



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS

**LA ÉPICA NEOLATINA *GUADALUPE* DE VILLERÍAS:  
FUNCIÓN DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA  
CONSTRUCCIÓN DEL MITO EN NUEVA ESPAÑA**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LETRAS CLÁSICAS

PRESENTA

DELIA FERNANDA PERALTA MUÑOZ

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. RAQUEL BARRAGÁN AROCHE

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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

Sería imposible mencionar aquí a todas las personas que, directa o indirectamente, queriendo o sin querer, fueron parte vital de la elaboración de esta tesis. Sin embargo, hay nombres imprescindibles. Primero, agradezco a la Dra. Raquel Barragán, a quien le debo no sólo la dirección de este trabajo, sino también, y más que nada, la dirección de mis pasiones. Raquel, sin tu clase esta tesis no existiría, porque no habría nacido nunca, probablemente, esta fascinación que tengo por la literatura novohispana. Gracias siempre por *mover maravilla* con tus clases, y por el apoyo, la paciencia y la dedicación a mi trabajo. Agradezco también a mis lectores, el Dr. Antonio Río, el Lic. Andrés Íñigo, la Mtra. Olivia Isidro y el Dr. José Luis Quezada, por enriquecer este proyecto con sus comentarios, críticas y observaciones. Al Seminario de Estudios Literarios del Siglo de Oro (SELSO), por apoyarme con una beca, nutrirme con sus sesiones y recibir los avances de esta tesis. A mis maestros de licenciatura, en especial al Lic. Juan Carlos Rodríguez y el Dr. Bernardo Berruecos, por cambiar mi forma de ver la literatura clásica, transmitirme el encanto de sus materias y brindarme, además de los conocimientos y herramientas para la carrera, el gusto por la disciplina a la que hoy pertenezco. Agradezco profundamente a la Mtra. Rebeca Pasillas, por ser quien, sin darse cuenta, me devolvió a mi camino cuando estuve perdida. A todos los amigos que encontré en la Facultad, especialmente a *Los Hacientes*, Camila, Diana y Adriel; y a Eliú, Paquito y Elías. A los amigos que han estado siempre, a los *C.I.*, Dafne, Rogelio, Darío, Lucero, Qike, Melgarejo, José y Sharon; y a Agustín, Fersito y José Ángel.

A todos los que me insistieron en terminar esta tesis y, principalmente, a todos los que me ayudaron para lograrlo.

*A mi mamá, porque por ella soy lo que soy, y por ser la mujer que me salvó*

*A mi papá, por enseñarme a soñar, y por regalarme sus palabras*

*A mis hermanas, Teresa y Diana, por cuidar de mí siempre, y por ser mis cómplices*

*A Nena, por recordarme que todo es posible, por abrirme las puertas y por mostrarme los  
otros mundos*

*A Chucho, por motivarme, a su manera, a terminar este trabajo*

*A mis abuelitos, por procurarme siempre*

*A Uriel, por darle la vuelta a mi mundo y caminarlo a mi lado*

*A Desinformémonos, mi segunda escuela, por enseñarme lo que verdaderamente importa*

Esta investigación fue realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) IN401318, «La imitatio ecléctica de modelos clásicos y humanísticos: la poética de Zeuxis de España a Nueva España en los siglos XVI-XVIII». Gracias a la DGAPA-UNAM por la beca recibida.

# Índice

Introducción.....	8
I. Definición de la épica a partir de paradigmas clásicos .....	14
I.1. Características generales y el modelo de la épica homérica.....	14
I.2. La épica en Roma .....	28
I.2.1. La <i>Eneida</i> y el modelo virgiliano .....	31
II. Imitación y transformación de la épica clásica en el Renacimiento y Barroco .....	40
II.1. Tipología y características de la épica en Italia y España .....	42
II.1.1. Los <i>Poetices libri septem</i> de Julio César Escalígero.....	45
II.1.2. Los <i>Discorsi del poema eroico</i> de Torquato Tasso.....	47
II.1.3. La <i>Philosophía antigua poética</i> de Alonso López Pinciano .....	52
II.1.4. Las <i>Tablas poéticas</i> de Francisco Cascales .....	56
II.2. Recepción del modelo épico en Nueva España: lengua vulgar y neolatín.....	63
III. Función de la tradición épica clásica en la configuración de <i>Guadalupe</i> .....	71
III.1. José Antonio de Villerías, lector y autor letrado en Nueva España.....	72
III.2. <i>Guadalupe</i> .....	79
III.2.1. Contexto.....	80
III.2.2. Texto .....	83
III.2.2.1. Transmisión del poema .....	85
III.2.2.2. Estructura y contenido del poema.....	86
III.3. Función de la tradición épica clásica en la construcción de los personajes del mito .....	94
III.3.1. María y Tonantzin.....	95
III.3.2. Plutón .....	105
III.3.3. María, Juan Diego y el héroe clásico .....	115
Conclusiones.....	130
Bibliografía.....	139

## Introducción

Conocidos son en el mundo los grandes poemas épicos de la Antigüedad, aquellos que narraban las hazañas de los héroes y la intervención de seres divinos en su favor o en su contra. Nombres como Homero y Virgilio, y obras como la *Ilíada*, la *Odisea* o la *Eneida* han tenido tal influencia en la literatura occidental, que no sorprende encontrarlos, aun sin ser nombrados, dentro de las composiciones heroicas posteriores. Con el paso de los siglos, la tradición épica que se había inaugurado con Homero evolucionó y se transformó de acuerdo a las convenciones de cada época, pero los modelos de la epopeya clásica continuaron como las más altas referencias en el género, que gozaba del mayor prestigio entre todas las formas de poesía por su estilo elevado, su universalidad y variedad, y su relación con el poder, la política y la propaganda. Los poetas heroicos de periodos como el Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico, por lo tanto, nunca dejaron de ver en los antiguos una fuente inagotable no sólo para añadir ornato y autoridad a sus textos, sino también para desempeñar una función narrativa y discursiva en el desarrollo de sus tramas. Dentro de esta misma tendencia se insertó la poesía épica novohispana, que, tanto en castellano como en neolatín, abrevó en las fuentes y modelos de la Antigüedad para sus composiciones. Tal como sucedió en otras geografías, los versos, motivos y escenas clásicas fueron retomados y resignificados para nutrir los poemas que ya no únicamente versaban sobre viajes y batallas, sino ahora también sobre asuntos de la religión cristiana. Es en este último tipo de epopeya, la épica sagrada, donde se ubica la obra que compete al presente trabajo, compuesta en 1724 por el criollo y letrado novohispano José Antonio de Villerías y Roelas.

La épica neolatina *Guadalupe*, con sus 1755 hexámetros, narra en cuatro libros la aparición y nacimiento de María en el cerro del Tepeyac, donde antes los mexicas veneraban a su diosa Tonantzin. La historia, maravillosa por sí misma, se ajustaba con precisión a las necesidades del poema épico, que requería, a grandes rasgos, de la participación de héroes y dioses que movieran a la admiración y que sirvieran de ejemplo formativo para su audiencia. Pero además, el mito guadalupano resultaba el tema ideal para los poetas heroicos —y, especialmente, criollos—, porque con él podían tanto demostrar sus capacidades literarias en el género más alto de todos, y con ello intentar hacerse un lugar en la República de las letras,

como también enviar un mensaje político-patriótico<sup>1</sup> al mismo tiempo que encomiástico-imperial. El contexto en Nueva España para los españoles americanos no podía exigir menos, pues mientras buscaban acceder a las esferas del poder, criticaban el trato distinto que recibían en comparación con los peninsulares, lo que con el tiempo terminó por gestar una conciencia colectiva. A esto, precisamente, contribuyó la Virgen de Guadalupe, que desde el siglo XVII, con la publicación de la *Imagen de la Virgen María de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México...* (1648) de Miguel Sánchez, fue abrazada por los criollos novohispanos como un símbolo de identidad que los diferenciaba de los europeos y ensalzaba el suelo mexicano. Con esto como premisa, una vasta cantidad de autores tomaron a la guadalupana como asunto para todo tipo de poemas, que escribieron en formas poéticas versas como epigramas, himnos y elegías, pero lo que les ofrecía el género épico llegaba a ser particular. En conjunto con el tema, la poesía heroica resultaba en una potente composición con la capacidad de enviar mensajes ambivalentes, congruentes con la ambigüedad del discurso criollo que se atestiguaba desde el siglo XVI.<sup>2</sup> Por un lado, el mito de la Virgen de Guadalupe permitía a los españoles americanos distinguir a su patria, elegida nada menos que por la madre de Dios para ser su reino, con el fin de remarcar una pretendida superioridad frente a España. Por el otro lado, la relación del género con el poder y su calidad poética de alabanza hacían de la épica el vehículo perfecto para apelar al imperio, del que buscaban participar de forma más activa en estas tierras. Es bajo este panorama que, ya en los albores del siglo XVIII, Villerías compone el *Guadalupe*, considerada su obra maestra y uno de los textos más importantes de la literatura neolatina en Nueva España.<sup>3</sup>

El poema, que vio la luz hasta el siglo XX, es muestra del dominio literario y lingüístico de su autor, producto de la formación como letrado que inició desde la infancia, probablemente en algún colegio jesuita. En él se conjuga su conocimiento de las literaturas clásica, renacentista y barroca, con el fin de relatar uno de los acontecimientos más

---

<sup>1</sup> Sobre los significados de *patria*, *nación* y *mexicano* antes de la Independencia, cf. Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México: FCE, 2002, pp. 512-521.

<sup>2</sup> Cf. Juan Vitulli, *Inestable puente. La construcción del letrado criollo en la obra de Juan de Espinosa Medrano*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013, pp. 34-67.

<sup>3</sup> Cf. Ignacio Osorio, «Jano o la literatura neolatina de México (Visión retrospectiva)», *Humanistica Lovaniensia*, 30 (1981), pp. 142-145; Tarsicio Herrera Zapién, *Historia del humanismo mexicano. Sus textos y contextos neolatinos en cinco siglos*, México: Porrúa, 2000, pp. 131-133.

importantes para la historia sociopolítica y cultural mexicana. Dentro de su complejidad, uno de los puntos más sobresalientes es, precisamente, el de los personajes que intervienen en la acción épica. La ficción dentro de dicho género abrió la posibilidad de que, además de los conocidos nombres de la Virgen María, el indio Juan Diego y el obispo Juan de Zumárraga, se incluyera también a figuras de otras religiones y mitologías para que participaran activamente en la narración, tales como Tonantzin, del lado mexica, o Plutón y Atlas, del lado grecolatino.

Sin duda, en primera instancia resulta llamativo que Villerías elija a personajes de tres tradiciones distintas para interactuar en su epopeya. Esto ha provocado que, tal como el culto guadalupano *per se*, el poema sea considerado como una obra que proyecta el sincretismo religioso en el territorio novohispano.<sup>4</sup> Pero si bien es cierto que en el *Guadalupe* se presentan los tres orígenes de los personajes, lo interesante es que en su configuración hay una predominancia de la tradición clásica, que se yuxtapone a las cualidades cristianas o se sobrepone a las características de lo indígena. Si se observa atentamente su construcción, se encuentra que las figuras tanto paganas como cristianas están moldeadas no sólo bajo los estándares clásicos, sino incluso con las mismas características de las divinidades y héroes de los poemas épicos, y que, naturalmente, se resignificaron con el paso de los siglos. Es aquí donde se ubica el presente trabajo, dedicado a la identificación de los «atavíos» clásicos con los que el poeta reviste a sus personajes principales. Lo anterior, con el fin de señalar las implicaciones y alcances que estas caracterizaciones pueden conllevar dentro de la narración épica y demostrar, además, que en el *Guadalupe* no existe como tal una proyección sincrética de lo europeo y lo indígena, sino más bien una superposición de lo uno sobre lo otro.

Aun cuando el estudio de los textos neolatinos novohispanos no ha sido ampliamente promovido dentro de las Letras clásicas, la revisión que de ellos puede llevar a cabo un clasicista resulta fundamental no sólo para el rastreo de los elementos de la tradición grecolatina en la producción literaria de la época, sino también para analizar cómo dichos

---

<sup>4</sup> Por ejemplo, Ignacio Osorio, *El sueño criollo*, México: UNAM-IIF, 1991; y Andrew Laird, («The *Aeneid* from the Aztecs to the Dark Virgin. Vergil, Native Tradition and Latin Poetry in Colonial Mexico from Sahagún's *Memoriales* (1563) to Villerías' *Guadalupe* (1724)», en Joseph Farrell y Michael C. J. Putnam (eds.), *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010, pp. 217-238; y «The Virgin of Guadalupe and the Birth of Latin Epic in Mexico: Bernardo Ceinos de Riofrío's *Centonicum Virgilianum Monumentum*», en Jean Andrews y Alejandro Coroleu (eds.), *Mexico 1680: Cultural and Intellectual Life in the Barroco de Indias*, Bristol: HiPLAM, 2007, pp. 199-220.

elementos sirvieron a la configuración de imágenes que, incluso, resuenan en la actualidad, como es el caso que ahora compete. Hasta el momento, son pocos los trabajos que se han dedicado a la épica de Villerías, si bien cada vez se escriben más al respecto. Por un lado, el más completo de ellos es *El sueño criollo* (1991) de Ignacio Osorio, quien dedicó su tesis doctoral a la producción neolatina de Villerías,<sup>5</sup> editó y tradujo por primera vez el *Guadalupe*, y ofreció un estudio introductorio en el que rescata la relación del poema con algunos ejemplos de la literatura guadalupana del periodo, como *La octava maravilla* de Francisco de Castro o la *Primavera indiana* de Carlos de Sigüenza y Góngora, y la poética de la *imitatio* de los modelos clásicos. En su edición y traducción, Osorio también resalta el origen clásico de algunos de los versos y añade el original latino, mas no indica con precisión de qué modo operan dentro del poema, además de que tampoco identifica varios de los fragmentos y alusiones. Por otro lado, académicos como Andrew Laird o Erika Valdivieso se han encargado de resaltar otras relaciones entre la epopeya y las obras de autores clásicos, renacentistas y novohispanos, además de analizarla para argumentar cómo el clasicismo coadyuvó a mantener y al mismo tiempo desafiar el colonialismo en la época.<sup>6</sup> La presente tesis, por lo tanto, busca también contribuir y enriquecer las lecturas de la obra, esta vez teniendo como eje principal el estudio de algunos de sus personajes y enfatizando la relación de su construcción con la postura política del autor.

Para su desarrollo, el trabajo se divide en tres partes, que trazan un recorrido por la tradición de la épica desde la época clásica hasta la Nueva España de Villerías. La primera consiste en la definición y características del género a partir de los paradigmas clásicos, con especial énfasis en la poesía de Homero y, sobre todo, de Virgilio, dado que fue el modelo más importante para toda la poesía heroica posterior. En este primer apartado también se señalan las «utilidades» del género como forma universal, política y encomiástica de la

---

<sup>5</sup> Toda la obra de Villerías se encuentra en el manuscrito 1594 de la Biblioteca Nacional de México (BNM).

<sup>6</sup> Los trabajos de Laird y Osorio son los únicos que, hasta el momento, han sido publicados. En el congreso *Contact, Colonialism, and Comparison*, organizado por la Society for Classical Studies (SCS) en abril de 2021, Berruecos Frank presentó «Attic Guadalupe: Classical Traditions and Internal Colonialism in Villerías' 18th-century Greco-Roman Mexican Poetry», mientras que J. Hartman expuso «Repurposing, Reproducing, and Resisting Racist Ideas in Villerías' *Guadalupe*». Por lo demás, cabe mencionar el trabajo de Roberto Heredia Correa, «La asunción del pasado indígena por los criollos novohispanos (algunos textos latinos de la primera mitad del siglo XVIII)», *Bibliographica americana: Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, 4 (2007), pp. 1-18.

poesía y su relación con la proyección de una identidad colectiva, sobre todo al tratar la *Eneida*.

La segunda parte sigue la evolución de la epopeya y los cambios y adaptaciones a los que estuvo sujeta con las convenciones del Renacimiento y la influencia del cristianismo, con un énfasis especial en las posturas sobre la inclusión de los personajes paganos y la mitología clásica en este tipo de composiciones. Para ello, se destacan los postulados de cuatro de los teóricos y poetas más sobresalientes en la época, tanto de Italia como de España, con el fin de conocer los puntos de encuentro que ayudaron a construir el paradigma del poema épico en el periodo al mismo tiempo que los nuevos modelos, entre los que se encuentran ya epopeyas sagradas. Igualmente, en este segundo apartado se describe la recepción del género en América y su proliferación en Nueva España, así como su relación con el imperio español y la identidad criolla.

La tercera parte, finalmente, se centra de lleno en el *Guadalupe*. En ella se indica el contexto de Villerías como criollo y letrado de principios del siglo XVIII, se describe el contenido y transmisión del texto, y se procede a identificar los elementos de la tradición épica clásica en su estructura y contenido, particularmente para la construcción de los personajes y teniendo como base principal la *Eneida* de Virgilio. Es en este apartado final donde se observa cómo el poeta reviste a los actores de su epopeya con los versos del mantuano y se analizan las posibles implicaciones que estas relaciones conllevan, concretamente en los personajes de María y Tonantzin, Plutón y, por último, Juan Diego, quien a pesar de no ser divino ni pagano, abre otra discusión sobre quién es el verdadero héroe de la narración épica. Para ello, se trabajó con una selección de pasajes del *Guadalupe* que ofrecen las características de sus personajes, en los que, una vez revisados, se identificó el léxico latino en el texto novohispano y las similitudes contextuales y escénicas con la *Eneida*, aunque también con otros poemas como las *Metamorfosis* de Ovidio.

