



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***BUCOLISMO EN LA LITERATURA NEOLATINA
NOVOHISPANA DEL SIGLO XVI***

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LETRAS CLÁSICAS**

**PRESENTA:
LEONOR HERNÁNDEZ OÑATE**

**ASESOR:
DR. JOSÉ QUIÑONES MELGOZA**



MÉXICO, D.F., 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Primeramente, quisiera agradecer de manera muy especial al Dr. José Quiñones Melgoza, ya que su dirección y apoyo fueron fundamentales para la elaboración de esta tesis. Gracias también al cuerpo de sinodales, a la Dra. Alejandra Valdés García, a la Dra. Leticia López Serratos, a la Mtra. Yazmín Huerta Cabrera y al Dr. Gerardo Ramírez Vidal, por su dedicación e interés por este trabajo. Aún más, debo reconocer a todos los profesores que han sido parte de mi formación académica.

Muchas gracias a mis padres, por todo el apoyo brindado y por sentar en ustedes el mejor ejemplo profesional y personal que puedo seguir. Gracias a mi hermano Juan José por su amistad y aliento para perseguir mi metas. Gracias a mis abuelos, Juan, Leonor, Tata y Juan José, por todo el cariño y por todas las cosas buenas que han legado a nuestras familias. Gracias a mis tíos y tías, por el apoyo y amor de ellos recibidos. Gracias a mis primos, pues los más grandes han sido siempre grandes amigos y compañeros para mí, y los más pequeños son un tierno recuerdo de la fortuna que recibí al nacer en su familia. Igualmente, agradezco por esto a mis sobrinos, que han enriquecido tanto a nuestra familia.

Gracias a mis amigos: a los que conocí desde niña y con quienes crecí; a los que conocí en la universidad, que vivieron conmigo esa experiencia única y me ayudaron a superarla; a los que he conocido recientemente, pero que igualmente han aportado tanto a mi vida. La amistad de todo ustedes es un tesoro invaluable para mí.

Muchas gracias especialmente a Néstor Manríquez, mi compañero y mejor amigo, por todo el apoyo y guía no sólo al elaborar esta tesis, sino en cada momento desde que nos

conocemos. Tu colaboración en cada aspecto de mi vida ha sido clave para mi crecimiento personal. Gracias por ser la mitad de mi alma.

También quiero agradecer a la familia de Néstor por permitirme formar parte de su amoroso núcleo desde el principio y por alentar todos nuestros proyectos.

Finalmente, quiero dar las gracias a mis perros, ya que sin su compañía habría sido imposible fatigoso elaborar esta investigación.

Índice

| | |
|--|-----|
| 1. Introducción | 1 |
| 2. Cuestiones preliminares | |
| 2.1 La poesía bucólica | |
| 2.1.1 Concepto de Bucolismo | 6 |
| 2.1.2 Problema de la definición | 10 |
| 2.1.3 Características y temas principales..... | 19 |
| 2.1.4 Teócrito y los bucólicos griegos | 26 |
| 2.1.5 Virgilio y sus <i>Bucólicas</i> | 34 |
| 2.1.6 Otros modelos clásicos | 40 |
| 2.1.7 Tradición bucólica en Europa | 49 |
| 2.2 Contexto histórico y cultural | |
| 2.2.1 México en el siglo XVI | 54 |
| 2.2.2 Educación y enseñanza del latín | 57 |
| 2.2.3 Creación literaria en latín | 63 |
| 2.2.4 El manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México | 69 |
| 2.3 Importancia de la poesía bucólica en la literatura mexicana en español | |
| 2.3.1 Influencia de la tradición bucólica en la literatura mexicana en español | 72 |
| 3. Selección de textos | |
| 3.1 Églogas del manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México | |
| 3.1.1 <i>Protheus ecloga. Vaticinium de progressu in litteris mexicanae iuventutis</i> | 78 |
| 3.1.2 <i>Ecloga de adventu proregis Ludovici de Velasco</i> | 103 |
| 3.1.3 <i>Dialogus pro patris Antonii de Mendoza adventu factus in Collegio Divi Ildephonsi</i> | 119 |
| 3.2. Bucolismo en literatura no bucólica o pastoril | |
| 3.2.1 La <i>Extemporalis epistola</i> de Cristóbal Cabrera..... | 142 |
| 4. Conclusiones | 165 |
| 5. Bibliografía | 176 |
| 6. Apéndice. Edición facsimilar | 180 |

1. Introducción

La poesía bucólica constituye uno de los géneros más ricos y complejos que nos legó la antigüedad clásica, desde el poeta helenístico Teócrito hasta la modernidad. De esta forma, los primeros rastros de este tipo de literatura pueden encontrarse en la literatura griega antigua, ya en varios poetas que influenciaron los *Idilios* de Teócrito, quien es hoy en día considerado su creador. No obstante, a partir de Virgilio el género cobró una nueva y vigorosa forma, con la cual, a lo largo de los siglos, fue adquiriendo una relevancia que la ha llevado a ocupar un sitio muy importante dentro de la tradición artística europea. Desde su creación, la poesía bucólica se ha desarrollado ampliamente y ha adquirido matices característicos de la región donde se cultiva. Por lo anterior, la extensión cronológica, geográfica y cultural que han alcanzado las diferentes expresiones poéticas basadas en la poesía bucólica ha dificultado la comprensión y la delimitación del género, entre otras vicisitudes. En esta ocasión, la exposición se centrará en el desarrollo que tuvo, en la literatura neolatina de la Nueva España del siglo XVI, el bucolismo. Este término se refiere a la intención específica y consciente que posee un texto, sin importar el formato en el que esté, de recrear elementos directamente adaptados de la poesía bucólica clásica, como la imitación idílica del campo, o la utilización de un medio rural para expresar sentimientos o necesidades poéticas.

Así pues, con la finalidad de acercarse a la comprensión de la poesía bucólica como género y de profundizar en un periodo clave y poco atendido de la literatura mexicana, se estudiarán ambos fenómenos en paralelo mediante el análisis de una selección de textos latinos. De tal forma, cada texto se estudiará como expresión de bucolismo, y la exposición se centrará en la forma en que cada uno de ellos utilice características esenciales de la poesía bucólica. Otros

elementos del texto, si bien también poseen una importancia significativa, serán prescindibles para la investigación. Debe destacarse que cada texto fue elegido por representar en forma única un rasgo del cultivo del bucolismo en esta época y región, y que los documentos que fueron dejados de lado poseen características que también representan los elegidos, por lo que la utilización de los primeros sería redundante y exhaustiva. No obstante, esta tesis no pretende agotar el tema, sino acercarse al conocimiento de ambos rubros al descubrir lo que sea posible de la expresión del bucolismo en Nueva España en el siglo XVI.

Es sumamente importante el estudio de este periodo en particular, ya que la literatura de la Nueva España, tanto en latín como en español, no debe ser olvidada, y mucho menos por las personas que debemos una gran parte de nuestra herencia cultural a ella. Por otra parte, la poesía bucólica constituye un género muy rico y de gran importancia literaria, por lo que es necesario que se rescate del olvido que sufre en nuestro país en la actualidad y que se estudie con nuevos enfoques el impacto que tuvo en nuestra cultura. Cabe destacar que mediante el análisis de ambos fenómenos, poesía bucólica y literatura novohispana, se retoma el tema de tradición clásica, el cual puede brindar mucha fuerza, vitalidad y un gran sentido de actualidad y pragmatismo a la filología clásica, rasgos con los cuales sería más factible garantizar la permanencia de estos estudios en nuestro ámbito académico.

Por otro lado, también es importante destacar que el mayor interés de este trabajo es comprender cómo los autores novohispanos de este periodo entendieron la poesía bucólica y cómo la reelaboraron. De esta manera, se analizarán los textos para establecer algunos aspectos importantes de la recepción de la tradición clásica en Nueva España. De acuerdo con lo anterior, el principal afán durante la investigación no será la traducción, sino la literatura en sí misma. La traducción se presenta meramente como una herramienta para la cabal comprensión de los

conceptos que se desarrollan en cada análisis de textos, y no se elaboró como el fin último de la tesis, dado que ésta constituye un trabajo de investigación y no de traducción. Por esta razón, los dos primeros textos comprenden traducciones propias, ya que no encontré ninguna que se acoplara al tono que convenía a mis fines, y en los últimos dos se presenta la traducción del Dr. José Quiñones Melgoza, pues sus traducciones fueron cuidadosamente elaboradas y no había necesidad de agregar algo a lo que ellas ya aportaban. De tal manera, creo necesario repetir que las traducciones sólo están para ilustrar y no son parte central de la tesis.

En cuanto a la edición elegida de los textos, los dos primeros fueron extraídos del trabajo de Ignacio Osorio Romero en su artículo *Doce textos neolatinos de fines del siglo XVI*, que se encuentra en el segundo número de la revista *Nova Tellus*. Solamente fueron hechas algunas enmiendas donde se consideró necesario. Los últimos dos poemas fueron tomados del trabajo del Dr. José Quiñones Melgoza: el primero está en su edición de la *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en San Ildefonso*, publicada por la UNAM (1975) y el segundo en la revista *Hispana seges nova*, igualmente publicada por la UNAM (2012). En estos casos, no se hicieron cambios.

La metodología y el desarrollo de la investigación será la siguiente. Primero se definirá qué es lo que se entiende por bucolismo, para sentar desde el inicio las bases que sustentan el análisis y la elección de los textos. Después se tratarán los puntos esenciales de la poesía bucólica (sus características, su problemática, la historia del género, etc.), los cuales deben ser discernidos antes de emprender el estudio formalmente, además de que su conocimiento es necesario para cualquier persona que se acerque a esta tesis. Más adelante, se presentará una selección de los textos que mejor representen la expresión del bucolismo. Aquí se incluyen tres églogas del manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México: *Proteus ecloga*, *Ecloga de adventu*

proregis Ludovici de Velasco y el *Dialogus pro patris Antonio de Mendoza adventu*; y una epístola de Cristóbal de Cabrera, *Extemporalis epistola ad Emmanuelem Flores*. En cada texto, se analizará la temática, el vocabulario, la métrica, la sintaxis, y otras peculiaridades, pero sobre todo atendiendo al plano bucólico y a las principales características del género. Fundamentalmente, se buscarán las similitudes que estos textos puedan tener con los autores bucólicos clásicos (Virgilio, Teócrito o algún otro) para establecer relaciones entre las tradiciones y entender el influjo de la tradición clásica en cada caso. Posteriormente, se establecerán conclusiones, la obligada bibliografía y un apéndice con una edición facsimilar de ciertos textos.

Para finalizar esta introducción, es importante aclarar cuáles son los preceptos bajo los que parte esta tesis, englobados por sus hipótesis y objetivos. En primer lugar, las hipótesis principales son las siguientes:

a. Existe una larga tradición de bucolismo a lo largo de la literatura occidental y específicamente en la literatura neolatina del siglo XVI.

b. El bucolismo surgió particularmente en esta época debido a la presencia de una conciencia de tradición literaria, pero sobre todo al imperante influjo del Renacimiento, que alentó el resurgimiento de muchos valores clásicos, y en especial el cultivo de la poesía bucólica.

c. El bucolismo surge en varios autores que eran refinados hombres de ciudad, cuya distancia con la naturaleza les permitió idealizarla.

d. Estudiar el bucolismo como expresión individual en formatos diversos ayuda a esclarecer la problemática del origen de la poesía bucólica.

e. Virgilio tiene una posición importantísima en la recepción de la tradición bucólica, pero otros autores, especialmente algunos más modernos, también fueron muy influyentes.

Por otro lado, los objetivos de esta tesis, en forma general, son:

- Acercarse a la literatura neolatina de la Nueva España, para así contribuir a su recuperación y revaloración.
- Contribuir al rescate del género bucólico en México.
- Determinar las características del uso y concepción del bucolismo en este periodo.
- Entender algunos aspectos de la recepción en la literatura mexicana de la tradición bucólica que Virgilio y Teócrito moldearon.
- Comprender la importancia que tuvo el bucolismo en la literatura novohispana de este periodo.
- Entender la innovación que hicieron los novohispanos en el género y su visión particular de éste.
- Entender las características de los autores que se trabajan.
- Acceder a una comprensión global más atinada de la poesía bucólica y de su evolución.
- Contribuir al estudio de la tradición clásica en la literatura novohispana.

2. Cuestiones preliminares

2. 1 La poesía bucólica

2.1.1 Concepto de bucolismo

Es importante que se comience por definir la base de esta tesis y que se aclare qué es lo que en ella se entenderá por bucolismo para que, de esta forma, se sustente el análisis de los textos y la elección de los mismos. Este término se desprende del género de la poesía bucólica, del que claramente depende, y pretende abarcar un estudio más profundo que el que las formalidades de los géneros literarios permitirían de otro modo. El concepto de bucolismo se refiere al ánimo específico que posee un texto, sin importar el formato en el que esté, de imitar idílicamente el campo, o cualquier otro ambiente rústico, y de ver en éste un medio de recreación, consolidación y experimentación poética. En otras palabras, se considerará bucolista un texto que contenga reminiscencias de poesía bucólica y que, para llegar a objetivos similares a los de ésta, emprenda caminos análogos y utilice, ya sea por imitación o por referencia, elementos literarios similares, aunque aparezca en un formato distinto. Sin embargo, debe enfatizarse que aquello que realmente y con mayor precisión delimitará qué se entiende por bucolismo son las características más destacables y comunes de la poesía bucólica, de las cuales se hablará más adelante.

No obstante, es de capital importancia que no se confunda lo que en esta tesis se entiende por bucolismo con cualquier referencia al campo, a la naturaleza o a la vida de los pastores; es decir, un texto o fragmento no se considerará bucolista solamente por contener elementos que puedan relacionarse con aquéllos que en poesía bucólica resultan ser una formalidad, una conveniencia dramática, y que no constituyen su verdadera y única esencia, y tampoco comprenden el fin poético último de este género. De esta forma, es necesario distinguir entre la

poesía bucólica, cuyos cánones se engendraron con Teócrito, de ese impulso idealista, escapista, presente en toda cultura, civilizada o primitiva, de contemplación y admiración de la naturaleza, que es tan antiguo como la humanidad misma y que, sin duda, alentó el nacimiento de este género.

Por consiguiente, el bucolismo se entenderá como el conjunto de este impulso naturalmente humano y los cánones literarios de la poesía bucólica. El bucolismo es, pues, un aliento espiritual humano, pero basado en la literatura y en la tradición bucólica. Citando a Paul Alpers: “*pastoral* is commonly said to be a mode rather than a genre”.¹ Esto, sin duda, es cierto de lo “pastoril”, de lo que solamente obtiene inspiración de la naturaleza, pero no del bucolismo, que es estrictamente literario y dependiente de la tradición.

Así, podemos ver que la admiración y perplejidad ante la naturaleza a la que se aludió antes y que siempre ha sido parte del ser humano, no puede comprenderse como bucolismo, ya que constituye un hecho primitivo y alejado del refinamiento civilizado del nacimiento de la poesía bucólica, y que de ninguna manera cimenta sus expresiones, sus formas o sus ideales en ésta. A este ímpetu naturalista alejado de las formalidades de la tradición de nuestro género llamaremos “rusticismo”, y puede encontrarse en autores antiguos como Hesíodo, en prístinos textos como el Antiguo Testamento, en canciones populares folclóricas, cuyo origen anónimo y colectivo obviamente no está al tanto de las reglas establecidas por Teócrito, o en cualquier tipo de literatura. He elegido para este concepto el término de rusticismo, en lugar de llamarlo pastoralismo, debido a que no sólo retrata imágenes de pastores, sino de todo lo que pueda entenderse como mundo natural. De igual forma, considero que este último mote puede resultar anacrónico y puede llegar a confundirse con todo aquello legado por la poesía pastoril europea.

¹ ALPERS, *What is...*, p. 44.

La confusión entre lo bucólico y lo rústico es una de las trabas más cegadoras y que más han llevado a la confusión a los estudiosos cuando se trata de la comprensión de la poesía bucólica y de su tradición. Como se verá más adelante, la distinción entre ambos términos es fundamental para la comprensión, no sólo del origen del género y del establecimiento de cuál es el primer ejemplar de poesía bucólica que poseemos, sino también para comprender los textos tanto de autores bucólicos clásicos como de autores pastoralistas posteriores. La tradición literaria no puede ser estudiada si el género del que se desprende no es entendido y, aun menos, si es confundido con otra serie de expresiones literarias que, aunque comparten elementos formales y superfluos, no deben ser admiradas desde el mismo crisol. Por el contrario, éstas deben ser estudiadas en sus semejanzas y no deben olvidarse las relaciones entre ellas, pero nunca deben mezclarse hasta confundirse en la misma mixtura de estructuras literarias. Por consiguiente, queda claro que la correcta delimitación de estos términos es elemental para esta investigación.

Ahora bien, debo mencionar que con esta aproximación al bucolismo, desprendido de la rigidez de las formas, se explora otro aspecto de la poesía bucólica: el del alcance que tuvo en otros géneros y el impacto que ocasionó, ya fuera en una sociedad en general o en la condición individual de un autor. Como se especificará después, el traspasar libremente otras categorías literarias es una de las características más importantes de la poesía bucólica y una de las que más problematizan su estudio.² No obstante, al tratar el bucolismo latente o implícito de cada texto, prescindiendo de considerar si se trata de una égloga, de un idilio, o de otra forma lírica, se presenta la tentadora oportunidad de entender conceptos inéditos, de descubrir formas de expresión antes escondidas, y de mirar los textos con una renovada luz. Resaltando de esta

² Cf. SEGAL, *Poetry and myth...* p. 4; HALPERIN, *Before Pastoral...* pp. 28-29.

manera la importancia e influencia que tuvo este motivo bucólico se puede acceder a una mejor comprensión de su lugar en la tradición.

Lo anterior está íntimamente relacionado con otra razón por la cual es trascendente este enfoque bucolista, ya que estudiando el contexto de cada autor y entendiendo qué es lo que pudo llevar a cada uno a escribir poesía bucólica podríamos llegar a una especie de universalidad de este llamado ímpetu bucólico. Es decir, si las situaciones de los autores presentaran ciertas afinidades entre sí, y lo que pudo haberlos llevado a incursionar en este género fuera compartido de alguna forma, podríamos establecer de una manera general los motivos del nacimiento del impulso bucolista. Con tal estudio sería factible un acercamiento más conciso hacia los orígenes de la poesía bucólica. No obstante, la difícil tarea de estudiar los orígenes de la tradición bucólica no constituye el objeto de esta tesis, por lo cual será suficiente abarcar los temas ya mencionados y sentar, por lo menos, un precedente que pudiera devenir en un trabajo posterior.

Una finalidad importante de este trabajo es liberar a los textos de formatos que son, sin ninguna duda, necesarios y en parte culpables de la belleza de los textos, pero de los que pueden desprenderse por un breve momento para permitirnos extender la reflexión hacia nuevas profundidades y examinarlos con una visión de la que las ataduras formales pueden distraernos. Lo anterior no significa que no se vaya a emprender un estudio de métrica, de sintaxis, o de otras peculiaridades de este tipo en las obras estudiadas, sino que se exacerbará aquel rasgo ya mencionado de la poesía bucólica, estremecedor para la crítica, de invadir suelos ajenos a los de su género, y servirse de los medios propios de los conquistados para alcanzar los elevados fines que dotan a la poesía bucólica de su refinada y particular sensibilidad. Así pues, el estudio entero se desenvolverá a partir de esta característica, cuya presencia en una obra literaria llamamos bucolismo.

2.1.2 El problema de la definición

La primera cuestión a la que se enfrenta un estudioso de la poesía bucólica es la definición. Debemos recordar que este género pertenece a una tradición antiquísima, y que ha sobrevivido el largo pasar de los siglos, mas no sin cambios radicales. De esta manera, las formas que Teócrito convirtió en canon han sido modificadas, comenzando por sus predecesores inmediatos Bión y Mosco, dependiendo de la época, el territorio, y la civilización donde eran cultivadas. Finalmente, la difusión y fama que adquirió la poesía bucólica a partir de los escritores renacentistas la llevó a través de innumerables países y tradiciones, hasta que se convirtió en la poesía pastoril europea, género de raigambre importante en este continente. Por lo tanto, hay que distinguir entre cada una de las tradiciones pastoriles de la Europa moderna, y de un modo similar entre ellas y la tradición bucólica antigua.

A pesar de las múltiples permutaciones y variaciones que ha sufrido, la poesía bucólica ha probado que es destacablemente duradera y consistente a través del tiempo. La poesía bucólica antigua aún guarda numerosas afinidades con la moderna. Su naturaleza le permite absorber un rango amplio de trabajos literarios anteriores y elimina la distinción entre creación e imitación. Para ella, toda la literatura existe en cuanto a que hace referencia a otros trabajos y no como una representación aislada de la realidad.³ La multiplicidad asumida por el impulso bucólico ya era característica de una época temprana y puede pensarse que es esencial a su naturaleza.⁴

³ SEGAL, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁴ HALPERIN, *op. cit.*, p. 29.

A lo largo de la historia del género, tanto los críticos como los poetas han colocado un amplio margen en su interpretación de qué es poesía bucólica.⁵ Todo trabajo de este género comparte semejanzas y atributos que podrían servir de pauta para la óptima delineación de las características que conforman lo “bucólico”. Sin embargo, aquellas similitudes son difusos moldes, y varían considerablemente de autor en autor; incluso una sola obra puede contener rasgos que se contraponen entre sí. El rango ha probado ser muy amplio, y los críticos modernos se inclinan por la comprensión de la estética del género sobre la limitación en la que se encierra la creatividad de los poetas al intentar establecer inútiles barreras teóricas.

Por lo tanto, habría que concluir que es más conveniente fijarse en el contexto y dar preponderancia a los estímulos que provocan a los poetas en lugar de establecer reglas y líneas estáticas que impidan el crecimiento del género. Está en aquellos factores la razón de la evolución y del cambio en la poética, con lo cual se rompen barreras y se innova constantemente. Mediante el estudio de estos elementos podemos acercarnos a una comprensión más exacta no sólo de la poesía bucólica, sino de cualquier género literario, ya que estas manifestaciones y despliegues de personalidad mantienen viva la literatura, en constante movimiento. Con tal creencia, este trabajo pretende presentar los diferentes matices que dan forma a la poesía bucólica y establecer ciertas características que la marcan como parte de una tradición literaria, siempre con la conciencia de que aquello representa meras variables que pueden, o no, ser utilizadas o sustituidas por los poetas, y sin el propósito de crear líneas incorruptibles que delimiten este género, ni de presentar una definición exacta y que acapare todas las expresiones que pueden apreciarse en él.

⁵ ROSENMEYER, *The Green...*, p. 6.

Antes de entrar de lleno al ondulante tema de la definición del tema bucólico, recapitularé brevemente la historia de la crítica literaria hacia este género. En la antigüedad se pensó que Teócrito y su obra pertenecían al género de la épica, puesto que sus *Idilios* están compuestos en hexámetros y la clasificación literaria se elaboraba basándose en el metro utilizado y en otras formalidades. Siguiendo estos lineamientos, Longino comparó a Homero, Apolonio y a Teócrito, y postuló que su obra *Boukoliká* era paralela a las *Argonáuticas* del poeta de Rodas.⁶ Quintiliano también hace estas relaciones, pero describe a la *musa pastoralis et rustica* como un tipo especial de épica.⁷ Manilio, en su *Astronomica*, considera a Teócrito un poeta didáctico, junto con Homero y Hesíodo.⁸

La tendencia de la poesía bucólica, ya mencionada, de invadir los límites de otras categorías, fue una de las razones por las cuales se le asignó a este género un lugar discreto en la taxonomía literaria antigua. Los críticos medievales y bizantinos continuaron con esta clasificación, e incluso afirmaban que Virgilio solamente había escrito épica. Todavía en el siglo XVI esta clasificación permanecía vigente. Antonio Sebastiano Minturno (1500-1574) por ejemplo, divide el verso épico en *heroici (summi)*, *epici (mediocres)* y *bucolici (infimi)*. Sin embargo, durante la Edad Media la poesía bucólica fue agrupada como parte del *genus dramaticum*.⁹

Los estudiosos tuvieron dificultades para identificar las características especiales de la poesía bucólica. En el Renacimiento se reconoció que era un género por sí mismo, pero, cuando los críticos comenzaron a discutir los cánones del tema, forma y tono, las definiciones se volvieron muy estrictas y limitantes. Con Dante y Boccaccio finalmente comienza la poesía

⁶ LONGIN., *De sub.*, 33.

⁷ QUINT., *Inst.*, 10, 1, 55.

⁸ MAN., *Astron.*, 2, 39.

⁹ ROSENMEYER, *op. cit.*, p. 5.

bucólica a adquirir cierta autonomía, ya que el último, en su comentario a la *Divina comedia*, la reconoce como un género íntegro.¹⁰ Posteriormente, fue Escalígero quien hizo de la teoría de los géneros la doctrina principal de su *Poetices* (1561).

A pesar de todos estos avances en la clasificación poética, la teoría sistemática de los géneros literarios pertenece propiamente al Neoclasicismo, el cual produjo trabajos, en el campo bucólico, de la magnitud de la *Dissertatio de carmine pastorali* de René Rapin o *A Discourse on Pastoral Poetry* de Alexander Pope. En estas obras se destacó la importancia de definir los temas que constituían la poesía bucólica. Rapin (1621-1687) por citar un ejemplo, distinguió once temas que guardan una estrecha relación con la elaboración del género: origen, propósito, forma, verso, escenario, personajes, materia, fábula, lenguaje, estilo y cualidades.¹¹

Los críticos modernos se han inclinado por definir la poesía bucólica no por su forma, sino por su contenido, y por enfatizar la relevancia de la tradición bucólica como un todo en el que convergen numerosos estilos. Así pues, cada obra guarda una estrecha relación con las otras y con la misma tradición, aunque varios elementos hayan cambiado sustancialmente a través de los largos años de evolución del género, por lo que permanece una firme impresión de una tradición compartida, de un *corpus* literario común. Cambios recientes en la teoría literaria han polemizado aun más la empresa de definir la poesía bucólica. En la última mitad del siglo XX se cuestionó la utilidad y el sentido de la “doctrina de los géneros literarios”, así como los métodos apropiados para clasificar las obras, lo cual ha estremecido la validez de toda definición formal literaria.¹²

¹⁰ Halperin. *op. cit.*, pp. 21-23.

¹¹ *Ibid.*, pp. 32-34.

¹² *Ibid.*, p. 30.

Ahora bien, el problema de la definición del género bucólico también estriba en considerar las fuentes que los críticos antiguos tomaron para elaborar su análisis y consecuente clasificación, y en entender cuál fue el modelo predilecto que tanto los creadores como los comentaristas de poesía bucólica tomaron. En fin, habría que observar, para entender la evolución de este género, cuál fue la base sobre la que se fundó una tradición entera.

Las *Bucólicas* de Virgilio siempre han tenido un lugar prominente en la literatura europea. Su posición dominante en la tradición pastoral es resultado de su apabullante influencia y prestigio durante tres periodos específicos de gran significado formativo en la historia del gusto bucólico: la antigüedad clásica, en la que Virgilio se erigió como modelo entre los poetas; el Renacimiento italiano, en el que autores de la magnitud de Dante, Petrarca y Boccaccio escribieron églogas latinas imitando a Virgilio, disparando una tendencia entre sus colegas; y el Neoclasicismo, en el que críticos como René Rapin compararon a Virgilio con Teócrito y colocaron al mantuano como el autor más importante, y aunque Rapin reconoce a ambos como modelos, mantiene que Virgilio superó a Teócrito.

Halperin afirma que estas visiones, y la tendencia a aplicar arquetipos genéricos derivados de posturas o de la poesía pastoril pos-clásica o de la pos-teocrítea son sólo ejemplos de la tendencia virgilianizante que ha afectado el entendimiento de esta categoría a través de la historia. Un examen profundo y sin distorsiones del siracusano y de su importancia histórica es esencial para entender con mayor claridad la literatura de ambos “padres” de la poesía bucólica y pastoril. No obstante, no puede negarse que la tradición bucólica tomó un nuevo giro con Virgilio, y por esto hay que distinguir las variaciones del género antes y después de él.

En efecto, la presunción de que Teócrito y sus sucesores griegos representan una versión primitiva, pero identificable, de la poesía bucólica y que, por lo tanto, pueden ser interpretados dentro del marco conceptual otorgado por la definición genérica derivada de una tradición posterior a Teócrito y ajena a sus propósitos artísticos, constituye un camino erróneo de estudio. Estos prejuicios de interpretación han llevado a aislar ciertas características de la poética de este autor que podrían adquirir mucha relevancia y a simplificar una obra de extraordinario polifacetismo. Es tiempo, como apunta acertadamente Halperin, de demostrar las limitaciones impuestas por la práctica, aun prevaleciente, de ver su idioma poético a través del prisma de la tradición post-*virgiliana*.¹³

Ahora bien, antes de proseguir con este estudio hay que especificar ciertos aspectos acerca de los términos utilizados. Cada tradición nacional y cada época tiende a tener un uso propio de aquéllos. Por ejemplo, en la Francia del siglo XVI *églogues* y *bucoliques*, poemas en la tradición de Teócrito, se distinguen de formas poéticas más desarrolladas, especialmente la *pastorale*. Según Rosenmeyer, los términos “bucólico”, “pastoril”, “égloga” y otros cambian tanto que la utilidad de distinguirlos y de utilizarlos como etiquetas que puedan indicarnos algo acerca del tipo de poesía que denominan es cuestionable. Por ejemplo, existe un género medieval, la *pastourelle*, que designa el coloquio entre un caballero y una muchacha campesina que rechaza triunfantemente los avances románticos de aquél. Aunque podrían encontrarse similitudes entre estas narraciones y la tradición bucólica formal, no cabe duda de que se trata de un género medieval específico con poco o nada que ver con la poesía bucólica antigua.¹⁴

¹³ *Ibid.*, pp. 3-8.

¹⁴ ROSENMEYER, *op. cit.*, pp. 8-9.

Teócrito llamó βουκόλικον a su propia poesía, aunque no sabemos exactamente qué quería expresar con este término, pues su significado literario preciso en su sentido original permanece obscuro debido a las múltiples permutaciones a las que ha estado sujeto, con el vaivén de tradiciones y creaciones literarias a través de los siglos. Los términos “bucólico” y “pastoril” representan nombres de una forma de literatura y se refieren a trabajos poéticos pertenecientes a la misma tradición literaria. Esta equivalencia semántica se fundamenta etimológicamente: bucólico proviene del griego, en el que existe el verbo Βουκολεύω, pastorear o apacentar bueyes, acompañado del sustantivo βουκόλιον¹⁵, que significa manada de bueyes; pastoril, por otra parte, proviene del adjetivo latino *pastoralis*, propio de un pastor. Por lo anterior, ambos son tratados como términos equivalentes antiguos, lo cual, afirma Halperin, es un error, ya que son empleados sin distinción para denominar un uso moderno o una práctica poética antigua.¹⁶ Esto lleva a una falta de precisión entre los críticos modernos y a un deterioro en la información. Debe considerarse que ha transcurrido un lapso de tiempo significativo desde la aparición de la obra de Teócrito, en el que han ocurrido importantes transposiciones de vocabulario crítico del griego al latín, y de éste a las lenguas modernas.

No hay razón para creer que ambas palabras funcionaban intercambiamente en la antigüedad. Βουκόλικον es un término técnico literario que se refiere a un tipo específico de composición utilizado por los antiguos, quienes podían diferenciar la expresión bucólica de otras. Por otro lado, “pastoril” es un término meramente descriptivo acuñado tardíamente para designar este género. Por consiguiente, nunca alcanzó a ser un punto de referencia específicamente literario. Podemos tomar a Quintiliano como ejemplo:

¹⁵ Este sustantivo también se manifiesta como βουκολιη.

¹⁶ HALPERIN, *op. cit.*, pp. 8-9.

*Admirabilis in suo genere Theocritus, sed musa illa rustica et pastoralis non forum modo verum ipsam etiam urbem reformidat.*¹⁷

Este pasaje resulta bastante ilustrativo, pues también puede rescatarse la idea que los antiguos tenían del arte que inauguró Teócrito. Es notorio que aquí la palabra *pastoralis* es solamente un adjetivo que está describiendo al género, no denominándolo, ya que, inclusive, está en parataxis con el adjetivo *rustica*, y de ninguna manera puede pensarse que Quintiliano nombra como género rústico a este tipo de poesía.

Posteriormente, en el siglo II d. C., el poeta y gramático Terenciano Mauro escribe lo siguiente:

*Pastorale volet cum quis componere carmen, / tetrametrum absolvat, cui portio demitur ima
Quae solido a verbo poterit conectere versum / bucolicon siquidem talem voluere vocari.*¹⁸

Este es un ejemplo del cambio de perspectiva que las *Bucólicas* de Virgilio y sus imitaciones lograron en la tradición poética, puesto que ya puede vislumbrarse el comienzo de la ambigüedad entre ambos términos. No obstante, *pastorale* sigue siendo un adjetivo que afecta a *carmen* y que describe la característica, según Terenciano, más relevante de la composición; *bucolicon*, en contraste, representa la manera en que este género es catalogado. Terenciano utiliza una terminología latina, pareciendo renuente a usar el término *bucolicon*, y describe este tipo de poesía aludiendo a su contenido. Aun así, este pasaje demuestra que la etiqueta utilizada anteriormente y todavía en preponderancia en aquel tiempo era *bucolicon*. El único término literario que podía referirse específicamente al trabajo de Teócrito, a las *Bucólicas* de Virgilio y a las creaciones subsecuentes a través de los periodos antiguos y medievales era *bucolicon*.

¹⁷ QUINT., *Inst.*, X, 1, 55.

¹⁸ TER. MAUR., vv. 2123-2126.

Fue durante el Renacimiento que la palabra *pastoralis* pasó como término literario a las lenguas vernáculas. Con Luis Vives, en 1554, en su glosa de las *Bucólicas* de Virgilio, “pastoril” ya ha alcanzado su estatus técnico como una etiqueta genérica.¹⁹ Sin embargo, en la crítica literaria española de ese siglo, encontramos que Fernando de Herrera, en su edición comentada de las *Obras* de Garcilaso de la Vega, todavía utiliza el nombre “bucólico” para referirse al género que cultiva Garcilaso en sus *Églogas*, utilizando aquél término casi con exclusividad.²⁰ Más tarde, en el siglo XVII, se desarrolló una ambigüedad y una fusión técnica entre el valor descriptivo y el valor técnico de “pastoril”. Todo esto fue ocasionado tanto por la evolución del término como por la confusión en la crítica literaria creada por el ya común sesgo para distinguir la forma del contenido. De esta manera, la crítica antigua y moderna ha sido incapaz de distinguir con precisión el significado del término antiguo para darle un significado propio y no aquel que fue desarrollado a partir de sus “usurpadores modernos”.²¹

Esta interpretación claramente pastoralista de la poesía bucólica fue la razón de la subsecuente evolución de los términos y de las características de este género. La tendencia de los lectores, críticos y poetas posteriores a Teócrito de dar un énfasis desproporcionado al ambiente rústico de los *Idilios* y de reducir la variedad temática de éstos a los temas pastoriles convencionales puede indicar que Virgilio, más que una ruptura con la tradición, representa la continuación de una tendencia interpretativa establecida anteriormente: la pastoralización de la poesía bucólica.²²

¹⁹ HALPERIN, *op.cit.*, p. 13.

²⁰ FERNANDO DE HERRERA, *Obras de Garci Lasso de la Vega*, p. 405 ss. Cf. el estudio elaborado en estas páginas acerca de la poesía bucólica, que incluye términos, conceptos, orígenes, etc.

²¹ HALPERIN, *op. cit.*, pp. 13-14.

²² *Ibid.*, pp. 17-18.

De esta problemática de terminología se concluye que tanto la poesía pastoril como la poesía bucólica pertenecen a la misma tradición: la tradición bucólica. No obstante, ha pasado un tiempo tan largo entre el cultivo de las primeras expresiones de este género y la aparición de la poesía pastoril europea moderna, que deben distinguirse la una de la otra, ya que se trata de manifestaciones muy distintas de un mismo género literario. De esta forma, la poesía bucólica antigua no posee los mismos rasgos que la moderna, aunque provengan de un mismo afluente, y lo que queda bien para entender y describir a la última, no forzosamente se adaptará a la primera. De cierta manera es injusto poner la etiqueta de pastoril a lo que no es tan simplemente pastoril, pues, además, puede desvirtuarse el verdadero y original espíritu de la poesía bucólica. Aunque podría parecer que hacer esta distinción es quisquilloso y problemático, la filología clama por una rigurosidad y exactitud necesarias para la comprensión óptima de las obras en las que se aplica, por lo cual, para evitar caer en ambigüedades, anacronismos o inexactitudes, es importante que se deje en claro la problemática general del tema y la forma en que se entienden los textos. Por lo tanto, dado que no compete a esta tesis el dilucidar esta espinosa cuestión, sólo pretendo establecer cuáles serán las bases de análisis de los textos que más adelante se tratarán y exponer los principales puntos de discusión en la materia. De esta forma, para evitar incurrir en los problemas de terminología, llamaré poesía bucólica a todas las creaciones poéticas de este tipo que pertenezcan a la tradición bucólica clásica y que hayan sido escritas en lenguas clásicas, incluyendo a las que sean consideradas poesía pastoril, y poesía pastoril, solamente a los trabajos posteriores al Renacimiento y en lenguas vernáculas.

2.1.3 Características y temas principales

Ahora bien, es necesario delimitar algunos de los elementos que constituyen, de forma general, la poesía bucólica. En primer lugar, los rasgos que se mencionarán son parte de la tradición

bucólica en términos colectivos y no solamente de la tradición antigua. Así pues, estas características son compartidas, frecuentemente, tanto por las composiciones clásicas como por las modernas, de forma que, como ya se ha mencionado, la presencia de algunas de aquéllas no es forzosa y puede variar dependiendo del texto, del autor, de la época de redacción, etcétera. Para algunos críticos, la poesía bucólica es un poema de carácter rústico y breve, escrito para agradar y no para enseñar, en diálogo o monólogo, y sustraído de la vida cotidiana.²³ No obstante, estas definiciones cortas, como ya se ha visto, son bastante problemáticas, y es preferible mirar la poesía bucólica a partir de un espectro más amplio.

La poesía bucólica es la creación de una sensibilidad urbana altamente civilizada y sofisticada. Es una reacción en contra de ciertos aspectos de la cultura y del ambiente material de la ciudad. Añorando una inocencia simple y una espontaneidad despreocupada que se ha perdido, el hombre urbano mira el campo y el estilo de vida que en él se desenvuelve, el cual conoce sólo como admirador y a distancia, y crea a partir de esas percepciones un mito que engloba los ideales que busca.²⁴ Así pues, este género surge solamente cuando el cultivo del arte y del ser apartado de la comunidad se convierte en un fin importante, cuando la individualidad separadamente del deber, de la política o la sociedad se convierte en un ideal valioso por sí mismo.²⁵

La poesía bucólica es, ante todo, tradición, continuación de la tradición, reconocimiento de los logros del poeta predecesor. Sin duda, existe una conciencia, latente en cada composición, de pertenencia a una tradición a la que cada una de ellas debe la riqueza con la que pueden trabajar. No será raro, por lo tanto, encontrar citas textuales de un autor en las obras de otro, o

²³ *Ibid.*, p. 29.

²⁴ COLEMAN, *Virgil's Eclogues*, p. 1.

²⁵ SEGAL, *op. cit.*, p. 6.

bien, simbolismos o imágenes prestadas. La recurrencia de la temática y de los tópicos comunes son resultado y continuación de este fenómeno. Así pues, tradición, imitación y continuidad del propósito artístico fue lo que la posteridad recibió de la tradición bucólica antigua.²⁶ Se trata, de acuerdo con Rosenmeyer, de un género transparente, sensual y melodioso que incluye todos los elementos simples de la vida, regocijándose en el amor y la juventud.²⁷

Una de las características más notables de este género es la idealización. Esto ocurre con todos los aspectos que su temática abarca: el escenario, el trabajo del campo, la vida rústica, los personajes, la coexistencia de hombres con seres divinos, etc. De esta forma, la acción ocurre en un mundo fantástico y atemporal fuera de la esfera de la realidad y, sobretodo, de la realidad del agricultor y del campesino. El caso de la elaboración de los personajes resulta suficientemente ilustrativo acerca de esta tendencia idealizadora. El pastor de estas creaciones está en la posición más deleitante cuando se acerca más a la simplicidad sin poses del animal, cuando logra una simplicidad análoga a su espontaneidad.²⁸ No se considera parte de una comunidad cívica y enfoca su interés a su circunstancia particular, por lo que los únicos momentos en los que se involucra en una participación grupal es durante las competencias de canto, las cuales son en todo caso un “ritual” de carácter individual y que persigue fines estéticos propios, además del de probarse cada uno como poeta distinguido y mejor que el otro en el arte. Con esto se refleja que la poesía es un fin por sí mismo y no necesita tener una utilidad pragmática, ya sea educadora, de cohesión social, etcétera. Es claro que esta actitud de desprendimiento pertenece más a un poeta o a un melancólico hombre urbano que a un campesino, cuya realidad y necesidad de sobrevivir no permitirían tales descuidos. El creador de las obras simplemente transfiere sus necesidades e

²⁶ ROSENMEYER, *op. cit.*, p. 4.

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸ *Ibid.*, pp. 11-12.

impulsos nostálgicos, por decirlo así, a un escenario en el que le gustaría desarrollarlos, creando de esta forma el mundo campestre de la manera en la que él cree que debería ser para ser perfecta y para ser el vehículo idóneo de su gama de valores estéticos, para sus elevadas expresiones poéticas. Aun más, el rol de sofisticados autores de poesía que se hace asumir a los pastores es igualmente poco veraz. Como se puede ver, hay poco lugar para el retrato realista de la vida campestre.

