

SUJETOS COLONIALES: ESCRITURA,  
IDENTIDAD Y NEGOCIACIÓN  
EN HISPANOAMÉRICA  
(SIGLOS XVI-XVIII)

ED. CARLOS F. CABANILLAS CÁRDENAS



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2017







SUJETOS COLONIALES: ESCRITURA, IDENTIDAD  
Y NEGOCIACIÓN EN HISPANOAMÉRICA  
(SIGLOS XVI-XVIII)

CARLOS F. CABANILLAS CÁRDENAS (ED.)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)  
COLECCIÓN «BATIHOJA», SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS (PEI)

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)  
SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)  
SUBDIRECTORA (PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS-PEI): MARTINA VINATEA RECOBA (UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO, PERÚ)  
SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)  
TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)  
SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)  
ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)  
PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)  
RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)  
LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)  
ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)  
VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)  
ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)  
GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)  
FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA /REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)  
GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)  
CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)  
HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)  
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)  
EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

CONSEJO ASESOR - SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS (PEI):

TRINIDAD BARRERA (UNIVERSIDAD DE SEVILLA, ESPAÑA)  
CARLOS CABANILLAS (UNIVERSITETET I TROMSØ, NORUEGA)  
JÉSSICA CASTRO RIVAS (UNIVERSIDAD DE CHILE, CHILE)  
JUDITH FARRÉ (ILLA-CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, ESPAÑA)  
PAUL FIRBAS (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)  
AURELIO GONZÁLEZ (EL COLEGIO DE MÉXICO, MÉXICO)  
ARNULFO HERRERA (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, MÉXICO)  
MARIELA INSÚA (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)  
RAÚL MARRERO-FENTE (UNIVERSITY OF MINNESOTA, ESTADOS UNIDOS)  
JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI (TUFTS UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)  
HUGO HERNÁN RAMÍREZ SIERRA (UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA)  
JOSÉ A. RODRÍGUEZ GARRIDO (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ, PERÚ)  
LEONARDO SANCHO DOBLES (UNIVERSIDAD DE COSTA RICA, COSTA RICA)  
JOAQUÍN ZULETA CARRANDI (UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, CHILE)

Impresión: Ulzama Digital

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-32-9

Depósito Legal: M-10390-2017

New York, IDEA/IGAS, 2017

SUJETOS COLONIALES: ESCRITURA, IDENTIDAD  
Y NEGOCIACIÓN EN HISPANOAMÉRICA  
(SIGLOS XVI-XVIII)

CARLOS F. CABANILLAS CÁRDENAS (ED.)





## ÍNDICE

PREFACIO .....	9
ROLENA ADORNO Carlos de Sigüenza y Góngora y las antigüedades mexicanas .....	11
IGNACIO ARELLANO Subversiones (o no) en la poesía colonial, y la construcción crítica al margen del texto .....	35
CARLOS F. CABANILLAS CÁRDENAS El sujeto colonial mulato en la poesía de Juan del Valle y Caviedes .....	59
MARGUERITE CATTAN La retórica clásica en la <i>Instrucción</i> de Titu Cusi Yupanqui .....	81
BEATRIZ DE ALBA-KOCH Los indígenas en la obra de Fernández de Lizardi: justicia, caridad y devoción .....	99
MIGUEL DONOSO RODRÍGUEZ Sobre invenciones de guerra dañosas en la <i>Historia</i> <i>de todas las cosas que han acaecido en el reino de Chile</i> (1575), de Alonso de Góngora Marmolejo .....	119

PAUL FIRBAS	
Reducción y expansión de <i>cimarrón</i> : historia temprana de un término colonial .....	131
JOSÉ LUIS GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN	
«El villano del Danubio» en los Andes: sujetos coloniales en el <i>Libro de la vida y costumbres</i> de Alonso Enríquez de Guzmán .....	159
PEDRO M. GUIBOVICH	
Indios y libros en el virreinato del Perú .....	171
ESPERANZA LÓPEZ PARADA	
La genealogía como dispositivo de identidad: un príncipe melancólico en la línea sucesoria .....	195
JOSÉ A. RODRÍGUEZ GARRIDO	
Espinosa Medrano, dramaturgo y colegial del Seminario de San Antonio Abad del Cuzco .....	215
GISLE SELNES	
El sujeto del naufragio: hombres, animales y caníbales en los relatos de náufragos coloniales .....	241
LEONOR M. TAIANO C.	
Casta, etnia y fe en <i>Infortunios de Alonso Ramírez</i> .....	255
CARMELA ZANELLI VELÁSQUEZ	
Re-escritura y refundación histórica: los casos de Cajamarca y el cerco del Cuzco bajo la mirada de Garcilaso en la segunda parte de los <i>Comentarios reales</i> .....	267



## ESPINOSA MEDRANO, DRAMATURGO Y COLEGIAL DEL SEMINARIO DE SAN ANTONIO ABAD DEL CUZCO

*José A. Rodríguez Garrido*  
*Pontificia Universidad Católica del Perú*

Fundado en 1598 por el obispo Antonio de La Raya, el Colegio Seminario de San Antonio Abad del Cuzco sirvió desde entonces para la formación educativa de los jóvenes de la ciudad y sus inmediaciones, así como, particularmente, para la del futuro clero de la diócesis. La biografía intelectual de Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo, está estrechamente asociada a este centro, hasta el punto de que es imposible desligar su identidad de autor de su pertenencia al Seminario. Las primeras noticias comprobadas de su vida, más allá de los orígenes legendarios que se han tejido sobre él o de los datos carentes de documentación, son aquellas que lo sitúan justamente como estudiante allí en 1645, según declara décadas después el agustino fray Francisco de Loyola Vergara al dar su parecer para la publicación de un discurso del escritor<sup>1</sup>. En 1654 ejercía

<sup>1</sup> «Conózcole desde el año de [1]645, que siendo prior y vicario provincial en aquella ciudad [el Cuzco] le atendí cuatro años estudiante de facultad en su colegio y asistente al servicio de la Iglesia en la catedral, y reconocí entonces un ingenio muy singular, acompañado de mucha virtud. Después el año de [1]658, subiendo provincial a la visita, le hallé doctor en teología, catedrático della y predicador insigne, y tan superior en los aplausos a sus conolegas» Fray Francisco de Loyola, «Parecer», firmado el 7 de julio de 1664, en Juan de Espinosa Medrano, *Discurso sobre si en un concurso de opositores a beneficio curado deba ser preferido caeteris paribus el beneficiado al que no lo es en la promoción de*

ya en el mismo centro la cátedra de Artes y más tarde la de Teología<sup>2</sup>.

El Seminario de San Antonio Abad del Cuzco fue sin duda uno de los ejes de la biografía intelectual de Espinosa Medrano. Buena parte de su producción hoy conocida fue motivada o impulsada directamente por circunstancias del entorno académico de este centro. Por ejemplo, su *Philosophia thomistica* (Roma, 1688) corresponde al curso de Lógica que como parte de la cátedra de Teología allí impartía y su *Panegírica declamación* es el texto de recepción al corregidor don Juan de la Cerda y de la Coruña, en el Seminario en 1650. Incluso su célebre *Apologético en favor de Góngora* (publicado en 1662), tal como sugirió Luis Jaime Cisneros (1987, p. 54), revela probablemente en su forma la estructura de los debates, característica de la formación de escuela. De otro lado, la publicación de sus obras, particularmente la *Philosophia thomistica* y la recolección de sus sermones bajo el título de *La novena maravilla* en edición póstuma (Valladolid, 1695), responde a los propios intereses del Seminario de evidenciar las calidades intelectuales de sus maestros de cátedra durante el momento en que la institución pugnaba en Roma por obtener su reconocimiento como universidad.

Textos impresos como estos, los propios preliminares o la documentación complementaria, ofrecen indicios claros sobre su vínculo estrecho con el Seminario; en cambio, la falta de ellos en las obras teatrales de Espinosa Medrano, conservadas en manuscritos tardíos o conocidas a través de otros luego perdidos, ha originado que su contextualización sea objeto de la conjetura crítica, que ha intentado descubrir los motivos de su escritura y, a partir de ello, su significado en su contexto histórico y social. En este trabajo, me propongo mostrar que toda la obra teatral del Lunarejo debe entenderse como parte del teatro escolar desarrollado en el ámbito del Seminario de San Antonio Abad y, en tal sentido, refleja no solo los propios intereses del autor, sino también los objetivos de afirmación del Seminario como núcleo de la formación académica y eclesiástica en el Cuzco. Para ello aporto un nuevo documento que confirma la escritura de un texto teatral de Espinosa Medrano con destino al Seminario, y analizo algunos

*dicho beneficio* (Lima, 1664); en Cisneros y Guibovich, 1989, p. 105. Para una cronología documentada de la biografía de Espinosa Medrano, ver Cisneros y Guibovich, 1988, p. 336.

