía desarrolla las dos primeras partes (proposición e invocación) en la primera estancia, mientras que en las dos siguientes introduce una dedicatoria a la Madre Leonor de la Trinidad, a la que se dirige mediante la fórmula “sabia pastora”, estableciendo así un nexo directo con Jesús en su función de guía y guarda de sus hermanas. El poeta se dirige a ella directamente solicitándole que lea sus “versos pastoricos” en sus breves momentos de descanso, pues es necesario saber moderar los trabajos con alguna diversión honesta.

También Garcilaso había seguido una estructura parecida en su *Égloga I* (y en parte también en la *Égloga III*): breve presentación del tema (“El dulce lamentar de dos pastores...”), seguida de la dedicatoria a D. Pedro de Toledo Pimentel. Pero, además, Mexía aprovecha también para recuperar el discurso metapoético en el cual el toledano se disculpaba ante tan nobles receptores por ofrecerles esta “inculta parte de mi estilo”, como corresponde al tema pastoril, y les promete que, en otra ocasión más propicia, cumplirá con sus obligaciones cortesananas dedicándoles versos más acordes con su condición social, más elevados. En cambio, Mexía remite a su interlocutora a la alta dignidad de la materia de su obra, al fin y cabo la redención del ser humano por obra del amor de Dios, por lo que la disculpa no es necesaria: “Y así, si la materia te contenta, / pues devoción te sobra, estame atenta” (vv. 38-39).

Los tratadistas distinguían tres tipos de églogas: la exegemática o narrativa (aquella en la que sólo interviene la voz del poeta), la dramática (en la que el autor no interviene directamente, dejando la palabra en todo momento a los personajes, como si de una obra de teatro se tratase) y la mixta (en la que se mezclan las dos anteriores variantes: en ocasiones es el poeta el que, de forma narrativa, sitúa la acción, para, a continuación, dar paso a unos personajes que, mediante diálogos o monólogos, se expresan directamente) (Fosalba, 2002: 123). Así, pues, a partir de la cuarta estancia, nuestra égloga entra en la narración y lo hace siguiendo el modelo de la égloga mixta.

Por lo tanto, entre las estancias 4 y 12, es la voz del poeta el que desarrolla el tema de la caída y redención del hombre por medio del amor de Dios aprovechando algunos de los temas y tópicos habituales del género, como la referencia al *locus amoenus*, en este caso identificado con el paraíso (“perdió una oveja en un cercado ameno”, v. 42), la figura protagónica del pastor, la identificación del ser humano con las ovejas, etc. Tampoco prescinde el autor de la recreación de una cierta ambientación mitológica (menciones a la laguna Estigia, al río Aqueronte, el Báratro, etc.), aunque, por supuesto, su presencia queda relegado a un segundo lugar tras las constantes referencias bíblicas relacionadas con la vida de Cristo.

De esta manera, bajo la metáfora del buen Pastor, Mexía recuerda la historia de la caída del hombre, engañado por el “lobo” (Satanás), lo que provocó su desgracia:

Y aquélla que en un tiempo estuvo ufana
y trepaba de gorda por laderas,
está cansada, mustia y miserable.
Retrato lamentable
se mostraba a los cielos pues comía
pastos amargos, secos, ponzoñosos
y aun de esto raras veces; y bebía
de cieno y de los charcos asquerosos (vv. 56-63).

Pero Dios, que nunca dejó de buscar el bien de su ganado, “para dalle favor halló una traza” (v. 87): la encarnación de su hijo (“Vístese de sayal tosco y grosero ... y por treinta y tres años, rara cosa, / buscó esta oveja...”, vv. 92 y 98-99); a continuación, repasa algunos de los momentos principales de la vida de Jesús: la predicación, la transfiguración, el encuentro con Juan, el Bautista, su crucifixión y muerte.

El poeta no puede dejar de exaltar al buen Pastor, capaz de todos los excesos para recuperar a su oveja perdida, hasta de dar su propia vida como muestra última de su gran amor. Y lo hace recurriendo a la única lengua poética que estaba a su disposición: la del petrarquismo. Hay que recordar que incluso los moralistas, aunque despreciaban las obras de autores como Garcilaso, Montemayor, etc. por su temática profana, no podían evitar reconocer su excelencia literaria, que era la que les garantizaba el favor de los lectores. Por tanto, se hacía necesario crear una propuesta alternativa que también les resultase atractiva como medio necesario para poder llegar a un público lo más amplio posible y para alcanzar sus objetivos didácticos; y para ello no dudaban en recurrir, cuando así lo consideraban necesario, a los mismos recursos presentes en las obras que querían sustituir. Así, pues, en este esfuerzo por unir *docere* y *delectare* se explican, por ejemplo, estos versos: “Mas no sabe de amor, o sabe poco, / quien ama y no da muestras que está loco” (vv. 129-130), que perfectamente podrían encontrarse en cualquier poema sentimental del periodo y que, de hecho, recuerdan lejanamente al famoso soneto “Desmayarse, atreverse, estar furioso...” con el que Lope reivindicaba la necesidad de haber vivido personalmente la experiencia del amor para poder entender su poesía: “Esto es amor, quien lo probó lo