La poesía bucólica tiene una particular relación con la poética en general y una visión única acerca de ésta. En primer lugar, la condición general de los personajes, más que una aproximación íntima de sus impulsos y motivos, logra un efecto de impersonalidad, de permanecer anónimo como poeta y desaparecer como ser humano detrás del artificio del poema. No obstante, este elemento, conforme fueron pasando los siglos, cedió lugar al elemento confesional, que ya es mucho más evidente en Virgilio, para convertirse en un tópico notable dentro de la tradición.²⁹ Mas este desprendimiento o impersonalidad que la poesía bucólica otorgaba a sus creadores nunca desapareció y fue, en parte, una de las razones de su difusión y éxito.

Por otro lado, estos trabajos no sólo son composiciones melodiosas, sino que constituyen una forma que contiene la esencia de la poesía, irreducible a una formulación conceptual o lógica abstracta, inseparable de los ritmos, sonidos e imágenes y de la textura sensible del mismo verso. Aquí el poeta puede experimentar en el campo de la estética, ya que este género lírico constituye un medio para explorar la poesía.³⁰ La poesía bucólica es en sí misma una “destilación” del proceso de creación poética; es una intensa reacción a la belleza en conjunto con la inocencia y

²⁹ *Ibid.*, pp. 15-16.

³⁰ SEGAL, *op. cit.*, p. 12.

la pureza. Gracias a su tendencia de excluir toda dimensión temporal, crea la sensación de estar situada en un mundo casi tangible de arte donde toda la poesía, sin importar lenguaje, periodo o estilo, es una misma. El lado realístico sólo remarca el poder del arte, que transforma y transfigura el ambiente mundanal y cotidiano. De esta forma, la vida ordinaria, la que experimentamos día con día, es cubierta con el aura luminosa del mito.³¹

Este último aspecto resulta ser muy importante para la comprensión cabal de las dimensiones y alcances poéticos de estas obras. Cada género literario tiene siempre presente cuáles son sus valores contrarios, la realidad ante la que reacciona violentamente. Es, pues, esta tensión entre “polos opuestos” lo que enaltece al género al mantener la armonía y la cordura, y la que logra que lo increíble sea creíble y que el desorden conserve un orden. En la poesía bucólica, la reacción contra la realidad pragmática, contra la ciudad y su civilidad, es lo que le otorga valor, belleza e incluso la cantidad de realismo necesario para que el lector verdaderamente sienta que está presente en el mundo fantástico que ella crea.

La poesía bucólica es, sin duda, un género de contradicciones, y mediante su uso logra sus propósitos artísticos. La simplificación deliberada de la vida que se desarrolla aquí no es simple en absoluto, pues expresa la paradoja inherente a todo arte de que un distanciamiento imaginario de la realidad es también un medio para intensificarla y clarificarla. Siguiendo estas líneas, la crítica reciente rechaza la idea de que la poesía bucólica sea un sueño nostálgico y afirma, en cambio, que se trata de una manera de afrontar la realidad.³² Ambos lados existen en este género, y es esta tensión entre lo simple y lo complejo, entre la naturaleza y el artificio, tal vez su característica más distintiva.

³¹ *Ibid.*, pp. 3-4.

³² *Ibid.*, pp. 6-7.

La concepción de la naturaleza, por otro lado, debe destacarse al hablar de este tipo de lírica. Según Herder, el paisaje en la poesía bucólica es una *Geistes Arkadien*, un paraíso de nuestras esperanzas y deseos, un campo que nunca fue y nunca será. Ahora bien, el alemán nos transmite importantes bases teóricas acerca de este tema al afirmar que el tipo de escenario escogido no importa, cualquier acción humana y cualquier ambiente humano pueden ser utilizados con líneas idílicas. Así, mientras el grupo representado sea pequeño y el escenario sea simple, el concepto funciona. Lo que importa como realidad poética es la vida rústica.³³

El paisaje bucólico siempre es idílico. La temporada prevaleciente es la primavera o el verano en sus inicios, y el lugar siempre es un *locus amoenus*, privilegiado por las dotes de la naturaleza. El *locus amoenus* como tema literario puede encontrarse ya en literatura anterior a Teócrito y en cualquier género. En la lírica bucólica, siempre es un paisaje habitado y un lugar para la actividad o reposo de dioses y hombres, pero tiene una cualidad de ensueño que lo aparta del mundo ordinario de experiencia. Hay pocos pasajes de extensa descripción de la naturaleza. La escena se construye gradualmente a partir de detalles puestos incidentalmente en el curso del poema. La evocación del *locus amoenus* nunca es fortuita, sino que provee el escenario apropiado para el desarrollo de la acción.³⁴

Es importante señalar que, más allá del rico bagaje de mitología que ofrece la poesía bucólica, una de estas historias destaca y fundamenta gran parte de su forma de mirar la naturaleza: el relato de la edad dorada. Este mito, de antigua raigambre, jugó un papel importante en la conformación de la poesía bucólica. Muchas tradiciones mitológicas conservan la creencia de que en un pasado remoto los hombres vivían en una edad pacífica de tranquilidad e inocencia,

³³ ROSENMEYER, *op. cit.*, pp. 18-19. Cf. p. 84 de esta tesis.

³⁴ COLEMAN, *op. cit.*, pp. 7-8.

mantenida por los espontáneos frutos de la tierra. Estas narraciones ya aparecen en literatura tan antigua como los *Erga* de Hesíodo, obra en la que destacan numerosos ejemplos de este tópico. La imagen idealizada de la vida del pastor fácilmente incorporó rasgos del mito de la Edad de Oro. A pesar de esta aura mítica, y aunque los poemas estén planteados en el pasado, siempre parece ser un pasado reciente, lo cual crea la ilusión persistente de un cosmos que está permanentemente ahí, atemporal y sin cambiar.

Por último, sería útil que se mencionaran algunas de las temáticas generales más comunes y recurrentes en la poesía bucólica. La música ocupa una parte central en la vida bucólica. Es la actividad social a la que los pastores recurren casi instintivamente cuando se reúnen en la fresca sombra. Estas canciones, según Coleman, están dominadas por tres temas: la belleza y comodidad del campo, los placeres de la música, y las tristezas del amor.³⁵ Los temas eróticos, por otra parte, también gozan de un lugar relevante. Estos tópicos se mezclan armoniosamente, pues el amor no correspondido, la consolación por medio de la música y la alienación del amante se convirtieron en temas permanentes en la tradición. Otro tema importante es el de la muerte prematura. La extinción de la promesa juvenil es un motivo perenne en la literatura y que adquiere una gran fuerza dramática en la poesía bucólica.

Otro tema, o más bien, recurso poético, frecuente en este género, es la denominada falacia patética, que es la representación de una correspondencia simpatética entre la naturaleza externa y los eventos para los que provee un escenario.³⁶ En el mundo bucólico la naturaleza circundante es representada como si reflejara las emociones y humores de sus habitantes. Así pues, se trata de la tendencia poética de verter la naturaleza en el complejo de pasiones durante el

³⁵ COLEMAN, *op. cit.*, pp. 8-9.

³⁶ *Ibid.*, p. 9.

momento de la pena, en el que se proyectan las emociones humanas en el comportamiento del mundo exterior.³⁷ Esta figura probablemente tiene un origen popular y antiguo, perteneciente a las primeras expresiones poéticas logradas a partir de la emparentación con el medio ambiente. De esta forma, constituye un elemento altamente estilizado que intenta mostrar la ingenuidad de los pastores, retratar la simplicidad del escenario y del género en sí mismo, recrear a la perfección el carácter idílico del mundo bucólico, e intensificar y dar mayor patetismo a la acción, entre otras cosas.

2.1.4 Teócrito y los bucólicos griegos

Para continuar con esta investigación, es importante recapitular brevemente la evolución que la poesía bucólica ha tenido a través de los años y de las regiones en las que fue cultivada, para eventualmente convertirse en la poesía pastoril, género de tan importante tradición en el mundo occidental de la era moderna. Primeramente, hay que apuntar ciertos detalles acerca del nacimiento de este género. Este tema ha sido uno de los más comentados por los críticos de literatura griega y uno de los más oscuros en el estudio de la poesía bucólica. Sin duda, dilucidar esta cuestión, o aproximarse a su entendimiento al menos, es vital para comprender la naturaleza de la poesía bucólica.

Comúnmente, es a Teócrito a quien se atribuye la creación del género en cuestión, aunque haya quienes aseguran que tanto él como sus imitadores son autores pre-bucólicos.³⁸ No obstante, en los siglos XVII-XVIII los críticos se inclinaron por buscar los orígenes en los primeros pastores míticos, como Jacob o David. Esta teoría, conocida como la teoría orientalizante, también menciona que *El cantar de cantares* es el primer ejemplo de poesía

³⁷ ROSENMEYER, *op. cit.*, p. 114.

³⁸ GÓMEZ, *Sobre la teoría...*, p. 113.

bucólica y el prototipo de este género. Otras hipótesis, como la teoría del origen popular siciliano, aseguran que ésta no fue creada en un momento particular, sino que siempre ha existido en ciertos núcleos humanos, por lo que Teócrito es un recolector e imitador de material folclórico³⁹. Estas posturas también se afincan en las afirmaciones de autores antiguos como, por ejemplo, Ateneo, que nos habla de un Diomos, originario de Sicilia, que supuestamente fue el primer pastor en cantar poesía bucólica. De igual manera, existen hipótesis rituales que creen que la poesía bucólica deriva del culto a Artemis.⁴⁰ Recientemente, la crítica se ha inclinado más por buscar los orígenes en otras formas literarias, por lo que se han indagado rasgos compatibles en la comedia, en la sátira, en la tragedia, en los poetas de la *Antología Palatina*, en la lírica coral griega, etc.⁴¹

Para poder superar la confusión que ha dominado las teorías del origen de la poesía bucólica habría que seguir la recomendación de Halperin: “*pastoral* does not pertain exclusively to literature... *bucolic*, as the word was used in antiquity, referred only to poetry; it would have been impossible for an ancient writer to qualify a prose narrative, a painting or an outlook on the world as *bucolic*”.⁴² Con estas palabras, este estudioso realiza una división muy clara entre lo que debe tomarse como una creación poética definida y una actitud, o hábito mental, que precedió a la creación de aquélla y que parece ser tan antigua como la humanidad. La poesía bucólica fue creada por un personaje histórico en un momento determinado, mientras que lo rústico siempre ha existido. Los múltiples vehículos artísticos para expresar lo rústico han sufrido muchos cambios; por otro lado, la poesía bucólica fue creada y sostenida por una serie de

³⁹ ROSENMEYER, *op. cit.*, pp. 31-32.; GARCÍA TEJEIRO, *Notas sobre...*, p. 408.

⁴⁰ Incluso se habla de un origen espartano. GARCÍA TEJEIRO, *op. cit.*, p. 409.

⁴¹ ROSENMEYER, *op. cit.*, pp. 36-43.

⁴² HALPERIN, *op. cit.*, p. 75. Traducción: “Lo pastoril no pertenece exclusivamente a la literatura... lo bucólico, como la palabra fue usada en la antigüedad, se refería sólo a la poesía; habría sido imposible para un escritor antiguo el calificar una prosa narrativa, una pintura, o una actitud frente a la vida como bucólica”.

poetas cuya conciencia de estar trabajando en un territorio literario común está documentada en la inusual frecuencia de referencias y alusiones a miembros anteriores de la tradición.

La cuestión de los orígenes de este género es mucho más compleja y abundante, pero es necesario que ahora hablemos del que hoy en día es considerado el primer autor bucólico: Teócrito. Elaborar una biografía de este autor resulta difícil, ya que los datos de su vida son bastante escasos y las fuentes son oscuras, poco fidedignas y contradictorias. En general, los estudiosos coinciden en afirmar que era siracusano, que fue el autor de los poemas llamados *Bucólicos*⁴³, y que floreció en la época de Ptolomeo Filadelfo, siendo contemporáneo de Calímaco, Arato y Nicandro. También se ha intentado obtener datos biográficos a partir de su obra, pero la abstracción, típica de los *Idilios*, que se hace de las vicisitudes de su época dificulta considerablemente la fijación de una cronología. No obstante, se ha situado su producción artística entre los años 300 y 260. De igual forma se especula que debió haber sido parte de la corte de Alejandría, y que probablemente fue ahí donde tuvo contacto con poetas como Calímaco.⁴⁴

La obra de Teócrito es de extrema variedad. Sus *Idilios* se componen de treinta poemas, entre los que tenemos ejemplos de géneros de diversa índole, como poemas bucólicos, himnos, epopeyas en miniatura, composiciones eróticas, mimos, epigramas, etc. El género más relevante que encontramos en este *corpus* es la poesía bucólica, que se desarrolla en los *Idilios* I, III-XI, grupo al que algunos estudiosos agregan otro más exiguo y constituido por poemas que poseen también algunos elementos rurales, que son los *Idilios* XX, XXI y XXVII, pero que no son considerados bucólicos y se relacionan más bien con el mimo. Además de los *Idilios*, a Teócrito

⁴³ GARCÍA TEJEIRO & MOLINOS TEJADA, *Bucólicos griegos*, p. 10.

⁴⁴ BRIOSO, *Bucólicos...*, pp. 9-10.

se han atribuido veintisiete epigramas que se encuentran en la *Antología Palatina*, de los que no todos deben considerarse auténticos; igualmente, también conservamos de él un poema-figura llamado *La siringa*, y un fragmento, transmitido por Ateneo de su poema *Berenice*, supuestamente de índole encomiástica.⁴⁵

Debido a la naturaleza de esta investigación, que busca comprender la transmisión de la cultura clásica y su manejo en la época novohispana, es necesario apuntar ciertas características del estilo de los poemas bucólicos de Teócrito. Uno de los rasgos más sobresalientes del arte de Teócrito es la simplicidad, la cual es lograda a través de múltiples recursos literarios y estilísticos. Por ejemplo, en la sintaxis se hace énfasis en oraciones breves y desconectadas, para preponderar los elementos poéticos y no las relaciones entre ellos. De este modo se destaca la percepción de un mundo discontinuo, que está constituido por una serie de unidades con inmenso valor por sí mismas.⁴⁶ El recurso que, sin duda, refuerza mejor este sentimiento de discontinuidad es el uso de las figuras de repetición, sobre todo de la anáfora, que se manifiesta múltiples veces con el estribillo, que muchos consideran el elemento más característico del estilo de Teócrito⁴⁷ y que representará uno de los medios más recurrentes en la poesía pastoril posterior para relacionarse con la tradición bucólica antigua.

La literatura helenística mostró un gran interés por las figuras que presentaban una simplicidad casi infantil, y tal fue el caso de Teócrito, que relacionaba esta etapa con la libertad e ingenuidad generadas por el desapego a la civilización y a los quehaceres cívicos. De esta forma, veremos frecuentemente patrones de expresión analogables a las frases simples de los juegos o canciones infantiles. La ingenuidad de los personajes de los *Idilios* se debe, en parte, a su

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 12-21.

⁴⁶ ROSENMEYER, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁷ DOVER, *Theocritus*, pp. XLV-L.

juventud, la cual es la edad predilecta en el mundo bucólico; el vigor se impone a la sabiduría. Con Teócrito vemos un arte que se regocija en la limitación del entendimiento, en la desconexión del pensamiento, en la sensibilidad que se aleja de las fijaciones y los excesos.⁴⁸ Son estos recursos los que mantienen al mundo bucólico resguardado de lo cotidiano y erguido como un sueño indestructible, asegurando el idealismo y la libertad de sus habitantes.

Este alejamiento de la vida cívica está ligado también con el concepto de *otium* o ἠσυχία, elemento primordial dentro de la poesía bucólica y en la tradición pastoril que la sucederá. El concepto teocríteo de *otium*, aunque debe notarse que la palabra ἠσυχία prácticamente no aparece en los textos del autor, no implica una simple holgazanería o una infructuosa falta de actividad; más bien se trata de una calma interna que permite abolir la barrera entre la realidad y la ficción, que deriva del equilibrio de las fuerzas, no del vacío o de la parálisis de ellas, y que permite la vida, la alegría y el juego. La hora elegida para que el *otium* se desarrolle es el mediodía, en el que el calor se vuelve más pesado y la sombra se convierte en una necesidad para la vida; la naturaleza se detiene y sólo se permiten ciertas actividades. Es en este momento en el que el *otium* mejor conduce a la canción y a la poesía, pues se trata de un momento de relajación y de suspenso, elegido por su quietud, pero también por su simplicidad balanceada. El *otium* de Teócrito es una experiencia vital de un momento o instante breve, pero tan rico y disfrutable que el pasado y el futuro dejan de tener importancia, puesto que el énfasis es en el momento preciso, o bien, en el presente.⁴⁹

El amor otorga al *otium* el mínimo de tensión y actividad motora requeridos para que éste no caiga en la holgazanería o en el ocio como nosotros lo entendemos. No obstante, el papel

⁴⁸ ROSENMEYER, *op. cit.*, pp. 54-62.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 66-86.

del amor en la poesía de Teócrito es secundario y mediador, y existe sólo en función de valores aun más importantes en este contexto, como la libertad o el mismo *otium*. El carácter volátil del amor amenaza la ecuanimidad del paisaje bucólico, por lo que no debe ser la fuerza más imponente, sino estar sujeta a otras más equilibradas. De esta forma, la injerencia del humor en las situaciones eróticas tiene una gran importancia, ya que se resta importancia al dolor que provoca la situación amorosa y se enfatiza la alegría y la ingenuidad tanto de las circunstancias como del personaje afectado, siendo este recurso uno de los más efectivos en la poesía de Teócrito. El amor es, pues, una fuerza que da vida al *otium*, sin acabar con él o con los beneficios que otorga.⁵⁰

Manuel García Teijeiro afirma que el motivo principal definitivo de la poesía bucólica es el cariño por la naturaleza.⁵¹ La época helenística recibió a manera de legado literario técnicas poéticas precisas ya desarrolladas de descripción natural y la predilección por la naturaleza idílica como tópico.⁵² En Teócrito la naturaleza ocupa, indudablemente, una posición fundamental, logrando una interpretación y una aproximación a ella que resultan únicas. Aquí habría que hacer una distinción entre *locus amoenus* y *locus uberrimus*. Este último, muy importante en el estilo de autores pastoriles posteriores, responde a necesidades poéticas específicas de grandiosidad y aparece con un paisaje abundantísimo y de belleza extravagante, mientras que el *locus amoenus* está compuesto por unos cuantos detalles cuidadosamente elegidos que simplemente sugieren el ambiente liberador con delicadeza; este elemento es el que se despliega graciosamente en los *Idilios* y el que caracteriza el estilo de Teócrito.⁵³ Así pues, el escenario de la poesía bucólica constituye una especie de boceto en el que el paisaje se

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 77-85.

⁵¹ GARCÍA TEJEIRO, *op. cit.*, p. 421.

⁵² *Ibid.*, p. 423.

⁵³ ROSENMEYER, *op. cit.*, pp. 183-191.

caracteriza con unas rápidas pinceladas.⁵⁴ La negativa del autor por describir la naturaleza extensivamente también se debe a los principios esenciales de su visión, su necesidad de inocencia y de idealismo y a los preceptos formales de la poesía bucólica, que requieren que una pieza sea breve y discontinua. El objetivo del paisaje bucólico en Teócrito es la liberación, ofrecer un aislamiento particular que permita el regocijo y el descanso espiritual; sin embargo, nunca representará una soledad extrema. Aun más, estos escenarios liberadores y pacíficos constituyen el ambiente idóneo para dar lugar al amor, a la canción, a la música, a la quietud y al alivio.

Teócrito es definitivamente el poeta bucólico griego más importante y el responsable de asentar el canon para las generaciones posteriores. No obstante, la tradición otorga otros dos nombres en la poesía griega helenística que también poseen mucha relevancia: Mosco y Bión. Ambos son citados como imitadores de Teócrito y como autores que cultivaron este género. De la misma forma, probablemente existieron numerosos autores anónimos cuyas obras fueron atribuidas a los tres autores mencionados, puesto que hoy en día se duda de la autenticidad de muchos de estos trabajos.

Mosco es un autor de cuya vida, igual que de la de Teócrito, conservamos escasos datos y noticias. Lo poco que sabemos de él procede de la *Suda* y de los encabezamientos de sus poemas en los manuscritos. Consta que nació en Siracusa, que fue gramático, y que conoció a Aristarco, el famoso erudito que dirigió la Biblioteca de Alejandría. Debido a esta relación, se sitúa la actividad literaria de este poeta en las décadas centrales del siglo II a. C. Así pues, es representante de la poesía helenística cien años después de Teócrito y de los otros grandes poetas

⁵⁴ GARCÍA TEJEIRO, *op. cit.*, p. 425.

del siglo anterior.⁵⁵ Se le han atribuido cinco textos, de los cuales los de autenticidad más segura son los números I, también llamado *Amor fugitivo*, el II o *Europa*, y el V, que está compuesto por fragmentos o poemas cortos; el III o *Lamento fúnebre por Bión*, que representa curiosamente una de las composiciones atribuidas a él más conocidas, y el IV o *Mégara*, no son considerados parte de la producción verdadera de este poeta.⁵⁶

En su obra se aprecia un estilo elegante y una buena técnica versificadora, además de un gusto por lo sencillo en cuanto al lenguaje y a los tópicos. El tema erótico es el predominante, aunque el amor conserva el sentido que tenía en Teócrito, siendo una fuerza ecualizadora más que una pasión real. Los elementos relacionados con la vida campestre también son menos recurrentes y ocupan un lugar menos importante en su poética, ya que sólo aparecerán como recursos decorativos. Más aún, en su obra desaparece como género el mimo y el osado humor alejandrino; en cambio, caracteriza a Mosco el tono amable, gracioso y suave. Otro rasgo que se contrapone al estilo de su poeta modelo es la falta de discontinuidad en sus piezas, ya que éstas son composiciones unitarias y concisas.⁵⁷ Su poema I, *Amor Fugitivo*, ha tenido una notable influencia en la literatura posterior debido al manejo ingenioso del motivo tradicional de la relación entre Afrodita y su hijo Amor. Este tópico fue reelaborado en múltiples ocasiones y épocas por poetas posteriores como Boccaccio, Sannazaro, Tasso, etc.⁵⁸

El otro gran autor incluido en el grupo de poetas bucólicos griegos es Bión, nacido en Flosa, ciudad ubicada en la zona oriental y cercana a Esmirna. Durante mucho tiempo la crítica consideró que había vivido entre la época de Teócrito y la de Mosco, ya que, si se piensa que el *Lamento fúnebre por Bión* es obra de Mosco, Bión forzosamente tuvo que haber existido antes

⁵⁵ GARCÍA TEJEIRO & MOLINOS TEJADA, *op. cit.*, p. 283.

⁵⁶ BRIOSO, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ GARCÍA TEJEIRO & MOLINOS TEJADA, *op. cit.*, pp. 284-285.

que el supuesto autor de su canto mortuorio. Sin embargo, hoy se sabe que aquella obra es espuria y que Bión debió haber vivido un poco después de Mosco, hacia el final del siglo II. Se le atribuyen tres obras: I o *Canto fúnebre por Adonis*, II o *Epitalamio de Aquiles y Deidamía*, y una serie de fragmentos o III.

Lo bucólico es mucho más importante que en Mosco, aunque ya cuenta con un fuerte grado de convencionalidad y con un ambiente poco preciso y sólo permanecen algunos personajes característicos del género. Parece casi perdido el sentimiento idílico por el paisaje y la naturaleza, el cual todavía está en Mosco, y se interesa más por el carácter invasivo del amor, fuerza que determina la vida de sus personajes y el curso de su narrativa, y que domina la escena generalmente. Es muy notorio que lo erótico es el principal elemento de su poesía, pues incluso los temas míticos tratados por él son amorosos. Sin embargo, sigue la línea marcada por Teócrito en el aspecto de que el amor todavía se manifiesta como una dulce emoción que incita al canto y no como una pasión violenta. También se relaciona al erotismo con la música, y se establece que las musas sólo inspiran a los corazones enamorados.⁵⁹ Además, en sus poemas puede entreverse una cantidad perceptible de melancolía que deriva en un sentimentalismo profundo y en un gran patetismo, todo esto a través del contraste intenso de emociones fuertes.⁶⁰

2.1.5 Virgilio y sus *Bucólicas*

Virgilio es el más célebre escritor de poesía bucólica de la antigüedad. El culto a su literatura desarrollado en los siglos posteriores produjo que sus escritos fueran mucho más conocidos e imitados que los de Teócrito, quien, a su vez, fue la mayor fuente de influencia y el autor base que el latino utilizó para conformar sus reconocidísimas *Bucólicas*. No parece necesario

⁵⁹ ROSENMEYER, *op. cit.*, pp. 84, 151.

⁶⁰ GARCÍA TEJEIRO & MOLINOS TEJADA, *op. cit.*, pp. 324-326.

mencionar mucho acerca de la vida de Virgilio, pilar perenne e indudable de la civilización y de la literatura occidental; sin embargo, habría que dedicar unas cuantas líneas a esta bien conocida presentación. Según Probo, Virgilio nació el 15 de octubre del año 684 de Roma, es decir, el año 70 a.C., durante el primer consulado de Pompeyo y Craso, en la aldea de Andes, cerca de Mantua. Formó parte del círculo de los *neoterói*, que buscaban implantar una poesía erudita inspirada en la helenística. Cabe destacar que uno de los modelos principales de estos poetas fue Teócrito. Las *Bucólicas* dieron fama a Virgilio y tras su publicación fue introducido al círculo de Mecenas, quien le recompensó la pérdida de sus tierras⁶¹ al regalarle una villa en Nola y una casa sobre el Esquilino. Más aún, el mismo Mecenas fue quien incitó al poeta a componer las *Geórgicas*. Después del éxito de esta obra, Augusto encargó a Virgilio la composición de la *Eneida*. En el año 19 decidió visitar Grecia y Asia, donde planeaba pasar el tiempo para finalizar la redacción de la *Eneida*. Aparentemente, enfermó en la ciudad de Mégara, y su estado se agravó en Brindisi, donde murió el 22 de septiembre.⁶² Cronológicamente, los primeros trabajos poéticos de Virgilio son los comprendidos en la colección conocida como *Appendix vergiliana*, reunida por Escalígero en una edición de 1573. Las *Geórgicas* tuvieron gran relevancia en su momento y en la posteridad, pero, sin duda alguna, el trabajo más emblemático y la obra maestra de Virgilio fue la *Eneida*.

Sin embargo, en esta ocasión, nos interesa el Virgilio bucólico, el autor de diez églogas que dieron un nuevo aire al género y que formaron el modelo de imitación bucólica más relevante para la posteridad. No cabe duda de que la obra de Teócrito constituye su fuente primordial de inspiración, y en muchos aspectos la obra de Virgilio es una reelaboración de los preceptos y de la temática que ya encontramos en el poeta siracusano. No obstante, Virgilio

⁶¹ Fue despojado de su terreno familiar en Mantua a causa de las expropiaciones realizadas por Octaviano.

⁶² RUIZ DE LOZAIGA & HERRERO, *Las Bucólicas...*, pp. 7-15.

introduce nuevos y frescos elementos al canon y logra torcer el camino del género según su propio estilo. Las figuras convencionales y los motivos son frecuentemente imitados con originalidad debido al detalle y con una especial atención por la necesidad de integrarlos a nuevos contextos. De esta forma, el rango de los temas, como el gozo en la naturaleza y por la música, los placeres del amor, entre otros, es enteramente convencional; pero el detalle poético resulta original, la técnica se muestra madura y la temática se regenera con un toque esencialmente romano.⁶³

Un aspecto en el que difiere de su modelo griego es en la presencia del realismo. Este elemento, como se ha visto, existe en Teócrito de una forma somera y no constituye un componente importante en su mundo poético; en Virgilio toma mayor relevancia y observamos ejemplos más ricos. Por un lado, se habla de los personajes escondidos bajo el disfraz de pastores a los que el poeta quiso aludir. Una muestra de este rasgo peculiar se encuentra en la *Bucólica* I. Múltiples veces se ha mencionado que esta égloga es una alusión directa al desalojo de tierras por parte de Octaviano para recompensar a su ejército, de la cual Virgilio fue víctima. Por lo tanto, se ha intentado reconocer al poeta bajo la figura de alguno de los dos pastores que aparecen en esta pieza. Es notoria la simpatía con la que Virgilio elabora el retrato de sus personajes, con el que obtenemos un retrato prácticamente realista de aquéllos campesinos y escuchamos sus verdaderas voces, moduladas con una comprensión que poco tiene que ver con la urbanidad de la poesía bucólica anterior.⁶⁴ Como consecuencia de lo anterior, la crítica social velada o explícitamente expuesta se erigió posteriormente como un elemento importante en la convención pastoril, aportación que puede atribuirse a Virgilio.⁶⁵

⁶³ COLEMAN, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 31-33.

⁶⁵ ROSENMEYER, *op. cit.*, p. 6. Para ejemplos de esto. cf., *Buc.*, I, IV, V, etc.

Otro ejemplo del realismo virgiliano está en la presencia del poeta Galo en la *Bucólica X*, la cual evidencia la preocupación del poeta por relacionar el mundo mítico directamente con la realidad contemporánea. Precisamente, muchos estudiosos afirman que una de las características distintivas de las *Bucólicas* es la combinación de la rusticidad y realidad latinas con el mito y el colorido griegos.⁶⁶ No obstante, también se argumenta que Virgilio no reparó en romper la ilusión bucólica cuando fue necesario para perseguir sus propios fines, por lo que la intrusión de ciertos personajes no es orgánica con respecto al contexto mítico. Un modo de alusión diferente aparece en la *Bucólica V*, en donde Virgilio retoma el mito de la muerte y deificación de Dafnis y va más allá del modelo de Teócrito. De esta forma, toma al héroe siciliano original y recurre a su historia para aludir a hechos recientes al referirse a César, utilizando así el imaginario bucólico para proclamar sus propias simpatías políticas. Según Coleman, este fue un paso decisivo para la evolución del género, ya que sentó el precedente para que la literatura sucesiva empleara este formato para la alabanza de príncipes y patrocinadores. Esta característica se convertirá en un elemento básico de la poesía pastoril y enmarcará el crecimiento de lo que más adelante se llamará encomio pastoril.⁶⁷

Una innovación de enorme importancia es la inclusión del mito de Arcadia en su obra. Por ejemplo, en la *Bucólica VII* (v. 4), se describe a los poetas como *arcades*, y en otro memorable pasaje (*X*, 31), Galo exclama: *tamen cantabitis, arcades*. Así pues, es en esta región en donde se desarrolla la poca acción de los poemas y es atribuido a sus habitantes el cultivar el estilo de vida bucólico. La relevancia poética de Arcadia, ubicada en Italia en la región mantuana, representa una síntesis entre la convención bucólica tradicional, ciertos relatos míticos

⁶⁶ COLEMAN, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 28-29.

acerca de Arcadia⁶⁸ y la visión personal de Virgilio acerca de la campiña italiana y su estilo de vida. Está por demás mencionar la enorme influencia que este tópico tuvo en la literatura consecuente y su resonancia en la poesía renacentista, con poetas como Sannazaro.⁶⁹

La utilidad de este elemento resulta fructífera de varias maneras. En primer lugar, Virgilio vio en el mito de Arcadia no sólo un bello distractor para aquel público sensible a su poesía, sino también una personificación de ciertos valores ideales que podía relacionar directamente con el campo en la vida real: la simplicidad del *modus vivendi*, la capacidad de maravillarse con la belleza natural, la práctica de la hospitalidad y la amistad, la devoción a la poesía y a la paz, etc. En efecto, Virgilio contribuyó más que nadie en hacer de este género un vehículo idóneo para la crítica moral positiva de la sociedad urbana de sus días.⁷⁰ Aquí, Arcadia es el paisaje de virtudes simples y rústicas, pero también es una tierra misteriosa y distante, de enorme potencial espiritual. Aún más, al reemplazar la Sicilia y la Magna Grecia teocríneas con su Arcadia, de nuevo logra italianizar la poesía bucólica. Arcadia es una representación de Italia, una Roma espiritual, una concepción primitivista de una tierra bendita, remota y exótica.⁷¹

Este tópico se relaciona directamente con otro componente relevante de la poética bucólica de Virgilio, que es el mito de la Edad Dorada. Este tema sin duda inaugura un nuevo sendero en el género, ya que en Teócrito no existe referencia alguna a una época de esplendor mítico ubicada en un pasado remoto, pues su *otium* y su mundo ideal rústico poseen una naturaleza muy diferente. El poema más emblemático y en el que posiblemente se refleja de mejor manera esta temática es la *Bucólica* IV. Aquí no solamente se estableció el mesianismo

⁶⁸ Se menciona ya que este pueblo fue en ocasiones considerado el creador de la poesía bucólica. Cf. ROSENMEYER, *op. cit.*, p. 233; POLIBIO, 4, 20.

⁶⁹ Se hablará más detalladamente de la obra bucolista de Jacopo Sannazaro en pp.47-49.

⁷⁰ COLEMAN, *op. cit.*, p. 32.

⁷¹ ROSENMEYER, *op. cit.*, p. 236.

como un obligado tema para la poesía cristiana, sino que, al combinarlo con ingredientes propios de la poesía hesiódica, se logró dar forma a un nuevo tipo de poema bucólico.⁷² De esta forma, este poema es responsable por implantar en la tradición bucólica el tópico común de una era distante, ubicada igualmente en un borroso pasado o en un futuro incierto, que habría de regresar a la tierra para brindarle paz y esplendor.⁷³ Queda claro entonces que la intrusión del mito de la Edad Dorada en el canon bucólico es un desarrollo enteramente romano, ajeno a la simplicidad propia del estilo de Teócrito.

La concepción de la naturaleza, por otra parte, representa otra faceta única de la poesía bucólica de Virgilio. Su entorno se encuentra colmado de un rico complejo de imaginaria sensitiva, abundante en colores, texturas y esencias. Sin embargo, la imagen completa que obtenemos de su paisaje idealizado se construye gradualmente con detalles descriptivos desplegados en cada poema, en los que extiende el paisaje típico de la Edad Dorada para incorporar elementos del campo real. De esta manera, el *locus amoenus* se enriquece y se revitaliza con la experiencia personal y con la observación del mundo a su alrededor. Virgilio tomó un modelo de naturaleza que le fue otorgado por la tradición, especialmente por la poesía de Teócrito, y lo acrecentó con elementos propios, de su propio entorno romano, y de su propia experiencia social y poética; con estas novedades, un vez más, notamos que Virgilio italianiza el paisaje típico de la poesía bucólica y, por lo tanto, un componente importante del género.⁷⁴

Éstas son sólo algunas de las características más importantes de las *Bucólicas* de Virgilio. Para concluir, es decir, para apuntar de forma cabal y final las aportaciones de Virgilio a la poesía bucólica, cito a Robert Coleman, quien, de manera explícita escribe:

⁷² COLEMAN, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁷³ ROSENMEYER, *op. cit.*, p. 214.

⁷⁴ COLEMAN, *op. cit.*, pp. 22-23.

In the Eclogues, Vergil had explored ways of extending the pastoral that nevertheless preserved and even deepened its essential character. He had developed the theme of *solliciti amores* in directions that brought out the affinities of the genre with the elegiac tradition; he had brought the Arcadian myth into closer relation with the realities of country life and used it as a model by which to criticize the moral values of the world in which he lived, while at the same time enriching the vision of pure pastoral itself. In making the impersonal myth of Arcady the vehicle for an intense, if oblique, form of personal poetry, he, far more than Theocritus, can be deemed the father of European pastoral.⁷⁵

2.1.6 Otros modelos clásicos

Como segundo nombre en la poesía bucólica latina, por debajo de Virgilio, está Tito Calpurnio Sículo, poeta cuya biografía es igualmente incierta. Para colocar cronológicamente a este poeta, se presentan diferentes hipótesis: unas lo sitúan en el siglo I d. C., en la era de Nerón, y otras en el tiempo del emperador Probo.⁷⁶ Keene considera que vivió en el siglo I y que se refiere a Séneca bajo el nombre de Melibeo, y a sí mismo bajo los nombres de Coridón y Títero.⁷⁷ Igualmente, podría ser que el mote de Sículo no fuera propiamente un gentilicio, sino que se le hubiese asignado por el tipo de poesía que cultivaba. De esta forma, *Siculus* habría designado la fidelidad del poeta a un estilo que se consideraba siciliano o teocríteo,⁷⁸ igual que el *praenomen* de Titus, que, se ha especulado, puede provenir de una contracción del sobrenombre Teócrito.⁷⁹

En cuanto a su obra, el carácter de incertidumbre que caracteriza a su vida e identificación es superado, ya que se discute ampliamente cuáles de sus *Églogas* son

⁷⁵*Ibid.*, p. 35. Traducción: “En las *Églogas*, Virgilio exploró formas de extender la poesía pastoril que, sin embargo, preservaron y profundizaron su carácter esencial. Desarrolló el tema de los *solliciti amores* en direcciones que destacaron las afinidades del género con la tradición elegíaca; acercó el mito arcádico a las realidades de la vida del campo y lo usó como un modelo para criticar los valores morales del mundo en el que vivía, mientras enriquecía la visión de la poesía pastoril pura. Al hacer del mito impersonal de Arcadia el vehículo para una forma de poesía personal e intensa, aunque oblicua, él, más que Teócrito, puede ser visto como el padre de la poesía pastoril europea”.

⁷⁶ Marco Aurelio Probo, emperador romano del año 276 al 282.

⁷⁷ KEENE, *The Eclogues of...*, pp. 1-14.

⁷⁸ DÍAZ CÍNTORA, *Églogas. Tito Calpurnio Sículo.*, pp. IX-XI.

⁷⁹ Keene, *op. cit.*, pp. 1-4.

verdaderamente de su autoría. Para Keene, las XI églogas que se le atribuyen son obra de dos poetas diferentes. De esta forma, las primeras siete son auténticamente trabajo de Calpurnio, pero las cuatro restantes son de Nemesiano, que vivió en el siglo III d. C. Siguiendo a M. Haupt, este estudioso argumenta ciertos lineamientos estilísticos que separan a ambos grupos de poemas, siendo la prosodia y la métrica del segundo grupo de tradición más tardía a su parecer.⁸⁰ Sin embargo, la mayor parte de los filólogos en la actualidad sólo acepta como genuinas las siete primeras, adjudicando las cuatro restantes a Nemesiano. Además, algunos filólogos han atribuido a Calpurnio la autoría de las llamadas *Églogas einsiedeln* o *Carmina einsiedeln*, dos poemas incompletos que casi con certeza pueden colocarse cronológicamente en el periodo del reinado de Nerón.⁸¹

En la literatura romana, Calpurnio es considerado “el otro bucólico” después de Virgilio. No obstante, es diestro en el manejo de la lengua y de la métrica, posee un estilo muy natural y emplea imágenes y figuras con naturalidad y fluidez. Asimismo, posee un cierto “dolorido sentir” que lo relaciona con Virgilio. La primera característica de su poesía, según quienes lo estudian, es un gran sentido de melancolía, la cual es incrementada por las condiciones reales de la vida en el campo y que parece ser una nota importante y particular del carácter personal de este autor. Insatisfacción, trabajo duro e ira emergen como temas importantes en su poesía. Se considera que estas notas personales lo distinguen como autor frente a sus modelos y le otorgan un lugar destacable en la tradición bucólica.⁸² Entre las aportaciones más importantes de Calpurnio al género, podemos mencionar la presencia de la tradición hesiódica en su poesía, que intercalará con la bucólica en numerosas ocasiones, como en la égloga V; la alabanza al príncipe

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 15-17.

⁸¹ http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Einsiedeln_Eclogues/home.html, 8-3-2012. [17/2/12]

⁸² DÍAZ CÍNTORA, *op. cit.*, XIII.

de la *Égloga* I, que marcará con mayor fuerza la dirección del género hacia el encomio y la elegía; y la continuación de la italianización del género, al incluir algunos detalles propios de la vida cotidiana romana y, por ejemplo, el uso de las deidades Flora y Pomona en la égloga II, 23-33⁸³, camino ya establecido por su predecesor.

Ahora bien, si Nemesiano es nombrado por los estudiosos como autor de poesía bucólica, a pesar de que sea incierta esta consideración, es importante apuntar algunos datos acerca de él, ya que, de acuerdo con Emilio Magaña Orué, es un poeta fundamental para conocer la evolución del género, que forma parte de la herencia literaria de Virgilio, y que será también modelo para poetas posteriores que lo leerán e imitarán.⁸⁴ Aparentemente, vivió en el siglo III, en la época del emperador Numeriano y era de Cartago, ya que es nombrado *Karthaginensis* en sus manuscritos. Se le atribuye la autoría de las *Cinegéticas*, de las que conservamos 325 hexámetros, junto con unas *Haliéuticas* y unas *Náuticas*, de las que no conservamos nada. No obstante, las dos únicas obras que con certeza podemos adjudicar a este poeta son cuatro églogas y los 325 hexámetros de sus *Cinegéticas*.⁸⁵

Como autor de poesía bucólica, sus cuatro églogas se enmarcan dentro de un contexto literario en el que se representa el interés por el ambiente idílico que ofrece la vida del campo, alejada de las grandes ciudades. Los ecos más significantes de Nemesiano como poeta bucólico los encontramos en el Renacimiento italiano, en autores de la talla de Boccaccio y de Sannazaro. Inclusive, en la versión anotada de las *Églogas* de Garcilaso de la Vega por Fernando de Herrera, éste elogia a Nemesiano y apunta que es más digno de ser leído que Calpurnio; más adelante relaciona directamente algunos de sus versos con los de Garcilaso y Sannazaro. Curiosamente,

⁸³ COLEMAN, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁴ MAGAÑA ORUÉ, *Las églogas de...*, p. 9.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 36-38, 41-47.

en el mismo Herrera encontramos influencia del latino.⁸⁶ Puede decirse que con Nemesiano y su lamento fúnebre, ya que la *Égloga* I es considerada una *laudatio funebris*, comienza a enfocarse la poesía bucólica especialmente en el lamento pastoril, elemento ya presente en Teócrito, pero de tan gran relevancia en la poesía pastoril posterior.⁸⁷

Según los expertos, en la Edad Media existen formatos de literatura pastoril, pero no de poesía bucólica.⁸⁸ También existen algunos que hablan de poesía bucólica cristiana.⁸⁹ Fernando de Herrera, por ejemplo, afirma que desde Calpurnio y Nemesiano hasta la edad de Petrarca y Boccaccio, no hubo poetas bucólicos.⁹⁰ Sin embargo, en el llamado renacimiento carolingio del siglo IX resurgirá la actividad literaria que traerá consigo diversas composiciones de carácter pastoril. Figuras como Alcuino de York, Modoino de Autun, Teodulfo de Orleans, entre otros, hacen uso en sus poemas de diversos motivos propios de este género, como son el canto amebéo, el empleo de nombres de la tradición bucólica, o descripciones características del mundo campestre. Modoino, obispo de Autun, poeta que adquirió el pseudónimo de Naso y que fue miembro del círculo poético de Carlomagno, escribió dos églogas dedicadas al emperador; aunque en éstas el tema pastoril está poco presente y destacan más los ecos ovidianos que los bucólicos. Marco Valerio, poeta que puede ubicarse en los siglos XI o XII, también escribió unas *Bucólicas*.⁹¹ Más o menos contemporáneo a este último es Metelo de Tegernsee, cuya obra poética es conocida como *Quirinalia*, en donde encontramos odas, églogas y varios poemas en hexámetro de diferente raigambre. En general, estos poemas y otros de inspiración clásica son imitaciones virgilianas y no constituyen una continuación del género bucólico. Efectivamente,

⁸⁶ FERNANDO DE HERRERA, *op. cit.*, p. 408; MAGAÑA ORUÉ, *op. cit.*, pp. 144-149.