<sup>2</sup> Así lo establecen Cisneros y Guibovich, 1988, p. 337, sobre la base de la afirmación de Agustín Cortez de la Cruz, en su prólogo a *La novena maravilla* (Valladolid, 1695).

aspectos de sus obras que permiten reconocer su correspondencia con el contexto escolar.

Ninguna de sus obras teatrales hoy conocidas llegó a la imprenta en el siglo XVII. Agustín Cortez de la Cruz, al publicar en 1695, siete años después de la muerte del autor, una selección de sus sermones (fundamentalmente los de carácter panegírico) bajo el título de *La novena maravilla*, declaraba su propósito de seguir adelante con el proyecto de reunir y llevar a las prensas «todos los demás sermones y escritos suyos, ora teológicos de escolástico y moral, ora de erudición sagrada y profana, con sus comedias, versos y todo lo demás que se pudieren recoger»<sup>3</sup>. Sin embargo, la intención no se cumplió y los materiales debieron dispersarse y muchos de ellos perderse seguramente de manera irremediable. Las tres obras teatrales que hoy conocemos de Espinosa Medrano (dos autos sacramentales en quechua y una comedia bíblica en español) fueron impresas por primera vez entre fines del siglo XIX y el siglo XX. La primera fue el auto sacramental en quechua de *El hijo pródigo*, que E. W. Middendorf publicó en Leipzig en 1891 en edición bilingüe en quechua y alemán<sup>4</sup>. Mientras, *Amar su propia muerte*, comedia bíblica en español sobre la historia de Sísara y Jael, fue editada por el padre Rubén Vargas Ugarte (bajo el seudónimo de Juan del Rímac) en entregas sucesivas de la *Revista de la Universidad Católica del Perú* entre

<sup>3</sup> A. Cortez de la Cruz, «Prólogo a los aficionados del autor», en Espinosa Medrano, *La novena maravilla*, p. xii.

<sup>4</sup> E. W. Middendorf (ed.), 1891. Sobre la traducción alemana, en 1938, Federico Schwab elaboró una traducción al español publicada en la selección de Jorge Basadre, *Literatura inca* (en Espinosa Medrano, *El hijo pródigo*, 1938). Posteriormente Teodoro Meneses (1983) ofreció una nueva traducción al español a partir del texto quechua. No existe hasta ahora una edición bilingüe en quechua y español de esta obra. Middendorf declara haber utilizado para su edición un manuscrito que perteneció al doctor Mariano Macedo y que «a juzgar por el color y la calidad del papel, [...] era muy viejo y la escritura la usada en el siglo diecisiete» (en Espinosa Medrano, *El hijo pródigo*, 1938, p. 266). La colección del doctor Macedo, según Middendorf, fue adquirida luego por el Museo de Etnología de Berlín. Meneses no declara explícitamente sobre qué texto efectuó su traducción, pero recuerda que Luis E. Valcárcel dio a conocer en el XXVII Congreso Internacional de Americanistas de 1939 otro manuscrito de esta obra, así como uno del otro auto en quechua de Espinosa Medrano, que pertenecieron al presbítero Facundo Navarro Gamarra. Dado que Meneses afirma haber tenido acceso y haber utilizado el manuscrito de *El robo de Proserpina* que entonces preservaba Valcárcel, es probable que consultara también el de *El hijo pródigo* (Meneses, 1983, pp. 11 y 92).

1932 y 1934<sup>5</sup>. Por último, el auto *El robo de Proserpina y sueño de Endimión*, el único título al que de alguna manera (aunque como se verá no sin problemas) aludió Cortez de la Cruz en su prólogo a *La novena maravilla*, fue primero dado a conocer en traducción al español por Teodoro Meneses en 1983 y, por fin, en una edición del texto quechua, cotejada a partir de distintos manuscritos, y con nueva traducción al español por Cesar Itier en 2010<sup>6</sup>.

Sabemos, sin embargo, que la producción teatral del Lunarejo debió ser mayor. Además de la genérica información sobre las «comedias» del autor que Cortez de la Cruz se proponía publicar, el mismo prologuista advertía que Espinosa Medrano, a los catorce años, «era ya gran latino y tan aventajado retórico y poeta, que escribía comedias y autos sacramentales; de ellos fue uno el del *Robo de Proserpina*, que tanto han celebrado los ingenios de buen gusto» (Cortez de la Cruz, en J. de Espinosa Medrano, *La novena maravilla*, p. xi). Podemos ahora revelar, si lamentablemente no el texto de una de estas obras perdidas, sí al menos un nuevo título y su contexto de representación, lo cual permitirá justamente confirmar la asociación estrecha entre el teatro de Espinosa Medrano y las actividades del Seminario de San Antonio Abad del Cuzco. La información la proporciona un curioso opúsculo que Cortez de la Cruz había mencionado en su prólogo: «El doctor Francisco González Sambrano, hombre insigne y erudito, escribió un libro entero en su alabanza (estando aún vivo) que intituló *Gloria enigmática del doctor Juan de Espinosa Medrano*» («Prólogo», en Espinosa Medrano, *La novena maravilla*, p. xii). Sin embargo, solo en años recientes, gracias a la mediación del recordado maestro Luis Jaime Cisneros, pude conocer un ejemplar de este texto<sup>7</sup>. Se trata de una obra manuscrita de

<sup>5</sup> Recogida luego defectuosamente (con la supresión de la escena final de la jornada II) por el mismo editor en su libro *De nuestro antiguo teatro*, 1943, pp. 39-131, y reeditada a partir de esta versión en diversas antologías. La publicación más reciente, con mayor cuidado editorial, que recupera la versión íntegra, es la preparada por Juan Vitulli (2011). El manuscrito único de la obra, utilizado por Vargas Ugarte y que se conservaba en la Biblioteca Nacional del Perú, se perdió en el incendio de este repositorio en 1943, lo que obliga a partir del texto transcrito por el primer editor y proponer conjuntamente las enmiendas. Sobre el problema textual en las sucesivas ediciones de la obra, ver la edición de Vitulli, en Espinosa Medrano, *Amar su propia muerte*, pp. 30-35.

<sup>6</sup> Sobre los manuscritos que han transmitido esta obra y en general sobre los problemas textuales y de filiación entre ellos ver Itier, 2010, pp. 27-42.

<sup>7</sup> Hacia fines de la primera década de este siglo, Luis Jaime Cisneros tuvo acceso por unos días al manuscrito de la *Gloria enigmática*, conservado en una colección particular,

79 páginas en que el autor incluye una décima con enigma en homenaje a nuestro autor, que luego va declarando con profusa erudición<sup>8</sup>. Según se explicita, el poema fue escrito con ocasión de haber compuesto Espinosa Medrano una comedia para la recepción en el Seminario del nuevo obispo del Cuzco Bernardo de Izaguirre:

Compuso el Doctor la comedia que intituló *El Amor de milagro y los celos de los cielos*. Divina por el argumento de la vida de Santa Cecilia, y divina por los *episodios* que adornaron su fábrica; que a la entrada del Ilustrísimo señor don Bernardo de Eyzaguirre, nuestro obispo, se representó con aplauso y admiración en ese colegio (González Rodríguez de Zambrana, *Gloria enigmática del doctor Juan de Espinosa Medrano*, Ms., 1665, p. 3).

La noticia no solo amplía el ámbito de la producción dramática del Lunarejo (al auto sacramental y la comedia bíblica, podemos ahora añadir la comedia de santos), sino que además nos da una información inequívoca sobre la función de la obra y el lugar de su representación:

y obtuvo una reproducción xerográfica, de la que he podido servirme para este trabajo. Desconozco el destino que haya tenido luego el manuscrito.