sabe”. En realidad, se trata del tópico del *furor amoris*, es decir, el concepto del amor como una enfermedad que causa en quien la padece la locura, lo que explica su comportamiento fuera de toda razón. Recordemos que Pietro Bembo en *Gli asolani* lo presentaba de la siguiente manera:

Certissima cosa è adumque, o donne, che di tutte le turbazioni dell’animo niuna è così noievole, così grave, niuna così forzevole e violenta, niuna così commova e giri, come questa fa, che noi Amore chiamiamo. Gli scrittori alcuna volta il chiaman fuoco, perciò che, sì come il fuoco le cose nelle quali egli entra egli le consuma, così noi consuma e distrugge Amore; alcuna volta furore, volendo rassomigliar l’amante a quelli che stati sono delle Furie sollecitati (Bembo, 1996: 332-333).

Para concluir un poco más adelante: todos los días se ven hombres, incluso entre los más reputados por sabios, que, “quando ad amar sin conducono, palesemente impazzare” (Bembo, 1996: 347).

A partir de la estancia 13, el narrador cede la palabra a Cristo, que introduce su lamento amoroso en primera persona, como era habitual en el género:

Oveja mía, ¿dónde estás?, ¿adónde
de mí, que tanto te amo, te alejaste?,
¿quién te apartó de mí?, ¿quién te detiene?,
¿quién te perdió, mi oveja?, ¿quién te esconde?,
¿en qué selva, en qué bosque te enzarzaste
que tan cautiva y mísera te tiene?
Si alguno te entretiene,
oye mi voz, querida oveja mía,
y ven, pues eres mía a mí reclamo:
¡mira, ay de ti, no se te pase el día!
A mí te ven, pues que te busco y llamo... (vv. 157-167).

El tono elegíaco es evidente: el Pastor se lamenta por la pérdida de su amada oveja, sin que pueda entender su traición:

... te puse en pastos fértiles, bebiendo
de arroyos de mil fuentes cristalinas;
y apenas diste un paso en agradarme
cuando, el vedado pasto apeteciendo,
por abrojos saltaste y por espinas;
rosas y clavellinas
trocaste por pestíferos olores;
el cercado corral por el desierto;
la guarda de los perros oledores,
por los hambrientos lobos que te han muerto;
y mis deleites, choza y compañía
por sombra de mortal melancolía (vv. 171-182).

Con el fin de recuperarla, le envía sus mayores (profetas), pero les dieron muerte “tígueres crueles”; de nuevo, vuelve el poema a retomar algunos de los episodios bíblicos ya señalados en la parte anterior al tiempo que se recuerda otros nuevos (la encarnación del Hijo de Dios, la huida a Egipto para evitar a Herodes, su predicación, la vocación de Mateo, la persecución de escribas y fariseos, la resurrección de Lázaro, etc.). Por último, el buen Pastor destaca, como gran gesto de su amor, haberse dado a los hombres como alimento de salvación mediante la eucaristía:

Últimamente viendo te perdiste
por comer la vedada golosina,
quise hacerme pasto saludable.
Ven, pues, y si comida apeteciste,
mi carne y sangre es pasto y medicina:
come y ternás la vida perdurable.
Mi amor incomparable
esta invención halló, halló este medio;
cómeme, vesme aquí, que no te huyo,
que en comerme consiste tu remedio
como en comer estuvo el daño tuyo.

Causó tu perdición una comida
y otra comida te ha de dar la vida. (vv. 248-260).

Estableciendo, por tanto, una relación directa entre el pecado, que entró en el hombre por comer del fruto prohibido, y su salvación mediante el cuerpo de Cristo, en la recreación de su muerte en la cruz: “Aquestos lobos que matarme esperan, / comerme quieren y beber mi sangre...” (vv. 261-262), donde en ocasiones recupera ideas parecidas a las que expresaba Fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*:

Digamos ahora las ventajas que en este officio Cristo haze a todos los otros pastores ... Y la tercera ventaja es que murió por el bien de su grey, lo que no hizo algún otro pastor, y que por sacarnos de entre los dientes del lobo consintió que hiziesen en él presa los lobos. Y es la cuarta, que es así pastor que es pasto también y que su apascentar es darse a sí a sus ovejas (Fray Luis de León, 1975: 143-144).