Todo el trabajo realizado tiene la finalidad de demostrar que los personajes que participan en el mito de la Virgen de Guadalupe son, en efecto, resultado de un eclecticismo cultural y literario, en el que, no obstante, hay un predominio de la tradición clásica, y que esto conlleva una implicación política que dista de buscar la proyección de un sincretismo. Con la revisión propuesta, finalmente, esta tesis pretende ofrecer al lector contemporáneo

una nueva visión sobre la construcción literaria de uno de los mayores símbolos de la sociedad mexicana, y de cómo los clásicos participaron desde todos los frentes para edificarla.

## I. Definición de la épica a partir de paradigmas clásicos

### I.1. Características generales y el modelo de la épica homérica

Para estudiar la poesía épica y su presentación en la Antigüedad clásica, existe una vasta cantidad de estudios, capítulos y volúmenes específicos sobre el género que contribuyen a destacar su importancia en el mundo grecorromano y, de manera extensiva, en la tradición épica occidental. No obstante, el asunto de este trabajo obliga a delimitar la materia sobre la que se ha de tratar, con el objetivo de, primero, enunciar las características esenciales del género en la Antigüedad y su configuración bajo el modelo homérico y, segundo, esbozar el camino hacia su recepción en la Nueva España, con el fin de ubicar al poema *Guadalupe* dentro de esta tradición.

La épica, como señala Gregory Nagy, es nada menos que el género más antiguo en la literatura europea del que se tiene registro.<sup>7</sup> A pesar de ello, en la Antigüedad no hubo un tratado que se dedicara de manera específica a definir sus características y objetivos,<sup>8</sup> sino únicamente discusiones sobre sus límites a partir de la comparación con los otros tipos de poesía y de la consecuente identificación de algunos de sus rasgos.<sup>9</sup> Entre éstos se encontraban no sólo elementos formales, como la métrica, sino también de los objetos de su composición e, incluso, del carácter del poeta.<sup>10</sup> La primera clasificación se remonta al libro III de la *República*, donde Platón basa sus distinciones en el tipo de narración (διήγησις) del poema. Allí, el filósofo identifica la narración simple, la narración por imitación y la que combina ambas características (ἀπλῆ διηγήσει ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων περαίνουσιν),<sup>11</sup> y es en esta última categoría donde ubica a la épica:

[...] τῆς ποιήσεώς τε καὶ μυθολογίας ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγῳδία τε καὶ κωμῳδία, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ—εὗροις δ' ἂν αὐτὴν μάλιστα πού ἐν διθυράμβοις— ἡ δ' αὖ δι' ἀμφοτέρων ἐν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι.

<sup>7</sup> Gregory Nagy, «Epic», en Richard Elridge (ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, New York: Oxford University Press, 2009, p. 19.

<sup>8</sup> Philip Hardie, «Ancient and modern theories of epic», en Christiane Reitz y Simone Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry*, Berlin: De Gruyter, 2019, p. 25.

<sup>9</sup> Nagy (2009), *op. cit.*, p. 19.

<sup>10</sup> «First, it was widely assumed in antiquity that the kind of poetry that a person wrote was linked to his character. Second, ancient critics further assumed the existence of a similar link between genre and metrical form», Joseph Farrell, «Classical Genre in Theory and Practice», *New Literary History*, 3: 34 (2003), p. 383.

<sup>11</sup> Pl., *R.*, III, 392d.

De los tipos de poesía y de relación de mitos, uno se compone por completo a través de la imitación, —como tú dices, la tragedia y la comedia—, otro a partir de la propia narración del poeta —y lo encuentras, sobre todo, en los ditirambos—, y uno más que emplea ambos mecanismos y se encuentra en la poesía épica y en muchos otros lugares.<sup>12</sup>

De esta manera, hay una clasificación tripartita de la poesía que responde al método con el que el poeta compone sus versos y que proyecta una división entre la lírica (narración simple), el drama (narración mimética) y la épica<sup>13</sup> (narración mixta). Esta última, referida únicamente a partir del sustantivo ἔπος ('palabra') en plural ('versos', literalmente),<sup>14</sup> indica que la composición épica se nutre tanto de la voz del poeta como de los discursos de los personajes que introduce en estilo directo. Por su parte, Aristóteles, en la *Poética*, ya utiliza propiamente el vocablo ἐποποιία<sup>15</sup> ('la composición de ἔπος', de donde 'epopeya') y lo contrapone a las otras formas (εἶδη)<sup>16</sup> de poesía, como la tragedia, la comedia y los ditirambos, bajo la aseveración de que todas son imitaciones (μίμησις).<sup>17</sup> Según el estagirita, estos εἶδη poéticos se diferencian entre sí por tres razones: o imitan a través de diferentes medios (canto, recitación, danza, acompañamiento de la cítara o el αὐλός), o imitan objetos diversos (el carácter de los πράττοντας, 'los que ejecutan una acción') o imitan objetos de modo diverso (diegética o dramática).<sup>18</sup> En este sentido, las características que definirían a la épica en su fase arcaica serían, primero, la imitación por medio de la recitación y, segundo,

---

<sup>12</sup> Pl., *R.*, III, 394bc. La edición del texto se encuentra en Platón, *Opera*, 5 vols., ed. John Burnet, Oxford: Oxford University Press, 1900-1907. Todas las traducciones de los textos clásicos son mías. Sobre este pasaje, Havelock precisa que no es la distinción entre la épica y la tragedia en cuanto a géneros lo que a Platón le interesa tratar, sino más bien los tipos fundamentales de la comunicación verbal. Cf. Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma: Laterza, 1973, pp. 23-33, donde también problematiza los múltiples sentidos de la palabra «mímesis» en la *República*.

<sup>13</sup> Sean A. Adams, *The Genre of Acts and Collected Biography*, Edinburgh: Cambridge University Press, 2013, p. 27.

<sup>14</sup> Cf. Nagy (2009), *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>15</sup> Arist., *Po.*, 1447a. La edición del texto se encuentra en Aristóteles, *De Arte Poetica Liber*, ed. Rudolf Kassel, Oxford: Oxford University Press, 1965. En este pasaje, aparece por primera vez el término dentro de la obra. Sobre éste, Nagy apunta: «The term that Aristotle uses to designate the craft of making epic, *epoioia* (making of *epos*), indicates that the concept of making epic was equated with the most general concept of making poetry, since the word used to designate "epic," *epē*, which is the plural of *epos*, is simply the general word used to designate any kind of poetry produced by way of *poiēsis*, that is, by way of "making" poetry», Nagy (2009), *op. cit.*, p. 21.

<sup>16</sup> Esta es la palabra que puede entenderse como «género» en Aristóteles. Platón también había usado el término εἶδος para referirse a los tipos (o géneros) de canciones en *Lg.*, III, 700ac. Cf. Nagy (2009), *op. cit.*, p. 21 y Bruno Gentili, *Poesía y público en la Grecia Antigua*, Barcelona: Quaderns Crema, 1996, p. 62 ss.

<sup>17</sup> «ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἐτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἢ πλειίστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον» (La epopeya y la tragedia, además de la comedia, la poesía ditirámica y la mayor parte de la aulética y la citarística, todas en conjunto son imitaciones), Arist., *Po.*, 1447a.

<sup>18</sup> Arist., *Po.*, 1447a-1448a. Cf. Nagy (2009), *op. cit.*, p. 20.

el tipo de mimesis diegética o narrativa para recrear las acciones, pues, a diferencia de la tragedia o la comedia, no hay actores que representen lo que el poeta cuenta con los versos.

Ahora bien, tanto Platón como Aristóteles concedieron al carácter del poeta y de las acciones que imita una cualidad definitoria para perfilar los géneros poéticos. En el mismo libro III de la *República*, Platón apunta a que el hombre moderado o justo (μέτριος ἀνὴρ) estará dispuesto a imitar las palabras y acciones de los hombres de bien (ἐπὶ λέξιν τινὰ ἢ πράξιν ἀνδρὸς ἀγαθοῦ), mientras que no mostrará la misma disposición para representar a un hombre inferior (οὐκ ἐθελήσειν σπουδῇ ἀπεικάξειν ἑαυτὸν τῷ χείρονι) a menos que el imitado llegue a realizar algo útil (ὅταν τι χρηστὸν ποιῇ). Por ello, añade, conviene en estos casos emplear la narración mixta, a manera de que la narración mimética ocupe menos parte del texto (σμικρὸν δὲ τι μέρος ἐν πολλῷ λόγῳ τῆς μιμήσεως).<sup>19</sup> Sin embargo, si bien recuerda que este tipo de narración es la que atañe a la épica homérica (τὰ τοῦ Ὀμήρου ἔπη), el filósofo no puntualiza qué tipos de poesía corresponden a tal o cual carácter, mientras que Aristóteles sí acota que desde un principio existió una relación entre el ἦθος del poeta y la forma poética con la que imita:

διεσπᾶσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἦθη ἢ ποιήσις: οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιοῦτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια.

La poesía se dividió según el carácter particular [del poeta], pues los más honrosos imitaron las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares imitaron las de los hombres viles, componiendo en un principio invectivas, mientras que aquéllos himnos y encomios.<sup>20</sup>

A partir de esta aseveración, para Aristóteles el género resulta entonces una expresión del carácter más que una elección libre entre múltiples opciones de tipos de acción o formas literarias,<sup>21</sup> lo cual, en el caso de la épica, corresponde a la imitación de las acciones y de los hombres más esforzados (μίμησις εἶναι σπουδαίων).<sup>22</sup> Esto se vincula con una de las características que alaba Aristóteles de Homero, quien, al imitar a los mejores, sólo interviene con su voz poética de manera breve y a modo de preámbulo (ὀλίγα φροιμασάμενος) para

---

<sup>19</sup> Pl., *R.*, III, 396c-396e.

<sup>20</sup> Arist., *Po.*, 1448b.

<sup>21</sup> Farrell (2003), *art. cit.*, p. 384. No obstante, y de acuerdo con el autor, para la mayoría de los críticos de la Antigüedad la forma métrica se mantuvo como primer indicador del género al que pertenecía un texto, más que el *ethos* del poeta y de los hombres imitados.

<sup>22</sup> Arist., *Po.*, 1449b.

inmediatamente introducir a algún personaje caracterizado, mientras que otros poetas compiten por estar presentes como ellos mismos en la narración, imitando poco y pocas veces (οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις).<sup>23</sup>

A pesar de que las ideas de Platón y, de manera más precisa, de Aristóteles, sentaron las bases teórico-literarias sobre lo que correspondía a cada tipo de poesía, lo cierto es que, en la práctica, conforme evolucionó la literatura griega y se desarrolló la literatura latina los poetas experimentaron y rompieron con los esquemas genéricos expuestos por los críticos. Esto sucedió a tal grado que dicha transgresión se volvió parte del quehacer poético y evidenció las relaciones intergenéricas dentro de un mismo texto,<sup>24</sup> las cuales ya eran perceptibles desde Platón<sup>25</sup> y la propia *Poética* de Aristóteles. No obstante, lo que es indudable es que la épica, desde la Grecia antigua, fue el género que se convirtió en la forma de poesía por excelencia porque su constitución se fijó con la obra del poeta por excelencia, es decir, Homero.<sup>26</sup>

En términos generales, Flores Santamaría define la épica como «una narración heroica en verso», con la que el poeta «aborda las hazañas de un héroe, individual o colectivo, tomando como base una serie de materiales reales o legendarios que constituyen el legado de tradiciones orales de un pueblo».<sup>27</sup> La investigadora clasifica a la épica en dos categorías: por un lado, la épica primitiva o heroica, compuesta de manera oral, recitada a audiencias populares,<sup>28</sup> en la que se refleja el espíritu y pensamiento de un pueblo y donde se representa

---

<sup>23</sup> Arist., *Po.*, 1460a.

<sup>24</sup> Farrell (2003), *art. cit.*, pp. 386-396. Martin, por su parte, señala: «Clearly, generic interplay and expansion, allusion and multiformity, were essential to the art of *epopoia* in archaic Greek», Richard P. Martin, «Epic as a Genre», en John Miles Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden: Blackwell, 2005, p. 15.

<sup>25</sup> Tanta es la movilidad de la épica que Homero incluso fue representado como un prototrágico. Cf. Nagy (2009), *op. cit.*, p. 37.

<sup>26</sup> «Though the ancient Greeks perceived epic as a most general category in the era of Aristotle, it had a most special status in their civilization. It was considered to be poetry *par excellence*. The key to this status was the poet *par excellence*, Homer», Nagy (2009), *op. cit.*, p. 22. Hardie, por su parte, recuerda que mientras no hay registro de ninguna monografía sobre la épica en la Antigüedad, sí se conservan tratados dedicados exclusivamente a Homero. Cf. Hardie (2019), *op. cit.*, p. 26.

<sup>27</sup> Primitiva Flores Santamaría, «La épica», *Estudios clásicos*, 81-82: 22 (1978), p. 261.

<sup>28</sup> La autora indica que la épica, generalmente, se acompañaba de un instrumento musical (*art. cit.*, p. 262), sin embargo, Nagy acota que la *performance* de la poesía épica griega era por medio de la recitación, por lo que no involucraba ningún tipo de interpretación cantada o acompañamiento musical: «By “recitative,” to be more precise, I mean (1) performed without singing and (2) performed without the instrumental accompaniment of the kithara or the aulos», Nagy (2009), *op. cit.*, p. 23.

la civilización a través de un héroe-arquetipo a imitar por los hombres;<sup>29</sup> y, por el otro, el poema épico *per se* o épica culta, que, «al contrario que la heroica, es obra de elevada meditación, de profundo estudio, sin concesiones de improvisación»<sup>30</sup> y con la que la epopeya da un paso de la producción oral a la escrita y de la colectividad a la individualidad. Con base en esta esquematización, la autora ubica a la *Ilíada* y la *Odisea* dentro de la épica heroica, mientras que ejemplifica la culta con la *Eneida*, de Virgilio. Si bien esta división funciona para diferenciar los contextos de producción de los poemas más representativos e importantes de la Antigüedad, no debe dejarse de lado que éstos compartieron algunas de sus características más sobresalientes, como es el hecho de que ambos confirieron identidad a los pueblos en los que se compusieron y dispusieron los arquetipos del héroe para sus culturas. Sobre esto, no obstante, se tratará más adelante.

Para continuar con su definición, Flores Santamaría apunta a que el objetivo de la épica es recordar al auditorio las empresas heroicas a través de la exposición de una acción «en todas sus fases, con todos los caracteres que realzan su grandeza, con todas las complicaciones y aventuras que se derivan de la acción del héroe».<sup>31</sup> La teoría de Aristóteles ya había señalado que el argumento de la epopeya se compone alrededor de una acción única, completa e íntegra, con principio, medio y final (περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος); fue así como Homero compuso la *Ilíada*, tomando sólo una parte de la guerra de Troya y a los demás hechos como episodios (νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς).<sup>32</sup> Este argumento o fábula del poema, indica Aristóteles, puede tomarse de la historia, pues nada impide que el poeta acomode los eventos históricos en un orden probable y posible (τῶν γὰρ γενομένων ἕνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητῆς ἐστίν).<sup>33</sup> Tanto para la tragedia como para la epopeya, la unidad de la acción no debe deslindarse de la extensión del poema, pues lo ideal es que se abarque con la mirada todo su principio y fin (δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος).<sup>34</sup> La particularidad de la épica es

---

<sup>29</sup> Flores Santamaría, *art. cit.*, p. 262.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> Arist., *Po.*, 1459a. Antes, el filósofo ya había ejemplificado con Homero la unidad de la acción en la poesía y comentado la importancia de que las partes de la acción estén encadenadas. Cf. Arist., *Po.*, 1451a.

<sup>33</sup> Arist., *Po.*, 1451b.

<sup>34</sup> Arist., *Po.*, 1459b.

que, por ser narrativa y no representar en su recitación las acciones que describe, aumenta su extensión al colocar muchas partes de la acción que suceden simultáneamente, con las cuales se acrecienta la magnificencia del poema, se divierte o recrea al oyente y se otorga variedad a través de episodios diversos que dilatan la narración (εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἄνομοίοις ἐπεισοδίοις).<sup>35</sup> Por la misma razón es que en la epopeya, no así en la tragedia, tiene cabida lo irracional o lo inexplicable (τὸ ἄλογον), que es el elemento principal con que se produce lo maravilloso (τὸ θαυμαστόν).<sup>36</sup> La importancia de la maravilla radica en que es ésta la que produce placer (ἡδύ), lo que será retomado por los poetas heroicos del Renacimiento como una las características más relevantes del poema épico, como se verá en el segundo capítulo.

Ahora bien, una de las particularidades de la épica que contribuyó a la identificación del género en la Antigüedad fue la métrica, la cual ocupó un papel importante en la relación de forma-contenido de los poemas desde su conformación en el periodo arcaico de la literatura griega. En el *Arte poética*, Horacio resume que fue Homero quien demostró en qué metro podían escribirse las gestas de los reyes y generales y las tristes guerras (*res gestae regumque ducumque et tristia bella / quo scribi possent numero, monstravit Homerus*),<sup>37</sup> mas ya no profundiza sobre la métrica del poeta. Antes, Aristóteles había acotado que uno de los rasgos por los que se diferencia a la epopeya de la tragedia es que, si bien ambas imitan en verso las acciones de hombres esforzados, aquélla utiliza una métrica simple y es narrativa,<sup>38</sup> lo cual contribuye al objeto mismo de la épica en el sentido de que su imitación es diegética. De testimonios como los anteriores se infiere que uno de los elementos con el que se define si un texto cabe o no dentro de la categoría de poesía épica, por lo menos bajo el modelo de la Antigüedad grecolatina, es el uso del hexámetro dactílico cataléctico, incluso conocido como *hexámetro heroico* o *verso heroico*.<sup>39</sup> En su estudio comparativo sobre la poesía

---

<sup>35</sup> *Idem*. Más adelante, Aristóteles señala que la epopeya es inferior a la tragedia en cuanto a la unidad de la acción porque de ella pueden extraerse múltiples tragedias. Cf. Arist., *Po.*, 1462b.