⁸⁷ MAGAÑA ORUÉ, *op. cit.*, pp. 127-130.

⁸⁸ GÓMEZ, *op. cit.*, p. 117.

⁸⁹ Cf. BATTISTÓN, *El género pastoril: de Teócrito a la bucólica cristiana. La poesía de Paulino de Nola*.

⁹⁰ FERNANDO DE HERRERA, *op. cit.*, p. 408.

⁹¹ MAGAÑA ORUÉ, *op. cit.*, pp. 120-121.

este formato, debido a que se retratan en él pastores, con los que es usual analogar los ideales cristianos, resultó un vehículo perfecto para las intenciones evangelizantes de los autores de ese tiempo.⁹²

Tocamos ahora la edad en la que un nuevo sentido de la vida y del arte se erige con todo conocimiento: el Renacimiento italiano. Éste floreció en el siglo XV y se confirmó en el XVI y en los siglos posteriores, aunque sus albores ya se gestaban desde el siglo XIII con la literatura de Dante y Petrarca. Se trata de un nuevo periodo histórico en el que revive, resurge, y reflorece la antigüedad sepultada, en el que ésta se convertirá en un canon de arte, de doctrina y de vida.⁹³ Dos palabras metafóricas expresan esta realidad: renacimiento, que indica un estilo nuevo de vida y de pensamiento, y humanismo, que indica la nueva virtud de los estudios, el renacer del culto a las letras y a la palabra, como fundamento del buen vivir y, por lo tanto, del vivir humano. Ambas palabras expresan la necesidad de renovar las bases de la doctrina y del arte a través de la tradición clásica.⁹⁴

El culto de la antigüedad desarrollado en esta etapa llevó a los escritores a cuestionarse sobre el mejor vehículo para desarrollar su propia poesía. Dante y Petrarca, en sus obras en lengua vulgar, quisieron retomar el sentido clásico del estilo, imitando la forma de los latinos y griegos. No obstante, los llamados “humanistas puros” quisieron relacionarse con los antiguos mediante la lengua latina, y con una ilustre desviación hicieron resurgir el latín docto por encima del vulgar. Cabe destacar que los escritores del Renacimiento son casi todos bilingües, y entre los humanistas más fieles al latín clásico nunca faltó alguna creación literaria en lengua vulgar; tampoco entre los escritores de lengua vulgar faltó alguna obrilla en latín. Los más grandes

⁹² PEGENAUTE RUBIO, *Ecos virgilianos y...*, pp. 352, 357-358.

⁹³ FLORA, *Storia della...*, p. 444

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 443-450.

humanistas establecieron un áureo equilibrio entre el cultivo del latín y el de la poesía vernácula.⁹⁵

Ahora bien, para comprender la transmisión tanto del género bucólico como de sus postreras derivaciones a toda Europa y a América, y la permanencia de nuestros modelos bucólicos clásicos en la literatura en general, es indispensable hablar de una de las normas poéticas más representativas de esta etapa: la *imitatio*. En ésta se basa, tanto en su teoría como en su práctica, la poética renacentista, y es un concepto sustentado en la imitación de los clásicos, sea en latín o en lengua vernácula.⁹⁶ Mas no debe confundirse este término con una simple translación de palabras o ideas, o con una estéril copia carente de inventiva. De ninguna manera puede decirse que un autor que sigue a un modelo determinado carece de valor artístico o literario, puesto que todo en el arte y la literatura es renovación de un legado. Al contrario, la *imitatio* humanista es una cuidadosa imitación poética, que toma y recrea tanto formas, como conceptos, figuras, palabras, etc., con una finalidad predeterminada, para dar nueva vida a la sensibilidad propia cuando entra en conjunto con una sensibilidad antigua, y que adapta formas tradicionales a necesidades nuevas, y a caracteres que aún están por generarse. Este aspecto en particular guarda una riquísima y estrechísima relación con la poesía bucólica, ya que, como se mencionó anteriormente, este género es primordialmente tradición y conciencia de ella, generándose múltiples préstamos y referencias entre los diversos autores, con lo cual se acrecienta el canon bucólico y se enriquece la temática en él gestada. No hay que sorprenderse, basándonos en lo anterior, de que la poesía bucólica haya encontrado tantas expresiones e interés en esta edad renacentista, y mucho menos de que haya sido precisamente en este periodo en el

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 451-456.

⁹⁶ COLOMBÍ Y MONGUIÓ, *Entre voces y ecos...*, pp. 31-36.

que se desprendieron tantos nuevos géneros, cual vertientes, de ella, encontrando así la nueva vida y las nuevas formas con las que perviviría en la literatura moderna.

Un sinnúmero de poetas escribieron poesía bucólica en latín en este periodo. Igualmente, el género encontró múltiples vehículos en poesía vernácula y comenzó a gestarse la tradición pastoril europea, que ya incluye subgéneros como el coloquio pastoril o la elegía pastoril, que, aunque contienen un grado significativo de bucolismo, se desvían del canon y poseen únicas y novedosas características. Así pues, desde Dante Alighieri tenemos ejemplos de églogas latinas. Escribió dos églogas en respuesta a un poema en latín enviado a él por Giovanni del Virgilio, en el que éste, gramático y profesor de la Universidad de Bologna, lo invitaba a abandonar la poesía en lengua vulgar. Dante elaboró así dos poemas alegóricos de imitación virgiliana y fieles a los esquemas del bucolismo clásico.⁹⁷ Giovanni Boccaccio, por otra parte, también se inclinó por el llamado humanismo puro, sobre todo por influencia de Petrarca, y parte de su producción en este rubro incluye un *Carmen bucolicum*, en el que despliega el manejo del *locus amoenus* y el tópico de la soledad como requisito indispensable para la creación artística.⁹⁸

Francesco Petrarca, otro monumental nombre del Renacimiento italiano, tampoco dejó de lado el cultivo de la poesía bucólica. Este personaje no solamente fue importante en este rubro, sino que en toda el área de la poética su intervención fue determinante. De tal forma, la poética petrarquista genuina era la poética del humanismo, ya que él introdujo en las literaturas vernáculas la práctica de la *imitatio* renacentista.⁹⁹ Recopiló el *Bucolicum carmen*, doce églogas escritas entre 1346 y 1348,¹⁰⁰ en las que encontramos un notable gusto por la naturaleza, el amor y la sencillez. Ya en su *De vita solitaria* alaba los campos, bosques y arroyos como los mejores

⁹⁷ PETRONIO, *Historia de...*, p. 100.

⁹⁸ ROSENMEYER, *op.cit.*, p. 199; PETRONIO, *op.cit.*, p. 154.

⁹⁹ COLOMBÍ Y MONGUIÓ, *op.cit.*, pp. 28-29.

¹⁰⁰ PETRONIO, *op.cit.*, p. 126.

lugares para la contemplación, composición y paz interior. La soledad retratada en esta obra es un tópico frecuente en el bucolismo del Renacimiento, elemento que Petrarca introduce en la poesía europea y que no tiene equivalente en las versiones antiguas del género. El amor apasionado y puro y la castidad son asuntos relevantes en la obra de Petrarca y de este periodo.¹⁰¹

Sorprendentemente, ninguno de estos poetas, nombres estelares de la literatura occidental, ejerció una influencia tan fuerte sobre la tradición bucólica, o bien sobre la tradición pastoril vernácula, como Jacopo Sannazaro. Resulta sobremanera curioso que su obra más representativa, *L'Arcadia* (1504), escrita en italiano, haya revolucionado la manera en la que se escribía y se desarrollaba la temática bucólica, incluso cuando se componía en latín. Miembro del movimiento cultural napolitano del siglo XV y XVI, bajo la dinastía aragonesa y del que fue centro la academia pontaniana de Giovanni Pontano, fue uno de los más grandes representantes de la actividad literaria en lengua vulgar del humanismo italiano. Escribió en latín y en italiano, con recíprocos y fecundos intercambios entre ambas lenguas. En latín escribió las *Eclogae piscatoriae*, en las que presenta una gran capacidad de asimilar sus modelos y de desplegar el tema idílico, el cual aparece en casi todas sus obras. Debe destacarse que fue una aportación suya la sustitución de pastores por pescadores napolitanos. De interés especial también resulta el poema *De partu virginis*, donde aplica a un tema cristiano los esquemas latinos, sobre todo virgilanos, de la poesía bucólica.¹⁰²

Su obra más amplia y famosa es la *Arcadia*, una novela pastoril en la que se mezclan prosa y verso, según el modelo del *Ninfale d'Ameto* de Boccaccio. Algunos consideran que en esta obra Sannazaro lleva al culmen de la perfección literaria el tema bucólico que tantas fuerzas

¹⁰¹ ROSENMEYER, *op.cit.*, pp. 79, 185-199.

¹⁰² PETRONIO, *op.cit.*, pp. 222-223.

había recobrado en el Renacimiento. Según estudiosos como Francesco Flora, los rasgos más novedosos y destacables de su obra se encuentran en la *Arcadia*.¹⁰³ Con esta obra, Sannazaro dio al lamento pastoril su gran ímpetu. Podría inferirse, a partir de una lectura detallada, que, para él, la lírica bucólica es esencialmente lamento y muy poco más, ya que concibe la pipa del pastor como un instrumento para las ocasiones tristes, en las que se lamenta la pérdida de algún ser amado, ya sea amante o amigo. En el napolitano, al igual que en Petrarca, la tristeza, que es invasiva e inevitablemente penetrante, es embellecida por lo encantador del medio ambiente. Este uso de opuestos logra una armonía típica del género, que conserva la sensación de calma propia de la poesía de Teócrito. De tal forma, con nuevas contraposiciones y herramientas, es capaz de revivir un tópico antiguo, con lo cual se logra una especie única de *otium* bucólico, particular y novedosa en Sannazaro. Igualmente, junto con el lamento pastoril, la falacia patética adquirió una gran preeminencia.¹⁰⁴ Por otro lado, fue él quien introdujo una variedad de formas líricas a la poesía bucólica, transformando la convención de escribir en hexámetros, la cual había perdurado notablemente. Gracias a esta aportación, la poesía pastoril europea encontró la libertad de componer en formas nuevas que se adaptaran mejor al estilo propio de su lengua.¹⁰⁵

Finalmente, debemos mencionar a un autor cuya influencia en la poesía novohispana será importantísima para transmitir los textos clásicos al nuevo mundo: Baldasare Castiglione (1478-1529). Debido a la poética renacentista de la *imitatio*, este hombre resultó fundamental en la transmisión de los ideales poéticos de su tiempo que tanto aportaron al cultivo de las letras en nuestro continente, y de la poesía bucólica, puesto que sus escritos en el rubro impactaron en gran medida a los poetas neolatinos de la Nueva España. Su obra más famosa fue *El cortesano*,

¹⁰³ FLORA, *op.cit.*, p. 486.

¹⁰⁴ ROSENMEYER, *op.cit.*, p. 113, 184, 226.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 197.

tratado filosófico-moral de idealización aristocrática.¹⁰⁶ No obstante, su égloga *Alcon* fue imitada no solamente por nuestros escritores, sino por figuras importantes de la literatura inglesa, como John Milton, Edmund Spenser y William Drummond, entre otros, cimentando en gran parte la conformación de la elegía pastoril inglesa. También compuso la égloga italiana *Tirsi*, que también tuvo un gran impacto por su formato teatral.

2.1.7 Tradición bucólica en Europa

La cultura renacentista, junto con la poesía bucólica, fue transmitida a toda Europa a través del ingenio de los poetas, autores y artistas italianos. Aquí comienza a expandirse nuestro género y a penetrar en cada rincón europeo, e incluso americano, con lo que adquirió diversas formas que se moldearon y adaptaron a los caracteres y necesidades de las nuevas culturas que lo adoptaron. En este momento surge, puede decirse ahora con firmeza, la poesía pastoril europea, rubro de ingente relevancia en este continente, el cual determinará en parte cómo se escribirá este tipo de literatura en la Nueva España. Por toda Europa vemos surgir nuevos poetas, cada uno en posesión de una visión personal de la poesía pastoril y de una posición con respecto a qué debe conformar este género y cómo deben imitarse los modelos. De esta forma, ya sea en España, en Inglaterra, en Francia o en Portugal encontraremos ejemplos de la naciente vertiente pastoril, cada uno con su propio espíritu y estilo.

Así pues, cuando el Renacimiento fue trasplantado a razas y a climas diferentes, recibió de cada raza y de cada clima rasgos distintos y un carácter propio. En Inglaterra, por ejemplo, se hizo inglés: el renacimiento inglés es el renacimiento del genio sajón. A fines del reinado de Enrique VIII surgió una nueva compañía de poetas de corte, liderados por Thomas Wyatt y

¹⁰⁶ PETRONIO, *op.cit.*, p. 246.

Enrique de Surrey, que habían viajado por Italia e introdujeron el estilo poético italiano a su país, con lo cual pulieron una literatura que, según Hipólito Taine, era más bien ruda y basta.¹⁰⁷ Escritores de poesía pastoril y sus derivados existieron muchos, entre los cuales encontraremos nombres como Ben Jonson, Michael Drayton, Robert Greene, incluso Shakespeare, de quien múltiples obras son consideradas egregios ejemplos de carácter pastoril. No obstante, algunos de estos escritores recurrirán para inspiración e influencia no ya a Virgilio o a Teócrito, sino a Longo y a su novela Dafnis y Cloe. De hecho, Teócrito era poco conocido en Inglaterra en esta época, y sólo algunos, como Edmund Spencer, lo tomaron como modelo directamente.¹⁰⁸

Uno de los primeros exponentes de la tradición pastoril en esta lengua fue Sir Philip Sidney, quien escribió la *Arcadia*, una epopeya pastoril plagada de sentimientos exagerados, de una imaginación tormentosa y de un tropel de acontecimientos que poco tiene que ver con la simpleza de acción propia de la poesía bucólica clásica.¹⁰⁹ Alexander Barclay, por su parte, escribió unas *Églogas*, publicadas alrededor de 1514, y que constituyen el primer ejemplar de poesía pastoril inglesa. Se trata de cinco églogas en las que sigue muy de cerca a Virgilio, a Petrarca y a Mantuanus.¹¹⁰ Éstas están caracterizadas por un estilo satírico y moralizante, en el que se introducen situaciones tomadas del campo y la vida inglesas y se hacen a un lado los escenarios y los nombres griegos o latinos para los personajes.¹¹¹ Años después, Edmund Spencer creó una de las obras más importantes del género en inglés: *The Shepherd's Calendar*. Publicada en 1579, se trata de doce églogas correspondientes a los doce meses del año en las que se presentan diferentes temas a manera de calendario alegórico, como un almanaque que

¹⁰⁷ TAINE, *Historia de...*, pp. 138-144.

¹⁰⁸ WARD & WALTER, *History of...*, p. 62.

¹⁰⁹ TAINE, *op.cit.*, pp. 145-146.

¹¹⁰ Se trata de Johannes Baptista Spagnuoli, mejor conocido como *Mantuanus*, uno de los más aclamados escritores de églogas del Renacimiento.

¹¹¹ WARD & WALTER, *op. cit.*, p. 64.

describía las distintas tareas de los pastores en los diferentes meses del año.¹¹² Más adelante, en los siglos posteriores, escritores de enorme talla dentro de las letras inglesas también cultivarían la poesía pastoril inglesa, tales como Alexander Pope o John Milton.

En Francia, de igual forma, la poesía bucólica se cultivó a partir de la llegada de las corrientes renacentistas italianas. Figuras como Ronsard y Marot destacan no sólo por haber implantado en su país éste y otros géneros, sino por haber influido en varios autores de otras naciones y lenguas, como lo fue en la poesía pastoril inglesa. Ronsard y Désportes fueron los principales tutores franceses de los poetas ingleses en el siglo XVI.¹¹³ Poetas como éstos enriquecieron el lenguaje vernáculo adoptando nuevas palabras del griego o del latín, en lugar de hacer que el francés ya existente se adecuara a las formas bucólicas de sus predecesores clásicos.¹¹⁴ Igualmente, introdujeron elementos morales y satíricos a su poesía bajo el velo de la alegoría, lo cual es un elemento recurrente y primordial de la poesía pastoril en esta etapa, en la que encontramos autores y asociaciones como La Pléiade, grupo de poetas franceses del siglo XVI dirigidos por el ya mencionado Pierre de Ronsard que elaboraba su poesía basándose en ciertos paradigmas y poetas clásicos. Por esto mismo, cultivaron el género de la égloga y de la elegía pastoril en numerosas, aunque no muy exitosas, ocasiones. Del mismo Ronsard conservamos seis églogas, aunque no son muy apreciadas y son criticadas por su falta de dulzura y afabilidad.¹¹⁵

El motivo de la elegía cortesana tuvo una gran presencia en la poesía pastoril francesa, sobre todo en Clément Marot, quien naturalizó la forma de la égloga latina al francés vernáculo. Se destacó en esta área sobre todo con la *Églogue au Roy*, la cual comparte numerosos rasgos en

¹¹² *Ibid.*, pp. 218-221.

¹¹³ *Ibid.*, p. 251.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 227.

¹¹⁵ KATZ, *Ronsard's French critics*, p. 130.

común con su *Élégie sur Mme. Loise de Savoye*, en la que, además, adapta principios tomados de la *Bucólica* X de Virgilio a propósitos cortesanos. Estas obras, junto con *Complaincte d'un Pastoureau Chrestien*, constituyeron modelos de imitación muy relevantes para la poesía francesa e inglesa.¹¹⁶

La cultura del Renacimiento llegó a España gracias a la labor de Juan Boscán, quien, a instancia de Andrea Navagero (1483-1529) comenzó a probar en lengua castellana sonetos y otras artes usadas por los buenos autores de Italia; después instó él mismo a su amigo y colega Garcilaso de la Vega a “tentar el estilo” de las poesías y canciones italianas, iniciando así en forma, metro, estilo y espíritu la poesía del humanismo hispánico. La revolución en la que se embarcaron Boscán y Garcilaso no fue menos que la introducción de la poética renacentista en la lengua del Imperio. Basándose sobre todo en la lengua, estilo y creaciones poéticas de Petrarca, ambos trataron de reconstruir el modo en el que el italiano compuso sus poemas y, para lograrlo, buscaron los mismos materiales con los que había creado sus versos,¹¹⁷ es decir, se remontaron directamente a las fuentes clásicas de su modelo, compaginando ambos textos y dando a luz a obras únicas en cuanto a *imitatio* se refiere. Podría decirse quizás que ninguna literatura vernácula de la época, a excepción de la italiana, fue más clasicista en este sentido.

Así pues, el renacimiento del género bucólico en Italia logró revolucionar la poesía en España, con lo que se creó de igual manera la poesía pastoril española. Surgieron así poetas pastoriles españoles como Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Gregorio Silvestre, Jorge de Montemayor, Fernando de Herrera, Juan del Encina, entre muchos otros destacados pastoralistas. Quizás el más destacado en este género fue Garcilaso de la Vega, quien, con sus

¹¹⁶ WARD & WALTER, *op. cit.*, pp. 219-224.

¹¹⁷ COLOMBÍ Y MINGUIÓ, *op. cit.*, pp. 26-33.

tres églogas, dio a lo pastoril autonomía ideológica y estética al rescatar la poética bucólica clásica para la literatura española, ya que, según Jesús Gómez, antes de él España sólo había conocido la interpretación medieval de este género.¹¹⁸ Sus *Églogas* implican un salto cualitativo en la serie literaria derivada de las *Bucólicas* virgilianas en España.¹¹⁹ Sus mayores influencias fueron Virgilio, de quien emuló asimismo las *Geórgicas*, y Iacopo Sannazaro con su *Arcadia*. Tanto en poesía pastoril como en poesía en términos generales, Garcilaso de la Vega se convirtió en el príncipe de los poetas castellanos, en el clásico por excelencia, que llevó el eclecticismo de su poesía hasta las lejanas tierras americanas, donde el Imperio español había establecido su lengua. Sus *Églogas*, impregnadas de ecos clásicos, nutrirían toda la poesía en lengua castellana, donde quiera que se escribiese. Todo ello llegó a América en el lenguaje que el toledano había conformado como pauta para el humanismo y el petrarquismo español.¹²⁰

¹¹⁸ GÓMEZ, *op. cit.*, p. 119.

¹¹⁹ COLOMBÍ Y MONGUIÓ, *op. cit.*, pp. 119-124.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 40.

2.2 Contexto histórico y cultural

2.2.1 México en el Siglo XVI

Durante el siglo XVI la vida en Europa experimentó grandes cambios. Con el encuentro del nuevo continente y de nuevas rutas comerciales, se inició un periodo de vitalidad y expansión. En el campo de las ideas y la cultura, el movimiento predominante fue el Renacimiento italiano, gestado en el último tramo medieval y cuyos atractivos ya se habían expandido por Europa. En España, esta corriente ya había dado a la humanidad poetas como Garcilaso de la Vega o Juan Boscán, principales introductores del Renacimiento en la lengua española. En esta época se dio también la reforma religiosa, movimiento encabezado por Martín Lutero y Juan Calvino que rompió la unidad religiosa y política de Europa, en el que muchos países europeos dejaron de ser católicos y adoptaron el protestantismo. En respuesta, la Iglesia Católica inició en 1542 un movimiento conocido como Contrarreforma, pues buscó frenar el éxito de la reforma religiosa. Como parte de ésta, se creó la Compañía de Jesús y se organizó la llamada Santa Inquisición, con el objeto de vigilar la unidad eclesiástica y castigar todos los actos de herejía o que se opusieran a los planteamientos y ordenanzas de la Iglesia Católica.

Hernán Cortés toca por primera vez territorio mexicano en 1519, pero fue el 13 de agosto de 1521 que la ciudad de México Tenochtitlán cayó en manos de los españoles; al derrumbarse el imperio azteca la mayoría de los pueblos sometidos a él aceptaron pacíficamente la dominación española, aunque la conquista de pueblos más septentrionales llegó años después. Sin embargo, a partir del triunfo militar, los españoles hicieron su propia división geográfica y territorial y asignaron a Mesoamérica y parte de Aridoamérica el nombre de Virreinato de Nueva España, considerándola como la principal.

El virreinato de Nueva España como forma de gobierno fue creado oficialmente el 8 de marzo de 1535. Su primer virrey fue Antonio de Mendoza y Pacheco, y la capital del virreinato fue la Ciudad de México establecida sobre la antigua Tenochtitlán. El virrey era el jefe político y administrativo de la provincia, además de ser el encargado de administrar justicia como presidente de la audiencia y de ser vicepatrono de la Iglesia. Sin embargo, Mendoza no fue la primera autoridad, ya que, recién caída México Tenochtitlán, Hernán Cortés ostentó el cargo de capitán general, siendo sustituido después por la Real Audiencia.

La organización del territorio se originó a partir de las encomiendas, que fueron la primera forma de relación entre el mundo indígena y el mundo español. Éstas eran otorgadas preferentemente a los conquistadores que habían participado en la conquista de México, a quienes se les concedía una extensión de tierra junto con el grupo de indígenas que habitaban ese territorio. Dicho encomendero tenía derecho a recibir tributo y servicios de los indígenas a cambio de darles protección e introducirlos a la doctrina católica. Este sistema fue modificado en 1542 y se limitó su vigencia a una generación, es decir, al conquistador, quien no podía heredar su encomienda a sus descendientes. Además, los recursos minerales hallados bajo el suelo de la Nueva España, con importantes centros mineros como Guanajuato, San Luis Potosí e Hidalgo, constituyeron una de la más grandes fuentes de riqueza para la corona, utilizadas en Europa para financiar gastos de Estado, costes de guerras o para acuñar moneda circulante. El virreinato también fue uno de los principales puntos de occidentalización en América.

La conquista no significó solamente la incorporación de nuevas extensiones de tierras a los dominios de la corona española, sino también la incorporación de los indígenas al mundo católico. Este proceso se llamó conquista espiritual, pues la conquista militar había sido ya efectuada con relativo éxito sobre los nativos. La justificación de los españoles para la conquista

militar, se explica a partir de la conquista espiritual, ya que para la corona española y para las autoridades religiosas, mientras los indígenas no aceptaran el catolicismo, la guerra que se hiciera contra ellos tenía una causa justa. Por tal motivo, en 1523 desembarcaron en la Nueva España los primeros sacerdotes franciscanos, encabezados por Fray Pedro de Gante, quien inició su labor evangelizadora en Texcoco; en 1526, por otra parte, llegaron a Nueva España los primeros dominicos, los agustinos en 1533 y los jesuitas en 1572. Todos ellos tradujeron conceptos religiosos a las lenguas indígenas y adaptaron la teoría católica al modo de vida de los nativos, de forma que les fuera más fácil comprender la religión católica.

En este siglo se presentó el origen de la sociedad mestiza. La sociedad novohispana marcaba claramente una gran variedad de grupos sociales desde el punto de vista étnico o racial, definido además por el lugar de nacimiento. De esta forma, estaban los españoles peninsulares nacidos en España, los criollos, los mestizos, los indígenas, los negros, los chinos, y una gran variedad de castas producidas por las diversas mezclas entre todos estos grupos raciales. Sin embargo, la extrema labor a la que los indígenas eran sometidos en las encomiendas o en otros ámbitos de trabajo, junto con enfermedades y otras mermas sociales, hicieron gran mella en el número de población indígena, y al llegar al siglo XVI se calcula que ésta se había reducido casi a la mitad.¹²¹

Aunque la historia y la cultura en América tiene su origen siglos antes de las conquistas de Colón, es en esta coyuntura medieval-renacentista cuando se inicia nuestra incorporación al mundo occidental, y se ve marcada con el signo del avance o la expansión imperialista de Europa sobre los otros continentes. La literatura y cultura modernas de México empiezan en su

¹²¹BOLÍVAR MEZA, *Historia de...*, pp. 69-79.

encuentro fatal con el empuje de la expansión europea, encabezada en el siglo XVI por el reino de Castilla.

La conquista cultural también fue determinada por el sentimiento de arrogancia propio de “pueblo elegido” que España entera poseía, pues se veía a sí misma envuelta en una misión providencial en la que sólo ella, la nación católica por excelencia, podía dirigir la lucha de Dios contra el demonio, dado que se creía que la conquista de las Indias era la víspera del milenio y del regreso triunfal de Cristo. Esta actitud incluía también ideales caballerescos de honra y gloria personales, que reflejan una tradición medieval aún latente en los conquistadores en la que la guerra es utilizada como negocio individual y como la forma en la que una persona podía hacerse de nombre, fama y dinero. Más aun, estos conquistadores fueron los primeros cultivadores de poesía y literatura occidental en América, pues importaron la literatura popular castellana medieval a manera de romances, cantares y oraciones, e incluso conocían unas cuantas líneas latinas aun siendo hombres de vulgo. Sin duda, estos hombres representaron un conjunto de ideales y conductas medievalistas con el empuje renacentista.¹²²

2.2.2 Educación y enseñanza del latín

Es importante aclarar que en esta ocasión el estudio se centrará en la enseñanza de la lengua latina y de la educación que tiene que ver con las tendencias clasicistas de la época, no en el proceso académico novohispano en general. Además, sobre todo se hablará de la instrucción en la Congregación de Jesús, ya que los textos que se estudiarán más adelante son el resultado de su modelo educativo.

¹²² BLANCO, *La literatura en la...*, pp. 20-28.

Los primeros trances de la cultura fueron confiados en administración exclusiva a las órdenes religiosas, quienes comenzaron a abrir colegios para comenzar su instrucción.¹²³ De esta forma, la enseñanza del siglo XVI fue marcadamente racista, pues había colegios para españoles, indios y mestizos.¹²⁴ Las primeras escuelas en Nueva España fueron la de Texcoco, fundada a fines de 1523, y el Colegio de San José de los Naturales, anexo al Convento de San Francisco, en la ciudad de México, abierto en 1526. En un principio, sólo estaba como maestro fray Pedro de Gante, fundador franciscano de ambos centros, quien, apremiado por la necesidad de proveer de músicos y cantores en latín a las iglesias que iban surgiendo, comenzó las clases de latín. Sin embargo, no se considera oficialmente a aquél como el primer maestro de gramática latina, sino al bachiller Blas de Bustamante, quien por 1528 puso escuela de gramática latina en la ciudad de México.¹²⁵

Otro colegio importante fue el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, creado en parte por el virrey Antonio de Mendoza y Fray Juan de Zumárraga. Se inauguró el 6 de enero de 1536, y albergó desde entonces los estudios superiores de gramática latina, retórica, filosofía, teología, música y medicina. Aquí enseñaron Bernardino de Sahagún, Francisco Bustamante, y varios indígenas, que sacaron muchos alumnos destacados, como la llamada “generación de indios latinistas”.¹²⁶

De ahí, otros centros de enseñanza del latín fueron extendiéndose por toda la provincia. Ya establecidas en Nueva España las tres principales órdenes religiosas: los franciscanos en 1524, los dominicos en 1526 y los agustinos en 1533, sus conventos capitales tuvieron clases de gramática latina. Surgieron además otros centros de enseñanza superior y más especializada.

¹²³ REYES, *Letras de la...*, p. 301.

¹²⁴ BLANCO, *op. cit.*, p. 90.

¹²⁵ QUIÑONES, *Poesía neolatina...*, p. 13.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 14.

Consta que por un tiempo, a partir de 1532, fray Juan de Zumárraga tuvo funcionando en su palacio una escuela episcopal con clases superiores de filosofía, teología, griego, y gramática y composición latina. Más adelante, en 1538, Vasco de Quiroga fundó en Pátzcuaro el colegio de San Nicolás con el propósito de preparar clérigos para el trabajo misional y enfocado en la educación de indios. Dos años después, fray Alonso de la Vera Cruz fundó la primera escuela agustina de estudios superiores en Tiripetío. En la ciudad de México, por otra parte, fue fundado el colegio de San Juan de Letrán en 1547, escuela para niños mestizos.¹²⁷

La Universidad de México fue inaugurada el 3 de junio de 1533 con un grupo de destacados profesores como fray Alonso de la Vera Cruz, Francisco Cervantes de Salazar y Blas Bustamante, entre otros, con cátedras de latín, oratoria y filosofía. Además de estos centros educativos, existieron numerosos profesores particulares que enseñaron latín en sus domicilios. Incluso Francisco Cervantes de Salazar, según algunos estudiosos, se dedicó a la enseñanza particular.¹²⁸

Sin embargo, uno de los sucesos más determinantes en la historia de la educación en México ocurre el 28 de septiembre de 1572, cuando llegan a la ciudad de México Pedro Sánchez y catorce compañeros para fundar la Provincia de la Compañía de Jesús en la Nueva España.¹²⁹ La llegada de los jesuitas constituye la institucionalización del estudio de la lengua latina por medio de una enseñanza más regular, programada y metódica, pues los colegios jesuitas fueron los principales promotores de la enseñanza del latín en el nuevo mundo.¹³⁰ El sistema educativo de don Vasco de Quiroga y de los franciscanos, dirigida hacia los indios, comenzaba a decaer o ya había decaído, y en su lugar, un sector cada vez más numeroso de criollos exigía medios

¹²⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹²⁹ OSORIO, *Colegios y profesores...*, p. 17.

¹³⁰ QUIÑONES, *Poesía neolatina...*, p. 29.

adecuados para su educación. La carencia de estos centros de enseñanza movió al provincial Pedro Sánchez a disponer lo conveniente para la apertura de los estudios. Así comenzó el Colegio de San Pedro y San Pablo, que en un principio fue un convictorio donde los jóvenes vivían bajo la dirección espiritual de la Compañía y acudían a oír sus clases a la Universidad.¹³¹

Pocos años después, en 1574, arribó a la ciudad un grupo selecto procedente de otras provincias y encabezado por Vicente Lanuchi, llamado de Evora, en Portugal. Este grupo había sido seleccionado con el objetivo de fortalecer los incipientes estudios de gramática. Apenas llegado a México, Lanuchi, quien poseía un gran conocimiento de las lenguas latina, griega y hebrea, se entregó a la organización de los estudios de gramática. Tenía como misión implantar en Nueva España el método pedagógico del colegio romano, o bien, el sistema de la Universidad de París, adecuado por la práctica de la Compañía en sus colegios. Para lograr lo anterior, solicitó a Europa una selecta colección de libros clásicos, pedido al parecer infructuoso, pues durante varios ciclos continuó la escasez de los “libros de humanidad” necesarios para el curso, por lo que el mismo Lanuchi debió editar algunos textos para su uso didáctico.¹³²

Los jesuitas tenían costumbres propias y formas de alentar el desarrollo de las letras latinas en México. Quedó establecida la costumbre de reunir a la audiencia, virrey y autoridades académicas y religiosas para inaugurar solemnemente las clases con un discurso latino, llamado *initium*. Los progresos de los alumnos se mostraban en ensayos literarios y representaciones teatrales, a veces anuales, montadas conjuntamente por alumnos y maestros.¹³³ Además, los jesuitas representaban obras al inicio o al término de sus cursos escolares, en las festividades de sus santos patronos y titulares de sus sacras congregaciones, en la llegada de sus provinciales y

¹³¹ OSORIO, *Colegios y profesores...*, pp. 18-19.

¹³² *Ibid.*, pp. 20-28.

¹³³ *Ibid.*, pp. 21-23.

en las fiestas propias o comunes con el clero secular o con otras religiones;¹³⁴ también preparaban poemas y textos latinos y españoles para estas festividades, como églogas, diálogos en prosa, oraciones, y otras composiciones poéticas. La existencia de éstos consta en las *Annua*, como la de 1574, que reseña el desarrollo de los estudios: cada semana se componían diálogos en prosa y elegantes églogas en verso latino en la clase de gramática; en la clase de retórica también se escribían versos latinos o se improvisaba alguna pieza oratoria.¹³⁵ Estos documentos enriquecieron en gran medida la historia de las letras mexicanas.

En cuanto a las lecciones y a los textos que se utilizaban, los alumnos aprendían de autores clásicos, sobre todo de Virgilio, Horacio y Ovidio, y de autores cristianos, puesto que los jesuitas pensaban que los clásicos debían ser estudiados sin falta, pero expurgados adecuadamente por los propios miembros de la congregación y mezclados con los autores cristianos. De esto hace constancia la publicación del siguiente texto en 1577, probablemente editados por Lanuchi: *P. Ovidii Nasonis tam de tristibus quam de Ponto*, documento acompañado por *quibusdam carminibus divi Gregorii Nazianzeni*. Cicerón, Marcial, Plinio, y otros estaban entre los más estudiados.¹³⁶ También los renacentistas eran estudiados, como un texto del mismo año del italiano Andrés Alciato.¹³⁷

Claudio Aquaviva, general de la Compañía de Jesús, se preocupaba por reunir un nutrido grupo de socios de alta calidad con el propósito de elevar el nivel de estudios de los colegios de Nueva España y, en especial, de San Pedro y San Pablo. Por lo anterior, eligió como nuevo provincial a Antonio de Mendoza en 1584, quien desde 1580 era rector del colegio de Alcalá de Henares. Éste llegó con veintitrés compañeros, entre los cuales estaba Bernardino de Llanos,

¹³⁴ QUIÑONES, *Poesía neolatina...*, p. 31.

¹³⁵ OSORIO, *Colegios y profesores...*, p. 26.

¹³⁶ BLANCO, *op. cit.*, p. 90.

¹³⁷ OSORIO, *Colegios y profesores...*, pp. 30-31.

reformador de los estudios latinos en Nueva España. En esta gestión, se dio más importancia a que los alumnos lograran la excelencia en el área de las letras y la composición y se implantó más disciplina en los estudios. Para esto, se instauró un programa de estudios más definido y un *corpus* de material didáctico común; por ejemplo, se estableció que la gramática seguida por todos en el colegio fuera la del padre Manuel Álvarez.¹³⁸

Llanos debe ser considerado, después de Lanuchi, el organizador de los estudios de latinidad en México. Para mejorar la calidad de estudios, Llanos fue docente de distintas cátedras y además supervisaba personalmente a los alumnos en continuas visitas a otras clases que él no impartía. En todas éstas, hacía a los alumnos componer poesía, elegías, epigramas y panegíricos en alabanza a la virgen o a algún santo, en especial en sus días festivos. Por otro lado, él mismo se encargaba de la edición de textos para facilitar la docencia de la gramática y de la retórica. La carencia de textos apropiados debió ser una de las causas del atraso en los estudios, pues las escuelas dependían directamente de las remesas que la flota anualmente traía de Europa. Además, estas copias no eran suficientes para todos los alumnos del colegio. Por lo tanto, preparó distintas colecciones, sobre todo ya empezado el siglo XVII, para poner en práctica los nuevos métodos de la *Ratio studiorum* de 1599.¹³⁹

Todas las medidas emprendidas por Llanos y otras autoridades lograron su objetivo, y la década de los noventa se inició con un sensible aumento del nivel académico, apoyado en la aplicación de la *Ratio studiorum* de 1586, que estipulaba que Cicerón fuera utilizado por los principiantes. El mejoramiento del nivel de estudios atraía no sólo estudiantes de la ciudad sino

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 50-51.

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 55-56.

de todos los puntos de la Nueva España. Incluso el mismo virrey Velasco hizo que sus tres hijos vistieran la beca de los convictos.¹⁴⁰

2.2.3 Creación literaria en latín

La tradición neolatina en México inició tan pronto pisaron nuestro territorio los conquistadores españoles. Con oraciones religiosas y citas latinas hasta frases coloquiales, desde el inicio de la conquista el latín comenzó su viaje por el nuevo mundo. Sin embargo, dejando detrás su forma rudimentaria, pronto adquirió trascendencia en la práctica de las primeras plumas americanas y alcanzó el rigor de lengua literaria para los novohispanos. El latín tuvo mucha importancia en los primeros años de vida de Nueva España, no tanto por razones literarias, sino por motivos políticos y eclesiásticos, pues la rivalidad Iglesia-estado llevó a muchos frailes a evangelizar directamente en latín a los indios, a enseñar el idioma de Roma y no el de España.¹⁴¹ Una confianza supersticiosa en las virtudes de la lengua eclesiástica, el latín, llevó a algunos misioneros a enseñar a los mexicanos el padre nuestro, el ave maría y el credo en latín.¹⁴²

La poesía latina escrita en Nueva España durante el siglo XVI es, en comparación con la producción de los siglos restantes, muy poca y lo mejor de ella pertenece al último tercio del siglo. La razón es clara: casi todo el siglo XVI se caracteriza por las empresas de conquista y evangelización. Sólo hasta el final principia a surgir con cierto peso la juventud criolla educada en los convictorios y colegios de los jesuitas,¹⁴³ con quienes comienza a aumentar la producción poética latina. Poco se creó en el siglo XVI de literatura en pureza, puesto que había que atender

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 59-62.

¹⁴¹ BLANCO, *op. cit.*, p. 88.

¹⁴² REYES, *op. cit.*, p. 300.

¹⁴³ OSORIO, *Jano o la literatura...*, p. 13.

a la necesidad inmediata. La cultura en este siglo fue, por tanto, pedagógica y eclesiástica, y en los colegios se engendró sobre todo poesía escolar.¹⁴⁴

José Quiñones Melgoza distingue dos periodos en la poesía neolatina novohispana del siglo XVI. El primero abarca de 1540 a 1570 y el segundo comprende los últimos treinta años de este siglo, contándose a partir de la llegada de los jesuitas en 1572. El primero de estos incluye un gran número de poemas que eran impresos en los preliminares de obras editadas, compuestos en dísticos elegíacos en su mayoría. Dichos poemas suelen contener elogios para el autor del libro, para la obra, etc.¹⁴⁵

Cristóbal Cabrera y Francisco Cervantes de Salazar son dos de los autores más importantes del primer periodo. Cristóbal Cabrera nació en España, pero varias de sus obras las escribió en Nueva España, como el *Dícolo Icástico*, que aparece al final del *Manual de Adultos*, y sus *Meditatiunculae*, probablemente escritas en México y consideradas su obra capital.¹⁴⁶ También escribió dos epístolas durante su estadía en Cuernavaca, una de las cuales está incluida en esta investigación por su notorio tono bucólico. Se hablará con más detalle de este autor en páginas posteriores.¹⁴⁷

Francisco Cervantes de Salazar, padre del humanismo mexicano,¹⁴⁸ es sobre todo conocido como escritor neolatino por sus *Diálogos*. Nacido en Toledo aproximadamente en 1518, fue cronista, sacerdote, y rector de la Universidad de México. Escribió cinco cartas latinas, algunas de ellas traducidas por él mismo al español, una descripción del *Túmulo imperial de la ciudad de México* (1560), que recoge frases latinas que explican las pinturas y emblemas puestos en las paredes del recinto donde estuvo el monumento que se mandó construir para las honras

¹⁴⁴ REYES, *op. cit.*, pp. 306-307.