<sup>8</sup> Al escribir su estudio biográfico sobre Espinosa en 1986, Cisneros y Guibovich no habían podido dar por entonces con un ejemplar de la obra y conjeturaban que debía tratarse de «un relato biográfico o, tal vez como parece sugerirlo el título, fue un texto encomiástico» (Cisneros y Guibovich, 1988, p. 329). Esto último corresponde bien al contenido de la obra, tejida en torno a la declaración del poema enigmático (y escasa más bien en información biográfica, salvo por el dato de la escritura de la comedia que aquí consignamos). Sobre el autor, obtuvieron la siguiente información de los archivos: «sabemos que hacia 1662 y 1663 era cura propietario de la doctrina de Chinchaypuquio, en la provincia de Abancay. Su muerte debió ocurrir antes de 1674» (Cisneros y Guibovich, 1988, n. 5, p. 329). El nombre completo del autor que proporciona el manuscrito es Francisco González Rodríguez de Zambrana. Este dedica su *Gloria enigmática* «a su sobrino don Miguel Mexía de Zambrana, colegial del Real Colegio Seminario de San Antonio del Cuzco» (Portada del Ms.), quien era asimismo admirador de Espinosa Medrano, al que el propio González de Zambrana (o Zambrano) se lo propone como modelo: «Mucho me lisonjeáis con vuestra inclinación y afecto al Doctor Medrano; que como la simpatía causa amor, no puede a los influjo[s] inclinaros sin alguna paridad con su ingenio. Y para que este respeto os coloque en el predicamento de el Doctor, habéis menester cultivar el vuestro: lo primero (después de la latinidad y Retórica con perfección) con las facultades grandes de Artes y Teología, y lo segundo con la noticia de todas buenas letras y erudición, que ocupando las ciencias el centro del ánimo (como aquel montón de trigo rodeado de azucenas del cap. 7 de los Cantares) sea su circunferencia como discretamente lo discurrió el político Saavedra (empresa 6, pag. mihi 33) una corona de letras pulidas» (p. 1).



la recepción de la autoridad eclesiástica en el colegio seminario de San Antonio Abad. Es ahora, pues, posible afirmar como hecho fehaciente la representación de obras teatrales en esta institución durante el siglo XVII, un asunto que, como se verá más adelante, había sido ya sugerido por Cesar Itier en relación con la puesta en escena del auto sacramental *El robo de Proserpina* del propio Espinosa Medrano, y también apuntado por Juan Vitulli para el caso de *Amar su propia muerte*. Para el siglo XVIII, un dato inequívoco de estas representaciones lo proporciona el hecho de que en el archivo musical del Seminario se conserven partituras de esta época destinadas a servir a obras teatrales<sup>9</sup>, lo que se explica por una práctica que venía desde el siglo anterior.

La escritura y la representación de obras teatrales en el contexto del Seminario de San Antonio Abad durante el siglo XVII se confirma por la función que esta actividad había adquirido para entonces en el ámbito escolar. Sobre todo en los colegios jesuitas (los grandes propulsores de esta práctica), el teatro escolar había servido desde el siglo XVI como vehículo de ejercitación en latinidad y retórica, y de ahí que buena parte de las piezas producidas en ese contexto fueran breves diálogos y coloquios, muchos de ellos en lengua latina, escritos normalmente por los maestros de las cátedras correspondientes para ser representados por los estudiantes. Sin embargo, más allá de los ejercicios destinados al claustro, algunos de estos colegios exhibieron también piezas de mayor complejidad dramática en ocasiones festivas (recepción de autoridades, celebraciones patronales, fiestas religiosas de relieve, etc.). Sin perder su función de ejercicio retórico para los estudiantes, quienes debían asumir los papeles en las piezas, estas representaciones permitían, más allá de cumplir con el festejo o el agasajo inmediato, mostrar al colegio correspondiente ante la sociedad como un gran centro de cultura y, por ello, se escribían en español para ampliar su campo de recepción hacia toda la urbe. Servían, por tanto, para consolidar el prestigio de la institución educativa en la ciudad. Estas obras, siempre de contenido religioso, siguieron en principio un modelo propio (especialmente el de la tragedia escolar durante el siglo XVI), pero fueron finalmente impactadas en el curso del siglo XVII por la fórmula del nuevo teatro, tal como lo prueba la célebre *Comedia de San Francisco de Borja*, escrita por Matías de Bocanegra en México.

<sup>9</sup> Ver Claro, 1969, y Fernández Calvo, 2010.

En el caso del virreinato del Perú, sabemos de una práctica de teatro escolar en los colegios jesuitas, que fue revelada por el padre Rubén Vargas Ugarte y estudiada por Pedro Guibovich Pérez<sup>10</sup>. Sin embargo, de un lado, el conocimiento sobre esta actividad estaba fundamentalmente asociado al ámbito jesuita, y, de otro, aunque se poseían noticias de la representación de obras dramáticas más complejas en contextos festivos, no se habían identificado entre las obras conservadas textos de esta naturaleza. Podemos ahora afirmar que el teatro de Espinosa Medrano en su integridad constituye la muestra tanto de un teatro escolar más allá de los colegios jesuitas, como de obras de gran envergadura dramática escritas con fines celebratorios, y en buena medida propagandísticos, en el contexto escolar. A la noticia que aquí revelo, se une una serie de rasgos de las obras conservadas, que más adelante comentaré, que comprueban el origen escolar de estas obras; pero, al mismo tiempo, su carácter de piezas destinadas a servir de vehículo de consolidación de las pretensiones del Seminario.

Esto resulta particularmente relevante si se considera que los jesuitas habían sido los propulsores y los cultivadores de este tipo de teatro y quienes lo habían empleado habitualmente para convencer de la calidad de sus colegios. Si, como veremos, las obras teatrales del Lunarejo hoy conocidas fueron escritas probablemente entre 1645 y la década de 1660, es significativo que coincidan justamente con los años en que se radicaliza la oposición entre el Seminario de San Antonio Abad y la Compañía de Jesús a raíz de la disputa en torno al establecimiento de una universidad en el Cuzco. En tal sentido, la escritura de las obras teatrales de Espinosa Medrano puede verse como la apropiación de un recurso que había sido característico de la educación jesuita por parte de un egregio representante del Seminario en el afán de esta institución de mostrar sus mejores calidades frente a sus opositores.

Recordemos algunos hitos de esa historia. A inicios del siglo XVII, por bula papal, había quedado constituida la Universidad de San Ignacio de Loyola en el Cuzco y su administración había sido encargada a los jesuitas. Las décadas siguientes fueron, sin embargo, de contratiempos para la consolidación del proyecto, a causa de la oposición de la Universidad de San Marcos de Lima. Cuando hacia 1648 se concluyó el proceso, se suscitó una nueva contienda, pues para obtener los grados académicos se exigía haber cursado cinco años de estudios en los colegios jesuitas

<sup>10</sup> Ver Vargas Ugarte, 1943, y Guibovich Pérez, 2008.

(en el caso del Cuzco, el de San Bernardo), lo cual ponía en desventaja a los estudiantes del Colegio y Seminario de San Antonio Abad. Esto suscitó severos enfrentamientos entre bernardinistas y antonianos, lo cual robusteció las pretensiones del Seminario de convertirse en universidad, una expectativa que solo se lograría a finales del siglo XVII<sup>11</sup>.

En este contexto, el Seminario trataba en varios planos de evidenciar su calidad para obtener este reconocimiento, a la vez que reclamaba por los inconvenientes que se presentaban para que sus estudiantes se graduaran en una universidad regentada por los jesuitas. Por un lado, se exacerbaban las diferencias en las escuelas teológicas entre los dos grupos sobre el modo de interpretar el pensamiento de Santo Tomás de Aquino, y estas diferencias se convirtieron en uno de los mayores argumentos de los miembros del Seminario para pretender, en las décadas siguientes, su propia constitución como universidad. El mismo Espinosa Medrano, tal como he mostrado en otra ocasión, intervino beligerantemente a través de algunos discursos y sermones, en esta contienda defendiendo la interpretación del pensamiento de Santo Tomás de Aquino que propugnaba el Seminario, adscrito en esto a la tradición dominica, la cual se oponía a la libre interpretación de los textos del santo que hacían los jesuitas<sup>12</sup>. Puede afirmarse que, de otra manera, en el contexto de esta pugna por la constitución de la universidad en el Cuzco, la ostentación de un teatro escolar para grandes ocasiones, en el Seminario, respondía también al propósito de demostrar que sus cualidades intelectuales y educativas podían competir holgadamente con los jesuitas, incluso en una práctica en la que estos habían destacado de manera propia.

La cronología tentativa que puede establecerse de la escritura de las obras teatrales del Lunarejo coincide justamente con los años en los que el Seminario busca afianzar su posición frente al colegio jesuita y, en tal sentido, es posible sugerir que responden a este mismo objetivo. Más aún, si se considera que en la *Panegírica declamación*, escrita en 1650 para recibir en el Seminario al corregidor y justicia mayor del Cuzco, don Juan de la Cerda y de la Coruña, Espinosa Medrano aprovechó

<sup>11</sup> Sobre el enfrentamiento entre el Seminario y los jesuitas en torno al establecimiento de universidad en el Cuzco, ver Guibovich Pérez, 2006. Tomo y compendio de este trabajo la información aquí expuesta sobre este tema.

<sup>12</sup> Rodríguez Garrido, 1997. Estudio allí la *Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios* y las oraciones panegíricas a Santo Tomás de Aquino incluidas en *La novena maravilla*.

la ocasión para tratar de poner a la nueva autoridad del lado de los seminaristas en las diferencias de escuela que estos sostenían con el colegio jesuita<sup>13</sup>, bien puede pensarse que el desarrollo de su teatro pretendía exponer también los méritos de la institución en un dominio —el del teatro escolar— que se reconocía particularmente como propio de la Compañía de Jesús. Conviene, por ello, tratar de ajustar los años de gestación del teatro de nuestro autor.