<sup>36</sup> Arist., *Po.*, 1460a.

<sup>37</sup> Hor., *Ars*, 73-74. La edición del texto se encuentra en Horacio, *Satires, Epistles, Ars Poetica*, ed. H. Rushton Fairclough, Cambridge: Harvard University Press, 1942.

<sup>38</sup> Arist., *Po.*, 1449b.

<sup>39</sup> Por ejemplo, en Aristóteles: «ἐν τοῖς ἡρωικοῖς», Arist., *Po.*, 1459a. Cabe mencionar que este tipo de verso no fue exclusivo de la épica, sino también se empleó en otros géneros como la poesía bucólica. Además, el hexámetro también se utilizó en composición epódica, como sucede con los dísticos elegíacos (un hexámetro y un pentámetro). Cf. Arist., *Po.*, 1447b, en donde el filósofo señala que, a excepción del metro, no hay nada en común entre el poeta (ποιητὴν) Homero y el fisiólogo (φυσιολόγον) Empédocles.

heroica, Bowra señala que en la mayoría de los casos ésta se compuso no en estrofas, sino en versos individuales con una misma estructura métrica para todo el poema,<sup>40</sup> por lo que se trataba de una versificación homogénea. Concretamente en el caso de la Hélade, esta homogeneidad se logró con el hexámetro,<sup>41</sup> cuyo ritmo se produce por un patrón regular de sílabas breves y largas, distinguidas fonológicamente en la lengua hablada y distribuidas en los poemas en dáctilos (una sílaba larga y dos breves) y espondeos (dos sílabas largas). Aristóteles justifica el uso del hexámetro de la siguiente manera:

τὸ δὲ μέτρον τὸ ἥρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἤρμοκεν. εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιῶτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἥρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων).

La experiencia ha demostrado que el metro heroico conviene [a la epopeya]. Pues si alguien compusiera la imitación narrativa en otro metro o en muchos, parecería impropio. El metro heroico es el más tranquilo y amplio de todos los metros (y por ello admite mejor palabras peregrinas y metáforas, por lo que la imitación narrativa es la más excelente de todas).<sup>42</sup>

La regularidad del esquema métrico es la que convierte al hexámetro griego en un verso mecánico,<sup>43</sup> y es debido a esta uniformidad que la poesía épica fue de carácter recitativo (en contraposición al melódico). En palabras de Flores Santamaría, es gracias «al ritmo regular, al recitado mecánico y a la uniformidad de su palabra, [que] los acontecimientos aparecen como independientes del propio poeta. Bajo este aspecto el gran estilo épico consiste en que el poema parece cantarse a sí mismo».<sup>44</sup>

La oralidad de la poesía griega arcaica, así como la mecanicidad del hexámetro, jugaron un papel fundamental dentro de la composición de la *Ilíada* y la *Odisea*, que a su vez pertenecían a un conjunto mayor de poemas conocido como el Ciclo Épico.<sup>45</sup> Más allá de referir la discusión sobre la autoridad y existencia de Homero,<sup>46</sup> lo incuestionable es que lo

---

<sup>40</sup> «The line is the unit of composition, and in any one poem only one kind of line is used», C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, London: Macmillan, 1952, p. 36.

<sup>41</sup> Fränkel opina que cada hexámetro es, en realidad, «a miniature strophe». Cf. Hermann Fränkel, *Early Greek Poetry and Philosophy*, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1973, p. 29.

<sup>42</sup> Arist., *Po.*, 1459b.

<sup>43</sup> Fränkel, *op. cit.*, p. 29. Para las cesuras posibles en el esquema hexamétrico griego, cf. Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, New York: Atheneum, 1971, p. 142.

<sup>44</sup> Flores Santamaría, *art. cit.*, p. 261.

<sup>45</sup> Específicamente, al Ciclo Troyano, conformado por ocho poemas épicos. Cf. Joseph Farrell, «The narrative forms and mythological materials of classic epic», en Christiane Reitz y Simone Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry*, Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 52-53.

<sup>46</sup> Cf. el capítulo «Formula and Meter: The Oral Poetics of Homer», en Gregory Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca: Cornell University Press, 1992, pp. 18-35. Para un breve resumen sobre la cuestión homérica y

que terminaría por convertirse en los poemas homéricos se entretendió a partir de la recitación agónica de múltiples rapsodas,<sup>47</sup> cuya necesidad de memorización e improvisación los movió al uso de fórmulas para componer algunos de los versos y episodios de la narración. Esta cualidad formular de la poesía épica griega se basó en la repetición idéntica de fragmentos de un verso, un verso completo o grupos enteros de versos que ocupan un lugar fijo dentro del esquema métrico,<sup>48</sup> con el propósito de auxiliar al poeta-rapsoda que componía y al mismo tiempo recitaba los pasajes de los poemas.<sup>49</sup> Al respecto, Fränkel señala:

To have at hand a permanent reservoir of coinages made improvisation easier for the singer [...]. The ancient epic poet saw no reason to be original where change would only worsen the expression, or to put the same goods into different wrappings every time. On the contrary, along with the transitory and individual he wished to give expression to the permanent and typical in form just as in matter.<sup>50</sup>

Es por esta razón que, como señala Lord, el uso de las fórmulas sólo puede tener cabida en el momento de la *performance*,<sup>51</sup> y en el caso particular de la poesía griega, esto responde no sólo a una estrategia de improvisación, sino también al mismo plano semántico de lo que los poemas épicos buscaban expresar.

Tal como se comprueba en el inicio de la *Ilíada* y la *Odisea*, los primeros versos encierran la invocación a la Musa, un elemento, si no único de la épica, sí común a los poemas heroicos clásicos, ya sea por considerarse como una auténtica creencia del poeta y su

---

el trabajo de Milman Parry, cf. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura*, Argentina: FCE, 2006, pp. 26-37. Así también, cf. Lord, *op. cit.*, pp. 30-67.

<sup>47</sup> Específicamente, durante las Panateneas. Sobre el festival, Nagy resume que, en su fase arcaica, el programa de recitación durante las Panateneas sí contempló el Ciclo Épico y no sólo la *Ilíada* y la *Odisea*, como sucedió en el periodo clásico. Cf. Gregory Nagy, «The Epic Hero», en John Miles Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden: Blackwell, 2005, pp. 77-78; y Nagy (2009), *op. cit.*, pp. 22-33. Fränkel, por su parte, rescata la representación que los rapsodas hacen de sí mismos como aedos en la poesía homérica, la cual se contrapone a la realidad de estos poetas y los ubica dentro de un estrato social mayor al que pertenecían. Cf. Fränkel, *op. cit.*, pp. 9-10; y Nagy (2009), *op. cit.*, pp. 26-29.

<sup>48</sup> Milman Parry define la fórmula como «a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea», *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford: Clarendon Press, 1971, p. 272. Nagy, por su parte, ofrece como definición: «*the formula is a fixed phrase conditioned by the traditional themes of oral poetry*. Furthermore, I am ready to propose that *meter is diachronically generated by formula rather than vice versa*», Nagy (1992), *op. cit.*, p. 29. Sobre la teoría formular de Parry, Gentili señala que ésta «deberá examinarse a una nueva luz [...], en sentido de que se dibuja para la fase más antigua una composición no necesariamente hexamétrica, sino fundada en una más libre asociación de los *cola* métricos en que se estructuraban los ocho tipos de fórmula individualizados por él», Gentili, *op. cit.*, p. 43.

<sup>49</sup> Recuérdese que, para el periodo arcaico, el rapsoda sí puede ser considerado poeta, mientras que ya para el clásico no. Cf. Nagy (2009), *op. cit.*, p. 34.

<sup>50</sup> Fränkel, *op. cit.*, p. 28.

<sup>51</sup> Lord, *op. cit.*, p. 33.

audiencia, como una convención que se aprendió a lo largo de la tradición épica o como una forma de explicar la fuerza por la que el poeta se mueve a componer su obra.<sup>52</sup> Sin embargo, la inclusión de estas divinidades en los poemas épicos se vincula de manera estrecha con la misma cualidad oral de la poesía arcaica y con el hecho de que la épica es, por excelencia, el género poético de la memoria, al conmemorar la historia y las tradiciones de una cultura y perpetuar las hazañas gloriosas de sus héroes.<sup>53</sup> Bruno Gentili señala que,

en relación con la idea según la cual el poeta no se concibe a sí mismo como creador autónomo, sino como depositario de un patrimonio cultural que ha aprendido del exterior, se define el concepto de *inspiración divina*, como si el quehacer poético no fuera atribuible a la personalidad del cantor individual, sino que descendiera directamente de la intervención de las divinidades a cuyo cargo va el canto, las Musas o *Mnemosýne* (la Memoria).<sup>54</sup>

La oralidad que caracterizó el principio de la literatura griega es la razón por la que los poetas tuvieron la necesidad de contar con la inspiración —o más bien el soporte— de entes divinos como las Musas, pues además de ofrecerles la información sobre el contenido del poema, les permitían visualizar los eventos que describirían y narrarían a su auditorio.<sup>55</sup> En el periodo arcaico, a estas divinidades se les consideraba como la memoria imprescindible para la construcción no sólo de los versos formularios, sino también de todo el contenido del poema en sí, pues eran, en palabras de Havelock, las «guardianas de la memoria social; y puesto que su conducta se describe como enteramente oral, sin la menor alusión a la escritura, se trata de una memoria conservada en el lenguaje hablado: el lenguaje de almacenamiento requerido». <sup>56</sup> La razón de la existencia de las Musas, entonces, «no radica en la inspiración, como sucedería más tarde, sino que es funcional». <sup>57</sup> Y el papel que desempeñaron en su relación con el poeta y la poesía épica se vio reflejada, también, en los versos formularios. Sobre ello, Nagy especifica:

The formulas are the selfsame words spoken by the Muses themselves: they are recordings of the Muses who were there when everything happened. In fact, the frame in which these formulas are contained, the dactylic hexameter, was actually called ἔπος (épos) by the composer/performer himself.<sup>58</sup>

---

<sup>52</sup> Hardie (2019), *op. cit.*, p. 28. Cf. Pl., *Ion*, 536a-c, donde el autor explica cómo funciona la inspiración de las Musas.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>54</sup> Gentili, *op. cit.*, p. 30.

<sup>55</sup> Hardie (2019), *op. cit.*, p. 29.

<sup>56</sup> Eric A. Havelock, *La musa aprende a escribir*, Barcelona: Paidós, 1996, pp. 113-114.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>58</sup> Nagy (1992), *op. cit.*, pp. 26-27.

De ahí que existiera un vínculo estrecho entre la oralidad de la poesía, los mecanismos de composición-interpretación (*performance*) de los poemas y este tipo de divinidades, lo que explica su presencia, sobre todo, en los proemios o en los inicios de una unidad dentro del poema. Se trata, pues, de un recurso práctico y literario que sirvió a los autores de fuente para el contenido de sus poemas, sean éstos orales o escritos, y para dar credibilidad sobre los acontecimientos que ni el poeta ni el auditorio vieron. En este sentido, el papel de las Musas para la composición de la poesía épica evolucionó —mas no desapareció— conforme la literatura griega se encontró con el sistema de escritura, de tal forma que se convirtió en un elemento característico del género que en un principio había respondido a una necesidad contextual y performativa, pero que continuó como la figura de la inspiración poética. Finalmente, todo lo anterior respecto a la recitación épica y a la composición de los poemas se complementa con otro de los rasgos estilísticos del género en Grecia y, de manera específica, de la poesía homérica. A modo de resumen, sobre la lengua que emplea Homero en sus poemas se ha enfatizado que era completamente artificial y de uso exclusivo para el género,<sup>59</sup> con abundancia de arcaísmos y una mezcla de léxico recogido de los dialectos de las distintas regiones de la Hélade (particularmente la base jónica de Asia Menor)<sup>60</sup> que terminaron por constituir la dicción épica. Sobre el estilo, Aristóteles apunta que en los versos heroicos cabe cuanta variedad de nombres desarrolló en su tratado, como los peregrinos o extranjeros, los poéticos y los compuestos, así como las metáforas,<sup>61</sup> y todo ello se refleja bellamente en los pensamientos y la elocución del poema (τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς).<sup>62</sup>

En conjunción con el lenguaje y el estilo elevados, la poesía épica empleó distintos elementos para componer su narración mítica y, como ya se mencionó, ofrecer a su audiencia un tejido extenso y diverso sin que dejara de girar en torno a una acción. Entre ellos, además de la invocación a la Musa, se encuentran también los catálogos, el uso de epítetos, símiles, la écfrasis (descripciones verbales de objetos), las escenas de profecía y las representaciones del inframundo (visto como un repositorio y ordenamiento de la tradición).<sup>63</sup> Todos estos

---

<sup>59</sup> «Homeric epic has its own language, an artificial language which never existed outside epic, and which belongs only to epic», Fränkel, *op. cit.*, p. 25.

<sup>60</sup> Homero, *Iliada*, trad., pról. y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos, 1996, p. 27.

<sup>61</sup> Cf. Arist., *Po.*, 1457a-1459a.

<sup>62</sup> Arist., *Po.*, 1459b.

<sup>63</sup> Hardie (2019), *op. cit.*, p. 27.

lugares comunes se hallan en Homero y formaron parte de la producción épica posterior, de tal forma que también Villerías, en el *Guadalupe*, emplea algunos de ellos para la construcción del mito de la Virgen, como se verá en el capítulo correspondiente.

Ahora bien, anteriormente se estableció que los poetas y teóricos de la Antigüedad recalcaron que el objeto de la narración de la épica son las acciones nobles de hombres esforzados (Aristóteles) o las empresas de los gobernantes y militares y las tristes guerras (Horacio). Todo ello forma parte del μῦθος, y gracias al papel de figuras como las Musas, el poeta tiene la capacidad de conocer los hechos que sucedieron en el pasado remoto para narrar las hazañas de los héroes, cuya actuación se veía intervenida por la participación de los dioses. De esta manera, ambos personajes se convirtieron en los agentes principales de los poemas épicos antiguos, en los que desde un inicio se narraron y se establecieron sus relaciones mutuas,<sup>64</sup> específicamente con la poesía de Homero y Hesíodo.<sup>65</sup> La definición de épica de Teofrasto, que rescata y traduce al latín Diomedes Gramático, resume que el asunto de este tipo de poesía son los hechos o acciones que involucran a los dos tipos de personajes: «*epos dicitur Graece carmine hexametro diuinarum rerum et heroicarum humanarumque comprehensio*» (En griego, se llama *epos* al poema que, en hexámetros, comprende las gestas de los dioses, de los héroes y de los hombres).<sup>66</sup> Servio, por su parte, en el prólogo a sus comentarios a la *Eneida* ofreció una descripción similar del género, en la que deja ver cómo la aparición de estos personajes dieron nombre tanto al metro en el que se escribieron como al tipo de poema:

---

<sup>64</sup> «οὐ περὶ πολέμου τε τὰ πολλὰ διελήλυθεν καὶ περὶ ὀμιλιῶν πρὸς ἀλλήλους ἀνθρώπων ἀγαθῶν τε καὶ κακῶν καὶ ἰδιωτῶν καὶ δημιουργῶν, καὶ περὶ θεῶν πρὸς ἀλλήλους καὶ πρὸς ἀνθρώπους ὀμιλούντων, ὡς ὀμιλοῦσι, καὶ περὶ τῶν οὐρανίων παθημάτων καὶ περὶ τῶν ἐν Ἄϊδου, καὶ γενέσεις καὶ θεῶν καὶ ἡρώων;», (¿Acaso [Homero] no habla generalmente sobre la guerra y las relaciones entre los hombres buenos y malos y los particulares y públicos; y sobre los dioses y sus tratos entre ellos y con los hombres, y sobre lo que sucede en los cielos y en el Hades, y del nacimiento de los dioses y de los héroes?), Pl., *Ion*, 531c.

<sup>65</sup> Recuérdese el testimonio de Heródoto en el que señala que fueron Homero y Hesíodo quienes dieron a los griegos su teogonía: «Ἡσίοδον γὰρ καὶ Ὅμηρον [...]: οὗτοι δὲ εἰσὶ οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἑλλησι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τιμὰς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἶδεα αὐτῶν σημήναντες» (Hesíodo y Homero [...]: ellos son quienes compusieron la teogonía para los griegos, dieron los epítetos a los dioses, distinguieron sus cargos y habilidades e indicaron su apariencia), Hdt., II, 53, 2. La edición del texto se encuentra en Heródoto, *The Persian Wars*, ed. A. D. Godley, Cambridge: Harvard University Press, 1975, t. I.

<sup>66</sup> Diom. Gramm., I, 483.27-484.2 Keil. La definición de Diomedes es una traducción de la de Teofrasto: «[... *quod a Graecis ita definitum est*], ἔπος ἐστὶν περιοχὴ θεῶν τε καὶ ἡρωϊκῶν καὶ ἀνθρωπίνων πραγμάτων».

[*qualitas carminis patet*]; nam est metrum heroicum et actus mixtus, ubi et poeta loquitur et alios inducit loquentes. est autem heroicum quod constat ex divinis humanisque personis, continens vera cum fictis.