¹⁴⁵ QUIÑONES, *Poesía neolatina...*, p. 19.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹⁴⁷ Cf. pp. 139-169.

¹⁴⁸ MÉNDEZ PLACARTE, *Poetas novohispanos...*, p. XIX.

fúnebres del emperador Carlos V, así como dísticos, epigramas, epitafios en prosa y verso; en total incluye 31 poemas. Joaquín García Icazbalceta publicó en 1875 tres diálogos latinos que describen diferentes espacios de la ciudad de México bajo el nombre de *México en 1554*, editando el texto latino junto con una traducción al español.¹⁴⁹ Además, en 1554 Cervantes de Salazar publicó las *Exercitationes linguae latinae* de Luis Vives, acompañadas de siete diálogos latinos de su propia autoría. Esta edición fue preparada para el uso de sus alumnos de retórica, lo cual nos habla de su comprometida labor como educador.¹⁵⁰

No obstante, no es ésta la única literatura neolatina escrita en este periodo. La *Carta de fray Pedro de Gante a sus hermanos frailes de la Provincia de Flandes*, de 1529, es el texto más antiguo de los documentos neolatinos novohispanos. La carta fue escrita en español originalmente, pero se convirtió en un documento importante para el neolatín porque tuvo que ser traducida a tal lengua para ser incluida en la obra de 1534 del padre Armando de Zierikzée; no obstante, cuando García Icazbalceta elaboró su *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, no encontró el documento original y tuvo que reproducir el texto latino junto con una traducción elaborada por él mismo.¹⁵¹ En el género epistolar, existen otros ejemplos de gran calidad, como la *Carta de Julián Garcés a Paulo III*, varias cartas del mismo Cervantes de Salazar, las cartas de Esteban de Salazar y de Juan Negrete, entre otras. Sobresalen en este rubro las cartas de Pablo Nazareo, un indio descendiente de la casa real de Moctezuma que escribió tres cartas latinas al emperador Carlos V con el objeto de que éste autorizara que le devolvieran algunas tierras

¹⁴⁹ QUIÑONES, *Literatura neolatina...*, pp. 21-22.

¹⁵⁰ OSORIO, *Jano o la literatura...*, p. 20.

¹⁵¹ QUIÑONES, *literatura neolatina...*, p. 15.

comunales que pertenecían a su familia. Las dos primeras se fechan en 1556 y la tercera diez años después, en 1566.¹⁵²

Otros trabajos prosísticos importantes para el neolatín novohispano de la primera etapa incluyen escritos de diversa índole y temas muy variados, como las obras de fray Bartolomé de las Casas, quien escribió *De unico vocationis modo* en 1537. El *Libellus de medicinalibus indorum herbis* es otro ejemplar de este tipo, pues está relacionado con la enseñanza a los indígenas. Fue obra de Martín de la Cruz, médico en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, quien escribió o dictó en náhuatl el tratado antes de 1552, el cual fue traducido al latín por Juan Badiano, alumno del colegio, para que, adornado además con el dibujo de las plantas descritas, se enviara a Francisco de Mendoza, hijo de Antonio de Mendoza, el primer virrey de Nueva España.¹⁵³

Más aún, hubo una gran cantidad de libros elaborados para su uso como textos universitarios y conventuales que fueron escritos en su totalidad en lengua latina y cuyo estilo mantiene la tónica del lenguaje eclesiástico. De esta forma, aparecen como las más importantes las obras filosóficas de fray Alonso de la Vera Cruz: *Recognitio summularum* (1554), *Dialectica resolutio* (1554), *Speculum coniugiorum* (1556) y *Physica speculatio* (1557); las *Opera medicinalia* (1570) de Francisco Bravo; la *Grammatica* (1559) de Maturino Gilberti, la primera gramática latina impresa en el nuevo mundo; y la *Rhetorica christiana* de fray Diego de Valadés.¹⁵⁴

Con la llegada de los jesuitas en 1572, la producción poética aumentó en número y en calidad con respecto a la que se había desarrollado en los años precedentes y comienza el

¹⁵² *Ibid.*, p. 20.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 17-19.

¹⁵⁴ OSORIO, *Jano o la literatura...*, p. 22.

segundo y más fértil periodo de la literatura neolatina novohispana del siglo. Este segundo periodo se caracteriza por ser literariamente mucho más intenso que el primero a causa del empuje educativo de los jesuitas, pues ya no sólo los hombres cultos formados en el viejo mundo, como los clérigos y frailes, cultivarán el estudio y la práctica de la lengua latina, sino que también los jóvenes, ya nacidos en Nueva España, tendrán la oportunidad de componer piezas de este tipo.¹⁵⁵

Diversas oportunidades, además, surgirían para permitir a estos poetas revelar sus habilidades poéticas, como las exequias para el rey Felipe II en 1599 o la celebración por la canonización de san Jacinto, siendo estos sólo unos pocos ejemplos. En adición a estas conmemoraciones de carácter público, se realizaban otras muchas celebraciones en el interior de la Compañía, las cuales daban muestra de los adelantos literarios de sus alumnos y de la destreza de muchos de sus catedráticos. Además, los estudiantes elaboraban piezas en clase que podían ser presentadas en público si su calidad era sobresaliente.¹⁵⁶

Dos son las fuentes principales que conservan los poemas escritos por los jesuitas en el último cuarto del siglo XVI: la *Carta del padre Pedro de Morales*, de 1579, y el Manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México, sobre el cual se hablará detalladamente más adelante. La *Carta*, por su parte, reproduce algunos himnos y poemas colgados en las paredes del Colegio de San Pedro y San Pablo y los textos premiados en la celebración a la que se convocó para recibir las reliquias de los santos enviadas a la Provincia por Gregorio XIII.¹⁵⁷

Más aún, existió en este siglo una importante producción dramática en latín. Se distinguen dos tipos de teatro en esta etapa histórica: el que se representó en el Colegio de la

¹⁵⁵ QUIÑONES, *Poesía neolatina...*, p. 29.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁷ OSORIO, *Jano o la literatura...*, p. 16.

Santa Cruz de Tlatelolco, escrito para y actuado por indígenas y constituido por representaciones de vidas de santos y apóstoles y de escenas religiosas; y el teatro de los colegios jesuíticos, que tenía poca o ninguna relación con la temática indígena evangelizadora, y era más bien un teatro universitario ligado a prácticas renacentistas.¹⁵⁸ El teatro era, sin duda, una costumbre importante para los jesuitas. Por ejemplo, para esta celebración de las reliquias enviadas por Gregorio XIII, se representaron varias obras dramáticas, como la tragedia titulada *El triunfo de los santos*, entre otros entremeses, coloquios y diálogos, que en total hicieron ocho piezas teatrales. Además, los jesuitas representaban obras al inicio y al final de sus cursos escolares, en las festividades de sus santos patronos, en la llegada de sus provinciales y en las fiestas propias o comunes con el clero secular.¹⁵⁹

Una costumbre literaria de los jesuitas de gran raigambre clásica, especialmente de gran tradición retórica, eran los *initia*, de los que ya se habló.¹⁶⁰ Éstos fueron un importante ejemplo de la prosa clasicista más pura del siglo, pero desafortunadamente no conservamos prácticamente ningún ejemplo, ya que los que todavía quedan pertenecen a siglos posteriores. Sí tenemos, no obstante, un discurso único de este tipo, la *Oratio in laudem iurisprudentiae* que pronunció en 1596 Juan Bautista Balli en la Universidad de México. Algunas fuentes indican que estos textos poseían un gran estilo y que eran elaborados con un apego riguroso a la retórica clásica de Cicerón y de Quintiliano.¹⁶¹

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁹ QUIÑONES, *Poesía neolatina...*, p. 31.

¹⁶⁰ Cf. p. 60.

¹⁶¹ OSORIO, *Jano o la literatura...*, p. 19.

2.2.4 El Manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México

El Manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional es el compendio más importante de poesía neolatina de todo el siglo XVI y se encuentra en gran parte inédito. Tal documento es de gran relevancia para esta investigación, ya que tres de los cuatro textos que se analizarán provienen de él; además, su considerable contenido de obras ligadas de algún modo a la tradición bucólica hace de este manuscrito un testimonio imprescindible para acercarse a la concepción de la tradición bucólica clásica de la época.

Las producciones conservadas en el manuscrito son textos de profesores del Colegio de San Pedro y San Pablo escritos para festividades religiosas, certámenes literarios o actos sociales, pero también contiene ejercicios escolares de los alumnos. Aquí se recogen sólo obras y composiciones jesuíticas, cuyas fechas van desde 1585, con los primeros poemas de Bernardino de Llanos, hasta 1620 aproximadamente. Además, nos da cuenta de varios certámenes poéticos, de los cuales se recogen los mejores poemas, o se señalan festejos para los que se compusieron grupos de poemas.¹⁶² La mayor parte de éstos tratan temas religiosos, pero también hay poemas de ocasión, como los que se compusieron para la visita al colegio de autoridades religiosas y civiles, o sobre sucesos importantes para la Congregación. No está de más recalcar que la historia de nuestras letras se enriqueció con las obras y poemas escritos para estos actos, pues no solamente se componían obras en latín, sino igualmente en castellano.¹⁶³ Así pues, este documento es la principal fuente de conocimiento del ambiente y del estado literario del último cuarto del siglo XVI en los colegios jesuíticos.¹⁶⁴

¹⁶² QUIÑONES, *La literatura neolatina...*, pp. 25-26.

¹⁶³ OSORIO, *Colegios y profesores...*, p. 23.

¹⁶⁴ OSORIO, *Jano o la literatura...*, p. 17.

El poeta más importante del manuscrito es, sin dudas, Bernardino de Llanos, autor de dos extensos diálogos y de otros poemas de índole variada. Aquí se conservan varias de sus obras, pero sobresalen dos poemas dramáticos, llamados por algunos églogas, que siguen los siguientes títulos: *(Dialogus) pro patris Antonii de Mendoza adventu factis in Collegio Divi Ildephonsi* y *Dialogus in adventu inquisitorum factis in Collegio Divi Ildephonsi*. Además, existen entre las églogas del manuscrito varias que se le atribuyen y otras que están firmadas por él.¹⁶⁵ No obstante, el manuscrito también incluye textos de jóvenes alumnos nacidos ya en México y de otros españoles. Algunos poetas importantes que encontramos en este valioso documento son Juan Laurencio, Cristóbal de Cabrera¹⁶⁶, Pedro Flores, Bartolomé Larios y Luis Peña, Gaspar de Villerías, entre otros nombres tampoco carentes de relevancia.

En este manuscrito encontramos numerosas composiciones y de varios géneros. Sin embargo, ahora nos interesan las églogas. Éstas, en el Manuscrito 1631, son ejemplos del tipo de composiciones al que los establecimientos jesuíticos de la época eran tan afectos. Su estructura responde a la finalidad para la que fueron escritas: ser recitadas en actos solemnes.¹⁶⁷

Estas églogas ocupan una posición importante en el manuscrito, pues se encuentran al principio de la parte poética. De los 200 folios que contiene el manuscrito, sólo 71 están ocupados por poemas, pues los primeros 109 llevan una *Retórica* en tres libros¹⁶⁸, la cual ocupa 95 folios, probablemente del padre Flores, y la Tragedia *Iudithae* de Stefano Tucci, que abarca del folio 97 al 109. Más adelante hay 20 folios ocupados por obras en prosa. A partir del folio

¹⁶⁵ QUIÑONES, *Poesía neolatina...*, p. 35.

¹⁶⁶ No debe confundirse con Cristóbal Cabrera, de quien se habló anteriormente. Este Cabrera nació en la ciudad de México en 1553 y fue un profesor y sacerdote jesuita.

¹⁶⁷ OSORIO, *Doce documentos...*, p. 180.

¹⁶⁸ Acerca de este tratado, dice Osorio Romero que es uno de los mejores tratados de retórica escritos en Nueva España. Anónimo y sin portada, principia con un *In totius rhetoricae libros praefatiuncula* y en tres libros que abarcan 100 hojas desarrolla toda la teoría retórica. Cf. OSORIO, *Jano o la literatura...*, p. 22.

109v comienzan los poemas, siendo la primera serie de obras poéticas la de las églogas. De tal manera, la primera es la *Ecloga in obitu*, sin anotación de nombre de autor, pero que es clara obra, hoy en día sabemos, de Baldassare Castiglione, y está en el folio 109v. La segunda égloga se titula *Chronidis ecloga*, también anónima y sin fecha, en los folios 110v-112r. Las siguientes tres églogas, en los folios 112v-113r, pertenecen a un grupo elaborado para el Concilio Mexicano, y de hecho son tituladas *Eclogae Factae ad Consilium Mexicanum*; las tres están firmadas por M. Larios, y los expertos especulan que pudiera tratarse del padre Bartolomé Larios. Las siguientes tres églogas, que se encuentran en los folios 113v-114r, también son parte de un ciclo, ahora titulado *Eclogae de foelicissimo B. P. Azebedi et sociorum martyrio*, elaboradas para conmemorar la muerte del padre jesuita Azebedo a manos de corsarios franceses en 1570; el primer poema está firmado por Bernardino de Llanos, y se especula que también el tercero sea de su autoría, aunque aparece anónimo, mientras que el segundo es obra de Juan Laurencio. Después está, en el f. 114r, la *Ecloga de adventu proregis Ludovici de Velasco*, de Luis Peña, y es el único poema que se repite después en el manuscrito, en el f. 148r. El siguiente poema es *Proteus ecloga*, también de la autoría de Luis Peña, en el f. 114v, seguido por otra aparente obra de Luis Peña, *Ecloga de eadem re*, en los ff. 114v-115r.¹⁶⁹ Mucho más adelante en el manuscrito se encuentra una *Ecloga in sanctum nonatum: Coridon, Lucia, Mopsus*, en los ff. 194v-195r, que desafortunadamente tampoco contiene indicación de autor. Los *Diálogos* o églogas de Llanos se encuentran en los ff. 130-138v y 139-145v.

¹⁶⁹ QUIÑONES, *Literatura neolatina...*, pp. 46-47.

2.3 Importancia de la poesía bucólica en la literatura mexicana.

2.3.1 Influencia de la tradición bucólica en la literatura mexicana en español del siglo XVI

La vertiente literaria más significativa del siglo XVI novohispano es la castellana. Este siglo dejó literatura muy importante, aunque, por razones obvias, no tan abundante como la de los siglos posteriores. Sin embargo, se engendró, merced a los logros artísticos de esta etapa, una sociedad culta y delicada, que hará posible a figuras como sor Juana y Ruiz de Alarcón.¹⁷⁰ Así pues, tocó a la segunda inmigración de españoles y a la primera generación de criollos, hacia la mitad del siglo XVI, ya realizadas las obras fundamentales de colonización, ocuparse de la literatura como arte.

La poesía culta novohispana, es decir, la poesía castellana leída y escrita en estas tierras, tiene como fuente principal a la poesía italiana de Petrarca, Bembo y Sannazaro, entre otros, y como elementos laterales a los de la poesía tradicional española de la Edad Media, como los romances y los cancioneros. En el siglo XVI, la poesía buscaba instituir un arte idealizado e impersonal, muy alegórico, recientemente convulsionado por la aparición en España del estilo italiano llegado a través de Boscán y Garcilaso. Se trata, pues, de una poesía española y cortesana que deseaba ante todo estar al día con Madrid y con Europa en práctica literaria, y que no se propuso proyectos regionalistas. No debe extrañar que los primeros poemas escritos de manera culta en Nueva España se dedicaran a cantar en formas italianas asuntos ideales y sofisticados, y no a asumir la realidad novohispana, para lo cual había otros géneros, como la crónica.¹⁷¹ La poesía novohispana se esmeró desde el principio por integrarse a la revolución

¹⁷⁰ REYES, *op. cit.*, p. 337.

¹⁷¹ Se entiende por crónica el género literario que recopila hechos históricos en orden cronológico y que fue muy relevante en las primeras narraciones que de América hicieron los conquistadores europeos.

renacentista de la lengua y el sentimiento, de forma que las primeras expresiones de ella representan un intento español por poblar no sólo físicamente la nueva tierra, sino también por proveerla de la mejor cultura y el arte más valioso del viejo mundo.¹⁷²

Por otro lado, la literatura emergida en esta ebullición artística, en este momento de fervorosa creación y revolución, se encontró también con la agitación característica de un choque semejante entre culturas y de la incipiente reconstrucción social, situación que la enfrentó con retos muy diversos a los que encontraban sus influencias en Europa. De tal manera, entre los temas fundamentales de la poesía del siglo XVI podemos mencionar la introducción del estilo italiano petrarquista, los colosales y fallidos intentos de épica versificada de las hazañas de la conquista, la índole no misionera pero sí catequizante del teatro, la celebración excesiva del suntuoso desarrollo de la ciudad española sobre ruinas aztecas, la utilidad de la literatura como complemento ritual del catolicismo, el combate entre criollos y españoles peninsulares y los promisorios inicios del teatro criollo.¹⁷³

La poesía lírica española llega a América en este momento fecundo, en el que la poesía se ha vuelto el principal asunto de la poesía: el fin del canto es la belleza, la orfebrería, el ingenio. Surgen de esta forma la poesía americana y los primeros poetas del nuevo mundo. Las obras de Gutierre de Cetina constituyen un modelo primero y superior de poesía en Nueva España, y frecuentemente se considera que aquél y Juan de la Cueva son los pioneros poéticos de Nueva España, sobre todo si debemos a ellos las *Flores de baria poesía* (1574), el primer *corpus* de poesía novohispana.¹⁷⁴

¹⁷² BLANCO, *op. cit.*, pp.131-135.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 122-123.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 134-136.

Así pues, conforme transcurre el siglo y se adentra en el siguiente vemos cómo, poco a poco, se asoma el surgimiento de una sensibilidad y de un modo de ser novohispanos distintos de los peninsulares, efecto de ambiente natural y social, y cómo se crea un nuevo espíritu. Todo esto permite ya definir nuestra literatura, de forma que la hispanización no evitó que emergiera un carácter propio, ni ahogó la índole nacional.¹⁷⁵

Ahora bien, de los muchos y muy importantes autores que crearon poesía castellana en la Nueva España del siglo XVI, existen algunos que presentan una notoria influencia bucolista y una continuidad de esta tradición dentro de sus obras, aunque éstas no sean formalmente parte del género bucólico. El primer gran ejemplo es Francisco de Terrazas (¿1525-1600?), el primer poeta novohispano nacido en México y que constituye la primera voz poética nacida y formada totalmente en Nueva España, a veces equiparable a las mejores de la metrópoli. Imitador del estilo sevillano de Fernando de Herrera, encarna la delicadeza y la musicalidad de la poesía renacentista española.¹⁷⁶ Destaca su habilidad para reproducir pasajes idílicos, como cuando describe los amores de Quetzal y Huitzel, episodio en el que la naturaleza y la estilización del paisaje se conjugan con la gran carga amorosa del patetismo de los personajes. Este fragmento se encuentra en *Nuevo mundo y conquista*, obra perdida de la que se conservan únicamente 76 octavas reales. Este poeta continúa el paisaje convencional renacentista, que sólo toma de la realidad elementos para idealizarlos.¹⁷⁷

Las descripciones idealizadas de lugares característicos de la ciudad de México constituyen un tópico recurrente. Por ejemplo, Eugenio de Salazar y Alarcón (1530-1602), en un poema de su *Silva de varia poesía*, describe la laguna de México. Así pues, recordando leyendas

¹⁷⁵ REYES, *op. cit.*, p. 310.

¹⁷⁶ BLANCO, *op. cit.*, p. 152.

¹⁷⁷ MILLÁN, *El paisaje en...*, pp. 21-24.

suntuosas, dibuja la laguna como una ciudad acuática regida por Neptuno, entre sirenas y tritones y con un trono decorado con chinampas, milpas, chiles y jitomates. Los virreyes, marqueses de Villamanrique, vestidos de pastores, gobiernan un panorama bucólico con silvanos, dríadas y faunos. Chapultepec es un edén bucólico dedicado al dios Pan, quien se vuelve la misma eucaristía. Este es un poeta ejemplar de la poesía descriptiva, en la que se combina el color local con convenciones y temas alegóricos.¹⁷⁸ Precursor inmediato de Bernardo de Balbuena, Salazar y Alarcón es uno de los primeros poetas castellanos que, en medio de su entramado fantástico, alegórico y de inspiración classicista, introduce vocabulario que nos coloca en un medioambiente americano, con lo que comienza el acoplamiento de nuestro medioambiente y de nuestra identidad propia americana con la antigua tradición literaria europea.¹⁷⁹ La tradición del paisaje poético mexicano, antes de Balbuena, pasó por este poeta.¹⁸⁰

Por otro lado, está Antonio de Saavedra y Guzmán, quien escribió el *Peregrino indiano*, publicado en 1599. Aquí, la naturaleza es descrita de manera idealista y exuberante, y se mezcla con episodios idílicos y lamentos amorosos.¹⁸¹ Esta obra pertenece más bien al género de la épica y posee importantes relaciones temáticas y estilísticas con Ercilla, pero su lirismo está presente en su también notoria influencia de Garcilaso, de quien recibió la leve tonalidad bucólica y cuyos versos, en varias ocasiones, imita textualmente.¹⁸²

El tono bucólico-elesiástico, pero sin riesgos políticos ni teológicos, sirvió al sacerdote Juan Pérez Ramírez, al que se supone el primer dramaturgo criollo. En 1574 escribió *El*

¹⁷⁸ BLANCO, *op. cit.*, p. 159.

¹⁷⁹ MILLÁN, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸⁰ REYES, *op. cit.*, p. 336.

¹⁸¹ BLANCO, *op. cit.*, p. 161.

¹⁸² MÉNDEZ PLANCARTE, *op. cit.*, p. XXXV.

*desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia mexicana, en traje pastoril.*¹⁸³ La iglesia mexicana es una pastora de nombre Menga que se casa con un pastor llamado Pedro, aludiendo este último al arzobispo Pedro Moya de Contreras. Más aun, Francisco Bramón escribió hacia los últimos años del siglo XVI *Los sirgueros de la Virgen*, donde reúne varios géneros literarios: novela pastoril, poesía bucólica, auto sacramental, ensalada de bailes y canciones. En este documento encontramos una abundancia importante de alegorías, y la estilización de la naturaleza es utilizada para retratar la pureza de la virgen y de su concepción inmaculada.¹⁸⁴

De los anteriores autores influenciados en cierto grado por la tradición bucólica, ninguno fue tan fiel a ésta como Bernardo de Balbuena. Éste fue el más empeñoso, afortunado y ambicioso poeta novohispano del siglo XVI, diestro en versificación, erudición humanística e imaginación alegórica. Su *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, novela pastoril compuesta de églogas, romances y sonetos, es una imitación de Virgilio y Sannazaro. Un total de doce églogas, escritas de manera alternada en prosa y versos compuestos en diversas formas métricas, integran el texto. Esta obra fue publicada a principios del siglo XVII, en 1608 exactamente¹⁸⁵, pero, aunque la fecha en la que se redactó sea incierta, los estudiosos la ubican en el siglo XVI. Lo pastoril es aquí, exclusivamente, objeto de consideración estética sin atisbos de consideración ideológica¹⁸⁶. La naturaleza es fabulosa y arcádica. La acción no importa y todo el peso recae en la descripción, artificial e ingeniosa. Esta obra, que alcanza las mayores alturas estéticas en

¹⁸³ BLANCO, *op. cit.*, p. 164.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 177.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 206.

¹⁸⁶ CAMPBELL, *El Siglo de Oro...*, pp. 205-206. Algunos colocan la novela antes de 1580, y otros entre 1582-1584, pero siendo una obra de juventud, como Balbuena mismo afirmó, es segura su pertenencia conceptual al siglo XVI.

poesía castellana, es una reinención de la *Arcadia* de Sannazaro. El fin de Balbuena era la propia poesía, y el asunto arcádico fue el mejor pretexto que encontró para este fin.¹⁸⁷

Finalmente, puede concluirse que en la Nueva España del siglo XVI prácticamente no hubo poesía bucólica en español, sino obras que toman elementos de ella y los adaptan a otros géneros. Predomina lo descriptivo, sobre todo la descripción de la naturaleza, la cual causó una impresión considerable en los poetas europeos y aun en los que habían nacido en el nuevo mundo, aunque la descripción natural es poco realista y cargadamente alegórica, lo cual acerca a estos fragmentos con lo bucólico. La vida del campo está tomada como una representación artística. No es el interés por la presencia de la naturaleza lo que importa al poeta, sino la reproducción de un determinado tipo de belleza.¹⁸⁸ De esta forma, lo más cercano a los modelos bucólicos clásicos es la poesía de Balbuena con el *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, que recrea con fidelidad la forma impuesta por Sannazaro.

¹⁸⁷ BLANCO, *op cit.*, pp. 210-212.

¹⁸⁸ MILLÁN, *op. cit.*, p. 15.

3. Selección de Textos

3.1 Églogas del Manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional

3.1.1 Proteus ecloga. Vaticinium de progressu in litteris mexicanae iuventutis

Fusus erat, Neptune, tuas in litore phocas
ducere caeruleus Triton cui cura peculi¹⁸⁹
sollicitosque agitare greges, cum Proteus, alto
emergens pelago, placidum caput extulit undis
venturas tacito voluens sub pectore sortes: 5
“O nova pars mundi, nova tellus et novus orbis,
perge. Tuis utinam faveant pia numina coeptis
et longe felix felicia vota secundus
exitus excipiat subterque cadentia multus
semina non parvo niteat cum faenore fructus, 10
et vos aeterna quae ducitis omnia cura:
volvite praecipites, vaga sidera, volvite cursus.
tempus erit, et non multum aberit, quin proxima secum
fata ferunt, cum te totos invecta per amnes
fama canat, liceatque tuum diffundere nomen 15
ultra Indum et Gangem roseique cubilia solis:
volvite praecipites, vaga sidera, volvite cursus.
Quippe tuus novus alter erit spectandus Apollo,
alter in occiduis Helicon mirandus arenis
qui pietate viros et religione iuventam 20
instituant doceantque novas piscantibus artes

¹⁸⁹ Se entiende aquí que *peculi* es un diminutivo de *pecus*.

quas olim, dum tempus erit, mirabitur aetas
postera, cumque suis crescent armenta magistris:
volvite praecipites, vaga sidera, volvite cursus.

His gratus pater Oceanus sua munera solvet, 25

Nilus grana feret plenis conchylia testis,

Euphrates dabit, et Tyrio satianda colore

mollia ab arboribus pectet tibi vellera Ganges,

saecula maiores spondent ventura triumphos:

volvite praecipites, vaga sidera, volvite cursus.” 30

Traducción

Égloga Proteo. Vaticinio del progreso en las letras de la juventud mexicana

Se dice¹⁹⁰, Neptuno, que el cerúleo Tritón,
quien cuida del rebaño, conducía tus focas en el litoral
y azuzaba a las agitadas greyes, cuando Proteo,
emergiendo del profundo mar, sacó la apacible cabeza de las olas,
profiriendo estos augurios¹⁹¹ en la silenciosa mente: 5

“¡Oh nueva parte del mundo, nueva tierra y nuevo orbe, avanza!
Ojalá los piadosos númenes favorezcan tus empresas
y un éxito muy feliz y favorable escuche los felices deseos
y, bajo las semillas que caigan,
el abundante fruto brille con no poca ganancia; 10

y ustedes, que conducen todo con eterno cuidado:
apresuren, astros errantes, apresuren sus precipitados cursos.
Llegará el tiempo, y no dista mucho, incluso los hados predican que están próximos,
cuando la móvil fama te cante a través de todos los ríos,
y sea posible difundir tu nombre 15

más allá del Indo y del Ganges y de los aposentos del rojizo sol.
Apresuren, astros errantes, apresuren sus precipitados cursos.
Sin duda, surgirá en tus tierras un nuevo Apolo,
otro Helicón se verá en las arenas occidentales,
que formen a los varones en la piedad y a la juventud en la religión 20

y que enseñen a los pescadores nuevas artes,
a las que algún día, mientras llega el tiempo,
mirará la edad postrera y aumentarán los rebaños con sus maestros.
Apresuren, astros errantes, apresuren sus precipitados cursos.

¹⁹⁰ Se prefiere traducir en presente para dar continuidad al sentido futurístico y de vaticinio del poema.

¹⁹¹ Se tradujo *venturas sortes*, suertes venideras textualmente, con la palabra augurios.

El grato padre Océano desatará sus regalos para éstos, 25
el Nilo producirá granos, dará conchas con corpulentos cascarones
el Éufrates, y el Ganges peinará suaves vellones de los árboles
pintados de color púrpura para ti,
los siglos venideros prometen mayores triunfos.
Apresuren, astros errantes, apresuren sus precipitados cursos. 30

Comentario

Esta égloga se encuentra en el Manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional, en el f. 114v, y comparte temática con la *Ecloga de eadem re*, el texto siguiente en el manuscrito. Indica al margen que su autor es *eiusdem*, refiriéndose a un tal Luis Peña. Sin embargo, ningún Luis Peña se encuentra registrado como socio de la Compañía de Jesús en el siglo XVI. Osorio Romero especula con respecto a este asunto que el Luis Peña mencionado pudo haber sido alumno y no socio de la Compañía, o que, simplemente, su nombre no quedó registrado.¹⁹² Aparentemente, este hombre también es autor de la *Ecloga de adventu pro regis Ludovici de Velasco* y de la *Ecloga de eadem re*, nombrada anteriormente, pero no sabemos nada más acerca de su vida. En cuanto a su ubicación cronológica, la *Proteus ecloga* debió haber sido escrita entre los años 1590 y 1591.¹⁹³ La naturaleza del texto es poco clara, al igual que la identidad de su autor, pero es probable que se trate de un documento escolar jesuítico, aunque no sabemos si se utilizó como modelo poético para los alumnos, por ser obra de un maestro, o si, siguiendo otro modelo, fue composición de algún alumno destacada en clase.

El texto, compuesto por treinta versos hexamétricos, se ubica en un escenario marino y no en un escenario campestre, por lo que sigue el modelo instaurado por las *Eclogae Piscatoriae* de Iacopo Sannazaro y en específico, según los estudiosos, el de la *Ecloga IV, Proteus*, aunque veremos que también presenta numerosas afinidades con otro texto sannazariano: *De partu virginis*. De esta forma, el autor pone en boca de Proteo, deidad marina que nada en los dominios de Tritón, el augurio del progreso de las letras mexicanas y de la fama mundial que por su excelencia adquirirán: grandes poetas surgirán de estas tierras y el mundo deberá mucho a sus avances literarios; conforme pase el tiempo, los triunfos serán aún mayores.

¹⁹² OSORIO, *Doce poemas...*, p. 179.

¹⁹³ OSORIO, *Colegios y profesores...*, p. 62.

El vaticinio del progreso de las letras mexicanas, asunto central del poema en cuestión, es un tema recurrente en la literatura de la época. Frecuentemente se alababa la abundancia de poetas en la Nueva España. Por ejemplo, en Cervantes de Salazar, encontramos un encomio-vaticinio de la proliferación de la educación y de los literatos novohispanos. En el *Diálogo sobre la universidad mexicana*, se habla de la excelencia de los profesores, equiparables y a veces incluso mejores que los de España, empeñosos y versadísimos en todas las ciencias; de la importancia de la labor de estudiantes y profesores, que llegaron al Nuevo Mundo con la luz de la sabiduría a disipar las tinieblas de la ignorancia que lo oscurecían; de la línea classicista de la educación en la universidad, entre otras cosas.¹⁹⁴ En Bernardo de Balbuena, por otro lado, se menciona no sólo la cantidad de poetas, sino la calidad de ellos, a quienes se equipara con Virgilio y con Homero, dejando también en claro la línea que seguían en sus estilos poéticos.¹⁹⁵

No obstante, en la *Proteus ecloga* y en los otros textos leemos acerca del florecimiento de una cultura concebida como nueva, que aun no ha tenido importantes avances culturales, por lo que se deja en total olvido la tradición literaria anterior a la llegada de los españoles, es decir, la literatura y la cultura indígenas. Esto puede entreeverse como otra vía para la conquista, que ahora no será política, ni siquiera ideológica, sino literaria-cultural, efectuada esta vez sobre un círculo muy selecto, en un medio muy hermético; es decir, se quería “conquistar” con esta literatura no a los que ya estaban, o sea, a los nativos, sino a los que estaban llegando o estaban por llegar y que serían educados bajo estos lineamientos. Esto es una conquista en todos los niveles, no sólo una conquista del pueblo. Vemos ya en esta edad temprana de la historia del México mestizo el surgimiento de una cultura predominantemente criolla, la cual hará de América, amplísimo lienzo en blanco, el depositario de la nueva civilización en desarrollo basada en una educación y

¹⁹⁴ CERVANTES DE SALAZAR, *Mexico en...*, pp. 6-24.

¹⁹⁵ BERNARDO DE BALBUENA, *Grandeza mexicana*, pp. 117-118.

cosmovisión cristiana-clasicista. A través de este tipo de expresiones literarias, notamos la convicción, como afirma José Joaquín Blanco, de la superioridad de la cultura cristiana, representada por el latín y no por el español de los conquistadores llegados a América, para eliminar a los falsos ídolos e instaurar, como pueblo elegido, una etapa dorada en el mundo entero.¹⁹⁶ Este carácter mesiánico, predominante en la literatura de la época, se adaptó muy bien al formato de la égloga, la cual fue transformada por los autores post-virgilianos, sobre todo los cristianos, en un género casi exclusivo para la profecía y el augurio de la Edad Dorada, a partir del modelo de la icónica *Bucólica IV* de Virgilio.

Una de las características más sobresalientes de la *Proteus ecloga* es su ubicación marina. Como ya se mencionó, esta propiedad responde a una tendencia inaugurada por Sannazaro en sus *Eclogae piscatoriae*, e imitada después por numerosos poetas. Aunque esta escenificación puede parecer desconcertante, los estudiosos y críticos posteriores, analizando este fenómeno, han adoptado una postura diferente, con referencia, por lo menos, a su propia poesía pastoril, si no exactamente a la poesía bucólica clásica. Un ejemplo es Herder, quien asegura que el entorno elegido por el poeta no importa, ya que cualquier acción humana y cualquier ambiente humano puede ser utilizado con líneas idílicas; siempre y cuando el grupo representado sea pequeño y el escenario sea sencillo, el poema puede desarrollarse idílicamente en cualquier situación.¹⁹⁷

El papel de los personajes marinos en la égloga es otro tema interesante, que tampoco carece de originalidad. En primer lugar, habría que destacar que el elemento marino no es el más importante o constitutivo del texto, sino un escenario de segundo orden en el que se ubica a los personajes, ya que el centro del poema es la segunda parte, el vaticinio de Proteo, en el que el

¹⁹⁶ BLANCO, *Literatura de...*, pp. 17-29.

¹⁹⁷ ROSENMEYER, *The green...*, pp. 18-19.

escenario es mucho más vasto, casi universal, y poco recordamos, al leer las estruendosas palabras de Proteo, que primero se nos había colocado espacialmente en el mar. Ocurre algo ligeramente diferente con el texto de Sannazaro, quien da mucha importancia al lugar en que ubica su poema, incluso desde el momento en que él sí especifica dónde se desarrolla: Nápoles. El poema entero no es nada sin el sentimiento patriótico-político que el autor plasma en una especie de oda a su ciudad y a su príncipe.

Neptuno es invocado solamente, como rey del mundo marino, como si se pidiera su autorización para emitir el poema. Sin embargo, tiene poca relevancia dentro del poema y básicamente ninguna injerencia en su temática. Su valor es más bien alegórico y de esta manera es necesario para aclarar las propiedades de los otros personajes marinos, que tampoco son centrales para el desarrollo poético. Así pues, es lógica su presencia, debido a la naturaleza marítima del texto, pero es curioso que esté como mera alusión. Es importante aclarar, en relación con los otros personajes, que Poseidón se representa armado con el tridente, arma por excelencia de los pescadores, y montado en un carro arrastrado por animales monstruosos. Este carro estaba rodeado por delfines, peces, animales marinos de toda clase, de nereidas y genios diversos como Proteo y los tritones.¹⁹⁸

La incorporación de Neptuno, relacionándolo con Tritón y Proteo, se presenta solamente en el texto novohispano, ya que en el poema modelo de Sannazaro el primero no aparece, por lo que el concepto de la invocación al soberano del mar resulta única, ya sea que esto fuera por razones métricas, alegóricas o léxicas. Esta asociación es un rasgo particular del estilo del poeta americano, que incluye tres personajes marinos y establece una relación, incluso jerárquica, entre ellos, ya que Neptuno es un rey, Tritón un súbdito-pastor, y Proteo un poeta (nunca presentado

¹⁹⁸ GRIMAL, *Diccionario de mitología...*, s.v. *Poseidón*.

como pastor), o más bien un vate, concepto que incluye una acepción profética. Los relaciona cuidadosamente, invocando al rey del mar al principio del poema como si fuera una musa, guardando de esta forma una estrecha relación con la épica.¹⁹⁹

Un papel ligeramente más importante, o por lo menos más presente, es jugado por Tritón y Proteo. Tritón es un dios marino, considerado hijo de Poseidón y Anfitrite, pero este nombre se aplica con más frecuencia no a una sola divinidad, sino a toda una serie de seres que forman parte del cortejo de Poseidón.²⁰⁰ En esta ocasión, Tritón es utilizado sólo como un enlace con el ambiente rústico típicamente pastoril, pues es representado como pastor.²⁰¹ De esta forma, es un ligamento alegórico con la tradición convencional de la poesía bucólica, en la que aparecen pastores guiando a sus animales, igual que Tritón en esta égloga: *caeruleus Triton cui cura peculi / Sollicitosque agitare greges* (vv. 2-3). Incluso el vocabulario elegido involucra un campo semántico de pastoreo propio de los poemas más pastoriles, por lo que es peculiar encontrar estas palabras en un poema ambientado en el mar y relacionadas con criaturas marinas. Así pues, el pastor Tritón, que guía al ganado marino (*phocas*) es plasmado en analogía con el común retrato rústico de los pastores en el campo. En fin, tenemos en los primeros cinco versos una curiosa amalgama del mundo campestre con el mundo marino, encontrando vocabulario típico de cada ámbito y personajes propiamente marinos relacionándose con animales también marinos y con otros más bien campestres. Esta mezcla entre ambos mundos es una de las características más destacadas y personales de la *Proteus ecloga*.

Por otro lado, está Proteo, personaje sobre quien cae toda la atención del poema por ser el emisor del canto de prosperidad mexicana. Una de sus principales características es su capacidad

¹⁹⁹Cf. p. 12.

²⁰⁰ GRIMAL, *op. cit.*, s.v. *Tritón*.

²⁰¹ Aunque, como se verá más adelante, mitológicamente él jamás ejerce esta profesión. Es Proteo quien, tradicionalmente, cumple las funciones de pastor.

para cambiar de forma, por lo que es lógico pensar que Proteo fue elegido por Sannazaro para representar la también cambiante naturaleza de la poesía bucólica que, en esta etapa literaria más que en muchas otras y especialmente bajo la pluma del napolitano, sufrió modificaciones muy significativas que marcarían su desarrollo en la modernidad, siendo el más obvio el cambio de escenario, característica que se concebía como la más determinante del género. La pastoralización del género llevó a casos en los que la sola mención de un pastor o un somero asomo de naturaleza campestre fueron factores suficientes para catalogar una pieza como ejemplo de poesía bucólica, por lo que la aportación de Sannazaro, si bien sencilla y hasta evidente, fue importantísima para su tipificación. Así pues, Proteo cambia de forma al igual que la poesía que el autor toma en sus manos con plena conciencia del cambio sustancial que sus innovaciones implican, sobre todo en un género antiguo que a lo largo del tiempo no pudo refrenar las revoluciones impuestas a su forma; Proteo es una configuración de múltiples significados, una fusión de personajes, influencias, formas y animosidades, al igual que la poesía bucólica, pues en este punto de la literatura y de la historia la contribución de numerosos autores había ya creado el conglomerado de ideales y formatos del *corpus* pastoril moderno. Esto aplica tanto para el texto de Sannazaro como para la égloga en cuestión.

Según Pierre Grimal,²⁰² Proteo es un dios marino encargado especialmente de apacentar los rebaños de focas y otros animales marinos pertenecientes a Poseidón o Neptuno. Puede metamorfosearse en cualquier forma que desee, y tiene un don profético, pero se niega a informar sus vaticinios a los mortales que acuden a interrogarlo. Esta cualidad es, evidentemente, otra de las razones por las que Sannazaro eligió usarlo para su poema.

²⁰² GRIMAL, *op. cit.*, s.v. *Proteo*.

En el poema novohispano, la relación establecida por el autor entre estos dos personajes es inusual y muy destacable. Llama la atención que sea Tritón quien es representado pastoreando el “rebaño” de Neptuno, cuando, según la mitología clásica, es Proteo quien usualmente se encarga de pastorearlos. Esto puede tener varias interpretaciones; por un lado, podría tratarse de una especie de hipálage o de figura poética de transferencia, en la que la característica de un personaje se transfiere a otro por razones estilísticas y poéticas. Por otra parte, podría tratarse de un simple y recurrente tópico de la poesía bucólica, en el que un pastor apacienta los rebaños de otro mientras éste último realiza actividades de dispersión, por ejemplo, cuando va a visitar a una muchacha, o cuando se compromete en una competición de canto.

En el texto de Sannazaro, Proteo sí es representado como pastor, apacentando focas cerca de las rocas de Minerva: *Illum olim veteris pascentem ad saxa Minervae / mulcentemque suas divino carmine phocas...* (vv.22-23), aunque se enfatiza que las focas son suyas, no de Neptuno, como en la égloga novohispana. Aun más, Tritón ni siquiera es una sola divinidad, sino que, mientras Proteo realiza sus actividades de pastoreo: *sensere et vario delphinis ludere cursu / Tritonumque choris longe freta pulsa sonare...* (vv. 26-27); es decir, es un coro de tritones, de varias criaturas marinas, casi como simples peces, que se unen a la algarabía musical de todo el mar en el momento en que Proteo está a punto de emitir su canción. La configuración de las criaturas marinas que intervienen de alguna forma en el poema y las relaciones entre ellas son aportaciones de Luis Peña, parte única de su particular estilo e innovación dentro de la tradición piscatoria, por decirlo así.