En este acto de amor, el buen Pastor no sólo ofrece su cuerpo a los lobos, sino que se ofrece a abrirse el pecho (“Si para su provecho lo quisieran, / haría que mi amor mis venas sangre / como tiene también de abrirme el pecho”, vv. 264-266), recogiendo, así, la imagen del pelícano habitual en los bestiarios medievales (de la que se valió con frecuencia la literatura emblemática del periodo), según la cual esta ave, cuando mueren sus polluelos por culpa del veneno de la serpiente, se abre el pecho y deja caer su sangre sobre sus cuerpos hasta que los resucita (Malaxecheverría, 1999: 116).

Sin embargo, poco fruto obtiene tanto sacrificio, por la ingratitud de la oveja (el ser humano), que prefiere “el vedado pasto” a los inmensos dones ya otorgados; pese a ello, el buen Pastor, sin tener por qué, insiste en recuperarla haciendo todo tipo de sacrificios. El mayor de los cuales es, sin duda, su propia muerte como gesto supremo de amor.

Termina el parlamento de Cristo y retoma la narración el poeta en las tres últimas estancias: en la 26 y en los primeros seis versos de la 27, explica que, gracias al supremo sacrificio del Pastor, la oveja ha sido liberada de su cautividad, lo que provoca la queja de Luzbel. A partir del verso 7, sin embargo, anima al lector a cantar frecuentemente himnos a Dios y se despide recuperando de nuevo con una imagen propia del universo bucólico: “con su oveja en hombros se despide [el buen Pastor] / para la sierra celestial do iremos / con su favor a ser de su manada” (vv. 348-350).

Pese a que con la anterior parecería que se había puesto fin de manera lógica a la égloga, ésta se prolonga con una estancia más, la 28, que casi parecería un añadido posterior en cuanto supone un segundo cierre, ajeno, en esta ocasión, a la propia naturaleza del poema. Primero se explica que todo este canto ha sido obra de “un pastorcillo, / hijo del Betis, en el Nuevo Polo, / en el argénteo monte, con su lira”, lo que deja claro la autoría de Mexía y que reside en Potosí; y, a continuación, que “el anciano y docto Melibeo” expresa su rechazo a cualquier obra de tema profano: “Sujeto de mentira / no se cante de hoy ni se celebre / ... antes la flauta y cítara se quiebre / a quien cantare verso torpe o feo” (vv. 358-362).

Resulta complicado saber quién podría estar detrás de la figura del Melibeo, pero es evidente que, a través de él, está recogiendo la idea habitual del humanismo cristiano que reivindicaba la mayor dignidad de los argumentos basados en la Biblia: “Lo primero que el poeta hace es imaginar lo que ha de decir y la materia que ha de tratar. Esta materia no ha de faltar a los poetas cristianos grave y excelente, de la cual carecieron los gentiles” (Carvallo, 1997: 101). De hecho, esta misma idea la había dejador caer de manera indirecta en la dedicatoria a la Madre Leonor de la Trinidad cuando le animaba a recibir con buena predisposición el poema:

Suplicote que leas
mis versos pastoricios suspendiendo
el rigor de tu officio, pues que sabes
que es bien ir moderando y reprimiendo
con algún dulce los cuidados graves
y otro dulce mayor no lo habrás visto,
pues lo más dulce para el alma es Cristo (vv. 20-26).

Resulta evidente que, al repetir por tres veces la palabra “dulce”, relacionada con la referencia previa a los “versos pastoricios”, está insistiendo en la necesidad de lograr una obra que sea atractiva para el lector y que le ayude a evadirse de los “cuidados graves”. Ahora bien, deja claro que la verdadera “dulzura” la tiene que encontrar no en el estilo, sino en el tema: “pues lo más dulce para el alma es Cristo”.

No sabemos si la “Égloga intitulada El buen Pastor” fue escrita con motivo de alguna celebración concreta ni si estaba pensada para ser leída por un receptor individual (la madre Leonor de la Trinidad) o, más bien, si fue pensada para un público más amplio, quizá las monjas del monasterio. En cualquier caso, lo que sí podemos

afirmar es que nos encontramos ante un texto que ejemplifica bien la evolución que sufrió el género de la égloga en España a finales del s. XVI y principios del XVII por su marcado carácter devocional y didáctico, que pretende confirmar a los fieles en la fe y en la doctrina católica (es significativa la defensa del sacramento de la eucaristía), de acuerdo con las enseñanzas del Concilio de Trento. Por otra parte, resulta especialmente significativo como un poeta, residente en Potosí, se manifiesta plenamente consciente de que, aunque el tema sacro que se proponía tratar bastaba ya para justificar cualquier composición, era necesario también recrear una lengua literaria capaz de atraer la atención de los lectores.