[La naturaleza del poema es evidente]; pues está en metro heroico y la representación es mixta, donde tanto habla el poeta como introduce a otros hablando. Es, en efecto, un poema heroico, pues consta de personajes divinos y humanos y contiene cosas verdaderas junto con otras ficticias.<sup>67</sup>

La aparición de los héroes como personajes principales de la épica refleja lo que Aristóteles estableció como su objeto de imitación, al ser los hombres esforzados o nobles (μίμησις εἶναι σπουδαίων) quienes ejecutan acciones de tal calidad. Se trata de los «κλέα ἀνδρῶν» ('las hazañas de los héroes') que canta Aquiles en la *Ilíada* o el aedo Demódoco en la *Odisea*,<sup>68</sup> en una referencia a la poesía épica dentro de los mismos poemas.

Si bien el héroe no está únicamente ligado a la epopeya,<sup>69</sup> en la Antigüedad fueron éstos, junto con los dioses, quienes constituyeron el elenco principal del género para llevar a cabo la acción y los episodios de los poemas, los cuales generalmente versaban sobre dos temas: guerras y viajes,<sup>70</sup> que de modo paradigmático fueron representados por Aquiles y Odiseo, respectivamente. Las características de ambos héroes homéricos hacen de ellos personajes antitéticos,<sup>71</sup> pues mientras Aquiles destaca por su fuerza y beligerancia, Odiseo se distingue por su astucia e ingenio. Más allá de describir a cabalidad las características de estos protagonistas épicos, lo que debe tomarse en cuenta es que la consideración de uno u otro personaje como heroico no se atenía a un tipo de conducta o carácter fijo, sino

---

<sup>67</sup> Serv., A., pr. El texto se encuentra en *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, ed. Georgius Thilo y Hermmanus Hagen, Leipzig: Teubner, 1881. El subrayado es mío. Sobre el «*vera cum fictis*», recuérdese el pasaje de la *Teogonía* en el que las Musas dicen a Hesíodo: «ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθα» (Sabemos decir muchas mentiras semejantes a verdades, / y sabemos, cuando así lo queremos, cantar la verdad), Hes., *Th.*, 27-28, en *Theogony. Works and Days. Testimonia*, ed. Glenn W. Most, Cambridge: Harvard University Press, 2006. Esto concuerda con que el objeto de la épica sea el μῦθος, el cual «es al propio tiempo verdad y ficción, y el grado de ficción que comporta está en relación con la cultura y las expectativas del público al que iba destinado», Gentili, *op. cit.*, p. 157. Recuérdese, también, la afirmación de Aristóteles sobre Homero como maestro para decir lo falso (ψευδῆ λέγειν) en Arist., *Po.*, 1460a.

<sup>68</sup> Hom., *Il.*, IX, 189 y *Od.*, VIII, 73. Las ediciones fueron tomadas de Homero, *Opera*, 5 vols., ed. David B. Munro and Thomas W. Allen, Oxford: Oxford University Press, 1920.

<sup>69</sup> «The concept of the hero transcends epic or drama or any other genre of verbal art. In the ancient Greek language, the hērōs is not just a character, not just a figure shaped by a genre of verbal art, whether epic or tragedy. The hērōs is also a figure of cult. In other words, the hērōs is a figure who was worshipped», Nagy (2005), *op. cit.*, p. 85.

<sup>70</sup> Farrell (2019), *op. cit.*, p. 52.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 55.

únicamente respondía a un sistema de valores y cualidades admirados por las comunidades<sup>72</sup> y que, por lo tanto, estuvo sujeto a cambios conforme avanzó y se transformó la tradición. Nagy, en su trabajo comparativo sobre el héroe épico, identifica tres características básicas que rodean a la palabra ἥρωας:

- a) Él o ella es excepcional.
- b) Él o ella es la expresión máxima de sus características, sean éstas positivas (como ser el mejor en cualquier categoría) o negativas (que pueden ser una función de la excepcionalidad del héroe).
- c) Él o ella es antagónico al dios que parece ser el más parecido a él. El espacio sagrado asignado al héroe en su culto podría ser coextensivo con el espacio sagrado asignado al dios considerado como su antagonista divino, por lo que este antagonismo dios-héroe en el mito correspondió a la simbiosis dios-héroe en el ritual.<sup>73</sup>

Las tres características pueden ser atribuibles tanto a los héroes nacidos de mortales (por ejemplo, Odiseo), como a los semidioses,<sup>74</sup> en tanto que ambos se ubicaban dentro de la misma categoría heroica y son, en principio, mortales.

Ahora, como refiere Gentili, los mitos de los héroes que constituyeron desde el periodo arcaico «las líneas maestras de la epopeya homérica, estructurados según criterios cronológicos, fueron durante toda la antigüedad auténtica historia», a pesar de que hoy sólo puedan extraerse de ellos «elementos de verdad histórica».<sup>75</sup> El mismo Gentili comenta, respecto al libro XII de la *Metafísica* de Aristóteles, que el filósofo reconoció en el relato mítico «una utilidad social precisa tanto en el plano de la costumbre como en el de la comunicación, con referencia explícita a su potencial capacidad de implicación emocional y de persuasión».<sup>76</sup> Es decir que las narraciones míticas funcionaron como un medio para la παιδεία griega y, como señala Isócrates en su *Panegírico*, hubo un vínculo particular de la poesía homérica con la educación de los jóvenes:

οἶμαι δὲ καὶ τὴν Ὀμήρου ποίησιν μείζω λαβεῖν δόξαν, ὅτι καλῶς τοὺς πολεμήσαντας τοῖς βαρβάροις ἐνεκωμίασε, καὶ διὰ τοῦτο βουλευθῆναι τοὺς προγόνους ἡμῶν ἔντιμον αὐτοῦ ποιῆσαι τὴν τέχνην ἔν τε τοῖς τῆς μουσικῆς ἄθλοις καὶ τῇ παιδεύσει τῶν νεωτέρων.

Creo que la poesía de Homero tuvo la mejor gloria porque bellamente encomió a quienes enfrentaron a los bárbaros, y es por esto por lo que nuestros antepasados quisieron que su arte

---

<sup>72</sup> De acuerdo con Nagy, «every hero —major or minor— mentioned in the *Iliad* and *Odyssey* was potentially a local hero», Nagy (2005), *op. cit.*, p. 86. Cf. Hardie (2019), *op. cit.*, p. 36; y Gentili, *op. cit.*, pp.166-169.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>74</sup> Cf. Nagy (2005), *op. cit.*, pp. 83-84.

<sup>75</sup> Gentili, *op. cit.*, p. 161.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 166.

fuese honrado en las competiciones de μουσική ('arte perteneciente a las Musas') y en la educación de los más jóvenes.<sup>77</sup>

Se puede decir, entonces, que dentro de la misma narración la poesía épica implicó una finalidad pedagógica para transmitir no únicamente los sistemas de organización y de valores que la sociedad debía seguir, sino incluso también cuestiones técnicas generales sobre asuntos cotidianos de esa sociedad.<sup>78</sup> Lo anterior es relevante porque destaca que la épica arcaica, en tanto repositorio del mito, se convirtió a su vez en un vehículo de transmisión ya no sólo histórica, sino más bien total. El carácter de poeta universal que identificó a Homero como fuente de todas las artes y formas de sabiduría llevó a una concepción enciclopédica de la epopeya, la cual se reforzó con el mismo estatus que posteriormente se concedió a Virgilio en la Antigüedad tardía.<sup>79</sup> Es debido a la variedad de temas y a la consecuente movilidad intergenérica de los poemas épicos desde Homero y Hesíodo que se ha definido a la épica como un «súper género», más que como un género simple que se divide en subgéneros y cuya clasificación deriva en ambigüedades.<sup>80</sup>

Finalmente, a pesar de que se considera a la *Ilíada* y la *Odisea* como el «punto de arranque y el primer gran modelo de nuestra tradición épica»,<sup>81</sup> cabe recordar que ambos poemas, tal y como se conocen hoy, no son sino el culmen de una tradición que durante su curso acumuló «materiales de cronología y procedencia diversas, tanto en su forma como en su contenido»,<sup>82</sup> hasta que quedó fija por escrito.<sup>83</sup> No obstante, fue bajo el modelo homérico que la poesía épica se imitó, transformó e innovó a lo largo del tiempo, dejando entre sus producciones más sobresalientes poemas tan importantes en la tradición antigua, como las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas. Ésta, a su vez, se convirtió en un modelo literario

---

<sup>77</sup> Isoc., 4, 159. La edición del texto se encuentra en Isócrates, *Isocrates with an English Translation in three volumes*, ed. George Norlin, Cambridge: Harvard University Press, 1980.

<sup>78</sup> Por ejemplo, la navegación. Al respecto, Havelock acota que el lenguaje épico se emplea para transmitir las técnicas sólo como parte de la educación general, y es por ello por lo que las descripciones en la narración siempre son típicas y no particulares. Cf. el capítulo sobre la «enciclopedia homérica» en Havelock (1973), *op. cit.*, pp. 49-71; así como Kurt A. Raaflaub, «Epic and History», en John Miles Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden: Blackwell, 2005, pp. 62-63.

<sup>79</sup> Hardie (2019), *op. cit.*, p. 30.

<sup>80</sup> Cf. Nagy (2009), *op. cit.*, p. 35; y Hardie (2019), *op. cit.*, p. 31.

<sup>81</sup> Flores Santamaría, *art. cit.*, p. 262.

<sup>82</sup> Crespo Güemes, en Homero, *op. cit.*, p. 31.

<sup>83</sup> Se ha admitido que la transcripción de Homero ocurrió en el siglo VI, en la época de Pisístrato o de los Pisistrátidas, «pero no sabemos si esa edición, por así decir “protohistórica”, tenía ya la estructura de la edición canónica que conocemos», Gentili, *op. cit.*, p. 48.

imprescindible para la composición de obras posteriores, sobre todo para la *Eneida*. La poesía homérica es, por lo tanto, un hito en la historia de la literatura occidental que sirvió a los autores, ya no sólo de la Hélade, para cultivar sus propios poemas épicos, así como para nutrir los asuntos y el estilo de otros géneros poéticos y literarios.

## **1.2. La épica en Roma**

Cuando el modelo homérico ya se había establecido y contaba con las innovaciones de los poetas posteriores, como Apolonio de Rodas, los latinos lo adoptaron y adaptaron desde el inicio de su producción literaria. Flores Santamaría resume que, en la épica romana, «lo que hallamos es imitación, adaptación, reelaboración, pues todo lo literario estaba ya creado»,<sup>84</sup> de tal forma que se trata de una derivación de la tradición griega no sólo de la épica, sino también de la poesía en general y de la helenística en particular.

La tradición épica latina inicia formalmente con Livio Andrónico, quien realizó una traducción de la *Odisea* al latín en versos saturnios. Como refiere Conte, el mérito de Livio Andrónico está en que gestó una lengua poética adecuada para recibir el lenguaje y el estilo elevados de la épica griega, pues no había ningún antecedente latino en el género sobre el cual basar su traducción. Bajo este propósito, y en respuesta a la cualidad artificial y literaria del griego homérico, el autor buscó elevar el latín desde una tendencia arcaizante y conservadora en el estilo, así como adecuar aquellos fragmentos «intraducibles» del poema griego para el público romano.<sup>85</sup> De ahí que, a pesar de tratarse de una traducción, se considere que la épica latina comienza con el verso «*virum mihi, Camena, insece versutum*» (Dime, Camena, sobre el ingenioso hombre),<sup>86</sup> donde se observa no sólo un traslado del poema homérico, sino también la intención de romanizarlo, por ejemplo, con el cambio de la Musa griega por la Camena latina; o en el uso de los versos saturnios, el metro de la tradición religiosa romana. A través de estos mecanismos de traducción se vislumbra el carácter estatal

---

<sup>84</sup> Flores Santamaría, *art. cit.*, p. 267. De la misma forma, Hardie subraya que «what from a later viewpoint seems the primitive beginnings of Latin literature is in fact the product of a meeting between an already advanced society and the sophisticated and self-conscious culture of the Hellenistic Greek world», Philip Hardie, «Narrative Epic», en Stephen Harrison (ed.), *A Companion to Latin Literature*, Malden: Blackwell, 2005, p. 84.

<sup>85</sup> Ya sea por las limitantes de la lengua latina o por las diferencias en la mentalidad y cultura romana. Cf. Gian Biagio Conte, *Letteratura latina. Dall'alta repubblica all'età di Augusto*, Firenze: Le Monnier Università, 2012, p. 39.

<sup>86</sup> Hardie (2005), *op. cit.*, p. 83.

de la literatura latina y, particularmente, de la épica, que se convirtió para el mundo romano en un «fenómeno político y religioso».<sup>87</sup>

La romanización del género desde su adopción se intensificó con el *Bellum Poenicum* de Nevio, el primer poeta latino de nacionalidad romana y el que inauguró la épica nacional latina, que se distinguió de las epopeyas griegas, cuya variedad era resultado de la individualidad de las ciudades. En palabras de Hardie:

Homer is a panHellenic poet, and his supreme god Zeus is not tied to any one Greek state. Zeus' Latin equivalent, Jupiter, is the state god of Rome, and the Latin epic tradition became a national epic in a way impossible in Greece, where the multiplicity of later historical epics on individual cities and rulers never smothered the authority of Homer as the epic poet par excellence (Feeney 1991: 113–15). Latin national epic was inaugurated by Naevius' *Bellum Punicum*, in the Saturnian metre, on the First Punic War (264–241 BC).<sup>88</sup>

Se trata, pues, del primer poema épico de asunto romano, en el cual se vincula la historia «nacional» con el pasado legendario de Homero.<sup>89</sup> Sobre todo, Nevio dio al público de Roma una composición de gran actualidad que ya incluía la leyenda de la llegada de Eneas al Lacio y tomaba los elementos de la tradición homérica, pero al mismo tiempo narraba las hazañas de la Primera Guerra Púnica, convirtiéndola en una épica histórico-mitológica. Por ejemplo, si la intervención del aparato divino ya era importante en la epopeya de Homero, en el poema de Nevio éste asume también una misión histórica y, a través de batallas y conflictos grandiosos, valida la fundación de Roma.<sup>90</sup> A su vez, esta división temática entre mito e historia marcó el estilo del poema, que se basó en el experimentalismo lingüístico. En la sección mitológica, como apunta Conte, la búsqueda de imitar la riqueza de la dicción épica de Homero llevó a Nevio a la creación de términos compuestos y nuevas combinaciones sintácticas, mientras que en la parte histórica el lenguaje es más simple y concreto, además de que el orden de las palabras sigue una tendencia narrativa linear más ligada a la historiografía que a la poesía.<sup>91</sup> Por lo demás, el estilo y la experimentación lingüística de Nevio se ven enriquecidos por la introducción de tecnicismos y el uso de las figuras de dicción características de la poesía arcaica, tales como la aliteración, las repeticiones y las

---

<sup>87</sup> Michael von Albrecht, *Historia de la Literatura Romana*, Barcelona: Herder, 1997, t. I, p. 96.

<sup>88</sup> Hardie (2005), *op. cit.*, p. 84.

<sup>89</sup> *Idem.*

<sup>90</sup> Conte, *op. cit.*, p. 41.

<sup>91</sup> *Idem.*

asonancias.<sup>92</sup> Es entonces a partir del *Bellum Poenicum* que se gesta la predilección de los romanos por un tipo de épica histórica «que tiende a hacer glorioso el presente y el futuro del pueblo»,<sup>93</sup> y que deriva en proyectos de tal envergadura como la *Eneida* de Virgilio. No obstante, antes del mantuano hubo otro poeta que dio el paso para la configuración de la épica latina y cuya obra fue la epopeya nacional por excelencia hasta la composición de la *Eneida*.<sup>94</sup>

La influencia de Ennio en la poesía épica de Roma fue innegable desde la publicación de sus *Annales*, obra que reconfiguró el modelo hasta entonces iniciado por Livio Andrónico y, sobre todo, Nevio. De manera concreta, fue Ennio quien sustituyó el verso saturnio por el hexámetro griego, lo cual representó una «revolución que llevaba en sí todos los progresos de la poesía latina».<sup>95</sup> En su obra, el poeta plasma la historia de Roma desde la caída de Troya hasta la época del autor, otorgándole prioridad a los eventos bélicos, pero también buscando ofrecer, como los poemas homéricos para los griegos, una composición formativa con un marco romano de valores, ejemplos de comportamiento y modelos culturales; en este sentido, Ennio no sólo elogia la virtud guerrera, sino también las «virtudes de paz», como la sabiduría, la moderación y la elocuencia.<sup>96</sup> Además de la composición en hexámetro, a la que introdujo el estilo aliterante típico de la poesía latina arcaica, y de la abundancia de grecismos en el léxico y la morfosintaxis, la innovación del poeta respecto a la épica de Nevio fue que presentó los hechos de manera cronológica, así como dividió al poema en libros bajo el modelo de los poemas épicos helenísticos y de la división que los filólogos alejandrinos hicieron de los poemas de Homero, cuyos versos estaban dispuestos en un *continuum* único. Mas la tradición griega en la épica de Ennio no sólo se limitó a las cuestiones estilísticas, pues además de también narrar en sus *Annales* la leyenda del héroe homérico Eneas, el poeta incluye de manera directa los elementos característicos de la poesía épica griega —como las Musas, en contraposición a las *Camenae* de Livio Andrónico—, de modo que marca un vínculo inmediato con la tradición en Grecia sin dejar de ocuparse de un asunto romano. En este sentido, es significativo lo que el autor narra en el proemio de la obra sobre su sueño-visión con Homero, donde menciona cómo el fantasma del poeta jonio le anuncia que su

---

<sup>92</sup> *Idem*.