Ahora bien, es notorio que este poema tiene influencias de diversos autores y textos clásicos, si bien tiene como base la *Ecloga piscatoria* IV, también llamada *Proteus*, de Iacopo Sannazaro. Al mismo tiempo, esta *Ecloga* IV está basada en la *Bucólica* VI de Virgilio, en la que

Sileno canta sobre sucesos maravillosos, como la formación del mundo y de todas las cosas, mientras unos pastores escuchan su canto. El fragmento del canto de Proteo en Sannazaro es más cercano a la poesía épica que a la poesía bucólica, al igual que su modelo, el canto de Sileno, que es comparado con el estilo encontrado en las *Metamorfosis* de Ovidio.

Otro precedente importante para esta égloga novohispana está en la *Égloga* I de Tito Calpurnio Sículo, en la que Fauno, por medio de un poema tallado en un árbol, vaticina la próxima llegada de una edad de oro, aunque en este caso el tono es mucho más político y poco tiene que ver con el desarrollo de las artes. En un aspecto formal, esta égloga podría ser el paralelo de la *Proteus ecloga* en un ambiente campestre, pues Fauno, divinidad de los bosques de menor importancia, al igual que Proteo lo es en su propio ambiente, emite una canción profética que vaticina tiempos felices que muy pronto han de llegar. Así pues, en el énfasis encomiástico de Calpurnio podemos ver varios de los rasgos proféticos presentes en la *Proteus ecloga*.

Volviendo al hipotexto de Sannazaro, habría que preguntarnos qué tanto se parece nuestro texto al poema que supuestamente es su modelo. En realidad, si miramos con atención, la *Ecloga* IV de Sannazaro es sólo imitada someramente y sobretodo en aspectos formales, pues ambas guardan poco parecido poético y de significado. La temática es parecida y Luis Peña sin duda se inspiró en ella para elaborar su poema, pero recogió muchos elementos de otros poetas clásicos, renacentistas, e incluso de otros poemas del napolitano, para elaborar su pieza. Por lo tanto, la *Proteus ecloga* no es un ejemplo de auténtica *imitatio* renacentista, sino un conjunto de préstamos de diverso origen y de muchas estructuras originales.

Antes de comparar ambos poemas sucintamente, hay que hablar un poco más del supuesto modelo. Las *Piscatoriae* fueron muy populares en Europa, no sólo en Italia, sino

también en Francia y España. Scalígero conoció los trabajos de Sannazaro y ratifica su posición como un importantísimo poeta pastoril: *In carmine quoque pastorali solus legi dignus omnium qui post Virgilium scripsere...* (*Poetices*, VI). Su influencia es innegable en poetas como Camoens, Garcilaso de la Vega o Lope de Vega. Es claro por qué esta obra y este poeta ejercieron tanta influencia en la literatura novohispana y en Luis Peña, específicamente. La *Ecloga IV, Proteus*, fue escrita en honor del príncipe Fernando de Nápoles y pone en boca de Proteo episodios históricos napolitanos y narraciones mitológicas de diverso estilo. Presenta la siguiente estructura: en primer lugar, se invoca a las musas y se establece el tema que se tratará (vv. 1-6); posteriormente, se ensalza al príncipe Fernando, presentado sin velos alegóricos²⁰³, quien está cautivo en el extranjero y no puede regresar a su amada Italia (vv. 7-20); después se introduce el ambiente de la égloga y al canto de Proteo (vv. 21-27); se desarrolla el canto de Proteo (vv. 28-91); y finalmente vienen los últimos versos (vv. 91-96).

El episodio más parecido es la introducción al canto de Proteo, en vv. 21-29: *Quae vada non norunt, quis nescit Protea portus? / Illum olim veteris pascentem ad saxa Minervae / mulcentemque suas divino carmine phocas / et puppi sensere Melantius, et Phrasidamus / ut forte a Capreis obscura nocte redibant: / sensere et vario delphinas ludere cursu / tritonumque choris longe freta pulsa sonare.*

Como vemos, el autor nos ubica en el mar de Nápoles, en el que se encuentran unos pescadores, Frasidamo y Melantio, regresando a casa. En medio de este escenario, Proteo está a punto de emitir su vaticinio, apacentando sus focas hacia las rocas de Minerva y apaciguándolas con su

²⁰³ Este elemento, en el que al principio del poema se menciona y/o habla directamente a algún patrocinador o amigo, que casualmente es siempre un personaje poderoso, se encuentra ya en Virgilio y era muy usado en la época renacentista, por ejemplo, en la *Égloga primera* de Garcilaso de la Vega, quien dedica varios versos a este encomio. No obstante, es un elemento moderno pastoril y poco tiene que ver con la poesía bucólica de Teócrito, incluso es una exageración de su uso en Virgilio.

divino canto. Se escucha el juego de los delfines, el sonido estruendoso del mar, y a un coro de tritones que se unen a la canción.²⁰⁴ En fin, lo único que Peña reproduce de este fragmento, siendo el más cercano a su poema, es la presencia de Proteo dispuesto a cantar, guiando a sus focas, en medio de un coro de tritones y de otras criaturas marinas. Está de más decir que aquí Tritón no es una, sino varias criaturas marinas que acompañan a Proteo en su canto y que no está pastoreando, sino que es Proteo quien es representado como pastor, guiando su rebaño de focas. Cabe destacar que en este fragmento Sannazaro pinta una escena de intensa solemnidad, en la que todos los elementos del mar intervienen para preparar la emisión de la canción-vaticinio, y en la que se hace presente una musicalidad única que casi puede sentir el lector. Este elemento musical, producido por la naturaleza y que acompaña la poesía de los pastores, o pescadores en este caso, es muy importante en otros poetas bucólicos, pero Peña decidió no reproducir esta emocionante y poética cualidad de su hipotexto. En realidad, lo que Luis Peña hace es sintetizar todos estos versos y otros anteriores en tan solo cinco versos, en el que resume los elementos importantes para su poema sin alargar ni introducir otros que, probablemente, consideraba innecesarios.

Por otro lado, el tipo de canción-vaticinio que emite Proteo es radicalmente diferente en una égloga y otra. Estas partes, definitivamente, casi no guardan relación entre ellas, excepto por el hecho de que ambos son cantos casi épicos, uno mucho más que el otro, del mismo personaje. Proteo tiene la capacidad de cantar cosas grandiosas y heroicas, pero esta grandiosidad se desarrolla de formas muy diferentes. El Proteo de Sannazaro se asemeja más al Silvano de Virgilio, en el que se inspira el personaje, y el de Peña es más parecido, en su canción, por lo menos, al Fauno de Calpurnio Sículo.

²⁰⁴ Sannazaro, *Pisc.*, IV, vv. 21-27.

En la *Ecloga IV*, la canción de Proteo es una analepsis, en la que canta cosas que ya sucedieron, episodios mitológicos y de la historia de Nápoles. Así pues, Sannazaro canta “las primeras glorias de la querida tierra”: *telluris primos carae dicamus honores* (v.5). Vemos un escenario completamente italiano, o más bien napolitano, en el que se describen partes físicas del territorio, como *saxa Minervae*, un promontorio del golfo de Nápoles (v. 22), así como personajes y pescadores característicos del lugar. La única mención al futuro en este fragmento es fatídica y se refiere al porvenir del príncipe, que, preso en el extranjero, se encuentra alejado de su tierra, a donde, quisiera Sannazaro, que fuera traído para morir y ser enterrado ahí. En cambio, la égloga novohispana es una prolepsis, en la que se vaticinan eventos futuros, cosas que aún no han sucedido. Esto constituye una diferencia radical entre estos poemas, ya que la parte central de ambos difiere en un punto muy importante: el modelo no es un vaticinio del progreso, ni un vaticinio en absoluto. Así pues, mientras Sannazaro canta proezas mitológicas y hazañas históricas de Nápoles, Luis Peña narra los futuros progresos que alcanzará la Nueva España. El tema de la canción no puede distar más, ni en forma, ni en fondo, pues la égloga novohispana es una alabanza a una cultura que se transmitirá por todo el mundo y la otra es una loa amorosa a la patria del escritor, junto con un dulce y nostálgico encomio al príncipe Fernando. Sin embargo, ambos poemas comparten este aspecto: son cantos de las virtudes de la región propia, reaccionando cada autor a su contexto, y exaltados halagos a su tierra.

Por último, es necesario destacar otro aspecto importante en esta égloga y muy presente en toda la literatura novohispana, especialmente la que encontramos en este manuscrito: el vínculo del arte con la religión católica. El uso del vaticinio para augurar una época dorada y muy próxima, que por lo menos en materia de tradición temática puede vincularse con la *Bucólica IV* de Virgilio, es ya una relación importante con la materia religiosa, ya que, por lo

general, se daba por entendido que esta edad exuberante vendría liderada por un personaje cuasi divino. Por otro lado, también la utilización del mar como escenario puede ser interpretado como una forma de asociar el poema con la religiosidad católica, atendiendo a la conocida relación entre Jesús y los simbolismos del pescado, por el acróstico *ιχθύς*, y el pescador. De forma similar, algunos versos del poema nos acercan a estos significados; por ejemplo, en los vv. 18-22 se dice que el nuevo Apolo y el nuevo Helicón enseñarán a los muchachos la piedad y la religión y nuevas artes a los pescadores. *Pietas* y *religio* son palabras que obviamente establecen una relación con el cristianismo, pero también *novae piscantibus artes* nos habla de la intención de relacionar este vaticinio de tintes religiosos con el mundo marino de Proteo. De lo anterior podemos inferir que Peña intenta afirmar que todo avance literario y todo gran poeta deben forjarse a través de la religión y dentro de este tipo de educación, a través de la piedad y la fe en Dios. Igualmente, es la religión católica lo que salvará al nuevo mundo occidental. Con esto, el poeta refleja con claridad el contexto académico y pedagógico en el que él se encontraba y en el que se compuso la égloga.

Análisis poético

En poesía bucólica, como en cualquier género, existe una gama de figuras y técnicas poéticas que gozan de gran importancia y preponderancia sobre otras, y que pueden considerarse primordiales para la construcción de cualquier poema que se precie de pertenecer a la vasta tradición bucólica. No obstante, cada época y autor tuvo sus predilectas, y así como bajo un espectro una de éstas destacaba, otra obtenía preferencia bajo otra mirada, y así en adelante. La *Proteus ecloga* no es la excepción, y en ella encontramos varios recursos que brillan con luz propia entre la excepcional amalgama de elementos poéticos que es nuestro texto. A continuación se mencionarán las principales figuras poéticas encontradas en éste, otorgando

especial atención a las que son propias del género. No obstante, sólo se señalarán las más destacadas, dado que podríamos encontrar un infinito número de recursos poéticos.

En primer lugar, Luis Peña usa moderadamente la alegoría, la cual funciona como un ornamento, y no constituye parte fundamental del sentido y de la estructura poética, a diferencia de otros poemas bucólicos que son alegorías en su totalidad. Parece ser un poema directo, sin muchos motivos ocultos. Alienta a la juventud a seguir el camino de la cultura y la literatura, simple y llanamente, sin más significados ni simbolismos intrincados. Podría pensarse que el personaje de Proteo es un “disfraz bucólico” representando a algún poeta o a algún personaje, pero esto sería muy difícil de probar y, de cualquier manera, no debe exagerarse la importancia que este recurso tendría, ya que Proteo es un símbolo que relaciona el poema con el género “piscatorio” y con el texto modelo, pero no afecta mucho el valor o el sentido del poema y no se dice nada de él. La primera parte es casi un pretexto para unir al poema con las formalidades del género y no mucho más que eso, por lo que el tema alegórico no es de primer orden. No obstante, sí encontramos gratos ejemplos de esta figura, como la relación entre *Helicon* y *Apollo*, que simbolizan la educación mexicana y sus frutos futuros.

El poema entero es un priamel dividido por los estribillos y por el verso: *O nova tellus...*, ya que la profecía es una enumeración de sucesos y logros que acaecerán en Nueva España. El priamel es una figura muy importante en la poesía bucólica, pues según Rosenmeyer, el “inventario” es el más efectivo mecanismo literario en la lírica pastoril.²⁰⁵ En Teócrito es un recurso muy común, y Virgilio lo imitó en esto varias veces, siendo sus ejemplos los más copiados. En relación con el priamel novohispano, podemos ver cómo cada uno de ellos forma unidades completas separadas en un número determinado de versos. El primero va de los versos

²⁰⁵ ROSENMEYER, *op.cit.*, pp. 257-258.

1-5, marcado por *O nova tellus*; el segundo llega al v. 11, y a partir de ahí las unidades serán determinadas por la aparición de *volvite praecipites...*, el estribillo.²⁰⁶

Lo anterior es interesante por el manejo poético del priamel y su constitución en unidades, pero sobre todo por el innovador uso del estribillo, que, en este poema, vuelve a adquirir todas sus propiedades clásicas y a relucir en su grandeza original. El estribillo era usado para dividir el poema en unidades independientes, de modo que la simplicidad del poema fuera conservada, y para dar una cadencia determinada al poema; incluso, según algunos críticos, era también un vínculo con la *ringkomposition* de la poesía épica. Las figuras de repetición en general, no sólo el estribillo, eran muy importantes en el arte de Teócrito, pues dotaban a su lírica de las características necesarias para consolidar su mundo bucólico. Sin embargo, a lo largo del tiempo, el estribillo se petrificó como un elemento característico de la poesía bucólica o pastoril y ya no fue utilizado con la intención antigua, sino como un ornamento o simple requerimiento del género.

En la *Proteus ecloga*, el estribillo, utilizado de forma anafórica, también sirve para separar unidades poéticas independientes, pero sin perder la continuidad entre ellas. De esta forma, Peña logra rescatar el sentido inicial del estribillo en la poesía bucólica, pero con un giro original y propio del autor. Así pues, en general se apega a la manera en que Teócrito construye sus anáforas, para separar unidades y acentuar cualidades, pero en otro aspecto se aleja de su estilo porque no corta por completo la continuidad de estos componentes. La poesía de Teócrito buscaba oraciones sin conexión e independientes, enfatizar la ingenuidad de sus personajes y la simplicidad de su mundo bucólico; por otro lado, la magnificencia y solemnidad del canto de

²⁰⁶ Para analizar estos conceptos teórico-poéticos se sigue la concepción de Thomas G. Rosenmeyer.

Proteo no tienen nada que ver con estas características. En suma, el estribillo de Peña recobró su sentido y brillo clásicos, pero con nuevas y originales tonalidades novohispanas.

La originalidad del estribillo no sólo radica en lo anterior. Para empezar, el poema base, la égloga de Sannazaro, no tiene estribillo, a pesar de lo cual el novohispano decidió incorporarlo a su texto. Esto indica que la elección del mecanismo fue cuidadosa y elaborada, y que Luis Peña conocía el uso que esta figura podía tener y qué cosas podía hacer con su poema al utilizar este recurso. Aun más, en las profecías, como lo es nuestro texto, no es frecuente el uso de estribillos. No los encontramos ni en los poemas proféticos de Virgilio, ni en Calpurnio Sículo, ni en el poema base, por lo que su inclusión en la égloga novohispana resulta innovadora y notoriamente concienzuda.²⁰⁷ En otras palabras, el poeta conocía bien el género, a sus autores, y las funciones de sus elementos, y de acuerdo con este bagaje literario eligió utilizar el estribillo de una forma inédita y completamente personal, precisamente para lograr un objetivo igualmente exclusivo.

Igualmente, debe destacarse la puntualidad compositiva de este estribillo, puesto que conserva la forma sintáctica clásica de esta figura en la lírica bucólica clásica. De esta forma, tenemos: *volvite praecipites, vaga sidera, volvite cursus*. El estribillo más famoso, el que sirve de modelo a todos los posteriores, es el que encontramos en el *Idilio* I de Teócrito: ἄρχετε Βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλοι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς (v. 64). O también en Virgilio, en la *Bucólica* VIII: *Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim* (v. 68). Como vemos, la estructura es siempre semejante, pues el verso abre con un imperativo, en estos tres casos es un imperativo en segunda persona plural; posteriormente aparece un objeto directo o algún otro complemento, antes de que emerja un vocativo, elemento central del verso, que también está en plural en los

²⁰⁷ El estribillo, comúnmente, es más frecuente en poemas con lamento pastoril. Como ejemplo, cf. *Theoc.*, I; *Virg., Ec.*, VIII; o, en lengua vernácula, la *Égloga* I de Garcilaso de la Vega.

tres ejemplos y es generalmente delimitado por cesuras; en seguida viene la repetición del imperativo y un objeto directo opcional. Esta es la distribución clásica de los estribillos en poesía bucólica, imitada siempre por los poetas del género, y que Luis Peña también conserva. Esta forma es la tradicional y común, pero en Bión encontramos un caso único en el que la estructura cambia radicalmente: αιάζω τὸν Ἀδόνιν, ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες. (I, 6, 15, etc.) y αἰᾶ τὰν Κυθήρειαν, ἀπόλετο καλὸς Ἄδωνις (I, 37).

Otro aspecto destacable del estribillo y del verso principal (v. 6) es su musicalidad. Las figuras de repetición, en los trabajos de los bucólicos antiguos y en esta égloga, daban la impresión de musicalidad implícita en la naturaleza, de que el entorno, el universo entero en esta ocasión, se unía a la canción de los pastores. Por esto mismo destaca el políptoton de *novus*, el cual añade impacto y énfasis en el aspecto “nuevo” de la tierra, completamente intacta y joven y con una magnífica historia aún por escribirse. Igualmente se usan en sinonimia *mundi*, *tellus* y *orbis*. Todos los elementos están utilizados en ecuánime parataxis sintáctica, pues se trata de vocativos unidos por *et* o por asíndeton. Igualmente, el verso goza de un sin igual paralelismo, en el que alternan armoniosamente elementos formados por un adjetivo y un sustantivo, separado cada elemento por un complemento o conjunción, con lo que se forma una estructura A B C: O (c) *nova* (a) *pars* (b) *mundi* (c), *nova* (a) *tellus* (b) *et* (c) *novus* (a) *orbis* (b). Incluso los elementos secundarios (c): la interjección, el genitivo y la conjunción, están en orden y bien calculados. El verbo *perge*, aunque está en la línea siguiente, encierra la frase en un perfecto paralelismo. En fin, este verso es el primero de la profecía de Proteo, y posee todo el impacto, corrección poética y solemnidad necesarios para abrir este sensacional discurso. No por casualidad es el verso principal del poema (pues todo gira en rededor de él), el más memorable y

el que ha quedado más firmemente en la mente de sus lectores y en la cultura de los estudios clásicos en México.

También en *volvite praecipites*... encontramos numerosos recursos. Uno de ellos es la aliteración con “v” en *volvite*, y *vaga*. Según Ruiz de Lozaiga & Herrero, esta figura es frecuente en fórmulas y proverbios.²⁰⁸ Este uso fue popularizado por Virgilio, y del tal manera encontramos aliteración en los únicos dos estribillos que el mantuano utiliza en sus *Bucólicas*, ambos en la *Bucólica VIII: Incipe Maenaios mecum, mea tibia, versus* (v. 21), con aliteración de “m”, y *Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim* (v. 68), donde hay aliteración de “d” y de “m”.²⁰⁹

El catálogo geográfico encontrado en este poema, si bien es corto, pues está en vv. 15-16, establece un vínculo directo con la poesía bucólica clásica. Ese recurso, estrechamente relacionado con el priamel, es un típico recurso de la poesía bucólica, encontrado sobre todo en el lamento pastoril, que se utiliza para hiperbolizar el dolor, para expresar la magnitud de la pena y dar la impresión de que el sentimiento es tan grande que no cabe en ningún lugar, por más espacioso que éste sea.²¹⁰ De tal forma, los paisajes exóticos son traídos al ámbito bucólico en forma de catálogo para crear la ficción de que el dolor no puede ser contenido. Aquí se utiliza para demostrar la grandeza de la fama literaria de América, que llegará a lugares lejanísimos e insospechados (*ultra Indum et Gangem*), e incluso a lugares que no son humanos y hasta los dominios de las divinidades (*et roseique cubilia solis*).

²⁰⁸ RUIZ DE LOZAIGA & HERRERO, *op. cit.*, p. 54.

²⁰⁹ Las aliteraciones en Virgilio en toda su obra son numerosas y muy importantes, pero en esta ocasión sólo atendemos a las aliteraciones en sus estribillos bucólicos.

²¹⁰ Como ejemplos de catálogo geográfico: *Theoc.*, VII, 74-77; *Virg., Ec.*, X, 55-68.

Por otra parte, habría que observar cuidadosamente este poema para encontrar las imitaciones directas o indirectas y verificar su cercanía verso por verso con su hipotexto. Llama la atención la falta de préstamos directos encontrados en esta égloga; pues a lo mucho hay reelaboraciones poco directas de varios fragmentos.

Ahora bien, si el texto modelo, la *Ecloga IV*, no tiene estribillo, y éste, como ya se discutió, es parte elemental de *Proteus ecloga*, ¿de dónde pudo sacar el poeta su estribillo, o en qué se basó para elaborarlo? Curiosamente, el verso que más se asemeja a otros encontrados en poetas neolatinos es, precisamente, el estribillo. Un muy probable modelo se encuentra en la *Ecloga V*, *Herpylis pharmaceutria*, también de Sannazaro, en donde aparece el siguiente verso: *Volvite praecipitem, mea licia, volvite rhombum* (v. 32). Este es el estribillo del canto de Dorilas, y en algunas ocasiones se le agrega *iam nunc*. Esta égloga, a su vez, es una imitación de la *Bucólica VIII* y del *Idilio II* de Teócrito, también llamado *φαρμακεύτρια* o *La hechicera*. En el canto de Telgón, también en esta égloga, tenemos como estribillo: *exsere caeruleus, Triton, sub gurgite vultus* (80) y *exsere caelureus, Triton pater, exsere vultus* (116).

A pesar de que aquel verso es muy parecido al estribillo novohispano, no podemos ignorar el que encontramos en Pietro Bembo, en su poema *Benacus*, composición latina escrita en 1524 en honor de G. M. Gilberti, dedicada al lago Benacus, hoy en día Lago de Garda. De esta forma, encontramos el siguiente fragmento: *volvite maiores, vaga flumina, volvite lymphas*. Este verso presenta muchas semejanzas con nuestro estribillo, y considero que, por la cercanía que guardan los tres versos, también fue instrumento de imitación para Luis Peña. Probablemente el poeta jesuita conoció ambos poemas y fusionó los estribillos correspondientes, el de *Benacus* y el del v. 32 de la *Ecloga V*. Pietro Bembo copió sin duda a Sannazaro, con quien sostenía una relación amistosa y compartía ideas estéticas; algunos años después, Luis Peña, que

conocía los trabajos de ambos poetas, decidió imitarlos, por lo que su estribillo es una mezcla, una *contaminatio*, de los versos de los dos poetas.

Otro poema de Iacopo Sannazaro, sin embargo, guarda numerosas afinidades con la *Proteus ecloga* y parece ser un segundo y muy importante modelo para la composición del texto novohispano: *De partu Virginis*. El libro tercero es el que en mayor cantidad presenta versos y fragmentos completos que nos recuerdan a los que encontramos en nuestro poema. Por ejemplo, en los vv. 492-494 se mencionan varias características de Proteo: *Haec senior quondam felici pectore Proteus / vaticinans (ut forte meo diverterat antro) / praemonuit: nunc eventos stat signa futuri*. En general, todo el canto de Proteo (vv. 338-490) es más parecido al canto de Proteo en el poema novohispano, que el que se encuentra en la *Ecloga IV*. En primer lugar, se trata de un discurso directo, no indirecto como en la *Ecloga piscatoria*, y es una prolepsis, no una analepsis. Igualmente, se narran cosas similares al poema de Luis Peña, y, aunque Sannazaro elaboró un vaticinio acerca de la edad dorada que vendría con el nacimiento del hijo de la virgen, el formato es mucho más parecido con respecto al encontrado en el supuesto hipotexto. Tenemos versos como los siguientes: *supra Indum, et Gangem, / fontemque binominis Istri adtollet fama* (vv. 342-343), que nos recuerdan a algunos fragmentos en *Proteus ecloga*.

Ahora bien, es importante fijarnos en lo que nos dice la métrica acerca del poema. En primer lugar, las cesuras siempre están colocadas cuidadosamente y resaltan partes importantes del texto. Por ejemplo, en el primer verso *Neptune* está encerrado por éstas, y lo mismo ocurre en el verso 2 con *Triton*. El poeta logra utilizarlas correctamente para dar dramatismo a los elementos que considera relevantes para el poema y para destacar lo que quiere enfatizar, como en v. 13, en el que una cesura triemímera y una cesura heptemímera acentúan *nec multum aberit*, o sea, la proximidad de los buenos años venideros, la proximidad de la profecía; lo anterior

también sucede en v. 22, en el que estas mismas cesuras separan *dum tempus erit*, tal vez con una intención parecida. El poeta hace énfasis continuamente en el carácter futurístico o vaticinal del poema, pero también en lo cercana que está la edad dorada.

Llama la atención que los únicos versos que tienen diéresis bucólica son el verso 6, que, como ya hemos dicho, es el centro y punto álgido del poema: *o nova pars mundi, nova tellus // et novus orbis*; y el estribillo: *Volvite praeipites, vaga sidera, // volvite cursus*. Igualmente, en éste verso la cesura pentemímera está perfectamente colocada y da importancia al vocativo *vaga sidera*. Destaca que éste es un verso dactílico en su totalidad, y los versos de este tipo, por lo menos en la poética tradicional clásica, se usaban para describir cosas rápidas.²¹¹ Aquí encontramos mucha fuerza, dinamismo, y solemnidad provocados por la belleza del verso, por la cadencia otorgada por sus cinco dáctilos, las cesuras perfectamente colocadas, y por la diéresis bucólica. Los versos posteriores son menos destacables métricamente, dramáticamente y en cuanto a la temática del poema. De esta forma, los primeros versos son correctos métricamente, pero al llegar al verso 6 hay una explosión de fuerza y cadencia; después el tono vuelve a descender hasta el estribillo, con el cual regresa la energía y musicalidad del verso 6; inmediatamente el tono baja una vez más y así sucesivamente hasta llegar a cada estribillo y después de cada uno de estos. Por esto puede afirmarse que el ritmo del poema va descendiendo y ascendiendo armónicamente, cada número determinado de versos, y cada unidad, como ya se había comentado, está separada por el verso 6 y por el estribillo. En todo el poema la correcta colocación de cesuras provoca una gran musicalidad y una cadencia notoria, ya que el poema va ascendiendo y descendiendo no sólo prosódicamente, sino semántica y temáticamente.

²¹¹ ZAMBALDI, *Elementi di prosodia...*, p. 44.

Otro aspecto notorio es el hecho de que cada verso está ligado con el siguiente, por ejemplo en los vv. 13-16, en el que el siguiente pie y medio, como *fata ferunt, fama canat* o *ultra Indum et Gangem* tiene que ver en cuanto a sentido con el verso que lo antecede, o en los vv. 18-22, en el que se relaciona un verso con otro por medio de conjunciones y pronombres relativos, y así sucesivamente hasta que llega un estribillo y corta por completo el ritmo establecido en los versos anteriores, y pone así una pausa rítmica y de significado. Además, en varios de estos versos hay cesura triemímera, con lo cual se une mucho más claramente ese verso con el anterior. Con estos mecanismos, cada verso constituye unidades métricas con los otros versos, formando así grupos de versos, a manera de estrofas.

Es importante recalcar que la presencia de la diéresis bucólica únicamente en el estribillo y en el verso 6, el verso más significativo del poema, es un excelente y melodioso mecanismo poético, y también una forma consciente en la que el poeta se relaciona con la tradición bucólica, uniéndose así no solamente al arte de Virgilio, sino al de Teócrito, para quien, como ya se mencionó, la fragmentación poética y semántica del texto era muy importante. El poema goza de una maravillosa fluidez y musicalidad, características otorgadas en parte por su corrección poético-métrica. De esta manera, es notorio que la forma y el fondo se encuentran coherentemente unificados.

3.1.2 Ecloga de adventu proregis Ludovici de Velasco

| | |
|--|------------------------------|
| Thy. Linque tuas tondentes rura capellas vocibus alternis alternent carmina Daphnin. | 1 |
| Cor. Daphnin ad astra feramus, amavit nos quoque Daphnis, occiduo decus egregium spesque unica mundo. | |
| Thy. Vera mihi, Coridon, nam me dum silva recondit, illum per campos perque urbem fussa iuventus cuncta replens sonitu resonat, resonantque Camenae usque adeo ut silvis, Coridon, iam nihil nisi Daphnin. | 5 |
| Cor. Saepius argutae recolo sub tegmine pinus Daphnidis aspectum; quo se squalentia rura et desolati prae ruptis fugibus agri vere novo reparant; patulosque ad sydera ramos extollunt quercus, quo sudant mella genistae lyliaque abiecti referunt cadentia vepres atque incultus ager pingui flavescit arista. | 10 15 |
| Thy. Scilicet hoc hilares quondam cecinere Napeae cum nudo hoc carmen scripserunt cortice: Daphnis omnibus una salus atque omnibus unus Apollo est. | |

Traducción

Égloga por la llegada del virrey Luis de Velasco

Tirsis. Deja tus cabritas devorando los campos, Coridón,
para que, con alternadas voces, nuestros cantos alternen a Dafnis.

Coridón. Llevemos a Dafnis a las estrellas, Dafnis también nos amó,
gloria excelsa y única esperanza del mundo occidental.

Tirsis. Esto, para mí, es verdad, Coridón, pues mientras la selva me esconde, 5
toda la libre juventud, a través de los campos y de las ciudades,
repleta de sonido, canta a Dafnis y cantan las Camenas²¹²,
hasta que ya nada, sino a Dafnis, canten.

Coridón. Muy frecuentemente, bajo la sombra del locuaz pino,
celebro la imagen de Dafnis, por quien los campos enlutados 10
y los prados, abandonados por los repentinos frutos,
se reparan en primavera, y por quien la encina levanta los anchurosos ramos
hasta las estrellas, por quien las retamas destilan mieles
y los caídos lirios de las abatidas zarzas vuelven a florecer,
y el campo abandonado retoma sus tonos dorados con la abundante espiga. 15

Tirsis. Sin duda, las joviales Napeas²¹³ cantaron esto en el pasado
cuando escribieron este verso en la desnuda corteza:
Dafnis es la única salvación para todos y el único Apolo.

²¹² Ninfas.

²¹³ Ninfas.

Comentario

Este poema, también parte del manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional, se encuentra en f. 114r, y ostenta al margen la palabra Peña. En f. 148, donde curiosamente se repite este mismo texto, consigna el nombre Br. Luis Peña. Una vez más, nos encontramos con la controversia comentada en el poema anterior, ya que, supuestamente, este autor es el mismo de *Proteus ecloga* y de la *Ecloga de eadem re*, que en el manuscrito se encuentran copiadas inmediatamente después de éste. En este poema es donde aparece el nombre de Luis Peña, pues en los otros subsecuentes viene la palabra *eiusdem*. El texto está dedicado al virrey Luis de Velasco, llamado el joven para distinguirlo de su padre, que fue virrey de 1550 a 1564. Luis de Velasco hijo (1539-1617) nació en España, pero acompañó a su padre a México siendo niño. Pasó toda su juventud en este país y en él arraigó. Tras la muerte de su padre, continuó viviendo en México y se convirtió en regidor, pero poco después regresó a España. Cuando retornó a nuestro país, en 1590, se le recibió como a un hijo de la tierra, con gran alegría de todas las clases sociales. Tuvo dos periodos de gestión como virrey de la Nueva España, el primero de 1590 a 1595 y el segundo de 1607 a 1611.

Este texto fue escrito para celebrar la llegada, o más bien regreso, de este personaje a la ciudad de México. La Compañía de Jesús siempre mantuvo buenas relaciones con el gobierno del virreinato, pero el vínculo con este virrey fue especialmente estrecho. No extraña la temática de este poema, ya que con frecuencia los virreyes eran invitados a los eventos de la Compañía y, como se ha mencionado, sus miembros efectuaban certámenes literarios con motivo de diversas celebraciones y en sazón de éstas elaboraban documentos de índole variada. Por lo tanto, al conjuntarse ambas condiciones, un evento para celebrar la llegada de un hombre especialmente

importante y la costumbre de elaborar textos literarios con estos motivos, es natural que surgiera un poema como la *Ecloga de adventu*.

La cuestión de la datación de la égloga resulta un poco más confusa, ya que no indica fecha, pero sí señala el evento por el cual fue escrita: la llegada del virrey de Velasco. No obstante, Velasco ingresó dos veces a la ciudad de México, la primera en 1590 y la segunda en 1607. Ignacio Osorio considera que la fecha es la misma que el texto copiado anteriormente en el f. 148r, que sería un poema del Padre Larios también en honor a la llegada de Luis de Velasco y fechada en 1590.²¹⁴ Por esta razón, afirma este estudioso, este texto data de las celebraciones del curso de los años 1590/1591, en el que hubo un gran número de actos literarios, celebrándose el primero de estos a inicios del mes de febrero en 1590 con motivo de la llegada del virrey Luis de Velasco.²¹⁵

También podría parecer curioso que el poeta hubiera decidido hacer este poema en forma de égloga, cuando pudo haber elegido otro formato más apropiado para la loa y fiesta de un individuo célebre. No obstante, ya se ha mencionado que la égloga fue un formato común para aclamar a ciertos individuos y que, si bien se elaboraban églogas fúnebres generalmente, el encomio pastoril fue muy popular en la época y fue recurrentemente utilizado para elogiar a príncipes, políticos, o algún personaje relevante para el autor. Aun más, la égloga era bastante apreciada en esta época, ya que se consideraba bella, sencilla y de fácil versificación. El autor, Luis Peña, probablemente se inclinaba a escribir en este formato, lo cual se deduce con una rápida mirada por los otros ejemplos que conservamos de su hábil pluma, y tal vez para él fuera, específicamente, un género predilecto. De cualquier forma, los elementos del poema bucólico

²¹⁴ OSORIO, *Doce poemas...*, pp. 175-179.

²¹⁵ OSORIO, *Colegios y profesores...*, p. 59.

están presentes en la *Ecloga de adventu*, y sus simbolismos y figuras poéticas se utilizan conforme a lo común en el género.

En esta égloga se retrata a dos pastores, Dorilas y Licón, hablando acerca de Dafnis, quien se ha marchado y cuya ausencia afecta mucho a aquéllos. Alaban a este pastor y se disponen a cantar hermosos versos para celebrarlo y para festejar que está próximo a llegar. Luis de Velasco es presentado bajo la mítica figura de Dafnis, el personaje más representativo de la poesía bucólica. No es coincidencia que se haya elegido a este personaje para “disfrazar” al virrey, sino una consciente hiperbolización de la importancia de este hombre. Es retratado casi como “el salvador” del mundo en versos como *spesque unica mundo* (v. 4) y *omnibus una salus* (v. 18), elevándolo así a un nivel religioso que en la vida real probablemente no poseía, pues era sobre todo un hombre de estado. Según este texto, sólo él puede “salvar” a Nueva España, él es el único gobernante capaz de llevar a estas tierras americanas al verdadero camino de la piedad. Igualmente, estas tierras han sufrido profundamente la ausencia de su salvador. Una vez más, notamos ese aire mesiánico y de pueblo elegido continuamente presente en la literatura de la Nueva España, especialmente la de este siglo.²¹⁶

Aquella asociación no parece extraña ni fuera de lugar, pero el vínculo que se establece entre el virrey y Apolo merece un comentario aparte. Se presenta una relación comparativa entre Luis de Velasco, Dafnis y Apolo. Apolo no es una deidad recurrente en la poesía bucólica de Teócrito, y por lo tanto en la poesía bucólica más antigua y estricta. Sin embargo, en Virgilio su papel es más importante y es aquí donde por primera vez lo hallamos relacionado con Dafnis, en la *Bucólica V* (35, 66). En este poema, Menalcas y Mopso recitan versos acerca de la muerte y apoteosis de Dafnis. El vínculo entre Dafnis y Apolo se asemeja al que presenta Peña en su

²¹⁶ Cf. p. 57.

poema, y también se describen escenarios parecidos, en los que la naturaleza llora y extraña a Dafnis; la innovación estaría en que, en el texto novohispano, no se llora la muerte de Dafnis, sino su prolongada ausencia, igualmente dolorosa, y se celebra que pronto volverá. Por estas similitudes, este podría ser un hipotexto de la *Ecloga de adventu*.

Ahora bien, de la asociación de Luis de Velasco con Apolo se puede inferir que se está aludiendo a alguna inclinación artística o humanística del virrey, a alguna característica anímica de su personalidad, o a algún logro de su gestión. No obstante, si leemos su biografía, no hay nada que indique ninguna de las situaciones anteriores, que tuviera dotes artísticas o que hubiera impulsado las humanidades o las artes (lo cual es de cualquier forma ilógico porque este poema, supuestamente, se escribió a su llegada y justo antes de empezar su primer mandato). Entonces, ¿por qué Luis Peña nombra a este personaje como Apolo? ¿Qué analogía existe entre ambos según el poeta? ¿Qué característica de esta divinidad poseía Luis de Velasco? En primer lugar, un elemento recurrente en este autor novohispano es el simbolizar a figuras presentes o del futuro próximo en América con la figura de Apolo, e incluir a esta divinidad en sus poemas para relacionarlo con algún aspecto de las tierras americanas, como también aparece en la *Proteus ecloga*.

Por otro lado, podemos rastrear la explicación de esta analogía en Virgilio, ya que ésta parece responder a alusiones literarias y no a bases mitológicas o biográficas. En la multicitada *Bucólica IV*, encontramos los siguientes versos, cita en la que probablemente se basa esta referencia del poema novohispano: *Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / desinet ac toto surget gens aurea mundo / casta fave Lucina*²¹⁷: *tuus iam regnat Apollo* (vv. 8-10). Estos versos encierran un matiz religioso y ritual. Virgilio relaciona a Apolo con el misterioso niño que regiría

²¹⁷ Lucina era la diosa protectora de los nacimientos y era asimilada con Diana y con Juno.

al mundo para llevarlo a la edad de oro, siendo éste una cuasi divinidad con todas las características de Apolo. La identidad de este niño divino ha causado confusión a través de los largos años en que se ha estudiado al poeta latino, por lo que existen varias interpretaciones acerca de ésta. En esta égloga, Peña relaciona a Apolo con Luis de Velasco en alusión al *Apollo-puer* de la *Bucólica* IV: *Omnibus una salus atque omnibus unus Apollo est*, con lo que podemos pensar que, al igual que aquel niño, él también vendría a América a iniciar una época dorada de orden, paz y progreso. Vemos que, aunque velada, ésta es una temática recurrente en este poeta novohispano.

Es importante comentar algo más acerca de la figura de Dafnis. Luis de Velasco es ocultado bajo la efigie de este mítico pastor. Debe destacarse que en este poema se sigue el protocolo del manejo de Dafnis, ya que comúnmente es representado en ausencia. El primer y más importante ejemplo está en el *Idilio* I de Teócrito, en el que se le retrata justo en el momento en el que está muriendo. De esta forma, toda la naturaleza e incluso las deidades, con excepción de Afrodita, se consumen de dolor mientras su vida se extingue. Aquí vemos a un Dafnis insolente, que arenga a Afrodita e intenta humillarla con burlas, que se niega a ser vencido por Eros y finalmente muere en una escena de intenso patetismo; Teócrito dibuja un personaje completamente enérgico que busca liberarse del cerco de voluntades contrarias como una señal de rebeldía, como una búsqueda de libertad, para finalmente morir y sublimarse en la naturaleza que tanto amaba y tanto lo amaba a él.

La fuerza e impacto de este Dafnis apoteósico y violento poco tienen que ver con lo que aparece en esta égloga, que más probablemente se inspiró en otra interpretación del héroe bucólico. Por ejemplo, tenemos el retrato virgiliano de su muerte y ausencia en la *Bucólica* V. Aquí se plasma a un Dafnis cuya ausencia es lamentada por toda la naturaleza y por las deidades

que lo amaron, que llevó progreso y avances, pues es presentado como quien introduce los cultos dionisiacos, y que instauró orden y paz en la naturaleza. Este retrato de una personalidad apacible, admirado y esperado por todos es más cercano al que encontramos en Peña; en cambio, el concepto de Teócrito parece distar de la imagen novohispana. Por lo anterior, es probable que Peña se hubiera inspirado en esta *Bucólica V* para elaborar a su Dafnis y el texto en general, sobre todo por otras razones que se comentarán más adelante.

Un recurso típico de la poesía bucólica post virgiliana, y según algunos en la de Teócrito también es clave, es el del llamado disfraz pastoril. Este elemento se utilizaba para esconder las identidades de personajes reales y relacionados de alguna manera con el autor bajo el nombre de algún personaje de la égloga. Es evidente que el virrey Luis de Velasco es aludido aquí con la figura de Dafnis. En primer lugar, es en su honor que se compone esta égloga, pero es a Dafnis a quien cantan Tirsis y Coridón. Dafnis ha estado ausente largo tiempo, por lo cual toda la naturaleza se ha enlutado y pena. Esto probablemente hace referencia al tiempo que el virrey pasó lejos de México, cuando se marchó del país al tener problemas con el virrey Manrique.