Estudios precedentes han observado algunos indicios que permiten situar cronológicamente la escritura de algunas de las obras del Lunarejo. La noticia más antigua la proporciona el ya mencionado Cortez de la Cruz en su prólogo a *La novena maravilla*, cuando consigna que su autor «de catorce años era ya gran latino, y tan aventajado retórico y poeta en ambas lenguas, que escribía comedias y autos sacramentales, de los que fue uno el del *Robo de Proserpina* que tanto han celebrado los ingenios de buen gusto» (*La novena maravilla*, p. xi). Si la alusión se refiere a la misma obra que conocemos, ello supondría que se escribió hacia 1644 o incluso un poco antes<sup>14</sup>. Sin embargo, la intención laudatoria del prologuista podría haberlo llevado a exagerar la precocidad del autor y, de otro lado, el mismo se refiere al *Robo de Proserpina* no como un texto en quechua, sino como parte de las obras dramáticas escritas en español y latín. Cesar Itier cree que es muy probable que con su afirmación Cortez buscara impresionar al público peninsular, a quien en principio se dirigía la publicación de *La novena maravilla*, y que por ello prefiriera hacer pasar dicha pieza como escrita en español (Itier, 2010, pp. 10-11). A pesar de las dudas que puede despertar el testimonio, hay, sin embargo, indicios para aceptar que el Lunarejo elaboró parte de su teatro en una época temprana de su biografía. El propio Itier ha observado, por ejemplo, que en el encabezamiento de uno de los manuscritos de *El robo de Proserpina* (el Ms. Navarro) se declara que Espinosa Medrano lo escribió «siendo colegial seminarista del real Colegio de nuestro Padre S. Antonio Abad del Cuzco», y, en cambio, no se alude a que ocupara las cátedras en el Seminario, lo cual ocurrió a partir de 1650 (Cisneros y

<sup>13</sup> Ver al respecto, Rodríguez Garrido, 1997, pp. 124-126. Se ha venido repitiendo erróneamente que la *Panegírica declamación* es de 1664. Dado que el corregidor de la Cerda hizo su entrada en Cuzco en 1650 (y solo permaneció en el cargo hasta 1653) no deben quedar dudas sobre la fecha correcta. Añado nuevas razones a partir del análisis de los preliminares y del texto en un trabajo reciente, en prensa, que permiten sugerir que el discurso fue pronunciado entre enero y marzo de 1650.

<sup>14</sup> Así lo aceptan Cisneros y Guibovich, 1988, p. 337.

Guibovich, 1988, p. 337); esto llevaría, por tanto, a reconocer dicho año como límite de la elaboración de esta obra<sup>15</sup>.

Algo semejante puede afirmarse de la comedia en español *Amar su propia muerte*, que en la forma como hoy la conocemos, incluye al final ocho versos que declaran la autoría de Espinosa Medrano y su condición de colegial real al momento de escribir esta obra, pero no mencionan que ejerciera entonces las cátedras en el Seminario. Estos versos fueron obviamente añadidos por el responsable de la copia hoy perdida que se conservaba en la Biblioteca Nacional del Perú, la cual sirvió a Rubén Vargas Ugarte para su edición. La intervención ajena (que debió sustituir un par de versos en que el dramaturgo, como era de rigor, al concluir pedía perdón al auditorio por sus yerros) se manifiesta en el cambio de estilo, la declaración elogiosa sobre el autor y la ruptura de la estructura de la rima (el pasaje final de la obra está escrito en romance con rima e-e; pero los vv. 2947-48 introducen un pareado consonante y el verso siguiente queda suelto). Los versos dicen lo siguiente: «El doctor Juan de Espinosa / Medrano, aquel a quien debe / el Seminario Antoniano / créditos que lo engrandecen / la sacó a luz, cuando era / colegial actual, y espera / que le perdonéis las faltas / si en tal pluma caber pueden» (Espinosa Medrano, *Amar su propia muerte*, ed. Vitulli, pp. 184-185). Hay un error —no sabemos si del manuscrito o del primer editor— que todas las ediciones posteriores han repetido (incluida la más reciente de Vitulli), justamente en el verso en que se declara la condición del Lunarejo al escribir la obra: «la sacó a luz, cuando era / colegial actual» (vv. 2497-98), donde debiera decir «colegial real», forma habitual del calificativo para referirse a quienes habían estudiado en un real colegio (como lo era el de San Antonio) y que se le atribuye al propio Espinosa Medrano en la portada de la *Panegírica declamación*. Es evidente que el entusiasta autor del añadido quería dejar en claro la solidaridad estrecha entre el genio del autor y los «créditos» del Seminario. De otro

<sup>15</sup> Los manuscritos conservados a partir de los cuales Itier pudo elaborar su edición son todos tardíos (de entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX), pero es probable que en los encabezamientos queden rastros de la información de las fuentes originales, tal como él mismo lo señala. La cronología de las obras teatrales coloniales en quechua ha dado lugar a diversas conjeturas de interpretación y a propuestas de cronologías. En algunos casos, la ausencia de una adecuada contextualización sobre la producción de estos textos ha llevado a planteamientos en los cuales las obras y su fecha de composición terminan adecuándose a las premisas ideológicas del crítico. Una revisión crítica de esa discusión puede hallarse en García Bedoya, 2000, pp. 207-211.

lado, afirmaba que cuando nuestro autor escribió esta obra era solo colegial real, mientras que cuando se elaboró la copia era ya doctor (grado que obtuvo en 1654). Dado que no se le atribuye tampoco el ejercer la cátedra en el Seminario (que ocupó desde 1650), Cisneros y Guibovich concluyen que la obra debió ser escrita, por tanto, entre 1645 y 1650<sup>16</sup>, es decir, por los mismos años en que se gestó también *El robo de Proserpina*.

El caso de *El hijo pródigo* es distinto, pues el hecho de que el personaje del gracioso U'ku (el Cuerpo) pretenda seducir a K'uichi mencionando que guarda dinero en Laicacota (Espinosa Medrano, *El hijo pródigo*, en *Literatura inca*, p. 288), lleva a proponer a Guibovich Pérez y Domínguez Faura que la obra —al menos en la versión en que la conocemos— debió ser escrita después de 1657, cuando fue descubierta la vena de plata en esa localidad y se creó una población en su entorno; pero antes de 1665, dado que no hay ninguna alusión a la situación de violencia que, a partir de ese año, se produjo como consecuencia del enfrentamiento entre dos facciones de mineros (vascongados y andaluces). Concluyen ambos estudiosos que es posible proponer que la obra fue escrita alrededor de 1660 (Guibovich Pérez y Domínguez Faura, 2000, pp. 229-230, 236n).

La otra comedia en español de Espinosa Medrano, cuyo título he revelado en este trabajo, la comedia hagiográfica sobre Santa Cecilia: *El Amor de milagro y los celos de los cielos*, tal como se vio, fue escrita para el recibimiento del obispo Bernardo de Izaguirre (o Eyzaguirre) en el Seminario, lo cual permite situarla con mayor precisión entre fines de 1663 e inicios de 1664, pues el prelado (promovido al cargo en 1660) hizo su ingreso a la ciudad en septiembre de 1663 y el 29 de octubre «hizo personalmente profesión de fe ante su Cabildo» (Esquivel y Navia, 1980, II, p. 119). Es de suponer que en los meses siguientes debió ser recibido en el Seminario (el manuscrito de González de Zambrana que transmite la noticia es de 1665, pero obedece a una elaboración y comentario claramente posteriores sobre el poema que este autor escribió en la ocasión para elogiar el desempeño del Lunarejo). Podría incluso proponerse el 22 de noviembre de 1663 (o en los días próximos)

<sup>16</sup> Cisneros y Guibovich, 1988, p. 337. No obstante, creo que no hay que cerrar la posibilidad de que la obra fuera elaborada cuando Espinosa Medrano ya ocupaba la cátedra. En este caso, la declaración sobre la posición académica del autor al escribir la pieza es un breve añadido que fuerza la estructura del texto y que ha sido realizada varios años después por alguien cuya autoridad testimonial desconocemos.

como fecha de la representación considerando que la obra versaba sobre la vida de Santa Cecilia, cuya festividad se celebra en dicho día<sup>17</sup>.