<sup>93</sup> Flores Santamaría, *art. cit.*, p. 264.

<sup>94</sup> Hardie (2005), *op. cit.*, p. 84.

<sup>95</sup> Flores Santamaría, *art. cit.*, p. 267.

<sup>96</sup> Las siguientes anotaciones sobre los *Annales* fueron tomadas de Conte, *op. cit.*, pp. 61-65.

verdadera alma reencarnó en él. Con esta aparición, Ennio se identifica a sí mismo como un *alter Homerus*, o el Homero romano,<sup>97</sup> de manera que se hace más explícito este enlace directo con el modelo griego.

La fama de Ennio como el poeta nacional de Roma y de su obra como la epopeya nacional por excelencia continuó hasta que Virgilio, empapado del poema enniano, de la poesía helenística y neotérica y de la tradición homérica, dio al género su forma definitiva<sup>98</sup> con la *Eneida*, de tal manera que se convirtió en el autor modelo de la épica para todas las literaturas posteriores en Occidente,<sup>99</sup> incluida España y Nueva España.

### ***1.2.1. La Eneida y el modelo virgiliano***

Sin lugar a dudas, la *Eneida* es el poema que marcó un antes y un después no sólo en la tradición épica latina, sino también en toda la literatura occidental. Una revisión completa y detallada sobre la maestría literaria que representa sería imposible de abarcar aquí, por lo que se referirán sólo los elementos más característicos de la obra para delinear el modelo que Virgilio estableció y continuar así con la evolución de la poesía épica.

En la introducción a su comentario sobre la *Eneida*, Servio dice que la intención de Virgilio era imitar a Homero y alabar a Augusto desde sus ancestros (*Homerum imitari et Augustum laudare a parentibus*).<sup>100</sup> Con esta afirmación, se observa el reconocimiento de tres elementos de la epopeya virgiliana: primero, el vínculo directo con el máximo modelo del género hasta entonces, Homero;<sup>101</sup> segundo, la función de la epopeya como poesía de alabanza y, tercero, la composición de una narración mítica que emparenta a sus héroes con el líder nacional actual. Si bien las primeras dos características se pueden observar desde Nevio y, particularmente, con Ennio, el milagro de la *Eneida*, como lo llama Flores Santamaría, es que Virgilio no yuxtapone la narración legendaria de Roma con la exaltación de las obras de Augusto y el recuerdo de los hechos y personajes más sobresalientes de la

---

<sup>97</sup> Hardie (2005), *op. cit.*, p. 85.

<sup>98</sup> *Idem*.

<sup>99</sup> «Virgil transcends Roman literature, becoming the model of epic for all the world literatures that link to Roman literature as their overall model», Nagy (2009), *op. cit.*, p. 39.

<sup>100</sup> Serv., A., pr.

<sup>101</sup> Conte señala que, en realidad, el poema de Virgilio no buscaba continuar lo que había logrado Ennio, sino sustituirlo, por lo que era inevitable la confrontación directa con Homero. Esto, sin embargo, no significa que Virgilio no tenga presente a Ennio como modelo para la composición de su epopeya, así como las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y la poesía helenística. Cf. Conte, *op. cit.*, p. 204; así como Hardie (2005), pp. 86-89, y Albrecht, *op. cit.*, pp. 629-631.

historia romana, «sino que estos tres temas están tratados simultáneamente a lo largo de su poema».<sup>102</sup> A diferencia de Ennio, Virgilio no presenta los hechos cronológicamente, sino que se enfoca en un momento específico de la *fabula* (*in medias res*), como Homero con el μῦθος, para narrar la leyenda de Eneas desde Troya hasta su victoria en el Lacio, tema anunciado por las primeras palabras del poema «*arma virumque cano*».<sup>103</sup> Pero además, el tratamiento que Virgilio da al mito le permite no tanto crear una épica predominantemente histórica que se remonte a los orígenes legendarios de Roma, sino más bien una epopeya legendaria que mira hacia su historia romana,<sup>104</sup> con una selección «dramatúrgica» del material que recuerda más a Homero que a Ennio.<sup>105</sup> La finalidad imitativa y laudatoria de Virgilio derivó en una obra que, además de definir el modelo clásico de la épica latina, construyó una ficción histórica que explicó y legitimó el orden político, social y cultural de Roma, particularmente bajo el dominio de Augusto.<sup>106</sup>

El gran poema épico de Virgilio también se ha ubicado dentro de la tradición helenística sobre la κτίσις (fundación), al ser la *Eneida* una narración etiológica sobre la fundación de una ciudad y sus instituciones<sup>107</sup> que, si bien está encabezada por Eneas, incluye a otros participantes para la construcción de Roma. En el ánimo de componer una verdadera épica *nacional*, Virgilio no excluye de sus orígenes la contribución positiva de ninguno de los pueblos que participan en la narración (sean aliados o enemigos), como los latinos, los griegos y los etruscos, pues el objetivo es que la colectividad se vea reflejada en el poema y se sienta unida,<sup>108</sup> sin dejar de reconocer la heterogeneidad que la caracterizó en un principio. En este sentido, la identidad de los romanos proyectada en la *Eneida* es comparable con el concepto moderno de *nación*,<sup>109</sup> pues hay un esfuerzo por integrar dentro del poema varios

---

<sup>102</sup> Flores Santamaría, *art. cit.*, p. 269.

<sup>103</sup> Cabe recordar que la primera palabra o el primer sintagma del verso inicial en el poema épico anuncia el tema de toda la composición, de aquí que el de la *Ilíada* sea la cólera de Aquiles (μῆνιν... Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος), el de la *Odisea* el varón o héroe (ἄνδρα... πολύτροπον) y el de la *Eneida* las armas y el héroe (*arma virumque*). No obstante, sobre este último cabe resaltar que su «gran tema», como lo apunta Curtius, no es Eneas, sino el destino de Roma. Cf. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México: FCE, 2017, t. I, pp. 250-252.

<sup>104</sup> Hardie (2005), *op. cit.*, p. 86.

<sup>105</sup> Conte, *op. cit.*, p. 206.

<sup>106</sup> Hardie (2005), *op. cit.*, p. 86.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>108</sup> Conte, *op. cit.*, p. 206.

<sup>109</sup> Cf. Yasmin Syed, *Vergil's Aeneid and the Roman Self: Subject and Nation in Literary Discourse*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008, pp. 219-221.

grupos étnicos que, finalmente, compondrán una totalidad.<sup>110</sup> Este proyecto, como resume Guillermina Bogdan, buscaba establecer una memoria cultural y colectiva con la que Virgilio «apunta a crear y consolidar la identidad de la sociedad romana augustea [...]. No se trata de una identidad cotidiana, sino de una identidad colectiva que implica algo festivo, extracotidiano, es aquí donde se inserta a la épica como constructora de esta identidad».<sup>111</sup>

Como señala Conte, a pesar de la distancia temporal que existe entre la caída de Troya y la fundación de Roma y de que los eventos son representados como históricos, los romanos, al leer la *Eneida*, se encontraban inmersos en un mundo homérico, a una distancia legendaria de más de un milenio de su presente; y si bien la narración cuenta con profecías sobre el destino de Roma con una «orientación “augustea”», no por ello deja de ser una epopeya homérica, que se sirve de los recursos narrativos de Homero para anunciar el futuro glorioso del imperio<sup>112</sup> y obtiene de sus poemas los episodios convencionales (por ejemplo, los juegos fúnebres o el descenso al inframundo), el aparato mitológico, la intervención de los dioses,<sup>113</sup> y la invocación a la Musa; en cuanto a las figuras retóricas y recursos estilísticos, Virgilio emplea también los símiles, comparaciones y la écfrasis (especialmente de tipo proléptico).<sup>114</sup> Ya Albrecht había señalado que los poetas épicos romanos, a excepción de Lucano, siguieron la tradición homérica en el uso del aparato divino para introducir y evidenciar cambios en la acción, así como mantuvieron las relaciones de protección/persecución de los dioses con respecto a los héroes.<sup>115</sup> Respecto a la invocación a la Musa, en la *Eneida* sobresale que no se encuentra sino hasta el verso 8 (*Musa, mihi causas memora...*), diferenciándose así de la que aparece en primera línea de ambos poemas homéricos —altamente influida por el carácter oral de la literatura griega—. El filólogo añade

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 220. La clasicista apunta aquí que la unión de esa totalidad se logró con la lengua, la religión y las costumbres, bajo el entendido de que, si bien éstas eran diversas por la pluralidad de pueblos que la integraron, éstos gozaban de la ciudadanía romana. Más adelante, Syed concluye: «At a time when the Roman citizen body became more ethnically diverse, the *Aeneid* articulated Roman identity as a concept that allowed for ethnic diversity», *ibid.*, p. 223.

<sup>111</sup> Guillermina Bogdan, *La representación de la religión en la Eneida de Virgilio* (Tesis doctoral), Argentina: Universidad Nacional de La Plata, 2014, p. 22. Syed, por su parte, define al proyecto de Virgilio como «a reinvention of Rome's past that enables Romans all over the empire to imagine a community of Romans with a shared past», Syed, *op. cit.*, p. 221.

<sup>112</sup> Conte, *op. cit.*, p. 205.

<sup>113</sup> Flores Santamaría, *art. cit.*, p. 270.

<sup>114</sup> Cf. Stephen Harrison, «Artefact ekphrasis and narrative in epic poetry from Homer to Silius», en Christiane Reitz y Simone Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry*, Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 785-790.

<sup>115</sup> Albrecht, *op. cit.*, p. 99.

que Virgilio, como los otros poetas, recurre a la diosa «sobre todo cuando es necesario potenciar la conciencia y la memoria humana».<sup>116</sup> Finalmente, entre los aspectos más importantes de los símiles y comparaciones virgilianos destacan su función de caracterización con énfasis en la atmósfera y el estado mental de los personajes, así como su incorporación dentro de la acción para contribuir al desarrollo emocional de éstos; la integración de una función de presagio fatídico y la omisión de todas las características superfluas.<sup>117</sup> Por su parte, y de manera general, Albrecht agrega que en la épica latina las comparaciones no sólo aumentan la intensidad de la representación, sino también «asumen cada vez más la función de conferir dignidad a la acción».<sup>118</sup>

En cuanto a su contenido, es bien sabido que la *Eneida* representa tanto una continuación como una inversión de los poemas homéricos, lo que se observa desde los dos grandes bloques temáticos que dividen la obra: los primeros seis libros, que narran el viaje de Eneas desde Cartago hasta el Lacio, corresponderían a la *Odisea*, y los siguientes seis libros, que cuentan la guerra de los troyanos contra los pueblos de Italia, corresponderían a la *Ilíada*.<sup>119</sup> No obstante, se ha señalado que la inversión también se encuentra en las acciones que se desarrollan en ambos bloques, pues mientras que en la *Odisea* el héroe vuelve a casa (νόστος), en la *Eneida* el héroe viaja «hacia lo desconocido»<sup>120</sup> para establecer una base de poder en una nueva tierra y con una nueva misión;<sup>121</sup> y mientras en la *Ilíada* la guerra es para destruir Troya, en la *Eneida* se encamina a la construcción de una ciudad nueva. De cualquier forma, es evidente que la caracterización del héroe, Eneas, mezcla las funciones de los personajes principales de ambos poemas homéricos, pues, en palabras de Conte, «riassume in sé l'immagine di Achille vincitore e, soprattutto, quella di Odisseo che dopo tante prove conquista la patria restaurando la pace».<sup>122</sup> No obstante, si bien las acciones de Eneas siguen

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>117</sup> Estas y otras características de los símiles y comparaciones en Virgilio están estudiadas y ejemplificadas en Ursula Gärtner y Karen Blaschka, «Símiles and comparisons in the epic tradition», en Christiane Reitz y Simone Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry*, Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 744-749.

<sup>118</sup> Albrecht, *op. cit.*, p. 100.

<sup>119</sup> Un resumen de algunas de las posibles divisiones de la *Eneida* en unidades se puede encontrar en Albrecht, *op. cit.*, pp. 632-633.

<sup>120</sup> Conte, *op. cit.*, p. 205.

<sup>121</sup> Michael C. J. Putnam, «Virgil's *Aeneid*», en John Miles Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden: Blackwell, 2005, p. 454.

<sup>122</sup> Conte, *op. cit.*, p. 205. Con esta caracterización, Virgilio eleva a Eneas a personaje principal de la narración, cuando en la épica de Homero sólo era un actor secundario. Cf. Hardie (2005), *op. cit.*, p. 86.

las de los personajes de la *Ilíada* y la *Odisea*, éstos ya se encuentran enmarcados en nuevos modelos conductuales y psicológicos de los siglos posteriores. Al respecto de la caracterización de Eneas y la reevaluación de la categoría de ‘héroe’, Hardie apunta:

Hellenistic theories of the good king, philosophical ideals of the wise man, Roman paradigms of generalship, and not least the evolving mirror of the good *princeps* to be held up to Augustus himself, all contribute to the reader’s evaluation of how Aeneas behaves. The dynamics of characterization involve a continual testing and readjustment of what is expected of a Homeric hero, although it is wrong to see Aeneas’ career as a simple evolution from an old-fashioned and selfdefeating Homeric heroism to a new, Roman model of political and philosophical rectitude.<sup>123</sup>

Respecto a su desenvolvimiento, la principal diferencia de Eneas y los demás personajes de Virgilio con los héroes homéricos es que éstos «son individuos típicos, viven el momento presente y gozan de una gran espontaneidad»,<sup>124</sup> mientras que aquéllos, en la *Eneida*, están sujetos al *fatum*, y la historia que se desarrolla es una misión ordenada por él. Esta subordinación de la acción al destino propicia una forma «más social» de heroísmo que en Homero, pues el héroe está, en gran medida, sublimado a favor de un compromiso con un objetivo superior e impersonal y sus actos heroicos individuales comparten la responsabilidad de alcanzar un propósito social más amplio.<sup>125</sup> Pero la subordinación al *fatum* no se limita únicamente a los héroes, sino que los mismos dioses también están sujetos a él. En palabras de Vilà, las divinidades en la *Eneida* son quienes entienden que las acciones de los mortales tienen consecuencias, de las que ellos mismos se vuelven informantes para los lectores, «puesto que Eneas y los suyos no aciertan a comprender completamente el sentido último de sus viajes y luchas y, aún menos, atribuyen a sus actos el significado que llegan a tener».<sup>126</sup> Para ello, Virgilio emplea las profecías y la écfrasis, con las que no sólo entreteje y juega con el pasado, el presente y el futuro de Roma dentro del poema, sino que al mismo tiempo legitima el nuevo orden político de Augusto, pues todo lo que se presenta como prospección en el poema ya es historia para el lector.<sup>127</sup>

---

<sup>123</sup> Hardie (2005), *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>124</sup> Flores Santamaría, *art. cit.*, p. 270.

<sup>125</sup> Putnam, *op. cit.*, p. 455.

<sup>126</sup> Lara Vilà, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI* (Tesis doctoral), España: Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, p. 30.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 34.

Ahora bien, la línea establecida por el destino rige el movimiento de los actores dentro de la narración, y si bien el objetivo es impersonal, Virgilio da lugar en la narración a contemplar las razones en conflicto y, por ello, los sentimientos de los personajes están constantemente en primer plano.<sup>128</sup> En el caso particular de Eneas, presentado por Virgilio como un héroe nacional, Albrecht apunta que, por un lado, éste presenta los rasgos del héroe épico arcaico, pues «como guerrero está expuesto necesariamente a la pasión de la ira»,<sup>129</sup> y que, por el otro, posee las cualidades romanas «modernas», como la *pietas* y la *humanitas*, con lo que se construye el ideal del héroe romano. Por lo demás, la manera en la que Virgilio construye el personaje de Eneas repercutiría también en cómo los lectores se relacionaron con la *Eneida* y su proyecto político e imperial. Syed resalta la ausencia de caracterización física de Eneas como uno de los elementos clave para que el lector se identifique con el héroe por medio de sus emociones y como espectador de los hechos dentro del poema, es decir, define a Eneas como un «lector interno» cuyas características son, en su mayoría, morales y, en ocasiones, emocionales; ante ello, y frente a la diversidad étnica que abarca el poema y que es, además, receptora del texto, la clasicista destaca: «If being Roman means being a bit like Vergil's Aeneas, then any one ethnicity is not a requisite or an obstacle to being Roman».<sup>130</sup>

El contenido del poema y la importancia de su asunto se ven reflejados también desde el estilo, del que ya Servio señala su «grandilocuencia» (*stilus grandiloquus*) por componerse de un lenguaje elevado y grandes sentencias (*alto sermone magnisque sententiis*),<sup>131</sup> en contraposición con los otros géneros que cultivó Virgilio. Como indica Conte,<sup>132</sup> el poeta logra la regularidad propia de la épica a través del uso del hexámetro como un instrumento para la narración tanto extensa y continua como articulada y variada, con la estructura rítmica basada en un número reducido de cesuras «accesorias» en posiciones privilegiadas que, al mismo tiempo, se combinan con las cesuras secundarias para dar variedad en la secuencia métrica. Los periodos sintácticos en los versos pueden ser extensos o breves, encabalgados o acordes con la unidad métrica, de manera que se abre un amplio catálogo de situaciones

---

<sup>128</sup> Conte, *op. cit.*, p. 206.

<sup>129</sup> Albrecht, *op. cit.*, pp. 633-634.

<sup>130</sup> Syed, *op. cit.*, p. 197.

<sup>131</sup> Serv., *A.*, pr.