Según algunos críticos, el disfraz pastoril aparece ya en la poesía de Teócrito, siendo el ejemplo más recordado el *Idilio VII*, también llamado *La fiesta de la cosecha*. En esta narración, la abundancia de personajes, así como la personalización y especificidad del relato, lleva a los teóricos a preguntarse si detrás de los nombres rústicos se esconden personas reales que pertenecieron, tal vez, al círculo poético de Teócrito. En este recurso se ha intentado rastrear datos biográficos acerca de este autor, cuya vida permanece oculta casi en su totalidad a nuestros

conocimientos, aunque algunos creen que no debe exagerarse ni su uso ni su importancia en la obra del poeta siciliano.²¹⁸

Esta cuestión toma más forma con Virgilio, en quien las alusiones son más directas. Posteriormente, el disfraz pastoril se erigió como un elemento *sine qua non* del género en el Renacimiento, y casi ninguna égloga fue escrita sin estar directamente dedicada a alguien que, de igual forma, se hallaba oculto tras la figura de algún pastor. En la *Ecloga de adventu*, el recurso resulta primordial y es evidente que todo lo que se dice de Dafnis se dice de Luis de Velasco, y que todo lo bueno que se le confiere al mítico pastor, también se le concede al virrey. Así pues, resulta natural que Luis Peña escogiera utilizar este recurso y resaltarlo de tal forma, debido a la naturaleza del poema y su finalidad.

En la *Ecloga de adventu* encontramos mucho más vocabulario representativo de la poesía bucólica que en otros textos. Sin embargo, éste es un poema que, en cuanto al léxico, es una mezcla de vocabulario típicamente bucólico y de alusiones cristianas. Donde hay más de este vocabulario es en el canto de Coridón en los vv. 9-15, en el que encontramos *sub tegmine pinus, rura, agri, quercus, mella, genistae, lyliaque... vepres*, palabras que, si bien no describen un *locus amoenus* sino una relación de antítesis entre éste y el dolor causado por la partida de Dafnis, sí establecen una relación entre la naturaleza y un sentimiento externo y describen un paisaje idílico típico de la poesía bucólica. A diferencia de otras églogas, como *Proteus ecloga*, la cual sigue una línea que imita un registro de la tradición bucólica poco pastoril, ésta sigue los parámetros de ubicación campestre tradicional y de la descripción sutil y breve de la naturaleza,

²¹⁸ Entre los que apoyan esta teoría están Charles Segal y K. J. Dover. Algunos otros, como David Halperin, no creen en la utilidad de estas indagaciones ni en la alegoría de Teócrito.

elemento característico de los poemas bucólicos más pastoriles, considerados también por muchos críticos los poemas más puramente bucólicos.

Destaca de igual forma la ubicación espacial que nos confiere el uso del léxico. Palabras como *silva* y *campus* se relacionan en el segundo discurso de Tirsis (vv. 5-6) , y también guardan vínculos con *urbs*, aunque el autor no intenta hacer una separación entre ambos escenarios, el rural y el urbano, sino que los concibe como una misma totalidad, como parte de un mismo mundo contiguo que de igual manera extraña a Dafnis. Lo anterior constituye una característica destacable y propia de Luis Peña, y que corresponde directamente con su contexto y finalidad, puesto que, en la tradición bucólica, el manejo de los ámbitos “ciudad y campo” no siempre es tan conciliatorio. La palabra *urbs* aparece múltiples veces en Virgilio debido al énfasis que él establece al diferenciar entre este espacio y *campus*. De esta forma, él siempre intentará establecer una tajante polarización de la vida, la gente y las costumbres que en ellos se desarrollan. Por ejemplo, en la *Bucólica* I, el pastor Tí tiro exclama acerca de su experiencia en la gran ciudad de Roma: *Urbe quam dicunt Romam, Meliboee, putavi / stultus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus / pastores ovium teneros depellere fetus* (19-21).

El tema de la religión es muy importante en esta égloga. Por ejemplo, en el verso 4 se llama a Dafnis, o más bien al virrey, única esperanza del mundo occidental con las siguientes palabras: *occiduo decus egregium spesque unica mundo*. Podemos interpretar lo siguiente: *decus egregium* se refiere a las sobresalientes cualidades de Luis de Velasco, maravilloso hijo de la tierra mexicana; Nueva España sólo encontrará el camino correcto bajo su dirección y mando. Bajo esta concepción, en la que Luis de Velasco es visto como un pastor, y no cualquier pastor, sino un Dafnis, que guiará al rebaño por los pasos de la piedad y la salvación, es que el poeta escogió llamarlo *egregium*, de *ex grege*. *Spesque unica*, significa claramente que es la única

esperanza, haciendo el poeta énfasis en la unicidad de Dafnis, quien es la única y absoluta esperanza en una concepción del mundo católica y monoteísta. Igualmente, la esperanza se aplica a contextos más religiosos que políticos.

Por otro lado, tenemos en los versos 17-18: *Daphnis / omnibus una salus atque omnibus unus Apollo est*. Una vez más, se insiste en la unicidad del papel de Dafnis, o Luis de Velasco, que es la única salvación, siendo esta última palabra un vocablo que ya conlleva un marcado acento religioso. Apolo también tiene una acepción soteriológica adaptada de su uso en Virgilio, aspecto que ya se comentó. Así pues, el virrey es el único que puede guiar al nuevo mundo por el camino de Dios. Además, es la salvación para todos, puesto que se insiste en *omnibus*, palabra que se encuentra dos veces en el mismo verso y podría equipararse, en el v. 4, con *occiduo mundo*.

Las églogas del manuscrito 1631, en su gran mayoría, tienen notorios matices religiosos, vocabulario relacionado con esta materia, y otros elementos que ya no son solamente retratos de la vida idílica de pastores, sino que toman ciertos elementos de la poesía bucólica para seguir finalidades primordialmente católicas. En otras de estas églogas existen rasgos aun más marcadamente religiosos, metidos casi por fuerza en el formato bucólico por excelencia, la égloga, casi indiscriminadamente y sin reparo en la violencia de la inserción. Por ejemplo, la *Ecloga III, De eadem re, Corydon, Lycidas*, parte de la trilogía de églogas llamadas *De foelicissimi B. F. Azebedi et sociorum martyrio*, narra el martirio del padre Ignacio Azebedo, jesuita portugués con el encargo de evangelizar Brasil y que murió a manos de corsarios franceses en 1570. En este poema, Lícidas y Coridón refieren la triste noticia de la muerte del padre Azebedo. No obstante, aquí no se disfraza al padre con ningún nombre de pastor para resguardar el ensueño bucólico, sino que se le llama por su nombre real, y después se menciona

el martirio de San Pedro, equiparando este suceso con la desafortunada muerte del jesuita. De esta forma, se incrusta en un formato de égloga un tema nada bucólico y un ámbito nada bucólico, aunque se represente el coloquio de dos típicos pastores. También se insertan retratos gráficos y sangrientos que poco o nada tienen que ver con el género en el que se plasman.²¹⁹ Por esto podemos inferir que la intención de seguir ciertas normas piadosas y de ensalzar la religión era más importante que la de apegarse a normas estrictamente literarias y poéticas, por lo menos en esta serie de poemas. Esto no puede afirmarse de la *Ecloga de adventu* porque todos los elementos religiosos están cuidadosamente mezclados con los de la tradición literaria.

Análisis poético

En esta égloga encontramos un tropo importantísimo para la poesía bucólica: la falacia patética, figura de simpatía, generalmente parte del lamento pastoril, en la que se representa la naturaleza absorbiendo y experimentando sentimientos humanos en respuesta a un suceso trágico o de intenso dolor. La tipificación de esta figura resulta compleja, ya que es una variación de la metáfora, junto con antropomorfismo y prosopopeya²²⁰, pero en el caso de la poesía bucólica es notorio su uso y preponderancia como figura única. En la *Ecloga de adventu*, sin embargo, la figura es muy clara, y está separada del resto del poema por un discurso de Coridón, en vv. 9-15. En ella, se describe cómo la naturaleza, antes enlutada y casi muerta, se restablece y cobra nueva vida ante la expectativa de la llegada de Dafnis.

En este caso, tenemos una falacia patética ambivalente, ya que muestra dos caras de la situación: por un lado, describe el estado anterior de cada elemento, *squalentia rura, desolati*

²¹⁹ Los retratos del martirio de Azebedo son muy gráficos y violentos en los otros poemas del ciclo del martirio, e incluyen violencia física. Por ejemplo, en la *Ecloga I. Lycidas, Mopsus*, encontramos: *corporibus discerpta suis, hinc brachia et illinc / errabant pelago truncataque corpora passim / semianimesque viri et luce carentes* (vv. 13-15).

²²⁰ ROSENMEYER, *op. cit.*, pp. 249-250.

agri, abiecti vepres, lylia cadentia, lo cual indica un estado de desolación, tristeza y decaimiento provocado por la ausencia de Dafnis, en el que la naturaleza casi muere ante el dolor de su separación; por otra parte, se presenta a la naturaleza en su nuevo estado, de esperanza y alegría, por el regreso del amado pastor, con verbos tan notorios como *se reparant*, con expresiones como *patulosque ad sydera ramos, sudant mella genistae, pingui arista*, etc. En esta otra lectura, se revela una nueva vitalidad recobrada por la naturaleza, que vuelve a la vida con todo su esplendor. Así, tenemos una falacia patética tanto en respuesta al dolor como a la felicidad, y vemos que en este poema la naturaleza es capaz de reaccionar enérgicamente a ambas sensaciones. Esta ambivalencia se logra mediante una serie de antítesis entre la muerte previa de la naturaleza y su revitalización, contraponiendo elementos como *squalentia, desolati* con verbos como *reparant*, que evidentemente conllevan significados opuestos, al igual que *abiecti, cadentia* con *referunt*, que significan exactamente lo contrario.

Vemos en la *Bucólica V* el probable modelo de la *Ecloga de adventu*, pues encontramos ejemplos similares de falacia patética. No obstante, la antítesis del poema novohispano, que se efectúa dentro de un mismo canto en unos cuantos versos y dentro de un mismo verso a veces, en Virgilio se establece entre las dos canciones de los dos personajes, Mopso y Menalcas. Así como encontramos ambos sentimientos y ambas reacciones en una sola figura en nuestra égloga, de tristeza y de alegría, en Virgilio el canto de Mopso (vv. 20-44) es el que expresa la devastación y el de Menalcas (vv. 56-80) la jovialidad. Por lo tanto, la antítesis se establece en mayor escala en Virgilio, y Peña hace más bien una síntesis de ambos despliegues patéticos. El canto de Mopso relata la muerte de Dafnis y cómo la naturaleza se lamenta por esto, y el de Menalcas expresa su triunfal retorno a la tierra, en la que instaura paz, orden y alegría, y celebra su apoteosis. Así pues, en la estructura de Peña, vemos un conjunto de ambas falacias patéticas.

Puede verse también que éste es el hipotexto por los préstamos, pues *ipsi laetitia voces ad sidera iactant/ intonsi montes* (V, 62-63) es parecido al siguiente verso de Peña: *patulosque ad sidera ramos/ extollunt quercus* (vv. 12-13). También se recrea fonética y léxicamente la alegría de los campos junto con los sonidos que emiten por esta precisa razón, lo cual está asimismo presente en la *Bucólica V*, en los vv. 58-64. En el poema novohispano esto se encuentra fuera de la falacia patética, los vv. 5-8, pero es una recreación de la figura de Virgilio: *fussa iuventus cuncta replens sonitu resonat, resonatque Camenae*, en donde se insiste en el políptoton y la sinonimia para imitar el sonido que, armónico y en conjunto, se desprende de los campos, emitida por la tierra que espera ansiosa a un hijo que se había fugado. No obstante, el canto de Menalcas parece ser imitado en más ocasiones por Peña para la elaboración de su falacia patética que el canto de Mopso, probablemente por el énfasis en la alegría del retorno de Luis de Velasco, ya que no se buscaba resaltar el aspecto triste de su anterior partida, sino la felicidad de su regreso. Es una falacia patética que se inclina por demostrar la preponderancia del júbilo y de la nueva vida de la naturaleza novohispana, por encima de la tristeza y de la casi muerte de ésta, en respuesta a la feliz ocasión de la llegada de Luis de Velasco.

Las figuras de repetición, una vez más, encuentran un lugar de privilegio en la enramada poética de Luis Peña. En el verso 2 aparece *alternis alternent*, un políptoton que asemeja al que había utilizado este mismo autor en la *Proteus ecloga* con *felix felicia* y que también repite en *sonitu resonat, resonantque*, en el verso 7. Esto parece ser un gusto personal del autor y también destaca como una figura recurrente en la literatura novohispana, ya que, al ser ejercicios estudiantiles muchos de estos textos, se desplegaban estas figuras de repetición con fines didácticos, es decir, para que los alumnos aprendieran declinaciones, conjugaciones y reconocieran las distintas formas del latín.

Igualmente, hay varios ejemplos de anáforas y tropos de este tipo. En los versos 2-3 encontramos una epanalepsis de inspiración virgiliana: ... *Daphnin / Daphnin ad astra feramus, amavit nos quoque Daphnis*, con lo cual evidentemente se destaca la figura del protagonista del poema, el pastor Dafnis, o más bien del virrey Luis de Velasco. En fin, estas figuras de repetición, como también sucede en *Proteus ecloga*, ocupan un lugar importante en la poesía de Luis Peña, al igual que en toda la tradición bucólica.

Ahora bien, habría que destacar los múltiples préstamos que Luis Peña empleó en esta ocasión para comprender mejor la naturaleza de su inspiración literaria. En primer lugar está la *Bucólica V* de Virgilio, probablemente el principal hipotexto de la *Ecloga de adventu*. Por ejemplo, en los versos 13-15 aparece la temática de escribir cantos y poesía en los árboles: *in viridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi et modulans alterna notavi / experiar*, cuestión que recrean los últimos versos de la égloga novohispana. También está en el verso 42 *tumulo superaddite carmen*, lo cual recuerda al *hoc carmen scripserunt cortice* (v. 17) del texto de Peña. Uno de los préstamos más notorios se basa en los versos 51-52 de Virgilio, donde encontramos: *Daphnimque tuum tollemus ad astra / Daphnin ad astra feremus: amavit nos quoque Daphnis*, claros precedentes del verso 3 de la *Ecloga de adventu*.

No sólo encontramos alusiones a la *Bucólica V* de Virgilio, pues también otras de sus obras están presentes en la *Ecloga de adventu*. Uno de los rastros más obvios está en *Bucólica I*, 1: *patulae sub tegmine fagi*, que recuerda a *argutae sub tegmine pinus* (v. 9) del poema en cuestión. Si el vocabulario no es exactamente igual, es clara la alusión y la estructura es muy parecida, pues tenemos palabras que designan árboles en genitivo que encierran al mismo complemento circunstancial. Más adelante en el mismo poema virgiliano, aparece: *usque adeo turbatur agris* (I, 12), que tiene que ver con *usque adeo ut silvis*. Igualmente, como ya se había

comentado, hay una clara relación entre el Apolo mencionado por Peña y la función de esta divinidad en la *Bucólica* IV, en donde encontramos: *iam tuus Apollo regnat* (v. 10).

De igual forma, curiosamente, encontramos varios versos parecidos en el *De partu Virginis* de Sannazaro, especialmente aquéllos que tienen que ver con un aspecto religioso. En I, 354-355: *tunc animae pax, et requies, spesque unica nostrae / sic raperis?*, que puede relacionarse con el verso 4: *spesque unica mundo*. En el libro tercero de esta misma obra, está: *egregium decus, et superum mirabile donum* (v. 301); que asemeja la primera mitad del mismo verso 4: *occiduo decus egregium*. Entonces, en el mismo verso encontramos una mezcla de dos alusiones directas a la misma obra de Sannazaro, lo cual no es coincidencia, pues este verso 4 es también el verso, junto con el 18, con más connotaciones religiosas en todo el poema. Esto nos habla de una plena y desarrollada conciencia poética en el autor, no sólo de sus finalidades estéticas, sino del bagaje cultural y literario en el que puede apoyarse precisamente para perseguir sus propósitos definidos. Tantas alusiones en diferentes poemas de *De partu Virginis* apuntan a que, probablemente, este fue un texto estudiado y admirado en esa época, o a que Luis Peña tenía un especial gusto y conocimiento de éste.

3.1.3 Dialogus pro patris Antonii de Mendoza adventu (fragmento)

Thyrsis:

Has inter salices vacua proiectus in umbra
dum placidae spirant aerae pronisque susurrat
flumen aquis, miserum meditabor arundine carmen
absentemque dui spectabo Daphnida. Daphnis,
cur ita tardus abes? Cur nos ita tardus amantes 5
inmenso dudum crucias angisque dolore?
Has inter salices vacua lacrimabor in umbra,
donec adesse velis contingat et ora tueri.
Non vitrei dulcem libabo fluminis undam,
me non excipient herboso margine ripae, 10
non dorso nemoris solabitur aura iacentem,
donec adesse velis contingat et ora tueri.
Nec cum sol oritur, nec cum se condit in umbras
nec mihi iam pecudes, nec pingues pascere tauros
gratum erit aut pastos ad flumina ducere grata 15
donec adesse velis contingat et ora tueri.
Tantum inter silvas aut solo in litore mecum
rupibus acreis et surdis conquerar arvis:
Daphnis, deliciae pastorum, gloria, Daphnis,
pars animae, et cordis pars, Daphnis, maxima nostri. 20
Longe, Daphnis, abes: tua nos absentia, Daphnis,
sollicitos angit. Quis te sic usque moratur
tecum amor? Et Charites fugere, et gaudia nostra
arboribus cecidere comae, spoliataque honore est
silva suo solitasque negat pastoribus umbras. 25

Omnes sunt sicci fontes et flumina sicca,
infecunda manent permissis frugibus arva,
squalor tristis habet pecudes pecudumque magistros.

Nil nisi triste sonant et silvae, et pascua et amnes;

ergo ades, o dilecte nimis, te pascua et amnes

30

expectant, tibi iam contextunt aureaserta

adventuque tuo testantur gaudia Nymphae,

submittitque novos tellus tibi Mexica flores.

Traducción²²¹

Diálogo por la llegada del padre Antonio de Mendoza (fragmento)²²²

Entre estos sauces, tendido en la sombra vacía,
mientras espiran plácidas auras y el río susurra
con pronas aguas, ensayaré en la caña mísero carmen
y esperaré al largo tiempo ausente Dafnis. Oh Dafnis,
¿Por qué así tardo estás lejos? ¿Por qué así tardo, hace mucho, 5
si te amamos, con inmenso dolor nos torturas y afliges?
entre estos sauces he de llorar en la sombra vacía,
hasta que quieras venir y acontezca que mire tu rostro.
No del río vítreo he de libar onda dulce,
no de la margen herbosa me apartarán las riberas, 10
no al que yace de dorso consolará el aura del bosque,
hasta que quieras venir y acontezca que mire tu rostro.
Ni cuando salga el sol, ni cuando en sombras se esconda,
ni ovejas ya grato me será ni pacer pingües toros
o, apacentados, guiarlos a ríos sabrosos, 15
hasta que quieras venir y acontezca que mire tu rostro.
Tan sólo entre selvas o en litoral solitario conmigo,
me quejaré a las rocas agudas y a los sordos barbechos:
Dafnis, delicia de pastores, gloria; parte del alma,
Dafnis; y de nuestro corazón, Dafnis, máxima parte. 20
Mucho hace que estás, Dafnis, ausente: Dafnis, tu ausencia

²²¹ La traducción aquí presentada fue elaborada por José Quiñones Melgoza en su edición y traducción de este texto. Cf. QUIÑONES, *Égloga por la llegada del padre...*, pp. 1-17.

²²² Este personaje, Antonio de Mendoza, no debe confundirse con el primer virrey de la Nueva España. Se trata de un padre jesuita que fue asignado provincial en 1584 y gobernó la provincia hasta 1591.

nos angustia afligidos. ¿Qué amor así te demora
siempre contigo? Ya las Gracias huyeron, ya, nuestro gozo,
las frondas cayeron del árbol, y de su honor despojóse
la selva, y a los pastores niega las sombras usuales. 25
Secas están todas las fuentes y secos los ríos;
aunque lanzados los granos, los barbechos quedan estériles,
triste descuido posee a ovejas y a mayores de ovejas;
nada, sino tristeza, suenan selvas, caudales y pastos;
mas llegas, oh muy dilecto, y los caudales te esperan 30
y pastos; y para ti entretejen áureas guirnaldas
y a tu llegada atestiguan sus gozos las Ninfas,
y flores nuevas produce para ti la tierra mexicana.

Comentario

Este fragmento fue extraído del *Dialogus pro patris Antonii de Mendoza adventu*, representado en el Colegio de San Ildefonso y elaborado por el padre Bernardino de Llanos, con fines específicos. Se trata de los primeros treinta y tres versos del *Diálogo* en formato teatral, que está dividido en tres actos y consta de 468 versos. Este texto, que también ha sido llamado “égloga”, se encuentra en los fols. 130-138v del Manuscrito 1631. Su nombre completo es *(Dialogus) pro patris Antonii de Mendoza adventu (factus) in Collegio Divi Ildephonsi*. El mote de *dialogus* o de *ecloga* ha sido tema de discusión entre los investigadores, pero debido a su formato teatral, al predominio del diálogo, a la presencia de acción aunque muy discreta, y a su peculiar mezcla de tradiciones, se preferirá el título *dialogus*, si bien no sería un error llamar *ecloga* a este poema, en especial por el manejo de este género-formato en esta época. Además, hay otro texto teatral de Llanos, representado en 1589, que también se encuentra en este manuscrito y lleva el nombre de *Dialogus in adventu inquisitorum, factus in Collegio Divi Ildephonsi*, por lo que es lógico pensar que ambos poemas estaban correspondidos y que el autor prefería relacionarlos con la tradición de los diálogos. No obstante, el hecho de que se prefiera llamar al poema en cuestión *Dialogus* no significa que no se considere perteneciente a la tradición bucólica o que no haya bucolismo en él, puesto que, por razones que se presentarán más adelante, está plagado de alusiones bucólicas y no cabe duda de que su relación literaria es estrecha con la poesía bucólica clásica y, aun más, con la poesía renacentista tradicional de escuela italianizante.

Bernardino de Llanos es tal vez el poeta neolatino más importante de los últimos años del siglo XVI en Nueva España. Considerado el primer Virgilio mexicano por su fiel recreación y

gusto por el estilo del poeta romano,²²³ nació en Ocaña en 1560. Llegó a territorio americano en 1584 junto con Antonio de Mendoza cuando éste había sido elegido provincial. Sin duda, fue Llanos el gran reformador de los estudios latinos en Nueva España, y sustituyendo a Vicente Lanucci al frente del colegio jesuita, elaboró numerosos compendios, antologías, gramáticas, y demás material didáctico para el aprendizaje de los alumnos²²⁴ debido a la carencia de textos apropiados y a la insuficiencia de copias para todos los estudiantes.²²⁵ Luego de cuarenta años de enseñanza, murió en octubre de 1639.²²⁶

En cuanto a la representación del *Dialogus*, existen varias hipótesis acerca de la fecha en que esto sucedió. Para José Quiñones, el autor escribió el *Dialogus* en el lapso comprendido entre su arribo a la capital de la Provincia (octubre de 1584) y la fundación del Colegio de San Ildefonso, en julio de 1588. Su representación debió efectuarse entre esta fecha y la partida a Roma de Antonio de Mendoza, en 1590.²²⁷ Por otro lado, Ignacio Osorio considera que debió representarse en mayo de 1585 por el regreso a la ciudad de Antonio de Mendoza después de una visita por toda la provincia. Por lo tanto, Llanos escribió este texto recién llegado a México.²²⁸

El fragmento aquí presentado es un monólogo del pastor Tirsis, uno de los personajes de la obra, en el que lamenta la ausencia de Dafnis y deplora que se haya marchado, no sin mostrar también expectativa por su pronto retorno. No obstante, el *Dialogus* en su totalidad está compuesto por tres actos, tomando lo que el manuscrito señala por “escena”. Aun más, José Quiñones Melgoza, para la mejor comprensión de este texto, lo separa en cuatro partes, de las cuales la primera abarca los versos 1-118, en la cual Tirsis y otros pastores descansan mientras se

²²³ QUIÑONES, *Poesía neolatina...*, pp. 34-35.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ OSORIO ROMERO, *Colegios y profesores...*, p. 56.

²²⁶ QUIÑONES, *Poesía neolatina...*, p. 35.

²²⁷ QUIÑONES, *Égloga por la llegada...*, pp. XII-XIII.

²²⁸ OSORIO ROMERO, *Colegios y profesores...*, p. 54.

quejan de la tardanza de Dafnis; la segunda va desde los versos 119-213, en la que los pastores anuncian que Dafnis ha llegado, o regresado; la tercera parte se encuentra entre los versos 214-365, donde se confirma el arribo de Dafnis y los pastores se preparan a celebrar el acontecimiento; y finalmente está la cuarta parte, que leemos entre los versos 366-468, en la que se establece lo que se debe hacer para tal festejo, se da una riña violenta entre Damón y Melibeo que después termina en reconciliación, y se dirigen con tono amoroso al *magnus pater*.²²⁹

Con respecto a este apartado, debo mencionar que busco destacar ciertas características de este fragmento por encima de las encontradas en el resto del poema, en especial la práctica de la *imitatio*, muy particular en este caso, la influencia que presumiblemente tuvo en otras piezas del mismo manuscrito, y la notoria teatralidad del texto, rasgo sin matices puramente clásicos. No obstante, también es importante notar ciertos rasgos del texto en general. Por estas razones, primero realizaré una revisión general de los puntos bucolistas más relevantes del fragmento y después comentaré los tres puntos principales que acabo de mencionar y que deseo resaltar, obviando los elementos que sean repetitivos o que no contribuyan a este fin específico.

En el fragmento presentado vemos muchas de las características de los otros textos ya analizados, y que son de capital importancia en poesía bucólica. En los versos 1-3 está el despliegue del *locus amoenus*, breve y sobrio, que con unas cuantas pinceladas y en unos pocos versos describe un lugar de extrema belleza, pero también de extrema simplicidad, con vocabulario típico de la figura, como *vacua umbra*, *placidae aurae*, etc. De igual forma, este *locus amoenus* coloca a los pastores en una escena de *otium* envidiable y describe su forma de absorber su entorno. Después se describe la ausencia de Dafnis y la angustia que ésta provoca mediante el lamento pastoril, que en esta ocasión abarca todo el fragmento. También

²²⁹ QUIÑONES, *Égloga por la llegada...*, pp. XIV-XVI.

encontramos falacia patética como parte imprescindible del lamento en los versos 23-33. En ésta se enfatiza la separación de Dafnis, pues varias veces se repite que está ausente. Más aun, se recrea la figura de este pastor, que evidentemente, en disfraz pastoril, representa al padre Antonio de Mendoza. Por otro lado, las figuras de repetición son muy importantes, y encontramos versos que podemos llamar mini estribillos (v. 8, 12, 16) y un asombroso despliegue del repertorio de estas figuras, como anáforas, epanalepsis, epanadiplosis, aliteraciones y políptoton.

El poeta establece una ingeniosa antítesis en los primeros cuatro versos entre la belleza del lugar, la cómoda posición de *otium* de Tirsis, quien se encuentra plácidamente en un lugar de calma sin igual, y su sufrimiento por Dafnis. El *locus amoenus* coloca al personaje en un verdadero *otium*, pero que sólo sirve para enfatizar la importancia de Dafnis. Más adelante, se continúa subrayando este dolor, dejando el *locus amoenus* y el *otium* en completo olvido. Es más, los parajes bellos sólo sirven para castigar a Tirsis, y no para consolarlo o para atenuar su dolor. De este modo, la naturaleza en el momento de externar dolor no consuela la pena, sino que la acentúa.

Los versos 1 y 7 se relacionan en un curioso paralelismo que intenta dar la impresión de un súbito cambio y de intensificación del sentimiento, pues los dos versos son básicamente iguales, excepto por una palabra clave que lo cambia todo y que modifica el significado dramáticamente: *proiectus* (v. 1) y *lacrimabor* (7). Vemos que el sentimiento de Tirsis se va agravando y escala desde el más completo *otium* hasta una actitud que podría parecer de rabieta, lo cual parece aparente con el uso de expresiones como *donec adesse velis contingat et ora tueri*, puesto que el pastor, con una actitud infantil y caprichosa, afirma que no disfrutará de nada y todo será malo para él hasta que Dafnis no se digne a aparecer. Inclusive, podría interpretarse

que también es Dafnis quien se comporta caprichosamente, pues aun no quiere llegar. Definitivamente, Llanos quiso dar a sus personajes una personalidad determinada, lo cual es muy compatible con la presentación teatral del texto.

Una vez más en un texto casi encomiástico, se destaca el amor sentido por todos los personajes hacia el sujeto esperado, como puede verse en los versos 22-23. En todo el pasaje se habla del afecto que se le tiene a Dafnis, se usan las palabras *amor* y *amantis* con especial énfasis en este sentimiento. El amor, de nuevo, tiene una connotación fraternal y cristiana, muy lejana del amor predominantemente erótico de la poesía bucólica clásica o del amor cortesano que encontramos plasmado en églogas de época más tardía.

Un aspecto muy destacable y que es difícil de encontrar en documentos tan clasicistas como nuestras églogas es la presencia de evidentes elementos mexicanos en este fragmento y en toda la obra en general. En el verso 33 Llanos introduce en su poema *tellus Mexica*, haciendo claro que es ésta la tierra de la que hablan los pastores y a la que llegará Dafnis, o Antonio de Mendoza. Con este simple adjetivo ubica la obra en tierra novohispana y la reconoce, y al nuevo mundo también, como parte nueva de una antigua tradición. Así pues, utiliza vocabulario propio de la región e incluye nuestra realidad en el ensueño bucolista del *Dialogus*. Aun más, podemos afirmar que el paisaje presentado por Llanos, aunque pueda parecer completamente virgiliano, sin negar que la inspiración del mantuano sea indudable, es el que encontró al llegar a América, el cual utilizó como modelo para elaborar sus hábiles descripciones paisajistas. Incluso, más adelante, en versos del poema que no aparecen en el fragmento citado, escribe: *vos mihi nunc, lymphae Tenuxtitlanides almae* (v. 119). Así, retrata en su poema la realidad y geografía mexicanas, pero expresadas en la lengua de Virgilio, con lo que logra una experiencia completamente original, puesto que establece una manera novedosa de utilizar el lenguaje

virgiliano y, al mismo tiempo, una manera novedosa de sentir la tierra mexicana. En otras palabras, Bernardino de Llanos utiliza vehículos clásicos y modelos y formas virgilianas con la intención de cantar lo nuestro, y con esto introduce una nueva forma de experimentar la poesía de herencia virgiliana.²³⁰

Uno de los aspectos más destacables del poema es el formato de diálogo teatral que presenta, ya que la poesía bucólica en general, a pesar de su aspecto dialogado, no era elaborada para ser puesta en escena ni era vista como un texto dramático, por lo menos en la antigüedad clásica. Por lo tanto, esto constituye un giro novedoso y modernizado del género tradicional. De tal forma, habría que preguntarse cómo fue que Llanos obtuvo la inspiración para ser parte de este intempestivo y audaz estilo. La elección de Llanos de presentar su poema específicamente en forma teatral puede deberse, obviamente, a la antes aludida costumbre jesuítica de realizar certámenes literarios y de representar obras teatrales en sazón de un festejo o una conmemoración importante para el colegio. No obstante, ¿por qué eligió el género bucólico para confeccionar su obra? ¿Por qué no ceñir sus aspiraciones literarias a formas que fueran más convenientes para las necesidades escénicas?

La difícil estructura del poema, en la que parece haber múltiples formatos y varios elementos diferentes de la poesía bucólica y de otros géneros mezclados, no facilita la cuestión. Existe también una falta casi total de acción, frente a la cualidad primordial de la naturaleza dialógica del texto. De esta forma, debemos mirar el contexto literario de nuestra composición para poder comprender tanto el grado de evolución que ya ha alcanzado la poesía bucólica con la dramatización del género, como las posibles razones de su autor para elaborarla de esta manera.

²³⁰ *Ibid.*, pp. XVII-XIX.

En Italia, centro de la actividad literaria, artística y cultural de la época, ya desde Petrarca encontramos un ejemplo de la posterior teatralidad bucolista, en un diálogo entre dos pastores en el que san Pedro se oculta bajo el disfraz del pastor Pánfilo.²³¹ Aun más decisivo fue el año de 1506, cuando *Tirsi*, una pieza de las llamadas *favola pastorale*, una égloga intercalada con canciones y escrita en italiano, fue recitada en la corte de Elisabetta Gonzaga y Guidubaldo di Montefeltro por Baldassare Castiglione y Cesare Gonzaga disfrazados de pastores. Muchos consideran que éste no fue el primer intento de adaptar la poesía bucólica a la representación en cortes, pues la *Favola d'Orfeo*, de Poliziano, había sido representada en 1471. Aunque no es un poema pastoril, sino un ejemplo de las llamadas obras mitológicas, se considera que la introducción es puramente bucólica, dado que aparecen tres pastores, Mopso, Aristeo y Tirsis, dialogando acerca de un ganado perdido y de los amores de Aristeo por una ninfa.²³²

No obstante, La *ecloga rappresentativa* de Castiglione fue la primera en depender puramente de una forma pastoril y en introducir al escenario la convención pastoril alegórica. Algunos años después, se dio un paso hacia la dramatización de la égloga con *Due pellegrini*, de Luigi Tansillo, puesta en escena en Messina en 1538. Otros ejemplos de textos de este estilo son *Il sacrificio* de Agostino Beccari (1554), *Aminta* de Torquato Tasso (1573), e *Il pastor Fido* de Giovanni Battista Guarini (1595). Es a través de estos poemas y otros similares que se debe trazar la evolución gradual del drama pastoril.²³³

La tendencia dramática fue inherente a la égloga desde Virgilio. Hay un crecimiento estable del uso del diálogo, pues los poemas con más de un personaje iban en aumento desde su poesía. Para ejemplificar lo anterior, es suficiente decir que todas las églogas de Boccaccio y

²³¹ GREGG, *Pastoral poetry...*, I, IV.

²³² *Ibid.*, III, I.

²³³ *Ibid.*, I, V.

Petrarca tienen más de un personaje, alterando gradualmente la forma literaria de la égloga. Esta tendencia hacia la expresión dramática se presentó después en la forma en que el poema era presentado al mundo. Así pues, la circulación en impreso o manuscrito, o para la lectura informal, fue sustituida por la recitación en personajes. Las églogas del momento pronto tuvieron un aumento de la complejidad dramática, con mayor acción y sucesión rápida de eventos, por lo que, igualmente, la extensión anormalmente larga se volvió común en el formato. Con todos estos cambios, podemos ver cómo la égloga italiana comenzó a asumir un carácter dramático distintivo, y de esta forma tomó el primer paso hacia una posible evolución del drama pastoril.²³⁴

En España, lugar de origen de Bernardino de Llanos y semillero de nuestra cultura novohispana, la época renacentista se caracteriza por un cultivo intenso de la literatura de los diálogos. La conversación entre pastores es un factor importante de la poesía virgiliana, lo cual se quiso imitar en el género del coloquio, diálogo o drama pastoril. En las *Bucólicas* del mantuano, se pasa de diálogo a monólogo, se interrumpen los personajes entre ellos, se desvían los temas, se muestran personalidades a través de estas conversaciones, etc. Los autores encontraron cierto grado de teatralidad en todo esto y decidieron adaptar esta cualidad que ellos interpretaban como tal en su poesía. Por ejemplo, ya Fernando de Herrera considera la *Égloga* II de Garcilaso como un diálogo dramático. Este deslizamiento hacia el teatro sería también favorecido por la figura del pastor del teatro paralelo en la época y llegaría hasta Lope de Vega. Este tipo de teatro también buscaba una rusticidad determinada, y frecuentemente ubicaba su acción en el aire libre de los campos, jardines o huertos, ya que la naturaleza y el ocio propician el diálogo. Posteriormente, el diálogo pastoril fluctuó hacia la novelización más que a la teatralización, por lo que este género, de cierta manera, sucumbió ante el renacer de la novela

²³⁴ *Ibid.*, III, II.

pastoril. Así pues, los libros de pastores aprovecharon el ejercicio literario del diálogo establecido en el marco natural del género bucólico, y más allá del mismo desarrollaron el germen novelístico implicado en las mismas.²³⁵

Estos formatos también encontraron cultivo en Nueva España, aunque los ejemplos más importantes están escritos en español. Por ejemplo, el poeta toledano Juan Bautista Corvera escribió un coloquio pastoril a mediados del siglo XVI, que por tradición pertenece al teatro cortesano de la primera mitad del siglo. En esta obra, prevalecen las características del drama pastoril italiano, como la importancia del amor, el cual se desarrollaba en ámbitos naturales, la teatralidad del texto, el carácter rústico, una falta de movilidad escénica que fuera más allá de lo necesario para servir de fondo al diálogo, y pobreza argumental frente a la relevancia del lirismo de la pieza.²³⁶ Un tono bucólico-elesiástico fue desarrollado por el sacerdote Juan Pérez Ramírez, al que se considera el primer dramaturgo criollo, que en 1574 compuso *El desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia mexicana, en traje pastoril*.²³⁷ Por otra parte, aunque el popular género de los diálogos floreció especialmente en lengua española, no faltaron valiosos ejemplos en latín, como los conocidos *Diálogos* de Francisco Cervantes de Salazar.

Otro elemento destacable en nuestro poema y que lo diferencia en gran medida de otros es la *imitatio*, concepto muy importante en la literatura de la época y que aparece con especial claridad y fuerza en este fragmento del *Dialogus*. La notoriedad del método de *imitatio* radica en que el modelo destaca mucho más que en los otros poemas discutidos y adquiere un nuevo sentido a través del poema que lo reinterpreta. Efectivamente, este fragmento tiene numerosos ecos virgilianos, como es costumbre, pero *Alcon*, de Baldassare Castiglione, se posiciona como

²³⁵ LÓPEZ ESTRADA, *El diálogo pastoril...*, pp. 335-354.

²³⁶ LÓPEZ MENA, *Obra de Juan...*, pp. 34-38.

²³⁷ BLANCO, *op. cit.*, p. 164. Cf. pp. 76-77 de esta tesis.

el obvio e inmediato modelo y, al mismo tiempo, como un transporte del virgilianismo hacia el poema novohispano.

Alcon es una égloga escrita entre 1506 y 1507 con ocasión de la muerte de Domizio Falcone, amigo del poeta que es representado bajo el nombre del difunto pastor Alcon. Compuesta de 154 hexámetros, narra la devastación del pastor Iolas por la muerte de Alcon y, junto con otros pastores, se lamenta del repentino deceso de su querido y joven compañero. Curiosamente, los primeros veintiocho versos de este poema aparecen, en el manuscrito 1631 en el f. 109r, sin indicación de autor y titulados como *Ecloga in obitu*; aparentemente, ésta era una más de las églogas jesuíticas del documento. No obstante, hoy en día se sabe que *Alcon* de Baldassare Castiglione es el poema que se muestra aquí.

Es destacable que este texto aparezca copiado dentro del manuscrito, y que además esté antes que todas las otras églogas. Su sola presencia en el documento jesuítico llama la atención, especialmente porque aparece en estado fragmentario y claramente incompleto; inclusive, del último hexámetro sólo está la mitad, dos pies y medio, y termina el poema justo en la cesura pentemímera: *optima quaeque rapit*. Habría que preguntarse la razón de que este poema, y este fragmento en específico, se encuentre copiado de esta manera. Es posible que, ya que no había copias impresas suficientes de los “libros de humanidad” ni material didáctico suficiente, este poema fuera plasmado aquí porque se utilizaba en alguna clase y se consideraba un modelo importante para la elaboración del lamento fúnebre en églogas, o incluso en elegías. La presencia de este texto en el manuscrito es otro testimonio del carácter escolar del documento en cuestión y de la poesía latina en este periodo. Aclaro que con el término “escolar” me refiero a que eran documentos elaborados en un ambiente académico, ya fuera por alumnos o maestros, para celebraciones, lecciones, entre otras cosas, pero siempre con una intención formativa.

Ahora bien, ¿cómo sigue Llanos a su modelo, *Alcon*, y con qué método elabora su *imitatio*? Los primeros versos son de inspiración virgiliana, y nos recuerdan a los que encontramos en el principio de la *Bucólica* I de Virgilio (vv. 1-5). *Has inter salices vacua proiectus in umbra* (v. 1) es un verso que el novohispano repite casi idéntico en el número 7: *has inter salices vacua lacrimabor in umbra*. Sin embargo, los versos 8, 12 y 16, *donec adesse velis contingat et ora tueri*, asemejan más un estribillo, ya que la repetición es más constante y divide los fragmentos en unidades semejantes. En los vv. 9-10 vemos los primeros préstamos tomados de Castiglione. Bernardino de Llanos escribe:

*non vitrei dulcem libabo fluminis undam /
me non excipient herboso margine ripae,*

versos que claramente recrean los siguientes del italiano:

*non viridi sedit ramo, non gramine laeto /
non vitrei dulcem libavit fluminis undam (Alcon, 12-13).*

Después viene el mini estribillo en el verso 12 y a continuación imita fielmente varios versos del modelo:

*nec cum sol oritur, nec cum se condit in umbras /
nec mihi iam pecudes, nec pingues pascere tauros /
gratum erit, aut pastos ad flumina ducere grata (Dialogus, 13-15),*

lo cual aparece en Castiglione de la siguiente forma:

*nec cum sol oritur, nec cum se condit in umbras /
non illi pecudes, non pingues pascere tauros /
cura erat, aut pastos ad flumina ducere potum (Alcon, 17-19);*

Llanos reemplaza el verso 20 de Castiglione por su mini estribillo, en v. 16, e inmediatamente continúa imitando a su modelo:

*tantum inter silvas aut solo in litore mecum /
rupibus acreis et surdis conquerar arvis /
Daphnis, deliciae pastorum, gloria Daphnis, /
pars animae et cordis pars, Daphnis, maxima nostri (Dialogus, 17-20)*

que en Castiglione es:

*tantum inter silvas, aut solo in litore secum /
perditus, et serae oblitus decedere nocti²³⁸ /
rupibus haec frustra, et surdis iactabat arenis /
Alcon deliciae musarum, et Apollonis. Alcon /
pars animae, cordis pars Alcon maxima nostri (Alcon, 21-25).*

A continuación, en los versos 21-22, Llanos juega con las figuras de repetición y recrea lo que está al principio de su poema, en vv. 3-4. No obstante, ya en el verso 22 vuelve a tomar inspiración de Castiglione: ... *quis te sic usque moratur / tecum amor?*, que seguramente está basado en *quis deus, aut quis te casus, miser, abstulit?* (Alcon, 27), siendo este último mucho más patético que la versión novohispana.