En síntesis, el conjunto de la obra teatral hoy conocida de Espinosa Medrano puede situarse como escrita entre 1645 y 1664, un par de décadas en las que el Seminario lucha por afianzar su posición como núcleo académico en el Cuzco. Las propias cualidades y contenidos de las obras abonan también la idea de un teatro escrito en el contexto de la cultura religiosa y académica que caracteriza al Seminario de San Antonio y para servir a sus fines. No obstante, en particular su teatro en quechua (los autos sacramentales de *El robo de Proserpina y sueño de Endimión* y *El hijo pródigo*) ha sido objeto de especulaciones sobre su origen y su finalidad por parte de la crítica. Comentadas en particular como parte del corpus de piezas coloniales en quechua que hoy conocemos (además de estos dos autos de Espinosa Medrano, dos comedias marianas —*Usca Paucar* y *El pobre más rico*— y el drama *Ollantay*) y no tanto en relación con la propia producción del Lunarejo, estas obras han sido vistas como elementos de un conjunto discursivo mayor a través del cual, en opinión de Carlos García Bedoya, se afirma y se configura «un sujeto transcultural andino, cuyo soporte social son las élites indí-

<sup>17</sup> En su particular biografía sobre Espinosa Medrano, la escritora Clorinda Matto de Turner declara que este escribió «tres piezas cómicas en quechua y castellano» y añade que una de ellas, escrita en quechua, «se representó en el Seminario con motivo de los festejos anuales del Patrón tutelar» (Matto de Turner, 1890, p. 31). La autora no da el título de esta pieza, pero sí ofrece un breve argumento y algunas citas textuales, de lo que se desprende que no se trata de ninguno de los dos autos hoy conocidos. La historia, tal como la narra la escritora, representa el paso de la antigua religión de los Incas a la revelación del Evangelio durante una ceremonia del culto al Sol en que irrumpe un ángel cuyo resplandor opaca los rayos solares; ello motiva la reflexión y la conversión de los indios: «Puesta de manifiesto la creencia subsistente en Pachacamac, Cristo es recibido como el Hijo unigénito de aquel verdadero sol del mundo» (p. 32). Ante la ausencia de un manuscrito completo, es difícil saber cuán fielmente Matto reseñó el sentido y el contenido de esta pieza. No obstante, Itier reconoce puntos de contacto con las obras en quechua de Espinosa hoy conocidas y valora especialmente el dato de que la obra haya sido representada en el Seminario en una fiesta del patrón tutelar (dato probablemente tomado del manuscrito que la escritora manejaba, aunque no declara sus fuentes), lo que lo lleva a concluir que *El robo de Proserpina* debía responder también a un patrón similar de teatro escolar, concebido para un festejo religioso (Itier, 2010, p. 11). Con la información de Matto de Turner y el título que aquí he añadido, además de las tres obras conocidas, sabemos al menos de cinco obras teatrales, en quechua o español, escritas por Espinosa Medrano.

genas coloniales»<sup>18</sup>. Es indudable que el solo hecho de que el quechua fuera utilizado para la elaboración de textos dramáticos complejos suponía una valoración y una afirmación de esta lengua como vehículo de expresión literaria y, en la mayoría de los casos, religiosa. Ello abría la puerta a la recepción de tales textos como medio de afirmación de identidades culturales asociadas a esta lengua, y de hecho es significativo que algunos de los manuscritos que los han transmitido sean copias tardías del siglo XIX o inicios del XX, elaboradas por los mismos años en que se gestaba un significativo movimiento teatral en quechua en el Cuzco<sup>19</sup>. Ello demuestra que el teatro colonial en esta lengua fue incorporado en el Cuzco de esa época al movimiento de manifestación y afirmación de identidades locales que hallaba en el quechua uno de sus rasgos culturales y expresivos fundamentales. En el contexto del nacionalismo quechua de los siglos XIX y XX, las piezas coloniales servían para construir y avalar una tradición. Sin embargo, otras fueron las condiciones originales de su producción.

Dejado de lado el *Ollantay*<sup>20</sup>, el resto (las dos piezas en quechua de Espinosa Medrano y las dos comedias marianas) son obras indudablemente asociadas al ámbito eclesiástico. *Usca Paucar* y *El pobre más rico* están destinados a promover ciertas devociones marianas (la Virgen de Copacabana en el caso de *Usca Paucar* y la de Belén del Cuzco en el de *El pobre más rico*), mientras que los autos sacramentales del Lunarejo llevan la huella de su asociación con el Seminario de San Antonio Abad. Por el contrario, no existe, en verdad, hasta ahora ninguna evidencia de que tras estas cuatro obras religiosas en quechua hubiera un patronazgo directo de la elite indígena, sino más bien, como en el caso de las obras de nuestro autor, la intervención de hombres e instituciones ligados a la cultura letrada y eclesiástica. Esto no significa negar que sean asimismo la expresión de una cultura local diferenciada justamente por la posibilidad de incorporar el bilingüismo en sus formas expresivas y de emplearlo incluso para la elaboración de textos que se apropian de los modelos prestigiosos del teatro hispano, tales como la

<sup>18</sup> García Bedoya, 2000, p. 203. El autor recoge y asume ideas semejantes expresadas por Martin Lienhard, Alejandro Ortiz Rescaniere y Julio Calvo.

<sup>19</sup> Sobre el caso de los manuscritos de *El robo de Proserpina*, ver el estudio preliminar de Itier, en su edición de 2010, pp. 27-29, y sobre la producción del teatro quechua entre los siglos XIX y XX, del mismo autor, *Teatro quechua en el Cuzco* (Itier, 1995 y 2000).

<sup>20</sup> Sobre el caso particular del *Ollantay* en el contexto de la producción colonial (una obra sobre cuyo origen se han tejido múltiples especulaciones), ver Itier, 2006.



comedia mariana y, en particular, el auto sacramental. Sin embargo, en ello, los procedimientos y los objetivos no son muy diferentes de los que se manifiestan en general en la cultura criolla colonial. Resulta sesgado, por ello, disociar la obra de Espinosa Medrano entre la manifestación de un discurso «criollo» (en obras como el *Apologético* y sus sermones) y un «discurso andino» (en las piezas teatrales en quechua), según el modelo de distribución que propone Carlos García-Bedoya (2000), cuando, con mejor criterio, debemos quizá avanzar hacia el estudio integral de su obra como la expresión de un «criollismo andino».

Si se reconoce que los dos autos de Espinosa Medrano pertenecen al ámbito del teatro escolar, la elección de la lengua no resulta extraña considerando el carácter bilingüe de la sociedad cuzqueña y, sobre todo, que una de las expectativas de quienes seguían la carrera eclesiástica en ese tiempo era ocupar alguna de las parroquias de indios (tal como lo hizo el propio Lunarejo). La recitación de estas piezas religiosas en quechua mostraba que los alumnos del Seminario estaban ampliamente versados en el dominio de la lengua, uno de los requisitos para hacerse cargo de las parroquias de indios; pero también exhibía los méritos académicos de la institución para ocupar una posición de liderazgo en la sociedad. Dado que ambas obras son autos sacramentales, hay que suponer que debieron ser escritas para ser representadas en el contexto de las celebraciones del Corpus Christi. Esto es particularmente significativo dado que en el Perú la práctica de representar autos sacramentales para esta festividad solo se asentó tardíamente, impulsada por el virrey Conde Lemos en 1670<sup>21</sup>. Había, por tanto, un alarde de originalidad y creatividad en varios planos al escribir estos autos sacramentales en quechua hacia mediados del siglo XVII.

De un lado, a través de la pluma de Espinosa Medrano, se mostraba el dominio de los miembros del Seminario en las letras sagradas y profanas. Por su propia naturaleza de obra de carácter alegórico, que se desarrolla simultáneamente en dos planos (el del *argumento*, que permite la organización de la pieza como drama, y el del *asunto*, que corresponde a la exposición del dogma teológico, particularmente el del sacramento de la Eucaristía)<sup>22</sup>, el auto sacramental constituía un género ideal para la ostentación de los saberes que definían la formación letrada de un centro

<sup>21</sup> Ver Lohmann Villena, 1945, pp. 195-204.

<sup>22</sup> Sigo la clásica diferenciación establecida por el propio Calderón en el prólogo a la edición de sus *Autos sacramentales* y retomada y desarrollada por Parker (1983, p. 46).

como el de San Antonio Abad: aquellos que procedían de la gran tradición clásica, presente en los cursos de gramática y retórica, y los propios de la Teología. De otro lado, más allá de la pura dimensión práctica para la carrera eclesiástica, los autos en quechua mostraban a los miembros del Seminario como altamente capaces en la elaboración de un discurso cristiano en esta lengua, un asunto central para la consolidación de la Iglesia en los Andes, y, por tanto, como a quienes debía corresponder una posición de liderazgo en la formación de los miembros de la ciudad letrada.