<sup>132</sup> Los siguientes apuntes sobre la lengua y el estilo de Virgilio fueron tomados de Conte, *op. cit.*, pp. 207-208.

expresivas que tienen cabida dentro del hexámetro, desde largas y tranquilas descripciones hasta pequeños diálogos cargados de emoción y patetismo. Contrario a la poesía latina arcaica, Virgilio emplea la aliteración de manera regular y motivada por el contenido, de manera que subraye momentos patéticos, enlace palabras clave, produzca efectos de fonosimbolismo y remita a distintos puntos de la narración. En la *Eneida*, el estilo elevado que caracteriza al género se logra con la riqueza de arcaísmos, calcos del griego y neologismos; pero también destaca el uso de palabras no marcadamente poéticas, sino tomadas de la prosa y la lengua cotidiana —de la clase culta romana— que, en combinaciones inéditas<sup>133</sup> y acompañadas de experimentación sintáctica, representaban una novedad estilística y una revelación sobre las nuevas posibilidades del lenguaje y sus efectos en la poesía. Sobre esta tendencia de elegir con frecuencia la palabra más sencilla, Albrecht indica que la sustancia de fondo es contemporánea y que «sólo como delicada coloración aparece no raras veces un elemento arcaico que confiere al lenguaje dignidad ancestral, pero sin dureza y rigidez».<sup>134</sup> Este equilibrio armónico en la dicción virgiliana, logrado a partir de la sencillez, pero también de la gravedad, tuvo tan gran impacto en los romanos porque la lengua del poeta, «alejada igualmente de la artificiosidad arcaica y de la tardía, alcanza el objetivo más amplio del arte antiguo: una naturalidad nueva».<sup>135</sup> De hecho, la capacidad estilística de Virgilio es la que retoma Syed para proponer que, a través del lenguaje sublime y la visualidad, el poeta apeló a las emociones de sus lectores y creó un espacio ficticio para el «lector interno» del poema, para quien el texto era capaz de articular una identidad por medio de la creación de personajes de ficción como figuras de identificación, de manera que el texto tuviera un papel formativo-identitario en sus lectores, moldeando su sentido de sí mismos como romanos.<sup>136</sup>

Por lo demás, Virgilio sigue la tradición épica de Homero al insertar en su epopeya una serie de «procedimientos formularios» que, si bien no están motivados por las mismas razones que en la épica griega arcaica, se observan en la incorporación de catálogos o en el

---

<sup>133</sup> Entre ellas, Conte destaca las expresiones «*rumpit vocem*», «*frontem rugis arat*» o «*caeso sanguine*». El clasicista señala que esta elaboración del lenguaje cotidiano, sin precedente en la poesía latina, se dirige más hacia a las tragedias de Sófocles o Eurípides. Cf. Conte, *op. cit.*, p. 207.

<sup>134</sup> Albrecht, *op. cit.*, p. 640.

<sup>135</sup> *Ibid.*, 641.

<sup>136</sup> Syed, *op. cit.*, p. 35.

uso de epítetos «estables» para los personajes, cargándolos de nueva sensibilidad.<sup>137</sup> Los epítetos virgilianos tienden más hacia la psicología de los personajes en la escena para involucrar al lector, mientras que la narración sugiere más de lo que dice de manera explícita. De hecho, finaliza Conte, la característica fundamental del estilo épico virgiliano es el aumento de la subjetividad, con la que se da mayor iniciativa tanto al lector, que responde a los estímulos, como a los personajes y al narrador. En palabras del clasicista:

Questo aumento di soggettività rischierebbe di disgregare la struttura epica del racconto se non venisse in più modi controllato. La funzione oggettivante è garantita dall'intervento del poeta, che lascia emergere nel testo i singoli punti di vista soggettivi, ma si incarica sempre di ricomporli in un progetto unitario. Riconoscere e studiare la complessità dello stile significa, quindi, toccare la complessità stessa del discorso ideologico che prende forma nell'*Eneide*.<sup>138</sup>

De la misma manera en la que la *Eneida* se relaciona con Homero, todas las epopeyas post-virgilianas se relacionan con ella como el intertexto con el que los poetas definieron su propia estética y las ambiciones ideológicas en sus obras.<sup>139</sup> El modelo que constituyó Virgilio, caracterizado por la armonía y simetría de su estilo, sirvió de parangón para toda la poesía épica subsecuente, sea para imitarlo, como Estacio, Valerio Flaco o Silio Itálico, sea para invertirlo, como Ovidio o, en mayor medida, Lucano, conocido incluso como el *anti-Virgilio* y a su poema como la *anti-Eneida*. De cada uno de ellos, sobresalieron innovaciones genéricas en su camino a la Antigüedad tardía y los siguientes periodos de la literatura occidental. Por ejemplo, de Valerio Flaco resalta la profundización en la psicología de los personajes,<sup>140</sup> mientras que de Lucano destacan la completa desaparición del aparato mitológico, la ausencia de un verdadero héroe y la vuelta a la narración cronológica de los hechos históricos a través de un «análisis crítico» de la guerra civil,<sup>141</sup> de Estacio, por su parte, fueron sobresalientes las personificaciones alegóricas de ideas abstractas que representaron un paso importante para la Antigüedad tardía y la épica medieval, como la de Claudiano, Juvenco y Prudencio.<sup>142</sup>

---

<sup>137</sup> Conte, *op. cit.*, p. 207.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>139</sup> Hardie, *op. cit.*, p. 91.

<sup>140</sup> Cf. Gian Biagio Conte, *Letteratura latina. L'età imperiale*, Firenze: Le Monnier Università, 2012, pp. 90-91.

<sup>141</sup> Flores Santamaría, *art. cit.*, pp. 271-273.

<sup>142</sup> Hardie, *op. cit.*, p. 97.

La *Eneida* de Virgilio, las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Farsalia* de Lucano y la *Tebaida* de Estacio fueron ampliamente leídas e imitadas en latín y romance durante el Medioevo y el Renacimiento, lo que demuestra, como indica Hardie, «the capacity of epic in the Homeric and Virgilian tradition to renew itself as a mainstream vehicle for political, ideological, and religious reflection until well into the early modern period».<sup>143</sup> Sin embargo, el efecto específico de la epopeya virgiliana fue tan trascendental que, en palabras de Albrecht, «el significado que Homero y Enio tuvieron para la épica hasta Virgilio lo tiene el propio Virgilio para los poetas siguientes».<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>144</sup> Albrecht, *op. cit.*, p. 97.

## II. Imitación y transformación de la épica clásica en el Renacimiento y Barroco

El modelo que se había gestado con la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero y que alcanzó su consolidación con la *Eneida* de Virgilio se transformó bajo las nuevas pautas de la época medieval, en la que la composición de los poemas fue influida por el cristianismo y su sistema de valores.<sup>145</sup> A pesar de ello, la literatura clásica antigua continuó «como soporte estructural y significativo de las nuevas producciones»,<sup>146</sup> adaptando las características del género a las exigencias de su tiempo y diversificando sus expresiones.<sup>147</sup> Florio resume el paso de la épica clásica a la medieval y posteriormente a la renacentista de la siguiente manera:

La épica clásica había provisto los moldes canónicos de los que la tradición del género se sirvió —con ligeras variantes— durante siglos; la literatura medieval acentuó las alteraciones operadas en la Tardía Antigüedad, hasta extremos que, varios siglos después, se atreverían a traspasar los escritores del barroco y manieristas.<sup>148</sup>

En este nuevo contexto, los motivos bíblicos y cristianos se añadieron a los temas clásicos para crear un nuevo tipo de épica que al mismo tiempo funcionara como poesía panegírica, dirigida sobre todo a los líderes políticos y producto de la lectura de la *Eneida* como un poema de alabanza a Augusto.<sup>149</sup> Esta tendencia continuó en el Renacimiento, donde la mayoría de los poetas épicos, incluidos los neolatinos, escribían para enaltecer a los gobernantes y soberanos de su patria, defender el poder religioso frente al paganismo o celebrar como héroes a quienes fundaron alguna ciudad, país u orden religiosa.<sup>150</sup> De manera general, entonces, se consideraba a la épica como un género «eminentemente político y propagandístico» que, además de brindar ejemplos de virtud, «debía satisfacer al poder y persuadir de la pertinencia y necesidad del sistema monárquico».<sup>151</sup>

---

<sup>145</sup> Cf. el apartado sobre los héroes y soberanos en la Edad Media en Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México: FCE, 2017, t. I, pp. 242-262.

<sup>146</sup> Rubén Florio, «Épica latina medieval. Panorama introductorio», en Silvia Arroñada, Cecilia Bahr y Mariano Zapatero (eds.), *Cuestiones de Historia Medieval*, Buenos Aires: Selectus, 2011, t. I, p. 151.

<sup>147</sup> Florio, siguiendo a Edoardo D'Angelo, rescata la tipología de la épica en el periodo medieval, dividida en *epos* bíblico, *epos* histórico, *epos* mitológico, *epos* filosófico y *epos* zoológico. Cf. Florio, *op. cit.*, pp. 155-162.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>149</sup> Paul Gwynne, «Épic», en Victoria Moul (ed.), *A Guide to Neo-latin Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017, p. 200.

<sup>150</sup> Florian Schaffenrath, «Narrative Poetry», en Sarah Knight y Stefan Tilg (eds.), *The Oxford Handbook of Neo-Latin*, New York: Oxford University Press, 2015, p. 59.

<sup>151</sup> Lara Vilà, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI* (Tesis doctoral), España: Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, pp. 152-153.

En la Italia renacentista, la épica continuó como el género más estimado debido a la veneración que desde el Medioevo se tuvo a Virgilio, tanto por su figura de poeta como por la que le reconocieron de profeta y hechicero.<sup>152</sup> Este prestigio, tanto del género como del poeta, también estaba ligado desde el periodo medieval a la representación esquemática de la llamada *rota Vergilii*, con la que se identificaron tres estilos literarios según las obras de Virgilio (*humilis* o bajo – *Églogas*; *mediocris* o medio – *Geórgicas*; y *gravis* o alto – *Eneida*).<sup>153</sup> A grandes rasgos, el mantuano permaneció como el modelo principal para los renacentistas y los rasgos formales de la épica clásica se mantuvieron, con la novedad de que el contenido estaba inspirado «en temas históricos de importancia con un evidente significado religioso, buscando cierta relación con los grandes temas de las epopeyas grecolatinas».<sup>154</sup> Además, desde el siglo XV el descubrimiento de los manuscritos de autores como Lucrecio o Silio Itálico aumentó el canon épico para los poetas, cuyas producciones se enfocaron, particularmente, en encomiar a los potentados a través de su presentación como héroes clásicos.<sup>155</sup> Sin embargo, la poesía épica neolatina ya había iniciado desde el siglo XIV con el *Africa* de Petrarca, considerada la primera epopeya en neolatín, y su producción continuó en los siglos venideros, por ejemplo, con la épica encomiástica *Sphortias*, de Francesco Filelfo, el *Hesperis*, de Basinio Basini, en el siglo XV; o el *De partu Virginis*, de Jacopo Sannazaro, y la *Christias*, de Marco Girolamo Vida, dos de los más grandes ejemplos de la épica sagrada renacentista, ya en el siglo XVI.<sup>156</sup>

Para las primeras composiciones, de acuerdo con Spingarn, el vacío que había dejado Aristóteles respecto a la épica en su tratado sobre la poesía motivó a los renacentistas a «deducir las leyes» de la epopeya a partir de la *Eneida* de Virgilio.<sup>157</sup> De hecho, no fue sino

---

<sup>152</sup> Joel Elias Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, London: Macmillan, 1899, p. 107. La figura de profeta de Virgilio derivó de la interpretación de la *Égloga* IV como la anunciación de una nueva Edad de Oro y la llegada de Cristo. Al mismo tiempo, en la Edad Media se gestaron leyendas que atribuyeron al poeta el papel de mago o hechicero, sin que haya una hipótesis certera sobre su origen. Cf. Jay Ziolkowski, «Virgil the Magician», en Piero Boitani y Emilia di Rocco (eds.), *Dall'antico al moderno*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, pp. 64-70.

<sup>153</sup> Específicamente, fueron Juan de Garlandia y Gotfredo de Vinsauf quienes distinguieron con precisión los tres estilos según las condiciones de vida o tipos sociales del hombre. Cf. José Antonio Trigueros Cano, «Dante y los estilos literarios poéticos en la Edad Media», *Estudios Románicos*, 3 (1986), pp. 99-101.

<sup>154</sup> Israel Villalba de la Güida, *Virgilianismo y tradición clásica en la épica neolatina de tema colombino* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, España, 2012, p. 121.

<sup>155</sup> Gwynne, *op. cit.*, pp. 204-205.

<sup>156</sup> Cf. Schaffnerath, *op. cit.*, pp. 62-68; y Gwyanne, *op. cit.*, pp. 201-218.

<sup>157</sup> Spingarn, *op. cit.*, p. 108.

hasta el siglo XVI que se crearon las primeras poéticas con una teoría formal sobre el género, construida a partir de las propias prácticas y experiencias de los poetas del periodo.<sup>158</sup> Si bien los poemas épicos en el Renacimiento ya no sólo se componían en latín, los autores como Homero, Ovidio, Lucano y Claudiano, pero sobre todo Virgilio, no dejaron nunca de ser los principales modelos a los que aspiraban los poetas, contribuyendo, además, a la definición de *lo épico*<sup>159</sup> para el periodo renacentista y su influencia consecuente.<sup>160</sup>

### II.1. Tipología y características de la épica en Italia y España

A los poemas narrativos que imitaran las acciones ilustres de los héroes —militares o religiosos—, que siguieran las normas de la *varietas* y la verosimilitud, y que sirvieran a la persuasión y formación de su audiencia se les conocía en el Renacimiento como epopeyas, poemas épicos o poesía heroica. Éstos, al igual que en la Antigüedad, eran reconocidos por emplear un estilo y lenguaje elevados, figuras poéticas como las alegorías y los símiles, las descripciones y las invocaciones a la deidad, en miras de revestir un poema cuya materia, preferentemente histórico-religiosa, siguiera el precepto horaciano del *docere / delectare*.<sup>161</sup> Los principales modelos de la épica neolatina, como ya se mencionó, fueron la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero y la *Eneida* de Virgilio, pero también se añadieron como paradigmas algunas obras en lengua vernácula tan polémicas como el *Orlando furioso* de Ariosto, entre otros poemas que abonaron a la tensión entre la teoría clasicista y las novedades estilísticas de la época.

---

<sup>158</sup> Cabe recordar lo que apunta Hardie sobre la preceptiva de la épica, cuando señala que «as a genre [...], epic is defined principally by the *praxis* of poets working within and against a tradition that creates expectations for both composers (or writers) and their audiences (or readers)», Philip Hardie, «Ancient and modern theories of epic», en Christiane Reitz y Simone Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry*, Berlin: De Gruyter, 2019, p. 26.

<sup>159</sup> Rodríguez Berea define lo épico «como un fundamento poético intergenérico, es decir un compendio de recursos procedentes de la épica tradicional castellana y la culta clasicista que traspasa la barrera de la versificación narrativa y se articula de distintas maneras según la naturaleza del género en el que se insiere», David Rodríguez Berea, *Lope de Vega y lo épico. De la reescritura, refuncionalización y reestructuración de la epopeya en la poética del Fénix de los Ingenios* (Tesis doctoral), México: Colmex, 2022, p. 8.

<sup>160</sup> En su tesis sobre las épicas neolatinas de tema colombino, Israel Villalba destaca el papel fundamental de la épica culta renacentista, «bien como continuadora de la *Eneida*; bien debido a los nuevos contextos históricos y religiosos, como renovadora de las principales características de la épica clásica, entre las que cabe destacar la cristianización del elemento sobrenatural», Villalba, *op. cit.*, p. 127.

<sup>161</sup> Recuérdense los versos «*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo*» (Gana todos los votos quien mezcla lo útil con lo dulce, / deleitando al lector al mismo tiempo que instruyéndolo), Hor., *Ars*, 343-344.

Las teorías sobre poesía épica, así como las polémicas que motivaron su producción, fueron numerosas y variadas en el Renacimiento italiano. Dichas polémicas se enfocaron, entre otros puntos, en debatir sobre la unidad y el asunto de los *romanzi* frente a la poesía heroica y la composición del *Orlando enamorado* de Boiardo y el *Orlando furioso* de Ariosto.<sup>162</sup> Si bien estos poemas, especialmente el de Ariosto y posteriormente la *Jerusalén liberada* de Tasso, no fueron escritos en latín, su importancia como modelos en el Renacimiento no sólo repercutió en la producción épica de España —y, por tanto, Nueva España—,<sup>163</sup> sino que además contribuyó a la creación de tratados en los que se asentaron sus características y se discutiera cuán apegadas se encontraban a la teoría aristotélica.