Más adelante, Bernardino de Llanos recrea fragmentos de la égloga italiana que ya no aparecen en el manuscrito 1631 como parte de la llamada *Ecloga in obitu*. De esta forma, en 23-25 del *Dialogus*, aparece lo siguiente:

*...et Charites fugere, et gaudia nostra /
arboribus cecidere comae, spoliataque honore est /*

²³⁸ Este verso no es imitado por Llanos.

silva suo solitasque negat pastoribus umbras.

que reproduce lo que Castiglione elaboró en 34-37:

*Heu miserande puer! Tecum solatia ruris*²³⁹ /
tecum Amor, et Charites periere, et gaudia nostra /
arboribus cecidere comae, spoliataque honore est /
silva suo; solitasque negat pastoribus umbras.

Lo siguiente en el diálogo de Llanos, vv. 26-29, es fiel imitación de otros pasajes de *Alcon*:

omnes sunt sicci fontes et flumina sicca /
infecunda manent permissis frugibus arva,

expresiones que aparecen en los versos 39-40 de Castiglione:

sunt sicci fontes et flumina sicca /
infaecunda carent promissis frugibus arva.

Y de tal manera, los consecuentes versos del poeta novohispano dicen lo siguiente:

squalor tristis habet pecudes pecudumque magistros /
nil nisi triste sonant et silvae, et pascua, et amnes;

Lo cual es emulación de los versos 42: *squalor tristis habet pecudes, pecudumque magistros*, y el 46: *nil nisi triste sonant et silvae, et pascua, et amnes*, de la égloga del italiano.

En los últimos tres versos, 30-33, del fragmento, Llanos toma de Castiglione elementos que están mucho más delante de la parte del poema que estaba imitando, cien versos adelante para ser exactos, y que naturalmente no aparecen en el manuscrito. De esta forma tenemos:

²³⁹ Este verso no es imitado por Llanos.

*ergo ades, o dilecte nimis, te pascua et amnes /
expectant, tibi iam contexunt aurea sarta /
adventuque tuo testantur gaudia Nymphae /
submittitque novos tellus tibi Mexica flores (Dialogus, 30-33);*

lo cual en Castiglione aparece así:

*ergo ades, o dilecte puer, te pascua et amnes /
expectant, tibi iam contexerunt florea sarta /
adventuque tuo testantur gaudia Nymphae /
submittitque novos tellus tibi daedala flores (Alcon, 127-130).*

Para entender mejor la naturaleza de la *imitatio* en el fragmento presentado, hay que destacar que Bernardino de Llanos sólo sigue a un modelo: el *Alcon* de Baldassare Castiglione, y no a varios, como los poemas que habíamos visto anteriormente. Podemos notar que Llanos sigue todo casi al pie de la letra y conserva la mayoría de las figuras, como el oxímoron de *surdis iactabat arenis* al emularlo con *surdis conquerar arvis*, o la hipálage de *solo in litore*, que queda igual y con la misma estructura en ambas versiones; sólo cambia cosas obvias y necesarias, como el nombre de Alcon por el de Dafnis, el *secum* por un *mecum*, debido a que Castiglione utiliza un discurso indirecto en aquel fragmento y Llanos emplea uno directo debido al formato representativo del poema, y se intercala vocabulario por otro casi en completa sinonimia: *arenis* por *arvis*, o *pastorum* por *musarum*. Casi todos los versos conservan la estructura de los que recrean del hipotexto.

Este tipo de *imitatio*, en el que la imitación toma en múltiples ocasiones las frases, figuras e ideas del modelo sin ir mucho más allá dentro del nuevo texto, se puede llamar *sequi*, según la

clasificación que en 1541 Bartolomeo Ricci estipuló en su obra *De imitatione*.²⁴⁰ El tema prácticamente no cambia, aunque sí la intensidad, el sentimiento y la intención. Llanos guarda las figuras del original y a menudo hasta las palabras exactas de Castiglione. En este fragmento de su *Dialogus*, lo que suprimió o agregó no implicó ninguna transformación auténtica en un plano estrictamente poético.

No obstante, en un nivel emocional y de significación sí se establecen importantes diferencias con el modelo italiano, dado que en el *Dialogus* de Llanos encontramos un nuevo espíritu y un ánimo recreativo típico de los primeros poemas de la Nueva España. La parte en la que el tono cambia a uno más jovial, los versos 30-33, en la que se enfatiza la expectación y alegría por la llegada de Dafnis, o Antonio de Mendoza, es extraída de la única parte “alegre” de la égloga *Alcon* (vv. 101-132), en el que Iolas describe cómo él mismo se engañaba y se negaba a aceptar la muerte de Alcon, diciéndose que pronto llegaría su amigo a los verdes prados y retomarían su amistad. Bernardino de Llanos reinterpreta y reelabora la situación planteada aquí para transformarla en una auténtica expresión de júbilo, en la que no queda rastro de sentimiento melancólico alguno o del patetismo del auto engañado Iolas. En Llanos, aun más, vemos la inquietud auténtica del recién llegado a América, de la emoción por el nuevo mundo, en el que la jovialidad sólo aumenta con el arribo de personajes como Antonio de Mendoza.

En general, una de las grandes diferencias entre ambos textos es el intenso sentimiento y dolor que transmite la égloga italiana con hermosos símiles como en los vv. 10-11, donde se compara a Iolas con una tórtola viuda, o la insistencia en la pronta muerte de Alcon, ocurrida en la flor de su juventud (v. 1). En esta égloga, el dolor es más profundo y real, mientras que es más artificial en el poema novohispano, y sobre todo sirve para contrastar con la contenida felicidad

²⁴⁰ COLOMBÍ Y MONGUIÓ, *op. cit.*, p. 86.

de los pastores, con lo que se enfatiza la grandiosidad del evento próximo a ocurrir. En esta obra, el dolor es atenuado por dos razones principales: en primer lugar, el *Dialogus* no habla de la muerte, trágica y perenne separación, sino de un distanciamiento efímero y pronto a terminar; en segundo lugar, Bernardino de Llanos, más que elaborar un elogio a un amigo, está cumpliendo con su labor de poeta al alabar a Antonio de Mendoza y al crear un poema en su honor; en cambio, Baldassare Castiglione perdió a una persona cercana, puesto que Domizio Falcone era su amigo. Esta diferencia de situaciones y contextos se transparenta en ambos poemas. Por lo tanto, analizando la importancia de la reinterpretación del hipotexto para la comprensión del texto, puede concluirse que sí existe un grado significativo de transformación e innovación en este fragmento.

Finalmente, quiero destacar un componente importante y verdaderamente ilustrativo de la poesía neolatina en Nueva España de este siglo XVI, que puede decir mucho de las relaciones entre artistas, del ámbito literario y académico que es responsable de estas creaciones, que es la influencia que este poema tuvo en otras composiciones o poetas del momento y las conexiones entre sí. A través de todo el poema encontramos versos, mecanismos, figuras poéticas, entre otras cosas, que también están presentes en las demás églogas del manuscrito. Mediante un análisis de esta naturaleza podríamos notar que había un vocabulario y estilo en común para todos los poetas jesuitas, e inclusive podría llevarnos a delimitar un arte poético novohispano neolatino jesuita. No obstante, para lograr lo anterior, habría que indagar aún más profundamente de lo que puede esta investigación la relación entre todas las églogas y poemas del documento. Por otro lado, siendo anterior a algunas églogas, es probable que el *Dialogus* hubiera tenido un fuerte impacto en el resto de los poetas, tal vez más jóvenes, y en el mundo escolar jesuítico en general, con lo que este poema se posicionó como modelo de buena poesía en esta época.

En el fragmento en cuestión ya vemos muchas de estas señales. Una de las relaciones más obvias y directas es la que guarda con el poema anteriormente comentado, la *Ecloga in adventu Ludovici de Velasco*. En primer lugar, casi todos los mecanismos utilizados por Luis Peña, su supuesto autor, están también en el texto de Llanos: el disfraz pastoril, pues Luis de Velasco es retratado como Dafnis al igual que Antonio de Mendoza; ambos poemas fueron redactados para conmemorar la llegada de un personaje importante, en un caso la del virrey de la Nueva España y en otro la del provincial jesuita; retratan de igual forma la ausencia dolorosa de Dafnis, que es más bien una separación momentánea que pronto tendrá fin, no una muerte o una separación definitiva; se presenta un *locus amoenus* breve que contrasta con el dolor en seguida expresado; se plasma una falacia patética ambivalente en la que se pronuncia un dolor que después se convierte en alegría por el regreso de Dafnis, aunque en esta falacia patética, al contrario de la que está en Peña, el dolor es mucho más absorbente que la alegría y no se enfatiza esta última, sino que es un pincelazo final en la expresión patética del poeta, o de Tirsis. Con estos argumentos podemos afirmar que otro modelo, de significativa importancia por cierto, para la *Ecloga de adventu* es el *Dialogus* de Llanos, además de los otros textos ya mencionados.

Sin embargo, hay aun más evidencia de la relación entre ambos textos. La presencia de expresiones como *nemorum decus*, que aparece desde la égloga de Castiglione, en el verso 2 de *Alcon*, y que recrea Peña en el verso 4 de la *Ecloga de adventu: occiduo decus egregium*, puede indicar, si es que Llanos utilizaba este texto como ejemplo de lamento o de canto elegíaco, la importancia que Llanos tuvo como maestro, y también puede insinuar que Peña pudo haber sido un joven alumno de Llanos, impresionado por las habilidades de su maestro y utilizándolo siempre como influencia, constantemente inspirado por su obra poética. Esta frase también tiene

eco en Llanos, en los versos 101-102: *egregiumque decus, nec dulci pandere avena / ausus eram, o mangi decus admirabile mundi*, que igualmente se refleja en aquel verso 4 de Luis Peña.

Más aun, el siguiente pasaje, plasmado en el verso 172 del *Dialogus: carmina iucundae resonent alterna camenae*, guarda un parecido destacable con los siguientes del poema de Luis Peña: *vocibus alternis alternent carmina Daphnin* (v. 2), y *cuncta replens sonitu resonat, resonantque camenae* (v. 7). Aparentemente, Peña “desdobló” el verso de Llanos para reelaborarlo en dos versos distintos.

Ahora bien, también algunas otras églogas del manuscrito encuentran eco en el *Dialogus* de Bernardino de Llanos. Por ejemplo, la frase *si forte tuas pervenit ad aures* (*Dialogus*, v. 298), es casi idéntica a *Heu Lycida, si forte tuas pervenit ad aures?*, que se encuentra en el verso 1 de la *Ecloga III de eadem re, Corydon, Lycidas* del ciclo de las églogas por el martirio del padre Azebedo. Sin embargo, aunque esta égloga no contiene indicación de autor en el manuscrito, se presume que pueda ser otra obra de Bernardino de Llanos, hipótesis que podría sustentarse de esta redundancia de frases. De esta misma égloga se extrae lo siguiente: *Hic ne lupi rabie pastor laceratus obivit?* (v. 9), que se asemeja al verso 376 del *Dialogus: Nec pavidas torquet rabies insana luporum*. Por otra parte, en la *Ecloga I, Thyrsis*, del grupo de églogas realizadas para el primer concilio mexicano, encontramos: *oculus nec erit qui fascinet agnos* (v. 11) lo cual reaparece en el v. 115 de Llanos: *et facere ut teneros oculus ne fascinet agnos*. Este fragmento tiene un antecedente claramente virgiliano, pues el mantuano escribe en el verso 103 de su *Bucólica III: nescio quis teneros oculus mihi fascinat agnos*, pero en los poemas novohispanos está completamente reinterpretado mediante acepciones totalmente diferentes y cristianizadas.

Las églogas del concilio mexicano datan de 1585, puesto que en esta fecha tuvo lugar este evento, pero las que conmemoran el martirio de padre Azebedo no son tan claras en cuanto a cronología, pues, aunque el suceso acaeció en 1570, los expertos opinan que debieron haberse redactado después de 1588, e incluso podrían ser más tardías.²⁴¹ Así pues, por la fecha de elaboración de los diversos poemas, no puede afirmarse que el *Dialogus* sea influencia de éstos, pero no deben obviarse las notorias relaciones existentes entre estos textos. Además, la poca claridad de las fechas en las que estos poemas fueron compuestos hace esta tarea aun más difícil. Sin embargo, es claro que todos están relacionados de alguna manera, y que las semejanzas entre ellos demuestran un conjunto de estilos, figuras, ideales, inspiraciones, vocabulario, entre otros elementos, que todos los poetas del ámbito compartían.

²⁴¹ OSORIO ROMERO, *Doce poemas...*, p. 175; QUIÑONES MELGOZA, *Diálogo en la visita de los inquisidores...*, pp. 27-30.

3.2 Bucolismo en literatura no bucólica o pastoril

3.2.1 Cristobalis Cabrera extemporalis epistola (fragmento)

Ne multa, ecquid habet tua Mexicus utile, honestum,
aut iustum, aut pulchrum, quo iungere possit amicos? 185
Nonne fuit vere Lerna et sentina malorum?
Liber eam fugiet prudenter rusticus urbem,
dum sese excercet palaestris non inhonestis.
Nunc canibus cervos captat venatur in arvis,
nunc lepores. Gaudet cum sulcat vomere terram 190
agricola. Hic calamo pastor meditatatur agrestri.
Gaudet equis alter, libros hic lectitat alter,
nam quod amat sequitur mortalis, ut aspicias, omnis.
Velle est cuique suum, sicut sua cuique figura.
Me meus urget amor sapientiae amabilis almae. 195
Multi nos etenim socii comitantur honesti
rure libri. Loquimur cum sanctis denique soli.
Hoc in deserto deversor, amice, libenter.
A mundo abstractum, quem non delectat eremus?
Rure suo contenta Deo vacat alma Camoena, 200
dum populi strepitum fugitans, sua munia solvit,
diliget assidue sacros evolvere libros,
ethnica perparce tangit monumenta prophana,
Aegypti dignoscit opes, a stercore prudens
aurum discernit: legit hoc sibi, proiicit illud. 205
Et cum fessa suis oculis capitique medetur,
nonnumquam voluit tantisper linqere tecta

et per prata pedes deducere gramine grata.
Quod si fragrantem vult flores, florida versat.
Hic animum recreans, arguto gutture pulchre 210
arbore ab excelsa lusciniâ pendula cantat.
Floribus hic oculos pascit quos naribus addit.
Attrectat gustatque sibi quod cernit amoenum.
Naturae dotes hinc contemplatur in herbis,
fructibus, plantis, summus quas condidit Auctor. 215
Et quicquid physici primores Graiugenarum
sive Latinorum memorant, perpendit in hortis.
Inde Camoena Deo laudes hic nuncupat amplas.
Sic animus noster, multo si pondere pressus
atque labore iacet, reparatur; sic hilarescit, 220
ulteriusque instans repetit quod lassus omisit.
Id quis iam fieri corrupta possit in urbe?
Expertus disces, nam si modo tecta relinquas
incautus, tot, tanta prement te, care, pericla
ut, caput expositum quamvis servare labores, 225
adversa nequeas in te veniente procella.
Hinc dolor, hinc lacrimae, nam mens sua vulnera sentit.
Tutior est ergo civil rustica vita.

Traducción²⁴²

Epístola ocasional de Crisóbal Cabrera (fragmento)

Para abreviar, ¿tiene quizá tu México algo útil, honesto,
o justo, o hermoso, con que juntar a los amigos pudiera? 185
¿No es acaso una laguna y una letrina de males?
Prudentemente huirá de esa ciudad el rústico Baco,
al tiempo que se ejercita en palestras no deshonestas.
Con perros captura el cazador en los campos ya ciervos,
ya liebres; se goza el labriego cuando surca con yuntas 190
la tierra. Modula aquí el pastor sonos con flauta silvestre.
Uno se goza en caballos; otro aquí libros relee,
pues todo hombre, como contemplas, persigue lo que ama.
Querer lo suyo es propio a cada uno, cual propia es su figura.
Mi amor, amoroso me empuja a la fértil sabiduría. 195
Me acompañan por cierto en el campo muchos honestos
secuaces, los libros; y al fin, solo, con los santos converso.
En este desierto, amigo, gustosamente me hospedo.
¿A quién, alejado del mundo, el yermo no le deleita?
Con su Dios, puesta en el campo, mi fértil poesía descansa. 200
Mientras libra su oficio, huyendo del bullicio del pueblo,
más ama hojear asiduamente los libros sagrados,
gusta en muy poca medida las gentiles obras profanas,
la riqueza aprecia de Egipto y, prudente, el oro separa
del estiércol, y aquél para sí escoge, y el otro desecha. 205
Y cuando cansada a su cabeza y a sus ojos da alivio,
quiere a veces, por mientras, abandonar las viviendas

²⁴² Traducción y edición de José Quiñones Melgoza. Cf. QUIÑONES, *Hispana seges...*, pp. 1-8.

y los pies conducir por los prados de grato zacate;
pero si quiere flores fragrantas, se viste de flores.
Placiendo aquí al alma, bellamente, con garganta armoniosa, 210
canta el ligero ruiseñor desde un árbol muy alto.
Aquí uno alegra con flores la vista que aumenta el olfato.
Se toca y se gusta lo que se mira que es agradable.
Los dones de la naturaleza, que el supremo Creador
puso en las hierbas, arbustos y plantas, aquí se contemplan. 215
Y cuanto refieren los principales naturalistas
griegos o latinos, cuelga a más no poder en los huertos;
por eso aquí mi poesía a Dios vierte alabanzas extensas.
Así se reconforta mi ánimo, si yace apresado
por mucha obligación y trabajo, así alegre se ríe, 220
aunque luego urgido, a lo que omitió cansado, retorna.
¿Quién esto ahora podría hacer en esa ciudad corrompida?
Por experiencia lo sabrás, pues si, incauto, hoy dejas sus casas,
tantos te oprimirán, amigo, y tan grandes peligros
que, aunque trates de conservar tu vida a todos visible, 225
no podrás, porque contra ti vendrá una borrasca.
De allí, dolor; de allí, llantos, pues su herida siente la mente;
por tanto es más segura que la urbana la vida de campo.

Comentario

Este fragmento fue extraído de la epístola cuyo título real es *Cristobalis Cabrera ad Emmanuelem Flores sanctae mexicensis ecclesiae decanum, extemporalis epistola*, con el cual se le encuentra en los *carmina varia* de Cristóbal Cabrera.²⁴³ Este autor nació en Burgos hacia 1513, aunque hay quienes sitúan este suceso en 1515. Se ignoran la razón por la que decidió venir a Nueva España y la fecha de su ingreso, datado probablemente en 1531 o en 1534.²⁴⁴ No obstante, se sabe que en cuanto arribó fue acogido por el obispo Juan de Zumárraga, bajo cuyo cuidado perfeccionó su educación humanística. Vivió poco más de un año en Cuernavaca, donde escribió la epístola de donde se extrajo el fragmento anterior. Poco después, conoció a Vasco de Quiroga en la ciudad de México, con el cual se marchó poco después a Michoacán, donde se especula que pudo haber fungido como docente, del Colegio de san Nicolás de Pátzcuaro. Ya sacerdote, regresó a la ciudad de México aproximadamente en 1540 y unos cuantos años después retornó a España, para morir en 1598 en Roma.²⁴⁵

Ahora bien, es importante entender las circunstancias en las que Cabrera escribió esta epístola. Como ya se dijo, Cristóbal Cabrera estuvo en Cuernavaca aproximadamente un año, de 1535 a 1536. Ahí estableció su lugar de estudio, pues era un lugar apartado donde podía entregarse a las más íntimas reflexiones y a un estilo de vida erudito. Escribió por esta razón la epístola a su amigo deán de la catedral de México, Manuel Flores, con quien convivió cuando, recién llegado de España, fue acogido por Zumárraga. Aquí intenta convencerlo de dejar la ciudad para retirarse al campo contraponiendo las bondades de la pacífica y virtuosa vida campestre a la malicia y decaimiento moral que se dan en la ciudad. Por cierto, en 1537 Flores se

²⁴³ El nombre completo de esta colección de escritos de Cabrera es *In philosophorum, oratorum, historicum classicorum opera extemporalia epigrammata et carmina varia*.

²⁴⁴ QUIÑONES, *Hispana seges...*, p. XIV.

²⁴⁵ QUIÑONES, *Poesía neolatina...*, p. 21.

traslada a Cuernavaca para servir de capellán, por lo que puede decirse que Cabrera logró su objetivo.²⁴⁶

Sin embargo este refugio natural, de ser apacible y bello, se convirtió en un lugar bullicioso, pues numerosas fiestas y visitas se llevaban a cabo. Cabrera finalmente se desencantó de Cuernavaca, pues esperaba que ahí, por su lejanía de la ciudad y apartamiento, la religión católica se viviera de forma diferente, pero se encontró con personajes que la utilizaban para lucrar y para el beneficio personal. Él aspiraba a que su sabiduría pudiera servir a otros y a desarrollar actividades evangelizadoras, a tener una oportunidad de cultivarse con lecturas edificantes y a legar estos conocimientos a la humanidad, ya que poseía una idea misionera de su vocación. De esta forma, no apto para ser misionero de infieles, quiso compartir su sabiduría humanística y cristiana con los libros, pues su más grande placer era estudiar, meditar y escribir.²⁴⁷

Esta *Epístola ocasional a Manuel Flores* es un poema de 241 hexámetros latinos y un sincero documento sobre la visión que de la ciudad de México y de sus habitantes se formó Cabrera durante el tiempo que vivió en ella, pues era un hombre profundamente religioso que deseaba vivir preceptos cristianos más austeros. En esta obra encontramos numerosas descripciones negativas del estilo de vida de la ciudad, a la que llama en diversas ocasiones Babilonia. Ya desde el saludo (vv. 1-15), el autor introduce la razón de su escrito señalando su odio por lo mundano y por el vulgo, y su amor por la paz y riqueza interiores. En general, aquí Cabrera despliega su desprecio por la ciudad de México (vv. 16-183), en la que sólo se encuentran vicios, y cuya población es un muestrario de lo más despreciable que puede

²⁴⁶ QUIÑONES, *Hispana seges...*, pp. XXII-XXIV

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. XXXII-XXXIV.

encontrarse en la humanidad: prostitución, vanidad, promiscuidad, glotonería, avaricia. Es destacable que estos defectos no sólo se muestran en el pueblo común, pues inclusive los sacerdotes y los supuestos servidores de Dios se encuentran empapados de ellos. Más aun, Cabrera deplora que los indios, quienes anteriormente vivían en un mundo rústico primitivo de sencillez y comunidad con la naturaleza, ahora, por el mal ejemplo de los europeos, se entregaban a vicios y a placeres mundanos.

Algunas imágenes grotescas las emula del *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, aunque esto no significa que las figuras así representadas no existieran en la ciudad, sino, más bien, la satirización que encontró Cabrera en los modelos erasmianos fue el vehículo perfecto para quejarse y evidenciar los males de la apenas naciente sociedad novohispana. De esta forma, Cabrera alude constantemente a frases, personajes y cuestiones tratadas en el *Elogio* de Erasmo.²⁴⁸ Por ejemplo, en el capítulo 31 de su tratado, Erasmo menciona a los ancianos y ancianas que intentan llevar vida de jóvenes y unirse a personas de esta edad, con un estilo muy parecido al que Cabrera desarrolla en los versos 32-52, cuando habla de los *senes pueros* “viejos jóvenes”, y en los versos 101-111, cuando retrata las costumbres de las viejas, *vetulae putres*.

Posteriormente, Cabrera introduce en su poema este bello elogio de la vida rústica (vv. 184-228), la cual es la única que permite seguir viviendo según las leyes de Dios al apartarse de las terribles condiciones de la vida citadina. Es notable la contraposición que elabora entre los dos ámbitos y cómo cambia el tono del discurso, de la indignación y la rabia a la afabilidad y la idealización. Así pues, el burgalés describe las bondades del campo y la beatitud de la vida en él, la importancia de la soledad, la felicidad que destila el habitante típico con sus placenteras actividades diarias, entre otras cosas. Termina su retrato campestre con una última mención al

²⁴⁸ *Ibid.*, p. XXXIV.

estado corrupto de la ciudad, y finalmente concluye su carta despidiéndose de su amigo y pidiendo a Dios por su triunfo espiritual sobre la carnalidad y el demonio (vv. 235-241).

Primeramente, hay que notar que este texto no pertenece formalmente al género bucólico o al pastoril. De tal forma, y aunque no es el objetivo de este estudio la delimitación genérica de este poema, se trata de un ejemplar ajeno al género bucólico, pero que expresa su bucolismo con motivos que recrean conscientemente este rubro de la literatura y que utiliza los vehículos más comunes de él para expresar una idea personal, una visión particular, del mundo. El tono bucolista es claramente idealista y se utiliza en contraposición con una descripción, también hiperbolizada, de la urbe mexicana y su corrupción, por lo que el bucolismo está insertado en medio del poema moralista de Cabrera para definir su punto de vista acerca de lo que es bueno y lo que es malo, para aterrizar sus ideas morales y filosóficas sobre las condiciones de creación poética y de deber ser, y, en fin, para teorizar acerca de su ascetismo moral y de la vida que, según él, debe ser vivida. Por lo tanto, ¿qué hay, específicamente, de bucolismo en este poema? ¿Cómo interpreta el autor la tradición bucólica?

Para empezar, existe una notable influencia de Horacio en este texto, tal como lo menciona Quiñones Melgoza en su descripción de los *carmina varia*,²⁴⁹ lo cual es notorio desde que el burgalés decidió enviar una epístola en hexámetros, según la tradición de las *Epístolas* del latino. Aunque Horacio propiamente no pertenece al género bucólico y nunca escribió una obra bucólica, sí es un perpetuador de sus motivos, especialmente gracias a su *Épodo* II, mejor conocido como *Beatus ille*. A partir de los primeros versos del poema comenzamos a notar una relación entre Horacio y Cabrera: *Beatus ille qui procul negotiis / ut prisca gens mortalium / paterna rura excercet suis / solutus omni faenore...* (vv. 1-4). *Procul negotiis* describe con

²⁴⁹ QUIÑONES, *Poesía neolatina...*, p. 21.

exactitud tanto lo que Cabrera hizo al retirarse a Cuernavaca como su doctrina de vida: que solamente apartado, en su *eremus*, y sin *faenore*, puede ser feliz y dedicarse a una vida piadosa y tranquila. La frase *ut prisca gens mortalium* recuerda al aprecio que demuestra el español en un fragmento de su epístola, en los versos 160-172, por las antiguas costumbres de los indígenas, que vivían sin vicios ni avaricia, y rigiendo sus vidas por las leyes de la naturaleza sin ambicionar más de lo que la vida les proporcionaba. Este anhelo está relacionado con el tópico de la era dorada, al que seguramente también hace referencia Horacio, y que fue muy importante en ciertos autores bucólicos.

Los versos 189- 192 de Cabrera brevemente resumen las cualidades de la vida campestre a partir de una lectura horaciana de este estilo de vida. De esta forma, *Nunc canibus cervos captat venator in arvis*, recuerda la escena de caza de los versos 31-36 del épodo, mientras que, *gaudet cum sulcat vomere terram agricola* rememora el verso 3. También el *locus amoenus* de Cabrera (vv. 206-215) parece estar influido por el que representa Horacio en los versos 23-28, en donde el poeta latino ilustra al pastor postrado en la sombra sobre el pasto (*gramine*), escuchando los sonidos de las aguas y el canto de las aves, todo para propiciar el descanso y el sueño. No obstante, el *locus amoenus* en Horacio aparece en muchos otros épodos y odas, y siempre evoca el mismo retrato idílico de la naturaleza.

En fin, no es erróneo afirmar que Horacio es, en cierta forma, un perpetuador del ideal bucolista. Si bien éste es un épodo y muchos críticos creen ver en él una satirización del contraste común entre los mundos rural y citadino, la belleza de la idílica representación horaciana de la vida del pastor se perpetuó y quedó en muchos autores que lo imitaron, pues tuvo un impacto considerable en ellos y en la manera en que representaban al campo por mera influencia horaciana. Por lo anterior, Horacio fue, indirectamente, un continuador del bucolismo

y un responsable de que algunos de estos motivos quedaran en la posteridad. Existe un alto grado de bucolismo en el *Beatus ille*, ya que las numerosas referencias, tal vez satíricas, al estilo reconocido como virgiliano provocaron un gran impacto en el público receptor, lo cual logró que estos elementos bucolistas continuaran en autores que pudieron tener visiones o finalidades diferentes a las de la poesía bucólica.

Otro elemento encontrado aquí y de significativa importancia es la idealización del campo, lo cual conlleva al mismo tiempo un contraste entre éste y la ciudad. Este rasgo, evidente en el fragmento y en toda la epístola, es de raíz bucólica. Se trata de una típica visión de hombre de ciudad acerca del campo y de la vida que se lleva a cabo en él; es la perspectiva de un extranjero, casi de un visitante, que se para por un momento para admirar la belleza de la naturaleza virgen, acostumbrado al aturdimiento del ajetreo urbano y a la frivolidad de sus costumbres, despojado de su natural capacidad de asombrarse y maravillarse con la creación divina, y que finalmente regresa a la ciudad, pues su hogar y raigambre se encuentran desafortunadamente ahí, y no pertenece al salvaje ambiente de la naturaleza libre. Mientras está ahí, elabora un sinfín de fantasías, se regocija como si nunca hubiera disfrutado de placeres naturales y como si nunca más fuera a experimentarlos, idealiza cualquier elemento que encuentra con una distancia parecida a la que existe entre un espectador y una obra de arte, y en este frenesí de libertad y belleza, crea un mundo de ensueño, un refugio para sus necesidades existenciales. Es evidente que en poesía bucólica ningún autor quiso retratar de forma realista el campo, o la dura vida que ella exige. Ésta es precisamente la diferencia entre la poesía de Teócrito, que retrata un campo que no existe a partir de uno que él conoce, y la poesía de Hesíodo, que describe con la más extraordinaria frialdad la dureza de las actividades campesinas y, mediante aquélla, el enorme valor de la supervivencia y de la vida. Es el punto de vista con el

que se aborda el concepto de ἔργον, de πόνος, es decir, del trabajo y de su peso en el hombre, la diferencia radical entre ambas tradiciones.

En este fragmento de Cristóbal Cabrera la vida de campo no es dura ni laboriosa, sino tranquila, pacífica y llena de beatitud. Todo en ella es goce, e incluso el trabajo, como el del *venator* o el del *agricola* de los versos 189-191, es algo disfrutable. Las personas aquí viven en constante *otium*, y también Cabrera, pues sólo ahí tiene tiempo y espacio para deleitarse en lo que ama y para conocerse a sí mismo. Él retrata una naturaleza perfectamente invitante y pacífica que dispone todo sin pedir nada y que jamás podría representar algún peligro, sino un refugio de belleza exuberante dispuesta por Dios para la recreación del alma. Aunque esta visión estilizada de la naturaleza está en parte inspirada por la actitud medievalista cristianizada y también petrarquista, como se explicará más adelante,²⁵⁰ de Cabrera, al mismo tiempo estas idealizaciones son parte indisociable de la poesía bucólica, la cual popularizó a nivel literario esta actitud frente a la naturaleza, esperable en un hombre de ciudad como Teócrito, poeta urbano y cortesano que describía el entorno pastoril desde una óptica totalmente alienada de la realidad agraria de su tiempo.

Es de suma importancia notar que la idealización siempre está acompañada por la contraposición con la ciudad, rasgo que desde Virgilio fue parte indispensable de la fantasía rústica. No se puede apreciar la condición única del campo si no es a través de una comparación con la ciudad, su contraparte y opuesto negativo. En fin, esta estilización de la vida campestre aunada al rechazo total por los valores urbanos y el estilo de vida que conllevan representan una actitud indudablemente bucolista en el texto de Cristóbal Cabrera. Aun más, Dios es otro nuevo factor decisivo en la comparación entre ciudad y campo, pues él es *Auctor*, el creador de la

²⁵⁰ Cf. p. 152.

sublimidad virginal del entorno natural: *naturae dotes hic contemplatur in herbis / fructibus, plantis summus quas condidit Auctor* (vv. 214-215). De esta forma, Dios es responsable de la belleza de la naturaleza, no del vicio de la ciudad, y aquélla es concebida como una expresión de la magnificencia divina y como un regalo de la misma al hombre. Por lo anterior, la naturaleza silvestre es el único escenario adecuado para la verdadera recreación espiritual y para el goce humano auténtico.

Un aspecto muy interesante y que resalta entre ornamentos bucólicos es el notorio tono filosófico que posee el texto, pues numerosos conceptos e ideas se encuentran fusionados con lo descriptivo. Inmersos en el acento bucólico del segmento elegido, convergen preceptos e ideas filosóficas que dotan de conceptualidad a la epístola. El fragmento comienza con una increpación: *Ne multa, ecquid habet tua Mexicus utile, honestum, / aut iustum, aut pulchrum, quo iungere possit amicos?* (vv. 184-185), tal como si se emprendiera un tratado moral, presagiando el carácter de los siguientes versos. Posteriormente, se exponen conceptos de relevante profundidad: la idea de que cada uno sigue lo que ama y que es natural a todo ser humano el buscar la autorrealización mediante el autoconocimiento; esto es un derecho tan natural al ser humano como lo es el poseer una figura que lo distinga como tal. Se ama lo que se asemeja a uno y por esto la meditación y el autoconocimiento de nuestra individual naturaleza son de primer orden. De esta manera, Cabrera justifica la importancia de su apartamiento y la razón de su infelicidad en su anterior ubicación citadina.

En toda la epístola describió lo desagradable de la ciudad, todo lo incorrecto, lo despreciable, todo lo que lo orilló a optar por apartarse del mundo; pero en este fragmento, en unas líneas breves, reproduce ideas de gran contenido moral y despliega con eficacia sus preceptos morales: qué es lo que debe hacerse y cómo lograr la verdadera beatitud, que es, en fin,

la única y verdadera felicidad que puede alcanzar un ser humano. Esto lo intercala con versos sumamente descriptivos y de tono más bucolista, sin que destaque de mala forma ya sea lo descriptivo o lo conceptual, puesto que se encuentran mezclados en armonía y lo descriptivo termina siendo un vehículo idóneo para amplificar sus conceptos morales. De esta forma, la técnica descriptiva de Cabrera se muestra eficaz para lograr su propósito de comunicación, al elaborar retratos breves, bellos y con notoria sensorialidad, como el fragmento entre los versos 206-218, que abarca todos los sentidos y describe un entorno exuberante y seductor musical, visual, táctil y olfativamente, con todos los elementos de un clásico *locus amoenus*.

Habría que destacar, en el ámbito de la poética, un fenómeno curioso, pero lógico: la falta de figuras poéticas típicas de poesía bucólica. Por consiguiente, ciertos elementos, antes vitales, como las figuras de repetición, la falacia patética, o aquéllos de los que se ha hablado en otros capítulos, son inexistentes en el fragmento presentado, y también en el resto de la epístola, claro está. Esto es evidente debido a que este texto no es un ejemplo de poesía bucólica, sino un poema que presenta notorios rasgos bucolistas y que adaptó algunas características de la poesía bucólica a sus necesidades y forma. Obviamente hay figuras poéticas, muchas de gran valor estético, pero no son las esperables en el género en cuestión ni sirven de algún modo al tono bucolista del fragmento. Sin embargo, el *locus amoenus*, figura que no pertenece exclusivamente a la poesía bucólica pero que la caracteriza, sí se encuentra aquí y goza de gran importancia. Sería de extrañar que Cabrera no lo hubiera utilizado, ya que es complicado idealizar el campo sin describirlo idílicamente, sin detallar sus bondades y dibujar un trasfondo de belleza única y delicada. Así pues, el *locus amoenus* fue tal vez el elemento más emulado de la poesía bucólica por otros géneros y el que le dio signo de distinción frente ellos.

Ahora bien, es importante aclarar que una razón relevante por la que el bucolismo se presenta en el texto de Cabrera, además de las que ya han sido discutidas, la constituyen sus influencias. La obra que más se relaciona con esta epístola es, sin duda, el tratado filosófico *De vita solitaria*, escrito por Petrarca en 1346 en Valchiusa, o Vaucluse, poblado del sur de Francia cercano a Avignon y ubicado en la campiña francesa, lugar de tranquilidad y soledad que para el italiano era el mejor lugar de estudio. Al igual que el texto de Cabrera, se trata de una obra filosófica moralista, que expone los principales puntos de vista de su autor acerca de cómo debe vivirse la vida para que ésta sea feliz y plena. Aparentemente, no tiene mucha relación con la tradición bucólica, pero si se mira con cuidado, puede apreciarse que Petrarca utiliza numerosos elementos propios de este género para retratar su modelo de vida correcta y cercana a Dios y para plasmar su ideal humanístico, lo cual, como ya se ha comentado, también sucede en la epístola de Cabrera. Inclusive, Petrarca cultiva varios preceptos en *De vita solitaria* que también desarrolla en su *Bucolicum carmen*, sobre todo la *Égloga I, Parthenias*, que expresa el contraste entre la vida contemplativa y espiritual y la vida mundana.

Inmediatamente sale a relucir la semejanza entre *De vita solitaria* y el documento novohispano. En este tratado, que tiene influencias de Cicerón, Séneca y san Agustín, entre otros, Petrarca describe la soledad y quietud campestre, así como la sublimidad de la naturaleza, otorgada por todos los hermosos componentes de ella. Ahí no encuentra interrupciones durante el trabajo o la meditación, y se contenta con comidas agrestes y con un hogar humilde. También la historia de cómo decidió el autor redactar el tratado es parecida en ambos casos. Petrarca llega a Valchiusa después de servir en Avignon en la corte y de hartarse del estilo de vida ahí practicado: corrupción, vicios, malicia y miles de cosas que lo llevan a llamar Babilonia occidental a esta ciudad. Sin embargo, aquí compartió numerosas experiencias con Felipe de

Cabassoles, obispo en Cavaillon, con quien pronto forjó una estrecha amistad y a quien dedica este documento. Para Petrarca, Valchuisa era su desierto, el único lugar donde podía obtener el reposo, la soledad y la libertad que necesitaba para practicar su *vita beata*.

En los primeros capítulos plantea que el alma no puede estar contenta ni ser fiel a sí misma si se está en medio de la multitud de hombres e inmerso en la ciudad: *A turbis hominum urbiumque turbinibus quam longissime recedendum est* (I, 1). El alma generosa necesita recrearse en Dios, lo cual sólo puede suceder en la soledad, otorgadora de paz y quietud. Más adelante, menciona sus influencias (I, 2) que además de los clásicos y su filosofía estoica, son los padres de la Iglesia, como Basilio de Cesarea. Al igual que Cabrera, con éstos guarda conversaciones durante el estudio y gracias a ellos pulió su estilo: *Scio quidem sanctos quosdam viros multa hinc scripsisse... Non excussi libros igitur neque magnopere stilum compsi sciens me illum alloqui cui vel impexus placeo*.

Posteriormente, elabora una contraposición entre las miserias de la vida en la ciudad y las bondades de la vida en soledad y del apartamiento. La vida solitaria comprende un *laetum otium*. La libertad y el ocio, *libertas et otium*, son componentes promordiales de la soledad. El hombre solitario es feliz (*otiosus*). Restaurado por la quietud, el buen sueño y los sonidos de la naturaleza, es piadoso y está en contacto con Dios; se somete al estudio, lo cual le otorga paz anímica y valor como ser humano; es alegre y se adentra en los bosques; se sienta en las colinas, en lugares tapizados de flores y, mientras está ahí, alaba a Dios y a toda su creación, al mismo tiempo que lo acompañan los sonidos de los riachuelos y los cantos de las aves.²⁵¹ Además del hombre solitario, también el pastor goza de una vida más o menos igual de dichosa. Su vida es sobria y sólo busca lo necesario; está siempre tranquilo y en reposo. En cualquier caso, el trabajo

²⁵¹ Petrarca, *De vita solitaria*, I, 3-10.

que lleva a cabo no se equipara a las ocupaciones y preocupaciones del trabajo de la ciudad. Nunca sufre debido a éste, puesto que no es difícil ni afanoso, y por lo tanto puede vivir su vida con ocio y libertad: *Quotiens putas pastorem officio periisse* (I, XIX). La vida solitaria, concluye Petrarca, es más tranquila y segura que las otras: *vita procul dubio singularis ac solitaria non modo tranquillior sed altior est atque securior. Solitudo quidem sancta, simplex, incorrupta vereque purissima rerum est omnium humanarum* (I, XXIII). Estas últimas frases recuerdan en gran medida al verso 228 de Cabrera.

Por otro lado, retrata al hombre ciudadano y de negocios: *occupatus infelix habitator urbium* (I, 4), que tiene tantos afanes y conflictos, y que difícilmente encuentra reposo. De esta forma, aunque tenga tiempo libre, su alma siempre está sufriendo y en ningún momento encuentra la paz. Éste desempeña un pobre papel moral en la sociedad, pues está controlado por los vicios y los pecados, los cuales practica en cada actividad, ya sea con la familia, con los amigos, en el trabajo o en la corte. Petrarca expresa un especial desprecio por la vida en la corte, pues es vil y las actividades que ahí se desempeñan son deshonestas: hay gula, avaricia, adulación, ruido, lujos, superstición, paganismo, entre otras cosas insoportables para el autor.²⁵²

Existe en estos pasajes una clara contraposición entre el hombre de ciudad, que es vicio y afán, y el hombre de campo, que es soledad y virtud. Ellos representan a su ambiente y al contrastarlos Petrarca confronta ambos medios. Las visiones de los dos mundos están claramente idealizadas, tanto negativa como positivamente. Sin embargo, lo más importante de estos textos no es la veracidad de sus retratos, sino la incesante contraposición entre estos entornos y la idealización constante de la vida de campo, actitud que sobrevive al tiempo, desde Teócrito, pasando por Virgilio y Horacio, y después por Petrarca, hasta llegar a Cabrera. Por lo tanto, esta

²⁵² Petrarca, *De vita solitaria*, I, 5-7.

visión perduró hasta los albores del Renacimiento y más allá, pues esta forma de ver el campo es la que prevalece en las plumas de Petrarca y de Cabrera, y el rechazo a lo urbano predomina, en estos autores y en sus épocas, en la visión bucolista. Lo anterior resulta incluso más relevante si se recuerda que, anteriormente, la poesía bucólica y sus derivados habían llegado a urbanizarse hasta cierto punto con la inserción de alegorías sobre la corte, con el encomio pastoril, que siempre era de tono cortesano, y con otros poetas urbanos.