En sentido estricto, por consiguiente, estas piezas no pueden ser calificadas como «teatro evangelizador» (del modo como, por ejemplo, sí lo son las obras en náhuatl representadas en México en el contexto de las primeras décadas de cristianización). Los autos del Lunarejo tienen un evidente contenido doctrinal y buscan sin duda producir un efecto moral, pero no están destinados prioritariamente a la instrucción religiosa de los indios, sino a impresionar a la sociedad de la urbe (seguramente incluso también a la élite indígena) y a mostrar al Seminario como un centro generador de cultura. Al plantearse los problemas de traducción de *El robo de Proserpina*, Itier reparó en «la vivacidad y la brillantez maravillosas de su estilo» y observó que «en varios casos, una expresión del texto quechua es la traducción de una expresión tópica de la lengua poética del siglo XVII»<sup>23</sup>. Ello testimonia que los autos sacramentales en quechua de Espinosa Medrano son obras que se proponen trasladar a esta lengua la complejidad alegórica, dramática y lingüística que este género alcanzaba en el teatro español del siglo XVII y que, en consecuencia, su destinatario ideal era quien estuviera en capacidad de reconocer ese procedimiento.

Es necesario aclarar en primer lugar el modelo a partir del cual Espinosa Medrano elaboró sus dos autos en quechua. Para los años entre los cuales probablemente los escribió, entre 1645 y 1660, Calderón de la Barca dominaba el género en España y con sus obras había logrado que este alcanzara complejidad y perfección en el desarrollo alegórico y en la imbricación entre poesía dramática y teología. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurrió con sus comedias, el impacto de los autos

<sup>23</sup> Itier, 2010, pp. 41-42. Hay que advertir que lamentablemente en general muchas de las traducciones del teatro quechua colonial al español han sido incapaces de reproducir la dimensión poética de estos textos. Cesar Itier, al traducir *El robo de Proserpina*, llama justamente la atención sobre ese aspecto y, si bien opta, por una traducción más literal, deja anotada la necesidad de un trabajo en esa dirección.

sacramentales de Calderón en el Perú es tardío, pues coincide con el momento en que, a partir de 1670, empezaron a representarse en Lima obras de este género para la fiesta del Corpus Christi, por iniciativa e impulso —como ya indicamos— del virrey Conde de Lemos, pues hasta entonces la práctica habitual había sido la representación de comedias de santos para esa ocasión (Lohmann Villena, 1945, p. 108). De otro lado, la primera publicación de autos sacramentales de Calderón es de 1655, de modo que tampoco se puede suponer una difusión general de estos textos a través de la lectura antes de ese año. Un estudio atento y una confrontación de los autos del Lunarejo con los textos peninsulares permite, en verdad, reconocer que partía de un modelo de auto anterior a Calderón, concretamente, tal como lo ha reconocido ya Cesar Itier (2010, p. 23), de los autos de José de Valdivielso, publicados en Toledo, en 1622, y de los que el Lunarejo poseía un ejemplar en su biblioteca al momento de morir<sup>24</sup>.

En el caso de *El robo de Proserpina y sueño de Endimión*, Itier establece como antecedentes los autos de Valdivielso *La serrana de Plasencia* y, particularmente, *Psiques y Cupido*. Con este último, en particular, comparte la alegorización cristiana de una historia tomada de la tradición grecolatina y la dramatización de la historia teológica a partir de la intervención redentora de Dios luego de la caída del hombre (Itier, 2010, pp. 23–24). Lo que Espinosa Medrano elabora, sin embargo, a partir de ello es un verdadero alarde de ingenio parangonable al que despliega en *Amar su propia muerte*.

En primer lugar, siguiendo la pauta de Valdivielso (que luego Calderón aprovechará extensivamente), toma una historia del mito grecolatino para convertirla en argumento sobre el cual tejer el sentido alegórico cristiano<sup>25</sup>: Proserpina, hija de Ceres, ha sido raptada por Plutón y su madre va en su búsqueda para recuperarla. No obstante, el Lunarejo, complica incluso ese plano argumental, pues entrecruza el mito de Proserpina con un segundo mito, el del sueño de Endimión (el pastor amado por Selene sumido en un sueño perpetuo). En segundo lugar,

<sup>24</sup> Guibovich Pérez, 1992, p. 25. Debe abandonarse, por tanto, la idea que compendia García Bedoya de que los autos de Espinosa «siguen de cerca el modelo calderoniano, tomándose unas pocas libertades en la introducción de algunas notas de color local» (García Bedoya, 2000, p. 209).

<sup>25</sup> Sobre las fuentes clásicas de Espinosa en esta obra y su reinterpretación en la tradición cristiana, ver Jaye 1994–95.

también el plano de la alegoría ofrece una particular complicación para su interpretación. Como en todo auto sacramental, el argumento debe ser interpretado como representación de un sentido cristiano universal: Proserpina representa al alma humana que ha caído en el pecado y, por ello, se encuentra en poder del demonio (Plutón); la Iglesia (Ceres) busca rescatarla para devolverla al amor de Cristo (Endimión), encuentro que se sella con la celebración eucarística. Sin embargo, tal como lo ha señalado Itier, Espinosa Medrano añade a la habitual interpretación teológica propia del auto, una dimensión histórica, pues, mediante una serie de signos, se da a entender que esta obra alegoriza en particular «la historia espiritual del Perú» (Itier, 2010, p. 19), es decir, el proceso de evangelización en los Andes y la incorporación de los indígenas al cristianismo.

Uno de los elementos más interesantes que Itier analiza en este doble sentido (teológico e histórico) es el uso de la metáfora del «verdadero Sol» asociada a Cristo, recurrente en la obra. De un lado, la asociación entre Cristo y el Sol es una imagen tradicional en el cristianismo para identificar a Cristo como fuente de gracia y de justicia; pero, de otro lado, la expresión correctiva («verdadero Sol») fue habitual en la primera evangelización para desvirtuar el valor del antiguo culto solar y, en su lugar, afirmar la figura redentora de Cristo (Itier, 2010, p. 19). Asimismo, es notable el énfasis que se otorga a la figura de Ceres, representación de la Iglesia, hasta el punto de que el personaje de la Gracia queda subordinado a ella. Ello permite afirmar con Itier que «la intención primera del Lunarejo al escribir *El robo de Proserpina* fue celebrar el rol de la Iglesia en la salvación actual de las almas» (Itier, 2010, p. 18). En tal sentido, este auto busca subrayar, más allá del principio teológico general de la Redención y de la celebración eucarística, la participación relevante de la Iglesia en la organización del mundo colonial andino. Es claro, a mi parecer, que esta es la autoridad que el Lunarejo quiere reforzar dentro de ese orden y que constituye la base sobre la cual espera construir su propia autoridad, pero también la de la institución a la que representa, el Colegio y Seminario de San Antonio Abad, principal centro para la formación del clero en el Cuzco.

El otro auto sacramental escrito por nuestro autor, *El hijo pródigo*, permite confirmar esta hipótesis al confrontarlo con la fuente directa sobre la que se elaboró. Gran parte de la crítica ha desconocido el hecho de que esta obra es una refundición y adaptación de la obra del mismo título de José de Valdivielso. Por partes el vínculo es directo

y Espinosa Medrano prácticamente se limita a traducir al quechua el texto del dramaturgo español. Sin embargo, introduce también notables modificaciones sobre todo en la relación de personajes. Por ejemplo, convierte el personaje de Inspiración (la fuerza interior que, por impresión de la Gracia, impele al Pródigo a obrar bien) de Valdivielso en Diospa Simin (la Palabra de Dios), personaje que además presenta un desarrollo propio. Ello revela el claro propósito de reforzar la importancia de la predicación —una de las actividades principales para las que se formaba el futuro clero y, a la vez, donde mejor se expresaba el dominio de la retórica— como instrumento de transmisión de la verdad divina y vehículo hacia la salvación. La transmisión de la palabra divina, y no tanto la fuerza interior de la Gracia, es el vehículo que en el *El hijo pródigo* de Espinosa Medrano asegura la salvación. De igual modo, el personaje del Pródigo original de Valdivielso se desdobra ahora en Cristiano (que representa al alma) y U'ku (el Cuerpo), y este último es el responsable justamente de la introducción de referentes locales (comidas, fiestas, lugares; ver vv. 109–111) que, junto con la inclusión de música y cantos de contenido andino (vv. 500–515 y 678–685), permiten que la historia evangélica y el drama español que actúa de subtexto adquieran relevancia y significación precisa en el mundo en el que la nueva obra se sitúa. Es evidente que, más allá de los efectos cómicos, la pieza quería mostrar también un conocimiento del entorno y la cultura andina en que había de ejercerse la labor pastoral.

Asimismo, Espinosa Medrano «perfecciona» doctrinalmente el auto de Valdivielso al sustituir el personaje de El Placer por el Mundo. En tanto que este personaje se agrupa con Nina Quiru ('Diente de fuego', nombre con el que también se designa en otras obras quechuas al Demonio, el personaje equivalente en Valdivielso) y Aicha (literalmente 'carne' en quechua; Lascivia en Valdivielso), se logra así una representación más adecuada de la triada de los enemigos del alma que enseña la doctrina cristiana: Mundo, Demonio y Carne.