Principalmente, los tratadistas aplicaron el discurso aristotélico de la tragedia sobre el ejemplo épico de la *Eneida*, de modo que se establecieran de manera sistemática los preceptos de aquella que consideraban, en la mayoría de los casos, como la forma de poesía más grande y perfecta de todas. Al respecto, Vilà resalta que la tratadística desempeñó un papel importante en la canonización de Virgilio como el ejemplo más excelente y digno de imitación, así como en la consideración de la épica como una especie o género político y propagandístico.<sup>164</sup> Si bien Aristóteles había catalogado a la tragedia como la forma poética suprema, la mayoría de los tratadistas del Renacimiento, desde el *De arte poetica* (1527) del italiano Marco Girolamo Vida, invirtió la postura aristotélica y elevó la épica al lugar más prestigioso de la jerarquía genérica.<sup>165</sup> Al mismo tiempo, algunas de estas teorías se vieron reflejadas en las epopeyas que sus propios autores compusieron con base en sus convicciones y, sobre todo, conveniencias. En palabras de Mercedes Blanco, a menudo sucede que quienes en sus poéticas profesan «la defensa e ilustración de un género conforme con las normas

---

<sup>162</sup> De manera específica, las discusiones buscaban defender o rechazar la pertenencia del *romanzo* al género épico, o determinar si éste resultaba, más bien, en una especie literaria nueva que compartía elementos con la epopeya, sobre todo por su carácter narrativo. En los *Discorsi del poema eroico*, que fueron el epítome de las teorías renacentistas sobre la poesía épica, Torquato Tasso admitió que a pesar de que el romance y la epopeya imitan en verso las acciones ilustres de los héroes a través de una narración mixta, aquél no cumple con la unidad de la fábula, exigida desde la teoría de Aristóteles. Se trata, en resumen, de una oposición entre la épica neoaristotélica y el estilo de la épica ariostesca. Cf. Karl Kohut, «La teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos y la épica indiana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1:62 (2014), pp. 42-51; y Spingarn, *op. cit.*, pp. 112-124.

<sup>163</sup> La *Jerusalén liberada* de Tasso es considerada como la «epopeya perfecta» del Renacimiento. Sobre ésta, Villalba destaca que fue el poema «que supo aplicar el esquema de la épica clásica al contenido histórico y al proselitismo cristiano, renovando así el género y aportando un esquema basado en la conjunción de historia y religión», Villalba, *op. cit.*, p. 120.

<sup>164</sup> Vilà, *op. cit.*, p. 153.

<sup>165</sup> Kohut, *art. cit.*, pp. 34-35.

clásicas se limitan, bien mirado, a elevar a la categoría de código normativo sus preferencias o conveniencias personales, especialmente cuando estos tratadistas y teóricos también son poetas». <sup>166</sup> Esto es visible en casos como el de Tasso o el español López Pinciano, que en sus teorías justificaron las elecciones tomadas para sus propios poemas heroicos, en asuntos como la inclusión de las divinidades paganas en la fábula. <sup>167</sup> Las tensiones entre preceptiva y praxis, sin embargo, no invalidan las posturas presentadas en las poéticas renacentistas, que sirvieron de recipiente para las teorías ya no solamente clásicas y que se nutrieron de las variantes que imprimió cada autor según sus opiniones y las novedades literarias de la época. <sup>168</sup> Más aún, de ellas es posible extraer los puntos de encuentro que ayudaron a construir el paradigma del poema épico al mismo tiempo que las nuevas epopeyas modelo (si bien la mayoría ya no se escribió en latín).

Los principales cambios que distinguieron la épica vernácula de la neolatina tuvieron que ver más con cuestiones estilísticas, como el cambio del metro del hexámetro por el endecasílabo, que con los elementos estructurales y de contenido, lo que puede comprobarse al comparar los preceptos sobre la materia épica con las producciones neolatinas. <sup>169</sup> Por esta razón, a continuación se resumirán los conceptos sobre la épica que cuatro de los más importantes tratadistas del Renacimiento italiano y español plasmaron en sus tratados; todo ello con la finalidad de que se presenten las características convencionales del poema heroico,

---

<sup>166</sup> Mercedes Blanco, *Góngora heroico. «Las Soledades» y la tradición épica*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, p. 17.

<sup>167</sup> A este respecto, Lara Garrido comenta: «En la práctica el Pinciano, como Tasso, rechaza el concepto neoplatónico de la *prisca theologia*, y ve en los mitos clásicos no un saber sincretizable al cristiano sino una degradación de la verdad que corresponde a la aparición de las pasiones tras la pérdida del Paraíso Terrenal», José Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga: Analecta Malacitana, 1999, p. 416.

<sup>168</sup> Como señala Kohut, «no podemos hablar de una teoría épica en singular, sino que tenemos que hablar de teorías épicas en plural, teorías que no forman un conjunto coherente y armonioso, sino que se superponen y, hasta cierto punto, se oponen entre ellas», Kohut, *art. cit.*, p. 37.

<sup>169</sup> Schaffenrath, por ejemplo, señala que otra marca distintiva entre los poemas vernáculos, específicamente de Boiardo y Ariosto, y la épica neolatina son los inicios gnómicos en cada libro, que no existen en las epopeyas en neolatín y cuya ausencia demuestra su intención de insertarse en la tradición de la épica clásica. Cf. Florian Schaffenrath, «Narrative structures in Neo-Latin epic: 16<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> century», en Christiane Reitz y Simone Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry*, Berlin: De Gruyter, 2019, t. III, p. 303. Ciertamente, estos inicios tampoco se observarán en Villerías, pero cabe señalar que en la misma poesía épica vernácula, como la de Tasso o el Pinciano, tampoco se encuentran estas marcas de inicio. Vilà, por su parte, considera «improcedente» la distinción entre las épicas españolas en romance y en latín «en tanto que los poemas latinos españoles se enmarcan perfectamente en el panorama de la tradición épica del Renacimiento y pueden ser estudiados en unión de los poemas castellanos, sin que la lengua implique un trato de diferenciación o exclusión», Lara Vilà, «La épica española del Renacimiento (1540-1605): Propuestas para una revisión», *Boletín de la Real Academia Española*, 287: 83 (2003), p.147.

se distingan las polémicas y los puntos de discusión sobre la materia épica y se observe, además, el establecimiento teórico de una tradición heredada de los clásicos, pero visiblemente transformada y enriquecida frente al nuevo contexto del periodo.

### *II.1.1. Los Poeticos libri septem de Julio César Escalígero*

De manera particular, conviene referirse brevemente a dos poéticas italianas que sobresalen por haber encontrado eco también en la tratadística de España. La primera de estas obras es el compendio en latín titulado *Poeticos libri septem* (1561), de Julio César Escalígero,<sup>170</sup> reconocido por la gran influencia que tuvo hasta el siglo XVIII.<sup>171</sup> Como resume Vilà, el autor parte del principio fundamental de que la poesía es imitación de la naturaleza a través del lenguaje, donde las palabras (*verba*) están subordinadas a la materia (*res*) y en conjunto sirven a la formación y la persuasión de la audiencia a través del deleite (*poetae finem esse docere cum iucunditate*, VII, p. 902).<sup>172</sup> Es entonces bajo esta consideración que la materia elegida para el poema, así como también la excelencia moral y social de los sujetos imitados, son las que definirán la importancia y las características formales de las distintas especies o géneros poéticos.<sup>173</sup> En este sentido, la épica ocupa la tercera posición dentro de la jerarquía general que establece Escalígero en su obra, mas sólo es así en cuanto a la nobleza de su asunto y por tratar sujetos humanos, en contraposición a los himnos, los peanes o las odas, que se ubican en los primeros lugares por imitar sujetos divinos (I, p. 14).

En un breve apartado, dedicado exclusivamente a la poesía heroica, Escalígero define que los asuntos de la épica son el linaje, la vida y las hazañas de los héroes (*heroum genus, vita, gesta describuntur*, III, p. 364), como ya antes había señalado que eran los generales, sus victorias y los ejércitos (*dux, miles, classis, equus, victoria*, I, p. 111). A pesar de que la épica no se posiciona en el primer lugar de su jerarquía general, el autor reconoce que es la especie poética principal por su imitación mixta —a través de la narración del poeta y diálogos— y por contener una materia universal (*mistum autem Epicum, quod iccirco omnium est princeps: quia continet materias universas*, I, p. 14), en la que también «se

---

<sup>170</sup> La edición a citar en este trabajo se encuentra en Julius Caesar Scaliger, *Poeticos libri septem*, [Genevae?]: apud Petrum Santandreamum, 1594. Las citas se harán entre paréntesis en el cuerpo del texto.

<sup>171</sup> Cf. José A. Sánchez Marín y María Nieves Muñoz Martín, «La poética de Escalígero: introducción al autor y a su obra», *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 9:1 (2007), pp. 99-145.

<sup>172</sup> Cf. Vilà, *op. cit.*, pp. 157-158.

<sup>173</sup> *Ibid.*, pp. 158-159.

mezclan» los dioses (*dii miscentur*, III, p. 366) y personajes más humildes (*alii minutiores*, I, p. 14). A esto se añade que Escalígero considera a la *Eneida* del «divino Marón» como el más perfecto y excelente modelo a imitar, al cumplir con los requisitos más importantes para su teoría: imitación ideal de las leyes de la naturaleza y enseñar con el deleite.<sup>174</sup> La épica funge, entonces, como la norma superior con la que se han de medir las otras formas de poesía (*quod aliorum norma sit, ita ut ad id caetera omnia referantur*, III, p. 364) y de donde se han de tomar los preceptos para las demás especies poéticas (*superiora praecepta universalia ex Epica maiestate mutuabimur*, III, p. 365).

Ya establecida la superioridad de la épica como el género que contempla la idea de universalidad, Escalígero retoma algunos preceptos ya tratados por los teóricos clásicos para componer el poema heroico. Por ejemplo, recomienda que la narración no inicie *ab ovo*, como sugiere Horacio, y que no haya un tratamiento *recto* del asunto, sino que cuente con digresiones y la variedad necesaria para que el poema no sea tedioso para la audiencia (*ne taedium pariat*) y que ésta se mantenga en suspenso (*ita enim auditoris animus est suspensus*).<sup>175</sup> Entre otros puntos, el tratadista también aconseja la división de la obra en libros, como hace Virgilio en la *Eneida*, de manera que éstos posean unidad por sí mismos y simultáneamente constituyan la unidad mayor que representa el poema (*quae partium partes facit, quibus constat totius corporis constitutio*, III, p. 365).

Uno de los temas sobresalientes de la teoría de Escalígero es que ubica a la poesía como parte de la política (*Poesim vero esse politiae partem*, VII, p. 901), lo que guarda una relación importante con la consideración de la *Eneida* como el máximo modelo de imitación. En su trabajo sobre el papel de la épica en la política imperial, Vilà resalta el juicio de Escalígero sobre la excelencia de Virgilio y lo resume con que el mantuano «es perfecto

---

<sup>174</sup> Escalígero dedica gran parte del quinto libro de su compendio (*Criticus*) a demostrar la superioridad de Virgilio frente a Homero, así como a comparar pasajes del mantuano con los de otros poetas clásicos. Cf. Vilà, *op. cit.*, pp. 162-164.

<sup>175</sup> El suspenso de los lectores debía lograrse desde el inicio del poema, como hicieron Homero y Virgilio al introducir a su héroe con perífrasis y no de manera directa. Ya en su poética Horacio había destacado esta fórmula (Hor., *Ars*, 136-142) y los teóricos renacentistas mantuvieron el precepto en sus tratados. Por ejemplo, Marco Girolamo Vida, en su *De arte poetica*, recomienda no decir explícitamente lo que había de tratar el poema (*Iam vero cum rem propones, nomine nunquam / prodere conveniet manifesto*), sino referirlo a través de indicios disimulados y «rodeos» de las palabras (*semper opertis / indicis, longe et verborum ambage petita*). Cf. Marco Girolamo Vida, *De arte poetica libri tres*, Parisiis: ex officina Roberti Stephani, 1527, II, 38-49.

porque la sociedad que presenta es ideal y ejemplar». <sup>176</sup> Esta representación perfecta, señala la investigadora, tiene su explicación en que Virgilio supo adecuar las palabras (*verba*) a la materia (*res*) dentro de un género inagotable, en el que tienen cabida «todos los sujetos de la poesía, siempre y cuando su argumento principal trate de las gestas de los héroes» y otros personajes ilustres. <sup>177</sup> En este sentido,

se trata del género más claramente aristocrático de cuantos existen y en el que mejor puede encontrarse representada, por su carácter comprensivo, la idea perfecta —y jerárquica— de la sociedad. Esta delimitación estricta del sujeto propio de la épica se complementa con su dependencia de la historia, que es la base sobre la que debe elaborarse un poema épico [...]. Su naturaleza aristocrática, la historicidad de su argumento y su comprensión hacen de la épica, a efectos de recepción, un género ejemplar, éticamente hablando. <sup>178</sup>

De ahí que, si la *Eneida*, el poema y la épica más importante para el periodo, cumplía con los requisitos de la poesía ideal y perfecta, los poetas heroicos debían aspirar, entonces, a cubrir esas mismas características con implicaciones políticas en sus propias composiciones.

### ***II.1.2. Los Discorsi del poema eroico de Torquato Tasso***

El segundo de los tratados que resumió las teorías del siglo y que también resonó posteriormente en España fueron los *Discorsi del poema eroico* (1594), de Torquato Tasso. <sup>179</sup> Su importancia en el mundo de la poesía épica fue tal que, como señala Mercedes Blanco, ya desde mediados del siglo XVII el horizonte del género estaba dominado en Italia y España por su obra teórica, así como también por su obra poética. <sup>180</sup> De los *Discorsi*, por lo tanto, pueden extraerse consideraciones importantes sobre la materia de la poesía heroica que se vislumbran también en la obra de Villerías, ya a principios del siglo XVIII.

Antes de traer la teoría particular sobre la poesía épica, conviene referir algunas de las ideas básicas bajo las cuales el autor construye su tratado. Al igual que Escalígero, Tasso indica que uno de los objetivos principales de la poesía, aunque en particular de la épica, es persuadir. El autor enfatiza este punto al recordar que la poesía no es ajena a la retórica, tanto así que su asunto puede llamarse argumento y parte de su intención es, precisamente, la

---

<sup>176</sup> Vilà, *op. cit.*, p. 164.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>178</sup> *Idem.*

<sup>179</sup> Este tratado es una revisión y reedición de la obra previa *Discorsi dell'Arte Poetica, et in particolare del Poema Heroico*, publicada en 1587. La edición que se utilizó para este trabajo se encuentra en Torquato Tasso et al., *Discorsi del poema eroico di Torquato Tasso e lettere poetiche dello stesso e d'altri...*, Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani, 1824. Las citas a esta edición se harán entre paréntesis en el cuerpo del texto.

<sup>180</sup> Blanco, *op. cit.*, p. 11.

persuasión: «Cerca nondimeno il poeta di persuadere che le cose da lui trattate siano degne di fede e d'autorità, e si sforza di guadagnarsi negli animi questa opinione e questa credenza» (II, pp. 41-42). Además de este fin, el italiano considera que el objeto último de la poesía es beneficiar a los hombres con el ejemplo de las acciones humanas que ésta imita (I, p.13), para lo que el deleite y lo maravilloso ocupan un papel fundamental, pero subordinado a la enseñanza (*docere / delectare*). A partir de la maravilla es como Tasso inicia una distinción importante de la épica respecto a los otros géneros poéticos, pues indica que, si bien la tragedia o la comedia también cuentan con elemento maravilloso, éste sirve para mover la compasión o la risa, mientras que en el poema heroico provocar maravilla es un fin en sí mismo: «Oltre a ciò, gli altri poemi muovono maraviglia pero muover riso, o compassione, o altro affetto. Ma il poeta epico non ha altro fine; ed all'incontro muove compassione per muover maraviglia, però la muove molto maggiore e più spesso» (I, p. 24). Con estas y otras premisas, el autor finalmente propone una definición para el poema épico o heroico:<sup>181</sup> «Diremo dunque che il poema eroico sia imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta, narrando con altissimo verso, a fine di muovere gli animi colla maraviglia, e di giovare in questa guisa» (I, p. 24). Nuevamente, se tienen como elementos esenciales al género las acciones ilustres y el estilo elevado, así como se rescata la importancia de la maravilla y la finalidad formativa del poema heroico.

Una vez establecidos los objetivos de la épica, Tasso inicia formalmente su teoría con la discusión sobre la elección del tema. Antes de profundizar sobre la unidad de la narración, el elemento maravilloso o la verosimilitud, el autor determina que el asunto del poema heroico debe ser tomado de un evento histórico, por considerar que toda acción ilustre ha sido reconocida por la historia. La materia de la épica no debe ser, sin embargo, ni muy antigua, porque implica la explicación de costumbres que pueden incluso parecer molestas a los contemporáneos, ni muy reciente, pues la vigencia de los hechos no da lugar a la imitación y la ficción verosímil (II, pp. 62-63). A este punto, Tasso acota que este asunto debe extraerse «da vera historia e da non falsa religione» (II, p. 61), por lo que establece al cristianismo

---

<sup>181</sup> A lo largo de sus *Discorsi*, Tasso emplea los tres términos conocidos para referirse al género: *poema epico*, *poema eroico* y *epopeja*.

como cualidad fundamental de la narración épica y recomienda poetizar sobre las victorias de los fieles contra los infieles. Sobre todo ello, el autor precisa:

L'argomento dell'eccellentissimo epico dee fondarsi nell'istorie. Ma l'istoria o è di falsa religione o di vera; né giudico che l'azioni de' Gentili ci diano soggetto attissimo del quale si formi il poema epico; perché ne' poemi s' fatti o vogliamo ricorrere a le deità che da' Gentili erano adorate, o non vogliamo: se non vi ricorriamo, manca il meraviglioso; se ci rivoliamo a quelle medesime che furono invocate da gli Antichi, in quella parte è privo del verisimile e del credibile, o non l'ha per virtù della favola e dell'imitazione, ma del verso e degli altri ornamenti. (II, p. 53)

Es decir que, en la poesía heroica propuesta por Tasso, quien en su *Jerusalén liberada* (1581) había prescindido del mito pagano, el elemento maravilloso característico del género sólo podría obtenerse a partir del estilo del poeta y los ornamentos con que vistiera su poema, pues de incluir a las deidades paganas perdería la verosimilitud. Frente a ello, el italiano indica en otro apartado que la maravilla en la poesía heroica se obtiene también de la narración de milagros, es decir, a partir de la atribución de operaciones que exceden el poder de los hombres a Dios, los ángeles, los demonios, los santos o los magos (II, p. 59). Es de esta manera que la verosimilitud, como dice Vilà, «no entra en contradicción con la maravilla que la épica consigue producir por su temática religiosa».<sup>182</sup>

Las consideraciones religiosas de Tasso tienen, no obstante, ciertas excepciones al uso de la mitología pagana en la poesía. Por ejemplo, cuando trata sobre el *incipit* del poema, compuesto de la proposición (donde el poeta indica lo que va a tratar) y la invocación, el italiano considera lícito al poeta cristiano pedir el auxilio de divinidades como las Musas, al ser ellas quienes representan la inteligencia. El italiano justifica la inclusión de dichas divinidades bajo el argumento de que la invocación no es más que el reflejo de una buena intención y una señal de piedad y religión, por lo que no puede ser condenada (IV, pp. 172-173).<sup>183</sup> Cabe mencionar que, a pesar de las consideraciones de Tasso sobre la religión pagana —aceptadas y puestas en práctica por otros poetas anteriores y contemporáneos— y en

---

<sup>182</sup> Vilà, *op. cit.*, p. 188.