El concepto de *otium* resulta muy importante en *De vita solitaria* y en muchos otros tratados de Petrarca,²⁵³ lo cual fue también emulado por Cristóbal Cabrera. Sin embargo, este elemento, en ambos autores, presenta una asombrosa semejanza con el que desarrolla Teócrito en sus *Idilios*. Es curioso que, en esta ocasión, un rasgo del poeta helenístico resulte ser más importante que alguno virgiliano, por ejemplo, o de algún otro poeta más comúnmente imitado en la época de Petrarca o la de Cabrera. Ahora bien, habría que analizar más detenidamente cómo es que el *otium*, componente de marcada relevancia en la poética bucólica clásica, se presenta en estos tres poetas. Sin duda, el manejo de este concepto es un vínculo importante que une a Petrarca, y por lo mismo a Cabrera, con el bucolismo.

En primer lugar, debe comprenderse el *otium* de Teócrito. Para la literatura griega en general, ἡσυχία significa “estar tranquilo”, la ausencia de preocupaciones y la presencia de un sentimiento de comodidad, paz y sobre todo de seguridad. A partir de Teócrito, el pastor se convirtió en el representante arquetípico del *otium*. Sus pastores son hombres libres al pertenecer a la naturaleza y vivir en su agreste virginidad, lo cual les permite disfrutar del *otium* como nadie más puede hacerlo. Su apartamiento, forma de vida y contacto con la naturaleza se suma a su

²⁵³ Por ejemplo, el tratado *De otio religioso*, que también se relaciona estrechamente con *De vita solitaria* y con el *Bucolicum carmen*. Esta temática era recurrente y vital en Francesco Petrarca.

indiferencia y voluntaria ignorancia de la vida política y de la ciudad. El mundo bucólico en el que se desarrolla su *otium* representa una tranquilidad que permite la alegría de vivir, una calma que deriva del equilibrio de fuerzas, no de su parálisis o de un vacío de ellas.²⁵⁴

El *otium* de Teócrito es una experiencia vital y momentánea, pero que se vive tan plenamente que el futuro y el pasado son eliminados, convirtiéndose el tiempo en una condición imperceptible e ignorada por los personajes. Aquél es el elemento necesario para que emerge la poesía, pues sólo en ese estado de paz, brindado por el *locus amoenus*, puede crearse la canción bucólica. Encontramos ejemplos de lo anterior en el *Idilio* I, vv. 20-24, y en el *Idilio* VI, vv. 1-5. El momento de *otium* es el momento de la canción, pues el nivel de desafán llega a tal grado que incluso los pastores que cantarán dejan el rebaño al cuidado de otros. Aunque este *otium* no es siempre un estado de paz anímica, sí lo es de desocupación y de tiempo libre, como en el *Idilio* V, en el que el canto amebico es propiciado por la confrontación entre Comatas, el cabrero, y Lacón, quien es pastor de ovejas, pues ambos se acusan de haber robado objetos pertenecientes al otro. Así, es la rivalidad y un grado humorístico de violencia lo que propicia la poesía. Esto sugiere que para Teócrito este estado también involucra pasiones bajas y fuerzas más dinámicas que las del simple reposo bajo la sombra. Un momento importante del *otium* es el mediodía, la hora del descanso por antonomasia. Por ejemplo, en VII, 21-24, Lícidas se sorprende de que los otros pastores no estén descansando a mediodía y después Simíquidas propone entonar “canciones pastoriles” justo esta hora: ἀλλ’ ἄγε δή, ξυνὰ γὰρ ὁδὸς ξυνὰ δὲ καὶ ἰώσ, / βουκολιασδώμεσθα (vv. 35-36).

Los últimos versos del *Idilio* VII, a partir del verso 134, son una descripción perfecta de la amalgama teocrítica entre *otium*, *locus amoenus* y alegría de vida, entre otras cosas, ya que este

²⁵⁴ ROSENMEYER, *op. cit.*, pp. 65-76.

fragmento es un despliegue virtuoso de numerosos componentes elementarios de la poética bucólica de Teócrito. Así pues, describe el reposo y la alegría del convite al que acudieron los pastores, y una vez más no se trata sólo de reposar, sino de convivir, beber y comer bien, y percibir plenamente todo el entorno natural en el que se encuentran: los sonidos, olores, sabores y la vista privilegiada del lugar. Teócrito describe un momento atemporal, que se petrifica en el tiempo y que parece durar por siempre, que es aprovechado y disfrutado por completo, en cada instante y en cada elemento que lo compone, vivido al máximo, sin dejar nada de lado. Naturaleza y civilización se unen aquí para crear un momento único de deleite que celebra la vida con su máximo esplendor y constituye el *otium* último y más perfecto.

Sin embargo, Teócrito, al contrario de Petrarca, casi nunca utiliza el equivalente griego para *otium*, ἡσυχία, que posee una amplia gama de significados y puede traducirse como tranquilidad, calma, ocio, descanso, etc. Una de las pocas ocasiones en que sí usa el término es en el *Idilio* VII, en los versos 126-127: ἄμμιν δ' ἄσυχία τε μέλοι, γραία τε παρείη / ἄτις ἐπιφθύζοισα τὰ μὴ καλὰ νόσφιν ἐρύκοι. En este fragmento se habla de los amores desafortunados de Arato, que ya tienen cansados a Lícidas, quien emite la canción y contrapone el amor y sus fatigas a ἄσυχία. De lo anterior puede concluirse que el amor y el *otium* no son compatibles y el último es claramente preferible al primero.

La mayoría de estas características se encuentran en el concepto petrarquiano. Para Petrarca, la vida en soledad otorga *otium* y libertad, y constituye el único camino natural para lograr la felicidad. El *otium* es resultado de una vida tranquila y de paz, pero sobre todo de una vida piadosa. Por consiguiente, éste no puede ser disfrutado por el hombre de ciudad, que siempre se embarca en afanes y preocupaciones, y se entrega al vicio en su tiempo libre, no al reposo. Por lo tanto, este *otium* no es algo que venga fácil o que cualquiera pueda practicar, ya

que requiere de trabajo y dedicación en el sentido en que el individuo que aspira a él debe esforzarse para lograr desafanarse de la mundanidad y liberar al alma de las pasiones vulgares. Además, el *otium* necesita de ciertas condiciones para llevarse a cabo, como un escenario solitario. En este aspecto, Petrarca se aleja ligeramente de la concepción clásica de la poesía bucólica, ya que la soledad no es un rasgo propio del género. Siempre se representa a un grupo pequeño, de dos o tres personas. Evidentemente, este es un concepto no bucolista en Petrarca, sino medieval, distintivo de la actitud filosófica y de contemplación de la época y más relacionado con aspectos religiosos que con aspectos poéticos. Con respecto a esto, Petrarca afirma en el capítulo XXVIII que no pide que se desprecie la amistad verdadera o el amor fraternal, sino las multitudes y los falsos afectos. No obstante, el *otium* no se practica más que solo, sin compañía ni amigos, quienes deben traer otras cualidades a la vida.

Por otro lado, el *otium* de Petrarca es, al igual que el de Teócrito, un descanso que no involucra la completa suspensión de fuerzas. El italiano afirma en el capítulo XXI que la soledad no puede estar sin lecturas ni estudio, y más bien se busca la soledad para crear un espacio propicio para ello, por lo que el *otium* es bueno para el hombre letrado. Petrarca basa esta concepción en la filosofía latina clásica e inclusive proporciona citas de Séneca y de Cicerón acerca de este tema, por ejemplo una de las *Cartas a Lucilio* (82, 3): *otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura*; y otra en Cicerón: *quid dulcius otio literato?* (*Disp. tusc.*, V, 36, 105).

El *otium* es necesario para lograr la contemplación del alma y su elevación hacia Dios, por lo tanto está indisolublemente ligado a la piedad y a la religiosidad, que son cualidades del hombre santo y del prototipo humanístico de Petrarca. Así pues, no es sólo una herramienta para la filosofía, la reflexión y el cultivo de la propia humanidad, como en los clásicos, o para el correcto disfrute estético de la poesía y la belleza, como en Teócrito, cualidades todas que

Petrarca engloba en su concepto, sino que va más allá, hacia una actitud más trascendental, casi sublimante, de contacto con Dios y que involucra la necesidad de forjar un alma merecedora y capaz de elevarse a planos supraterráneos. La vida es inútil e infeliz sin todo esto.

Finalmente, en Cristóbal Cabrera encontramos un concepto de *otium* muy similar al de Petrarca, puesto que el autor novohispano retoma esta noción del *De vita solitaria* y la reproduce en breves líneas en su epístola. Se trata igualmente de un *otium* literario, en el que tiene la oportunidad de cultivarse y de estudiar lecciones honestas y de santos: *loquimur cum sanctis denique soli* (v. 197). Sólo el apartamiento del campo le permite tener la soledad suficiente para recrear su mente y su alma con el estudio de lecturas religiosas. Por lo tanto, la soledad es una condición para que exista el *otium*, y ambos elementos representan la más honesta y feliz forma de vivir. La palabra *eremus*, usada en sentido alegórico, destaca en el discurso de Cabrera de la misma forma en que lo hace en el de Petrarca, refiriéndose al apartamiento, necesario para llevar una vida humilde y dedicada a Dios.

Por otro lado, este *otium* también requiere de la contemplación de la naturaleza, máxima expresión del poder divino. Cabrera disfruta caminando por los agradables prados, al sentir el pasto y las flores en sus pies, escuchando el canto del riuseñor y la flauta dulce del pastor, percibiendo el delicioso olor de las flores, y recreando todos los sentidos con las bellezas de la creación divina. Todas estas maravillas lo llevan a alabar a Dios y a buscar la paz anímica. Este *otium* necesita de la belleza natural y también de una capacidad para apreciarla, al igual que del desprendimiento de lo mundano, de la renuncia a lo material, para así poder moldear un alma en paz que pueda ocuparse del autoconocimiento y de la admiración a Dios. Por lo mismo, propicia la canción y la poesía, como afirma Cabrera en el verso 240.

En el *De vita solitaria* de Petrarca, el hombre solitario no hace nada apresuradamente, especialmente al mediodía, pero nota que el tiempo pasa. Esto también está en Cabrera. En medio de la naturaleza, encuentra un reposo inigualable, pero está consciente de su temporalidad. En consecuencia, ambiciona estar en un lugar donde no pase el tiempo y no se tema, por esto, a la muerte, por lo que se vuelca a sus oraciones y a Dios. Este hombre sí percibe la fugacidad de las horas, pero utiliza el *otium* como medio para convertirse en un ser atemporal, y éste también permite que su piedad convierta su vida en algo más trascendente que una existencia efímera y consternada por su inminente fin. Para resumir, los pastores de Teócrito no saben que el tiempo pasa, y aunque Petrarca y Cabrera sí están concientes de lo anterior, anhelan un estado anímico donde no encuentren esto relevante y puedan enfocarse en cosas más trascendentes. La atemporalidad, sin embargo, es una finalidad para los tres.

El *otium* de Teócrito es similar al de Petrarca en varios aspectos y éste es reproducido por Cabrera, de manera que también hay similitudes entre el concepto del griego y el del autor novohispano. Petrarca no debió haberse basado en Teócrito para elaborar su concepto de vida solitaria ni de *otium*, pues sus referencias estoicas y patrísticas son aclaradas por él mismo. Sin embargo, no puede ignorarse la semejanza entre la visión petrarquista, modernizada e hipercristianizada, y la del poeta helenístico. Llama la atención que dos autores diferentes y de dos etapas diferentes compartieran esta forma de visualizar el *otium* y su importancia. Inocentemente, Petrarca revivió a Teócrito en su escrito y tal vez con más conciencia de lo que puede pensarse, pues al elaborar un retrato arquetípico y casi tradicional del campo se está evocando inequívocamente al que podría llamarse fundador literario de estos prototipos idealistas y, en fin, bucolistas. Así, este concepto y visión del mundo tan propios de Teócrito y de la poesía bucólica llegó hasta Nueva España y tomó vida en su literatura.

El *otium*, la vida solitaria, la contemplación de Dios y el autoconocimiento eran preceptos que Petrarca relacionaba directamente con el campo y con la vida del pastor, de manera que, al recrearlos en su tratado, colaboró con la supervivencia de elementos importantes del bucolismo. Petrarca hace una interesante amalgama de poesía bucólica, de elementos representativos de ella y de su propia visión filosófica. Lo mismo ocurre con la *Epístola ocasional* de Cristóbal Cabrera, que es de naturaleza marcadamente filosófica y moralista, lo cual no ocurre en los otros textos encontrados en el Manuscrito 1631, y mezcla varios elementos de diversas tradiciones para comunicar su ideal filosófico cristiano. Estos elementos son instrumentos para transmitir una idea más trascendente y más grande, dado que el trasfondo es mucho más rico que las figuras y formalidades del poema. Cabrera vió estas cualidades en el campo, al igual que Petrarca, y decidió utilizar la descripción idílica de la vida del campo y de la naturaleza para demostrar su elección de vida, que en ese momento era la adecuada para sus fines espirituales y humanísticos, y el impacto que el contraste entre la virginidad de la naturaleza mexicana y la corrupta ciudad había creado en su estado anímico.

4. Conclusiones

Esta investigación tuvo entre sus finalidades primordiales la de comprender con más exactitud el género bucólico. Al vislumbrar la literatura novohispana de manera general, tanto en su faceta neolatina como en la española, logré concluir ciertos aspectos de aquél y de cómo se concibió en este momento cultural e histórico. En primer lugar, concuerdo con la línea teórica impuesta por David Halperin, que estipula que poesía pastoril y poesía bucólica no son lo mismo, y que la poesía inaugurada por Teócrito y por los bucólicos griegos no merece el mote de pastoril; de esta forma, hay que entender primeramente qué significaba para ellos su obra y cómo concebían su corriente literaria, o de lo contrario, este género, al igual que sus posteriores derivaciones, siempre permanecerá oculto a nuestro conocimiento.

La poesía pastoril es, redundantemente, una pastoralización de la poesía bucólica, una reducción de su temática entera a lo que atañe meramente al ingrediente de los pastores. Lo único que estrictamente tiene en común todo el amplio *corpus* de literatura llamada pastoril moderna, bajo el nombre de égloga, bucólica, coloquio pastoril, etc., es el factor de la intervención de pastores y, tal vez, el escenario campestre. La tipificación de qué es poesía pastoril y qué es poesía bucólica está aún lejos del alcance de esta investigación y amerita un estudio mucho más profundo, especialmente de los bucólicos griegos, pero no sólo de Mosco, Bión, y Teócrito, sino también de los numerosos poemas de la *Antología Palatina* que aún no se han clasificado como bucólicos, además de las posibles influencias líricas de todos éstos. Sin embargo, concluyo que es definitiva y necesaria para la comprensión de este vasto género una diferenciación que aún está por establecerse.

Lo que sí puede establecerse ahora es una diferencia entre los términos usados en esta investigación. El bucolismo es estrictamente literario y dependiente de la tradición; en cambio, lo rústico puede encontrarse donde sea, y puede llamarse así a una actitud ante la vida o a un texto literario. Lo rústico trasciende géneros sin mayores reglas, y siempre que haya pastores y campo o naturaleza, puede decirse que existe rusticismo, pero el bucolismo está presente sólo si aquéllos elementos pretenden vincularse con el *corpus* bucólico y con su herencia para motivos particulares. Lo pastoril, por otra parte, es lo que se relaciona directamente con las implementaciones de la literatura pastoril moderna. El término “bucolismo” fue de gran ayuda para comprender los alcances que tuvieron este género y su tradición en la poesía neolatina novohispana, pues no fue necesario ceñirse a formalidades ni conformarse sólo con el estudio de églogas.

Durante este estudio, se observó un fenómeno literario-lingüístico destacable que se relaciona con esta distinción entre pastoril y bucólico. La variación y ramificación del género desde las primeras creaciones fue considerable, pero a partir de la implementación de lenguas vulgares, esta diversificación aumentó notablemente. Por lo tanto, no sólo el tiempo contribuyó a este fenómeno de la tradición bucólica, sino también las nuevas lenguas y la nueva libertad que éstas otorgaban, gracias al léxico, a la fonética, a la métrica, etc. Estos componentes aportaron novedosas herramientas para la exploración de la poesía que los poetas no pudieron resistir y explotaron remarcablemente, produciendo así semejante variación e introduciendo novedades propias de los incipientes idiomas. Así, lengua y literatura iban cambiando y transformándose juntas, como compañeras, y como causas y efectos.

De lo anterior es muestra la rigidez de los poemas bucolistas en latín, que perpetúan formas y modelos, y pueden sin duda relacionarse intrínsecamente uno con otro, ya sea que

fueran del siglo I d. C. o de 1500, latinos o mexicanos. Los textos aquí presentados, por ejemplo, son églogas latinas, en su mayoría, que podrían ser calcos de textos virgilianos: son hexamétricos, conservan el nombre de los pastores, y son mucho más rígidos y apegados a la tradición, si bien esto no significa que no tengan características propias, como se demostró en el análisis de los textos. En cambio, en español en el siglo XVI es raro encontrar poesía de este tipo, y más bien existen diferentes composiciones, incluso de diversos géneros, que presentan un ambiente pastoril, campirano o naturalista, pero que son muy diferentes entre sí. También se relacionan con un modelo, pero mediante una libertad recién hallada por el lenguaje, e introducen novedades que sólo esta libertad del nuevo idioma puede otorgarles. En otras palabras, no hay poesía bucólica estrictamente en español en el siglo XVI, sino composiciones que presentan características pastoriles en distintos formatos. No es de extrañar que, por ejemplo, el mayor reformador de la tradición bucólica después de Virgilio, Sannazaro, introdujera sus más vibrantes y definitivas innovaciones en su obra vernácula, *La Arcadia*, y que en su obra bucólica latina, las *Eclogae piscatoriae*, se hubiera apegado mucho más al modelo clásico, si bien este texto también introdujo una importante novedad: el cambio de escenario a uno marino.

Lo anterior también fue resultado de la rigidez de este latín completamente académico y artificial, pues ya no se hablaba como lengua madre ni se utilizaba, por esto mismo, con naturalidad, sino con formas ya petrificadas desde hacía siglos. Todo esto trae consigo la necesidad de incorporar el nuevo léxico aprendido de la nueva tierra al latín mismo y a sus composiciones. Esto fue lo que sucedió con los poetas ibéricos que llegaron a Nueva España, pues lo que les otorgó novedad y frescura fue la nueva tierra, con nuevos paisajes, elementos naturales y sociales, y nuevas lenguas que también supieron adaptar para dar un aire diferente y moderno a la tradición clásica que cultivaron. Parece ser que la literatura, para evolucionar y

transformarse, necesita al mismo tiempo de la naturalidad de la lengua, que se transforma y cambia en cada región y cada número de años. Así pues, la literatura se nutre indudablemente de la incesante metamorfosis de la lengua oral y popular.

Esto no debe entenderse como un juicio de apreciación estética, ni se está calificando si es mejor o peor la literatura neolatina que la vernácula. Éste es sólo un juicio descriptivo para destacar un fenómeno importante de la literatura de esta época: que las lenguas nuevas otorgaron mayor flexibilidad a los poetas y escritores.

Por otra parte, a partir de los poemas analizados fue posible ver cómo se constituía el género bucólico en la Nueva España neolatina del siglo XVI y cómo cada uno de ellos permeaba la tradición con su estilo individual. En *Proteus ecloga* se recordó el ambiente marino instaurado por Sannazaro en sus *Eclogae piscatoriae*. No obstante, es importante observar que este poema es una mezcla de varios textos, utilizados como plataforma, y aportes auténticamente personales, y no es una *imitatio* de la *Ecloga IV, Proteus* de Sannazaro, ni es éste su único hipotexto, sino que otros poemas del napolitano constituyen la fuente de inspiración poética, sin dejar de lado, por supuesto, la tradición bucólica entera, pues podemos encontrar entre sus líneas al siempre presente Virgilio, a Calpurnio Sículo, e inclusive a Teócrito. Además, esta égloga fue confeccionada con una altísima calidad, la cual está presente en cada uno de sus elementos y fue lograda con una concienzuda y depurada técnica. Este poema es, sin duda, uno de los más grandes tesoros de la literatura neolatina mexicana e incluso de la literatura mexicana en general, por su corrección y pulcritud formales, por su elevado estilo, por su belleza poética, por su impacto emocional, y por muchas otras cualidades.

En la *Ecloga de adventu* el disfraz pastoril es muy importante, pues Dafnis es elegido para hablar de la grandeza de Luis de Velasco, quien es elevado a un grado cuasi divino y representado como una salvación para el nuevo mundo. Luis Peña retomó la asociación virgiliana Dafnis-Apolo, dios que también es relacionado con el virrey, en la que el *puer* mesiánico de la *Bucólica* IV es nombrado Apolo, o sea un salvador, vocablo con notorios matices religiosos. La *Bucólica* V de Virgilio es el hipotexto de esta *Ecloga de adventu*, aunque la presencia de la *Bucólica* IV es innegable. De esta forma, se concluye que la influencia de ésta última es temática y la de la otra es poética. No obstante, una vez más aparece Iacopo Sannazaro entre las influencias, pues su *De partu virginis* presenta numerosos *similia* con nuestro poema. Es incuestionable la importancia de este autor italiano y de su poesía latina en la literatura de esta época. El augurio de una época venidera de paz y progreso, la edad de oro, es un tópico importante en Luis Peña, lo cual se infiere al atender a la temática de *Proteus* y de esta égloga. Igualmente, mezcla elementos bucólicos característicos con alusiones cristianas, ya que el tema religioso es muy importante en ambas églogas.

Bernardino de Llanos, autor del *Dialogus pro patris Antonii de Mendoza adventu*, es tal vez el poeta neolatino más importante de la última parte del siglo XVI. Su papel en la educación novohispana fue clave, pues fue el reformador de los estudios latinos al elaborar antologías, gramáticas y numerosos documentos e instrumentos de gran valor literario y pedagógico para el sistema educativo jesuita. Además, es un personaje de gran importancia en el ámbito cultural novohispano, pues es probable que fuera una influencia significativa para la *Ecloga in adventu* y para otros textos del manuscrito, lo cual atestigua la relevancia que poseía su obra no sólo académicamente, sino también literariamente.

Destaca la presencia de elementos indígenas y la introducción de varias imágenes que pueden considerarse mexicanas. De esta manera elabora, en sus descripciones, una interesante amalgama de estilo virgiliano con vocabulario mexicano, con lo que encontró una nueva forma de recrear a Virgilio y de vivir la poesía clásica. La teatralidad del *Dialogus* es una de sus características más importantes y, aunque ésta se aleja de la poesía bucólica clásica, logra continuar una línea modernista de esa tradición y al mismo tiempo se apega a ella. Llanos buscó acentuar la tendencia dramática de la poesía bucólica virgiliana y el formato resultante fue el adecuado para esta representación escénica en un evento público jesuita. Este poema, en el fragmento presentado, es un ejemplo admirable de *imitatio*, pues sigue fielmente su modelo, la égloga *Alcon* de Baldassare Castiglione, que curiosamente aparece copiada en el manuscrito bajo el nombre de *Ecloga in obitu*. Sin embargo, Llanos sí introduce elementos originales que van de acuerdo con su finalidad de laurear a un personaje importante, por lo que es injusto decir que su obra es mera imitación sin originalidad.

Por último, Cristóbal Cabrera plasmó en su *Extemporalis epistola* una sorprendente contraposición entre la ciudad y el campo, la cual constituye un elemento muy importante de la epístola, ya que Cabrera desea exaltar la vida campestre pero no encuentra mejor forma que anteponiéndola a la vida citadina. De tal forma, el fragmento escogido queda atrapado entre los vituperios que arroja contra la ciudad y la descripción negativa de ésta. Se trata del testimonio de un hombre profundamente religioso que anhela el contacto con Dios y con la sabiduría, la transmisión de los frutos de esta unión y un estilo de vida que le proporcione estas libertades, pero que se encuentra frustrado y decepcionado de lo que Europa dejó en el prometedor nuevo mundo. Por lo tanto, busca una vida apartada donde pueda practicarse la virtud.

Si bien este documento es una epístola moral, no una égloga o un ejemplo de poesía bucólica, se sirve de sus elementos para comunicar su ideal de vida. Así, encontramos una amalgama de filosofía y poesía, de descripción y meditación, de conceptos y figuras. Es notable la influencia de Horacio en el fragmento, y es indudable que su actitud ante la naturaleza es transmisora del bucolismo y fue emulada por sus imitadores. El campo es profundamente idealizado, al igual que los defectos de la ciudad son hipérboles. La actitud de hombre urbano de mirar el campo como un depositario de sus ilusiones e ideales es típica de la poesía bucólica y también se expresa en la epístola de Cabrera, pues su pintura del campo no es realista en absoluto. La influencia más importante para Cabrera es el tratado *De vita solitaria* de Francesco Petrarca, de donde obtiene la inspiración literaria y filosófica para elaborar sus lineamientos morales. Aquí, Petrarca recrea *topoi* comunes de la poesía bucólica y se relaciona de esta manera con aquella tradición. Un concepto muy relevante para el ideal humanístico de Cabrera es el *otium*, el cual está basado en Petrarca, quien de cierta manera recrea el *otium* de Teócrito, por lo que el siracusano vive, mediante el italiano, en la poesía neolatina de Cabrera y por tanto en la novohispana.

Otro objetivo principal era el comprender las características del bucolismo en los poemas analizados, y distinguir cuáles eran novedosas y cuáles pervivían de la etapa clásica. Concluyo, por tanto, que las características principales del género, a partir de un examen de los textos anteriormente presentados, son:

* Presencia e importancia del nuevo mundo y de América como inspiración y tópico literario. Evidentemente, este rasgo es exclusivo de los poetas americanos.

* Cristianización fuerte del género. Éste no se abordaba sin un cargado tono religioso, sin vocabulario, frases recurrentes, temas, metáforas, antonomasias, entre otros recursos propios del cristianismo. La religión nunca tuvo un lugar predominante en la poesía de Teócrito o de Virgilio, y su inclusión al ensueño bucólico es una aportación medievalista.

* Antítesis entre ciudad y campo. Frecuentemente se exalta la vida de campo y se contrapone con la vida urbana. En los poemas de Luis Peña, no obstante, esto no se enfatiza, sino que se deja de lado o se unen los dos ambientes como en *la Ecloga de adventu*. El campo continúa siendo idealizado y su retrato nunca es realista.

* Importancia de la figura de Dafnis. Varias églogas del manuscrito utilizan este motivo clásico. Es Dafnis quien siempre es representado como el pastor máximo, con acepciones divinas, y a quien siempre utilizan para aludir a los personajes importantes a quienes están dedicados los poemas. En esta investigación se encontraron por lo menos dos ejemplos, en los que Dafnis ocultó bajo su atuendo pastoril a Luis de Velasco y a Antonio de Mendoza.

* Églogas con acepciones proféticas. Este aspecto de la poesía bucólica postvirgiliana, más bien medieval, es importante en los tres primeros textos estudiados, que elaboraban vaticinios acerca del futuro prometedor por su optimismo al llegar a un territorio que apenas se está descubriendo y por el cargado tono religioso del estilo de los poetas. En ellos se percibe una emoción compartida por ser pioneros e implementadores de la cultura clásica y católica en una tierra nueva. Esto también es evidente en Cabrera, puesto que él, antes de llegar a América, veía en esta región una cultura virgen, un libro no escrito que nunca había sido manchado y que podía albergar un nuevo paraíso terrenal y ser sede de la tan esperada edad dorada; sin embargo, lo que se lee en su epístola es su decepción y su aborrecimiento por lo que terminó gestándose aquí.

* Existe una gran conciencia de la importancia de la educación para lograr esa Edad dorada. Sólo la piedad y la educación basada en el conocimiento de la religión pueden llevarnos por el camino correcto. En esta concepción se observa el academicismo de los textos.

* El amor erótico no tiene cabida en el mundo bucolista de los pastores de nuestras églogas, sólo el amor fraternal. Esto también ocurre en Cabrera. Este rechazo se debe más a razones religiosas que poéticas. Este rasgo tiene parecido con el que se encuentra en la poesía bucólica clásica, pues el amor heterosexual auténtico, en Teócrito y en Virgilio, no puede convivir con las otras fuerzas que otorgan la paz y la libertad del ensueño bucólico.

* El disfraz pastoril sigue siendo un recurso alegórico muy importante y recurrente.

* Predominio de lo descriptivo. Destaca el *locus amoenus*, que casi siempre se utilizaba y era un vínculo directo con el bucolismo.

* Las figuras de repetición eran todavía muy importantes en el entramado poético bucólico. El estribillo destaca por conservar su forma clásica. Otras figuras clásicas que perduran son el catálogo geográfico, la alegoría y la falacia patética. Ésta fue una de las figuras que más llamaron la atención de los poetas y está además relacionada con el *locus amoenus*. La descripción nunca es extensa o minuciosa, sino breve, y se construye con unas cuantas pinceladas, en un estilo muy clásico.

* El *otium* conserva su primacía en la poética bucolista. Es otro vínculo directo con el bucolismo que, igualmente, es relacionado frecuentemente con el *locus amoenus*.

Ahora bien, en forma general, las églogas del manuscrito 1631 no pretendían evangelizar, pues nunca llegarían al entendimiento ni a los ojos de indios, y tal vez ni siquiera pretendían ser

leídas. Eran textos académicos, elaborados con fines pedagógicos, así como poemas de recibimiento sin pretensiones estéticas en un aspecto del arte por el arte, pues eran sobre todo pragmáticos. Sus autores no intentaban acoplar sus preceptos al mundo indígena al que llegaron, sino al mundo occidental clásico europeo. Sin embargo, aquellos elementos indígenas se consolidaron como instrumentos para individualizar la poesía neolatina, y los motivos clásicos, como la poesía bucólica o la mitología grecorromana, se utilizaron para intentar amalgamar las características del nuevo mundo. De esta forma, podemos considerar estos textos como algunos de los primeros ejemplos de literatura mexicana, un sutil atisbo de lo que ocurriría unos siglos después, puesto que estos escritos no son ya españoles ni indígenas, sino que están conscientes de ser parte de una nueva cultura con grandes diferencias con respecto a cualquier otra, de una cultura que no pertenece exclusivamente ni al arraigado pasado indígena ni a la exaltada sangre española, sino que es el resultado del encuentro de ambas, y que tiene además algo propio y único. Lo novohispano, aunque esté en latín, ya es mexicano, por lo menos en los textos analizados.

Finalmente, después de todo lo escrito y de todo lo investigado, queda aún la pregunta: ¿Quién, a fin de cuentas, es el más importante poeta bucólico para la literatura neolatina novohispana del siglo XVI? ¿Cuál fue la influencia más determinante según los textos estudiados? Virgilio aparece como el nombre evidente, la obvia figura de imitación, y como quien, incluso antes de la investigación, ya se postulaba como el más fuerte candidato. Sin embargo, la cuestión no es tan sencilla. No cabe duda de que Virgilio resuena con imperturbable potencia en los textos del Manuscrito 1631 y en la epístola de Cabrera, pero en éstos existe igualmente la notoria presencia de los poetas renacentistas, en especial de Iacopo Sannazaro. Baldassare Castiglione y Francesco Petrarca se erigen también como influencias determinantes, y

en los poemas a los que sirvieron de modelo su injerencia es tan marcada como la virgiliana. No obstante, estos poetas italianos son, al mismo tiempo, imitadores y continuadores del virgilianismo, pero sus aportaciones e innovaciones también pervivieron en los textos.

Por otro lado, la presencia de Teócrito se expresa mediante la continuidad de la tradición. Varios elementos de su poesía perduraron a través de los latinos y los renacentistas hasta Nueva España, pues no era un referente inmediato para los poetas novohispanos. Sus poemas no eran los modelos directamente imitados, pero sobrevivieron por la importancia de sus motivos clásicos, como el *locus amoenus*, o el *otium*. En conclusión, Teócrito sí tiene presencia en la poesía neolatina novohispana, aunque es claro que la figura de Virgilio obtuvo mucha más atención.

5. Bibliografía

Fuentes primarias

- OSORIO ROMERO, Ignacio, “Doce poemas neolatinos de fines del s. XVI novohispano”, en *Nova Tellus*, 1, México, UNAM, 1983, pp. 171-203.
- LLANOS, Bernardino de, *Égloga por la llegada del Padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso (Siglo XVI)*, trad. José Quiñones Melgoza, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1975.
- CABRERA, Cristóbal, “Epístola ocasional a Manuel Flores, deán de la Santa Iglesia Catedral de México”, trad. Quiñones Melgoza, en QUIÑONES MELGOZA, José, *Hispana seges nova. Tres documentos neolatinos novohispanos del siglo XVI*, México, UNAM, 2012, pp. XI-XLIX.

Fuentes secundarias

- BALBUENA, Bernardo de, *Grandeza Mexicana*, México, Porrúa, 2006.
- BAUTISTA CORVERA, Juan, *Obra literaria*, ed. Sergio López Mena, México, UNAM, 1995.
- *Bucólicos griegos*, trad. Brioso Sánchez, Madrid, Akal, 1986.
- *Bucólicos griegos*, trad. García Teijeiro & Molinos Tejada, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 95), 1986.
- CERVANTES DE SALAZAR, Francisco, *México en 1554*, trad. Joaquín García Icazbalceta, México, UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 3), 2007.
- *The eclogues of Calpurnius Siculus and Marcus Aurelius Olympius Nemesianus*, ed. Charles Haines Keene, London-Cambridge, George Bell & Sons, 1887.
- *The Piscatory Eclogues of Jacopo Sannazaro*, ed. Wilfred Mustard, Baltimore, John Hopkins University Press, 1914.
- *Theocritus's Select Poems*, ed. K.J. Dover, Glasgow, MacMillan, 1971.
- TITO CALPURNIO SÍCULO, *Églogas*, trad. Díaz Cíntora, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1989.
- VIRGILIO, *Bucólicas*, ed. Ruiz de Lozaiga & Hemero, Madrid, Gredos (Textos Clásicos Anotados), 1988.

- *Vergil's Eclogues*, ed. Robert Coleman, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

Bibliografía especializada

- ALCINA ROVIRA, Juan, “Cristóbal Cabrera en Nueva España y sus *Meditatuinculae ad principem Phillipum*”, en *Nova Tellus*, núm. 2, México, UNAM, 1984, pp. 131-163.
- ALPERS, Paul, *What is Pastoral?*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1996.
- BAYO, José Marcial, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1970.
- BLANCO, José Joaquín, *La literatura en la Nueva España*, México, Cal y Arena, 2004, vol. I.
- BOLÍVAR MEZA, Rosendo, *Historia de México contemporáneo I*, México, IPN, 2004.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de, *Entre voces y ecos: de poética renacentista y poesía hispánica*, México, UNAM (Estudios de Cultura Iberoamericana Colonial), 2011.
- FLORA, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Roma, Mondadori, 1951, vol. I.
- FOSTER, K., *Petrarca: poeta y humanista*, trad. Valentí, Barcelona, Grijalbo, 1989.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín, *Bibliografía mexicana del siglo XVI. Catálogo razonado de impresos en México de 1539 a 1600*, ed. Millares Carlo, México, FCE, 1954.
- GARCÍA TEIJEIRO, Manuel, “Notas sobre poesía bucólica griega”, en *Cuadernos de Filología Clásica*, núm. 4, Madrid, 1993, pp. 403-423.
- GÓMEZ, Jesús, “Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las *Églogas* de Garcilaso”, en *Dicenda*, núm. 10, Madrid, 1991-1992, pp. 111-126.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1981.
- HALPERIN, David, *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, Yale, Yale University Press, 1983.
- *History of English Literature. Renaissance and Reformation*, vol. 3, ed. Ward & Walter, Cambridge, Cambridge University Press, 1949.
- KATZ, R. A., *Ronsard's French Critics: 1585-1828*, Michigan, Droz, 1966.

- MAGAÑA ORUÉ, Emilio, *Las “églogas” de Nemesiano: Comentario filológico*, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001, consultable en biblioteca.ucm.es/tesis/fll/ucm-t25278.pdf, [7/02/2012]
- MARTINDALE, Charles (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, *Poetas novohispanos. Primer siglo*, México, UNAM, Biblioteca del Estudiante Universitario, 2008.
- MILLÁN, María del Carmen, *El paisaje en la poesía mexicana*, México, Imprenta Universitaria, 1952.
- OSORIO ROMERO, Ignacio, *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)*, México, UNAM, 1980.
- ——. “Jano o la literatura neolatina de México”, en *Conquistar el eco: la paradoja de la conciencia criolla*, México, UNAM, 1989.
- ——. , *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España*, México, UNAM, 1979.
- PEJENAUTE RUBIO, Francisco, “Ecos virgilianos y horacianos en Metelo de Tegernsee”, en *Revista de la Facultad de Filología*, núm. 52-53, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002-2003, pp. 351-381.
- PETRONIO, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, trad. Carrera & Muñiz, Madrid, Cátedra, 1990.
- QUIÑONES MELGOZA, José, “Literatura neolatina mexicana en el siglo XVI”, en ——. , *El rostro de Hécate (Ensayos de literatura neolatina mexicana)*, México, UNAM-UANL, 1998.
- ——. , *Poesía neolatina en México en el siglo XVI*, México, UNAM, 1991.
- REYES, Alfonso, “Letras de la Nueva España”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. 12, México, FCE, 1997.
- ROSENMEYER, Thomas, *The Green Cabinet; Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- SEGAL, Charles, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- TAINE, Hipólito, *Historia de la literatura inglesa*, Buenos Aires, Americalee, 1945.

- ZAMBALDI, Francesco, *Elementi di prosodia e di metrica latina*, Torino, Loescher, 1999.

Recursos electrónicos

- BATTISTÓN, Dora, *El género pastoril de Teócrito a la bucólica cristiana. La poesía de Paulino de Nola*, <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/circe/n11a05battiston.pdf>, [13/02/2012]
- CAMPBELL, Ysla, *El Siglo de oro en las Selvas de Erífile de Bernardo de Balbuena y la tradición órfica*, dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/5375/1/Campbell,Ysla.pdf, [10/01/2013]
- GREGG, Walter W., *Pastoral Poetry and Pastoral Drama. A Literary Inquiry with Special Reference to the Pre-storation Stage in England*, www.gutenberg.org/files/12218/12218-h/, [13/12/2012]
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *El diálogo pastoril en los siglos de oro*, rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7491/1/ALE_06_15.pdf, [15/12/2012]
- MATEO MATEO, Ramón, *El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI*, [http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/4294/1/ARTÍCULO 2. EL DISFRAZ BUCÓLICO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI%2c RAMÓN MATEO MATEO.pdf](http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/4294/1/ARTÍCULO%202.%20EL%20DISFRAZ%20BUCÓLICO%20EN%20LA%20POESÍA%20ESPAÑOLA%20DEL%20SIGLO%20XVI%20c%20RAMÓN%20MATEO%20MATEO.pdf), [9/03/2012]
- *Obras de Garcí Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. Alonso de la Barrera, Sevilla, 1580, <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/0133836411915161644680>, [26/02/2012]

Po. Patris Antony de
Mendoza Aduentis
in collegio V. illig.

Lucid.

Tas inter salices vacua praeclat in umbra
 dum placida spicant aures perenni. usurrit
 flumen agens mitem medicabile arundine carmen
 ab intermptu dum spectabo Dapsinda, Dapsint
 cur in madaul abis, cur non in madaul amantibus
 in mense hadum curiat argit in lora
 tas inter salices vacua Lacrimabili in umbra
 donec ad offa velit contingat et ora tuu
 Non videri dulcem libabo flumini in vndam
 me non exultent Sordide margine ripae
 non dolo memore placidior aura in eundem
 donec ad offa velit contingat et ora tuu
 Non cum salibus, nec cum se in madaul in vndam
 me videri iam peccidet, nec pinguis palere taurat
 gradum cui aut patet ad lamina ducens, quon
 donec ad offa velit contingat et ora tuu
 Tantum inter salice aut lacrima litore mecum
 rapibus aris, et turdis conguar amil
 Dapsint lacrima quatuor gloria Dapsint
 part ammy, et cordis, part Dapsint maxima mi
 Longi Dapsint abis tua nec absentia Dapsint

UNIVERSITÄT
 DES SAARLANDES
 BIBLIOTHEK

sollicitos angit quare sic vix innotu-
tum amara, et Sciret fugere, et gaudia nostra
arbitrios videtur comas, spoliataque Somno di-
filua pro sollicita se negat, et ad verba vult
omni nec sunt fides, et flumina sua
in fecunda manent per mille fugibus, tanta
Squalor tunc habet periculis, periculum magister
mi. mihi vult, manent, et filius, et gaudia, et amas
ego adit o dilecte mihi, te, et alena, et amant
expulsi tibi iam vult, sunt amica pater
aduentuque tuo testantur gaudia nimis
sub mittitque novus tibi Mexica flori
Cur non fructus diuisi crudelia mactat
adtra vicem assiduit fundent a pectore questus
et complice penem tristi memora aua corda
ad dolor, ad abient rugiti gaudia nostra
tempore Longe abient quare gaudia nostra morantur
Dax mi Dax mi Sabite nennam spes vicia Dax mi
iam fiet delectat Languentem auctus Scit
delectat se sui mouentia prata coloris,
quos se prout huc complerant omnia corda
de illis magis prout si laere voluerit
quibus prout gratas Lucus concesserat vult
idem prout videtur frondibus ariet,
de quare an si laam, quare nam tibi causa mirandi
te abentem delectat prout, te dunt prout
teque viciant vult res Diaboli, vult res Dax

Lygellat