Un aspecto revelador del sentido de la obra es la manera como se caracteriza al Mundo: «la cabeza adornada con la Maskapaicha, armado con el champi» (*El hijo pródigo*, en *Literatura inca*, p. 276). El Lunarejo utiliza los signos de la antigua autoridad de los incas, la maskapaicha y el champi, para representar el poder nocivo del Mundo sobre el alma humana y crea, por tanto, una continuidad de significado entre ambos. Una caracterización análoga se observa en la representación de Plutón

(alegoría del Demonio) en *El robo de Proserpina*: «vestido de una camiseta colorada, muy rica, y un manto negro con vueltas verdes, todo él salpicado con estrellas de oro, y una guirnalda en lugar de mascapaicha» (*El robo de Proserpina*, ed. Itier, p. 57). Itier reconoce en la camiseta del personaje el *unku* andino; pero, reparando en que no se alude a una verdadera mascapaicha, sino a una guirnalda, considera que Espinosa Medrano «no quiso que su público identificara a este personaje como un rey específicamente inca, sino como un rey en general» (2010, p. 57n.). Sin embargo, el correlato con la representación del Mundo en *El hijo pródigo* me lleva a pensar que con la caracterización del Mundo y de Plutón, nuestro autor quería reforzar la asociación entre el mundo de los incas y el paganismo y la idolatría, y, por oposición, a través de Ceres y de Diospa Simin, el de la Iglesia como vehículo para la salvación. Esto no significa que los elementos de la tradición andina quedaran absolutamente condenados y proscritos del mundo del cristianismo. Al retornar el hijo pródigo a la casa del Padre ('Kuyaj Yaya), es vestido con un traje bordado en oro y piedras preciosas y coronado con un *llautu*<sup>26</sup>. Siguiendo el modelo de la evangelización temprana de los Andes, los elementos de la antigua cultura son admitidos en tanto sirvan para la afirmación y la difusión del cristianismo, es decir, en tanto adquieran nuevo significado dentro de la Iglesia. Es justamente desde este ámbito y en esta exhibición de, al mismo tiempo, ortodoxia y pragmatismo donde Espinosa Medrano cimienta la construcción de su propia autoridad de miembro de la cultura letrada y de la institución a la que representa.

En el caso de la comedia bíblica en español *Amar su propia muerte*, que dramatiza de modo muy creativo la historia de Jael procedente del Libro de los Jueces (4:17-23 y 5: 23-27), los intentos de mostrar las habilidades retóricas del Lunarejo como estudiante del Seminario son particularmente notables. Se han estudiado los vínculos de esta obra con el modelo de la comedia española y el novedoso desarrollo argumental que Espinosa Medrano introduce a partir de la unión de elementos de géneros diversos (Bass, 2009)<sup>27</sup>. En el plano de la expresión poética, la

<sup>26</sup> Fray Martín de Murúa describe el *llautu* como una prenda propia de los incas que consistía en «un rodete redondo [...], ancho de dos dedos, el cual se ponían en la frente y en el chaquirá, y otros dijes y piedras preciosas, y allí asientan plumas y penachos» (Murúa, *Historia general del Perú*, p. 337).

<sup>27</sup> Ver también Ramírez Zaborosch, 1996; Chang-Rodríguez, 1991; Vitulli, 2013, 107-116; y Dolle, 2011.

obra ofrece también una compleja elaboración retórica, que evidencia el propósito de exhibir las habilidades en este plano de los estudiantes del Seminario. Por ejemplo, los recursos propios de la poética de Luis de Góngora —sobre los que el propio autor habría de teorizar en su *Apologético*— se emplean de una forma quizá más radical de la que se observa en el teatro de su tiempo. Por ejemplo, en los pasajes descriptivos, aparecen usos del hipérbaton y la metáfora remota que, además de su dificultad poética, debían suponer retos para la recitación dramática de los estudiantes a cargo de los papeles, tal como ocurre en los versos iniciales de la comedia, en que Sísara describe el campo de batalla (vv. 1-12). A partir de la factura de esta particular obra, Juan Vitulli ha calificado *Amar su propia muerte* como «una prueba, como un rito de pasaje, como un acto de creación del ingenio del joven criollo que será evaluado por el auditorio del colegio al cual va dirigido el mensaje poético de la comedia» (Vitulli, 2013, p. 69). Puede reconocerse que en principio la obra de Espinosa Medrano fue objeto de evaluación de los maestros del Seminario; pero, una vez que la obra fue allí representada en alguna ocasión celebratoria, supuso también la exhibición de los frutos y los méritos ya no solo del individuo, sino de la institución a la que representaba. Así lo dejó entrever claramente el autor de los versos añadidos años después a la copia que preservó este drama.

Parecería difícil, a falta del texto, afirmar algo con bases sólidas sobre la obra de Espinosa Medrano de la que solo conocemos el título, *El Amor de milagro y los celos de los cielos*. Es posible, sin embargo, dejar anotadas algunas observaciones, a la espera de que un hallazgo nos devuelva su contenido. La noticia de González de Zambrana nos permite saber que se trataba de una comedia hagiográfica sobre Santa Cecilia compuesta para la entrada del obispo Izaguirre. Al leer la historia de la santa tal como la narra Pedro de Ribadeneira en el *Flos sanctorum* (acogiéndose fundamentalmente a la tradición de las *Actas de Santa Cecilia*, aparecidas hacia fines del siglo V), no se puede dejar de notar las afinidades que la historia podría tener con la dramatización que el Lunarejo hizo de la historia de Jael en *Amar su propia muerte*, convirtiendo la breve narración bíblica en un caso de honra. En el caso de la santa, la joven Cecilia, que ha consagrado su virginidad a Cristo, es comprometida en matrimonio a Valeriano, un noble romano. La noche de la boda, cuando los novios se encuentran a solas, Cecilia le declara a su esposo que junto a ella se encuentra un ángel que protege su cuerpo y que podría matarle si él se acerca a ella con deseo carnal. Valeriano exige ver al ángel, pues

de otro modo pensará que se trata de un joven amante (la sospecha del marido en estos términos parece ser un rasgo particular del relato de Ribadeneira). Cecilia lo envía al papa San Urbano, quien, tras una milagrosa aparición, lo convierte y bautiza, tras lo cual Valeriano puede ver al ángel junto a su esposa (*Flos sanctorum*, III, pp. 459-462). A partir de lo que ocurre en *Amar su propia muerte*, donde la misión divina de Jael despierta las sospechas de su esposo Heber Cineo, que cree que ella lo engaña con el capitán Sísara, es posible imaginar algo del desarrollo que la historia de Santa Cecilia debió adquirir en las manos de Espinosa Medrano, recurriendo nuevamente al modelo del «caso de honra» y logrando, de este modo, fundir la comedia de contenido devocional con uno de los subgéneros más apreciados de la comedia española (el drama de honor).

Más importante aún, para los fines de este artículo, es reparar en un momento de la hagiografía de Cecilia que transmitió Jacobo de la Vorágine en su *Leyenda dorada*, donde queda fijada (probablemente a partir de un error de traducción de las *Actas*) la asociación entre Santa Cecilia y la música. En los momentos previos a la noche de bodas, mientras que suena la música festiva, Cecilia, acompañada de voces celestiales, entona sobre la melodía de un órgano y en su corazón una oración al Señor en el que le pide mantenerse preservada para Él (pp. 747-753). Posiblemente esta debió ser, en la obra perdida de Espinosa Medrano, una gran ocasión para mostrar las cualidades musicales de las que el Seminario se jactaba. Según declara el deán Vasco de Contreras y Valverde en su *Relación de la ciudad del Cuzco* (1649), el Seminario contó desde muy temprano, junto con «dos cátedras de teología, una escolástica y otra moral, dos de artes, cuatro clases de gramática y retórica», la enseñanza y la práctica de «música de canto y órgano y canto llano» (p. 161). El testimonio de ese gran cultivo de la música en el Seminario y de su uso en particular en las obras teatrales que allí se representaron está testimoniado, tal como ya se dijo, en el rico archivo de partituras del siglo XVIII que hasta hoy se ha conservado. De otro lado, Cortez de la Cruz en su elogiosa semblanza del Lunarejo, recordaba que «de doce años era único en las gracias de tañer varios instrumentos, demás de ser no solo músico, sino compositor famoso» (*La novena maravilla*, p. xi)<sup>28</sup>. Ello hace pensar que la comedia sobre la santa patrona de la música debió ser otra oportunidad en que los propios intereses del autor

<sup>28</sup> Ver al respecto Cisneros, 1982.



servían para afirmar los de la institución a cuyo claustro pertenecía. Además abre la puerta a pensar que incluso la música, que debió poseer un lugar importante en esta comedia, pudiera haber sido compuesta por el propio Lunarejo. De cualquier modo, esta obra, dedicada a la santa consagrada como patrona de la música desde 1594, debió ser una gran oportunidad para lucir ante el nuevo obispo, en 1663, junto a los conocimientos en Teología y Retórica, las habilidades en la música de los colegiales del Seminario.