Referencias bibliográficas

- Bembo, Pietro (1996). *Prose della volgar lingua. Gli asolani. Rime*. A cura di Carlo Dionisotti. Milano: TEA.
- Carvalho, Luis Alfonso de (1997). *Cisne de Apolo*. Ed. Alberto Porqueras Mayo. Kassel: Reichenberger.
- Corti, Maria (1969), "Il codice bucolico e L'Arcadia di Jacobo Sannazaro", en *Metodi e fantasma*. Milán: Feltrinelli.
- Egido, Aurora (1985), "Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el s. XVI", *Criticón*, 30, págs. 43-77.
- Faini, Marco (2013), "La tradizione del poema sacro nel Cinquecento", en Pietro Gibellini (ed.). *La Bibbia nella letteratura italiana*, Brescia, Morcelliana, vol. V, Dal Medioevo al Rinascimento, a cura di Grazia Melli y Marialuigia Sipione. Brescia: Morcelliana, págs. 591-608. Disponible también en: https://www.academia.edu/3708066/La_tradizione_del_poema_sacro_nel_Cinquecento_in_La_Bibbia_nella_letteratura_italiana_diretta_da_P_GIBELLINI_Brescia_Morcelliana_vol_V_Dal_Medioevo_al_Rinascimento_a_cura_di_G_MELLI_e_M_SIPIONE_Brescia_Morcelliana_2013_pp_591_608
- Fosalba, Eugenia (2002), "Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril", en Begoña López Bueno (coord.). *La égloga. VI encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000)*. Universidad de Sevilla: Sevilla, págs. 121-182.
- Fray Luis de León (1975). *De los nombres de Cristo*. Barcelona: Bruguera.
- Fuente Fernández, Francisco Javier (1996), "La imagen del 'Buen Pastor' en Fray Cipriano de la Huerca y en Fray Luis de León", en Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (eds.). *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*. Salamanca: Universidad de Salamanca, págs. 629-637.
- Hermenegildo, Alfredo (1995), "Personaje y teatralidad: La experiencia de Juan del Encina en la *Égloga de Cristino y Febea*", en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.). *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico*. Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha, págs. 91-113. Disponible también en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/personaje-y-teatralidad--la-experiencia-de-juan-del-encina-en-la-egloga-de-cristino-y-febea/html/295a4305-6cb7-4c19-b1d2-bc69be361540_4.html#I_0
- Lara Garrido, José (2021), "Poética del exordio en la épica culta renacentista. La modelización clásica e italiana y sus proyecciones a los poemas épicos españoles (1552-1605)", *Analecta Malacitana*, XLII, págs. 9-109.
- López Pinciano, Alonso (1998). *Philosophía Antigua Poética*, en *Obra Completa*. Ed. José Rico Verdú. Madrid: Biblioteca Castro, vol. I.
- Malaxecheverría, Ignacio (1999). *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela.
- Martínez Alcalde, María Lidia (2020), "Acercamiento a las Concepcionistas descalzas de Lima hasta 1650", en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.). *La Clausura femenina en España e Hispanoamérica: Historia y tradición viva*, vol. I. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial, págs. 881-908.
- Núñez Rivera, Valentín (2002), "De égloga a lo divino y bucólica sacra. A propósito del *Cantar de los Cantares* en la poesía áurea", en Begoña López Bueno (coord.). *La égloga. VI encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, págs. 207-263.
- , ----- (2005), "La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon", en Begoña López Bueno (coord.). *En torno al canon: aproximaciones y estrategias. VII Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 20-22 de noviembre de 2003)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, págs. 333-370.
- Pieri, Marzia (1994), "La pastorale", en Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo (eds.). *Manuale di letteratura italiana. Vol. 2: Dal Cinquecento all'età meta del Settecento*. Torino: Bollati Boringhieri, págs. 273-292.
- Quondam, Amedeo (2005), "Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)", *Studi (e testi) italiani*, 16, págs. 127-211. Disponible también en: https://www.academia.edu/30570862/Note_sulla_tradizione_della_poesia_spirituale_e_religiosa_parte_prima_in_Paradigmi_e_tradizioni_a_cura_di_Amedeo_Quondam_Bulzoni_editore_Studi_e_testi_italiani_2005_16_pp_127_211
- Salvatierra Pérez, María de Fátima (2021). *La segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas (1617)*, de Diego Mexía de Fernangil: edición del manuscrito único y estudio crítico. Tesis defendida en 2021 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú). Disponible en: <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/16344>