Ya fuera escrito en quechua o en español, se tratara de comedias religiosas o de autos sacramentales, todo el teatro de Espinosa Medrano surgió y se elaboró en el contexto de la búsqueda de afirmación y reconocimiento del Seminario de San Antonio Abad. Al igual que la publicación de algunas de sus obras, las representaciones teatrales mostraban no solo las brillantes calidades de su autor en el dominio y el conocimiento de la Retórica y la Teología, sino que además las exhibían como resultado de la formación que impartía el Seminario. Como en el resto de su obra, la identidad del autor se moldea y se funde en las expectativas de la institución a la que sirvió hasta el fin de sus días.

## BIBLIOGRAFÍA

- BASS, Laura, «Imitación e ingenio: el *Amar su propia muerte* de Espinosa Medrano», *Lexis*, XXXIII, 1, 2009, pp. 5-31.
- CLARO, Samuel, «Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y catálogo de manuscritos de música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú)», *Anuario*, 5, 1969, pp. 1-48.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. «La subversión del Barroco en *Amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano», en *Relecturas del Barroco de Indias*, ed. M. Moraña, Hanover, Ediciones del Norte, 1994, pp. 117-147.
- CISNEROS, Luis Jaime, «Sobre Espinosa Medrano: predicador, músico y poeta», *Cielo Abierto*, X, 28, 1984, pp. 3-8.
- «La polémica Faria-Espinosa Medrano: planteamiento crítico», *Lexis* XI, 1, 1987, pp. 1-62.
- CISNEROS, Luis Jaime y GUIBOVICH, Pedro, «Juan de Espinosa Medrano, un intelectual cuzqueño del Seiscientos. Nuevos datos biográfico», *Revista de Indias*, XLVIII, 182-183, 1988, pp. 327-347.
- «Un raro opúsculo del Lunarejo», *Lexis*, XIII, I, 1989, pp. 95-115.
- CONTRERAS Y VALVERDE, Vasco de, *Relación de la ciudad del Cuzco*, ed. María del Carmen Martín Rubio, Cuzco, Imprenta Amauta, 1982.
- DOLLE, Verena, «Las plumas de Jael: Mira de Amescua, Calderón y Espinosa Medrano», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 133-160.
- ESPINOSA MEDRANO, Juan de, *El hijo pródigo*, en *Literatura inca*, selección de Jorge Basadre, vol. I de la Biblioteca de Cultura Peruana, París, Desclée de Brouwer, 1938, pp. 265-334.
- *El hijo pródigo*, en *Teatro quechua colonial. Antología*, ed. Teodoro Meneses, Lima, Ediciones Edubanco, 1983, pp. 9-90.
- *El robo de Proserpina*, ed. Cesar Itier, Lima, Instituto Riva-Agüero-Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Francés de Estudios Andinos, 2010.
- *La novena maravilla*, ed. Luis Jaime Cisneros y José Antonio Rodríguez Garrido, Lima, Fondo Editorial del Congreso de la República, Banco de Crédito del Perú, 2011.
- *Amar su propia muerte*, ed. Juan Vitulli, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011.
- ESQUIVEL Y NAVIA, Diego, *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*, ed. Félix Denegri Luna, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltda., 1980.

- FERNÁNDEZ CALVO, Diana, *La música dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco: estudio crítico, análisis y transcripción de comedias, jocosos, romances, cantadas, juguetes, mojíngangas y tonos humanos de los siglos XVII y XVIII*, Lima / Buenos Aires, Universidad Católica Sedes Sapientiae / Universidad Católica Argentina, 2010.
- GARCÍA BEDOYA, Carlos, *La literatura peruana en el período de estabilización colonial*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2000.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ DE ZAMBRANA, Francisco, *Gloria enigmática del doctor Juan de Espinosa Medrano*, Ms., 1665.
- GUIBOVICH PÉREZ, Pedro M., «El testamento e inventario de bienes de Juan de Espinosa Medrano», *Histórica*, XVI, 1, 1992, pp. 1-31.
- «Como güelfos y gibelinos: los colegios de San Bernardo y San Antonio Abad en el Cuzco durante el siglo XVII», *Revista de Indias*, LXVI, 236, 2006, pp. 107-132.
- «A mayor gloria de Dios y de los hombres: el teatro escolar jesuita en el Virreinato del Perú», en *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, ed. Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 35-50.
- GUIBOVICH PÉREZ, Pedro y DOMÍNGUEZ FAURA, Nicanor, «Para la biografía de Espinosa Medrano: dos cartas inéditas de 1666», *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 27, 2000, pp. 219-242.
- ITIER, Cesar, *Teatro quechua en el Cuzco*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1995 y 2000, 2 vols.
- «Ollantay, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru», *Histórica*, XXX, 1, 2006, pp. 65-97.
- «Estudio preliminar», en Juan de Espinosa Medrano, *El robo de Proserpina*, ed., Cesar Itier, Lima, Instituto Riva-Agüero-Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Francés de Estudios Andinos, 2010, pp. 9-53.
- JAYE, Barbara H., «Ovid in the Andes: The New World Morality Play, *El rapto de Proserpina y sueño de Endimión*», *Comparative Drama* 28, 4, 1994-95, pp. 510-526.
- LOHMANN VILLENNA, Guillermo, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Sevilla, Escuela de estudios Hispanoamericanos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), 1945.
- MATTO DE TURNER, Clorinda, «Don Juan de Espinosa Medrano, o sea el Doctor Lunarejo», en *Bocetos a lápiz de americanos célebres*, Lima, Imprenta Bacigalupi, 1890, pp. 17-40.
- MENESES, Teodoro, *Teatro quechua colonial. Antología*, Lima, Ediciones Edubanco, 1983.
- MIDDENDORF, E.W. (ed.), *Dramatische und lyrische Dichtungen der Keshua-Sprache*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1891.

- MURÚA, fray Martín de, *Historia general del Perú*, Madrid, Dastin, 2001.
- PARKER, Alexander, *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel, 1983.
- RAMÍREZ ZABOROSCH, Úrsula, «*El Amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano y la dramaturgia del Siglo de Oro (apuntes para su estudio)», en *La cultura literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*, ed. J. P. Buxó, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 299-316.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José A., «La defensa del tomismo por Espinosa Medrano en el Cuzco colonial», en *Pensamiento europeo y cultura colonial*, ed. K. Kohut y S. Rose, Madrid / Frankfurt am Mein, Iberoamericana / Vervuert, 1997, pp. 115-136.
- VARGAS UGARTE, Rubén, *De nuestro antiguo teatro*, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1943.
- VITULLI, Juan. *Instable puente. La construcción del letrado criollo en la obra de Juan de Espinosa Medrano*, Chapell Hill, The University of North Carolina at Chapell Hill, 2013.





## Estudios Indianos, 9

El presente libro incluye catorce trabajos que se enfocan en el estudio de diversos sujetos coloniales que vivieron en los virreinos americanos entre los siglos XVI y XVIII. El enfoque de cada uno es diverso, como diversos fueron estos sujetos y también las distintas estrategias que utilizaron, no solo para encontrar mejoras dentro del sistema colonial sino, en muchos casos, para reivindicar una identidad individual o colectiva. Se estudian en algunos de estos trabajos también las formas de representación (incluidas sus valoraciones) entre los diferentes grupos de sujetos coloniales: peninsulares, criollos, indios, mulatos, cimarrones; y las estrategias discursivas (imitación, representación, reescritura) que esgrimieron en sus respectivos proyectos. Merece atención en varios de los estudios el Inca Garcilaso de la Vega. Pero también pueden hallarse aproximaciones a las figuras de Alonso Enríquez de Guzmán, Titu Cusi Yupanqui, Carlos de Sigüenza y Góngora, Juan de Espinosa Medrano, Juan del Valle y Caviedes y José Joaquín Fernández de Lizardi, además de otros cronistas y textos de la época.

Carlos F. Cabanillas Cárdenas es profesor titular en la UIT Universidad Ártica de Noruega (Tromsø) y miembro asociado del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. Ha desarrollado su actividad investigadora sobre todo con relación a la obra del poeta colonial Juan del Valle y Caviedes, de quien ha realizado una edición crítica de sus poemas contra los médicos de Lima (*Guerras físicas, proezas medicales, hazañas de la ignorancia*) y varios estudios que aclaran el panorama textual de sus obras poéticas.



UNIVERSIDAD  
DEL PACÍFICO