<sup>183</sup> Cabe resaltar que Tasso mismo invoca a la Musa en la segunda octava de la *Jerusalén liberada*, la cual, en palabras de Curtius, es una Musa celestial que sustituye a la pagana. Por lo demás, el autor distingue las dos formas de incluir la invocación y la proposición en el poema: ya sea como Homero y Hesíodo, que, aunque dispuestas juntas, inician con la invocación y después la proposición, o como Virgilio y los demás poetas latinos, que primero indican la materia que han de tratar y después piden el auxilio divino; de igual forma, el italiano contempla la posibilidad de añadir al *incipit* una dedicación a algún príncipe. Estas consideraciones las retomará el Pinciano en su *Philosophia*, como se verá más adelante. Cf. Tasso, *op. cit.*, IV, pp. 170-176; y Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México: FCE, 2017, t. I, pp. 337-344.

contraposición a la épica y las lecturas alegóricas medievales, en algunos poemas heroicos de asunto cristiano sí se empleó la mitología pagana como elemento de ornato de la ficción poética. Por ejemplo, con motivo de la composición de su *De partu Virginis* (1526), Sannazaro justificó haber hecho de Proteo el personaje que profetizara sobre Jesús con el argumento de que, mientras no se dañara a la religión a través de errores como llamarle Ninfa a la Virgen o Apolo o hijo de Júpiter a Cristo, no habría por qué dejar a la poesía sin gracia (*senza qualche lepore poetico*), pues ésta así se enriquecía «no a partir de la alegorización del mito, sino de la utilización del elemento mítico como parte del ornato poético».<sup>184</sup>

Ahora bien, con base en la *Poética* de Aristóteles y su discusión sobre la épica y la tragedia, el italiano opinó que lo ilustre del poema heroico se fundaba «sopra l'eccelsa virtù militare e sopra il magnanimo proponimento di morire, sopra la pietà, sopra la religione e sopra l'azioni nelle quali risplendono queste virtù, [che sono proprie de l'epopeia e non convengono tanto ne la tragedia]» (II, p. 68). Estas virtudes, considera, tienen su mayor ejemplo en Eneas, que encarnó la piedad, la religión, la magnanimidad, la fuerza, la justicia, entre otras (III, p. 150), por lo que, en su figura de guerrero de la religión, representa al héroe ideal para el poeta épico en el Renacimiento.<sup>185</sup> De esta manera, Tasso establece que el objeto que busca el poeta épico sobre su materia es «il sommo delle virtù», representado por las acciones de los héroes que deben sobresalir por su excelencia y nobleza (II, p. 77). El poeta considera como ejemplos de estas acciones las empresas que sirvieron a la confirmación de la fe cristiana o para la exaltación de la Iglesia o del Imperio, como fue la llegada de Eneas a Italia. De ésta, Tasso indica que no sólo fue ilustre por sí misma, sino también porque en ella está el origen del Imperio romano. De acuerdo con el autor, estas acciones son capaces por sí mismas de atraer a los lectores, así como crear expectativa y maravilloso deleite (II, p. 77).

Todo ello está encaminado a la creación de la epopeya perfecta, y a partir de la elección de la materia, según sus consideraciones, el poema cuenta entonces con «l'autorità dell'istoria, la verità della religione, la licenza del fingere, la qualità de' tempi accomodati, e la grandezza degli avvenimenti» (II, pp. 83-84). Una vez escogida la materia, el poeta debe considerar entonces si se trata de algún acontecimiento que, si hubiera sucedido de otro

---

<sup>184</sup> Roland Béhar, «Virgilio, san Agustín y el problema del poema heroico cristiano (1520-1530)», *Criticón*, 107 (2009), pp. 66-67. La justificación de Sannazaro se encuentra en una carta escrita el 13 de abril de 1521.

<sup>185</sup> Vilà, *op. cit.*, p. 188.

modo, habría sido más maravilloso y probable, o que por alguna razón provocaría mayor deleite; de ahí la importancia de que el asunto, si bien religioso, no elija temas relacionados con los preceptos inmutables de la fe, pues de esa manera sería imposible la libertad del autor para su artificio poético (III, p. 91; II, p. 61). En este sentido, los *Discorsi* de Tasso proponen la composición de una épica a modo de una *Eneida* cristianizada y moderna, en la que el héroe principal encarna la figura del *miles Christi*, piadoso y noble, y se repitan «los mismos principios ideológicos y políticos —la idea de un imperio universal imperecedero que impondrá la paz y la concordia en el mundo— desde la perspectiva de la religión».<sup>186</sup>

El mismo Tasso aplicó los preceptos de su teoría, como ya había sucedido con otros autores épicos de la época, en su *Jerusalén liberada*, que sustituyó el modelo de Ariosto y se estableció como el poema heroico perfecto. De acuerdo con José Cebrián, esto se debió en gran medida al espíritu de restauración de la preceptiva clasicista neoaristotélica y al interés de principios del siglo XVII por los asuntos históricos y religiosos.<sup>187</sup> La instauración del modelo de Tasso sirvió a la producción épica española, entre otras razones, porque «a ninguna historia, quizá, como a la nuestra [*sc.* la española] le era fácilmente adaptable un arquetipo basado en la lucha de cristianos contra infieles, en la que el triunfo de los primeros, gracias a la intervención divina, se logra contra los poderes infernales que se oponen a ellos».<sup>188</sup> Más tarde, sin embargo, en un intento por apearse a las normas y a las críticas literarias y religiosas sobre su *Jerusalén liberada*, Tasso reelaboró el poema y lo volvió a publicar bajo el nombre de *Jerusalén conquistada* (1593), obra que gozó de poco éxito.<sup>189</sup> Mercedes Blanco señala que esto demostró la dificultad para conciliar los motivos por los que los poetas buscaban renovar el género del *epos* griego y latino, a saber:

Por una parte, pretendían algo que hoy llamaríamos crear un mito y, en los términos de entonces, componer una obra «deleitabile», una buena historia que se hiciera popular en cortes y ciudades [...]. Pero, por otra parte, los poetas más ambiciosos no se contentaban si no era con escribir un poema inmortal, más perenne que el bronce, de forma perfecta y logro indiscutible, que obligatoriamente tenía que seguir las huellas de los clásicos y obedecer a los preceptos de Horacio y del *maestro di color che sanno*, Aristóteles.<sup>190</sup>

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>187</sup> José Cebrián, «El género épico en España: de los poemas mayores al canto épico», *Philologia hispalensis*, 4:1 (1989), p. 174.

<sup>188</sup> Joaquín Arce, *Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*, Barcelona: Planeta, 1973, pp. 34-35, *apud* Cebrián, *art. cit.*, p. 174.

<sup>189</sup> Cf. Blanco, *op. cit.*, p. 28.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 17.

Tanto los *Poetices libri septem* de Escalígero como los *Discorsi del poema eroico* de Tasso, si bien no fueron los únicos, dominaron la teoría poética —y particularmente sobre la épica— y sus preceptos encontraron eco en los propios tratados españoles del periodo, de los cuales, nuevamente, conviene referir dos de los más sobresalientes.

### **II.1.3. La *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano**

Como apunta Vilà, la *Philosophía antigua poética* (1596)<sup>191</sup> de López Pinciano «es la más importante —y casi la única— de las poéticas españolas del siglo XVI».<sup>192</sup> Su teoría se divide en epístolas y se presenta a modo de diálogo entre los personajes de Fadrique, Hugo y el homónimo Pinciano, quienes dirigen las discusiones basadas en los preceptos clásicos de Aristóteles, sobre todo, y Horacio. De igual forma, la poética española retoma los postulados de los teóricos italianos de la época, especialmente de Tasso, pero también de Escalígero.<sup>193</sup>

En la epístola cuarta, el Pinciano aborda la diferenciación de las especies poéticas según su tipo de imitación, y ubica entre las cuatro principales a la épica, también llamada epopeya o poesía heroica,<sup>194</sup> junto con la tragedia, la comedia y la poesía ditirámica. Específicamente del género épico, el autor dice: «La épica o heroyca es un montón de tragedias, como la *Ilíada* de Homero y *Eneyda* de Virgilio» (IV, p. 126).<sup>195</sup> Tanto la epopeya como la tragedia comparten su objeto de imitación, que son los «varones gravísimos», por lo que una y otra tienen la misma finalidad de «suadir a los príncipes que sean como aquellos, o a lo menos los imiten y parezcan en algo» (IV, p. 129), así como «la extirpación de las pasiones por medio de miedo y compassión» (XI, p. 452). Esto, nuevamente, destaca la finalidad persuasiva y formativa de la poesía, compartida entre ambas especies poéticas. Las

---

<sup>191</sup> La edición que se citará aquí se encuentra en Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, Madrid: Thomas Iunti, 1596. En adelante se citará entre paréntesis.

<sup>192</sup> Vilà, *op. cit.*, p. 194.

<sup>193</sup> Cf. Sanford Shepard, «Las huellas de Escalígero en la “*Philosophia antigua poética*” de Alonso López Pinciano», *Revista De Filología Española*, 1/4: 45 (1962), pp. 311-317.

<sup>194</sup> «[...] y no el de la heroyca que dezís: a la qual el Philosopho dize epopeya y agora los modernos épica, y estos nombres dos están tomados de epos, que quiere dezir verso exámetro o heroyco», López Pinciano, *op. cit.*, IV, p. 146. Más adelante, en la undécima epístola, el autor añade: «se que se dixo épica, y epopeya del metro heroyco con que se haze la imitación; y que heroyca también se dize porque es imitación de héroes y personas gravísimas», *Ibid.*, XI, p. 453.

<sup>195</sup> Para su definición de épica, el Pinciano invierte lo que Aristóteles escribió sobre la posibilidad de extraer las fábulas de las tragedias de los episodios de las epopeyas. Cf. Arist., *Po.*, 1459a-1459b. Dado que la definición de épica se deriva del de tragedia, es necesario, entonces, incluir la definición que el español hace de ésta: «La tragedia es una acción representativa, lamentable, de personas illustres, como la *Hécuba* de Eurípides», López Pinciano, *op. cit.*, IV, p. 126.

diferencias se encuentran, dice, en el medio y modo de imitación (la épica imita con personas propias y ajenas al poeta y únicamente a través del lenguaje), y en que el metro del poema heroico es homogéneo, no así en la tragedia (XI, p. 452). Por lo demás, y al igual que Escalígero, el Pinciano destaca la universalidad de la épica por tener la capacidad de comprender todas las cosas: «Y no veys a Homero quán lleno está de todas las artes generalmente, y a Virgilio también; y en suma todos los épicos (heroycos por otro nombre) junto con la política, que es su principal intento» (I, p. 113).

En otra de las epístolas de su *Philosophía*, el Pinciano rescata la historicidad de la épica —y la tragedia— al explicar que estas especies «sobre una verdad fabrican mil ficiones», teniendo como base un hecho histórico (V, p. 168). La diferencia entre ambas se encuentra en la extensión, pues mientras que a la fábula de la épica se añaden episodios largos, para la tragedia basta sólo el argumento (contenido necesario) o episodios breves por ser un poema más «estrecho» (V, p. 169). Ahora bien, en la epístola XI, dedicada específicamente a la epopeya, el autor dice: «será perfecta la heroyca, quanto a la materia, la que se funda en historia, más que la que no se funda en alguna verdad» (XI, p. 462) y precisa que la historia ha de ser de algún príncipe «de mucho valor, y amator de justicia» (XI, p. 456). Sobre ello, y como hizo Tasso, el español acota que la historia no debe tomarse de un tiempo ni muy lejano ni muy próximo, así como que el argumento (compuesto de la historia y la ficción) ha de ser estrecho y los episodios largos. Respecto a su narración, recomienda no seguir el orden cronológico de los hechos, sino dejar que algún personaje los relate, y agrega:

Es muy bien hecho que no comience el poeta heroyco del principio de la acción, sino que le dexé para que otra persona ajená del sea narrado: más que este principio se deva tomar del medio necessariamente no me atreveré a lo juzgar, o por mejor dezir a lo afirmar especialmente teniendo en contra la experiencia de Homero, y de Virgilio. (XI, p. 486)

Finalmente, el Pinciano resume las «calidades de la épica» de la siguiente manera:

Primeramente, que sea la fábula fundamentada en historia, y que la historia sea de algún Príncipe digno secular, y no sea larga por vía alguna que ni sea moderna ni antigua, y que sea admirable y en la fábula verisímil, se haga tal que de todos sea codiciada y a todos deleytosa y agradable. (XI, p. 469)

Ahora bien, al estar estrechamente relacionada con las características de la tragedia, la fábula épica también puede ser simple (sin agnición ni peripecias) o compuesta, así como patética

(que está llena de miedos y miseria), como la *Iliada*; morata (que contiene y enseña costumbres), como la *Odisea*; o compuesta de la una y la otra, como la *Eneida*.<sup>196</sup> Es gracias a esta condición mixta del poema de Virgilio que el Pinciano deja ver su admiración por dicha epopeya latina, pues indica que, en ella,

hallo yo las perfecciones de todas las fábulas épicas, porque es compuesta de agniciones y peripecias, y compuesta también de pathética y morata, y en la verdad ella toda es hiema<sup>197</sup> en la fábula, en las sentencias, en la elocución y aún en la alegoría; y pudiera ser que si Aristóteles alcanzara a Virgilio, no gastara tanto en alabar a Homero. (XI, p. 469)

Específicamente sobre las fábulas, y en concordancia con la teoría de Aristóteles, el autor recuerda que éstas deben contar con unidad, variedad, provocar admiración, incluir la novedad y ser verosímiles. En este último punto es donde ubica, como Tasso, la cuestión de la religión y las deidades paganas en la poesía. Según el Pinciano, hay tres especies de fábulas épicas: las que tratan materia religiosa, las que cantan casos amorosos y las que versan sobre batallas y victorias. La opinión del autor es, sin embargo, que la imitación y ficción basadas en materia religiosa resultan menos convenientes, pues así el poeta tiene menor libertad para poderse «ensanchar y aún traer episodios mucho mas deleytosos y sabrosos a las orejas de los oyentes» (XI, 463); pero a pesar de esta consideración, reconoce que la fortuna de la epopeya religiosa dependerá de la gravedad de los escritores (XI, 470). Ahora bien, respecto a la verosimilitud y el uso de la mitología pagana para la composición de los poemas, el autor indica que se debe guardar la religión del tiempo sobre el que se trate, y explica:

Supuesto que el poeta deve guardar verisimilitud en todo, la deve guardar también en la religión, ley y seta que en aquel tiempo, y en aquella religión se usava: digo que Homero, Virgilio y los demás no hizieron agravio a la amitación [*sic*], mas fueron la conservando con mucha perfección en general [...]. Assí que conforme a aquellos tiempos Homero, Virgilio y los demás prosiguieron muy bien su imitación, y en ella la verisimilitud, la qual agora en nuestros tiempos se guardara siguiendo nuestra religión en nuestros poemas. (V, p. 197)

Inmediatamente, el Pinciano se cuestiona cómo es que la religión de los antiguos en la poesía no ofende a los contemporáneos como sí lo hacen los cristianos que la utilizan, a lo que el personaje de Fadrique responde «que acerca del vulgo aquella religión tenía verdad en la letra, y acerca de los sabios en alegoría»; en la actualidad del autor, no obstante, no estaría

---

<sup>196</sup> Las distinciones entre simple, compuesta, patética y morata se encuentran en López Pinciano, *op. cit.*, VIII, pp. 333-334.

<sup>197</sup> El *Diccionario de autoridades* (1726-1739) indica que una de las definiciones de *hiema* «se extiende a significar lo mejor o lo más bien puesto en cualquier linea».

permitido a los cristianos utilizar el aparato divino pagano, «porque dirían mentiras muy descaradas, si siguiesen la tal religión», y por tanto no habría verosimilitud (V, p. 198). Si bien es una postura similar a la de Tasso, el español no ofrece de manera explícita una alternativa sobre el uso de las divinidades profanas en la poesía, pues no señala ni siquiera que éstas pueden servir de ornato.<sup>198</sup>

Por lo demás, la teoría del Pinciano distingue tres partes de la fábula épica: prólogo o proposición, que es donde el poeta indica lo que pretende tratar; invocación, en donde busca el socorro y la ayuda para empezar y concluir su intención; y narración, que es el resto del poema (XI, p. 471). Por un lado, el autor dice que la proposición debe ser breve y clara y en la cual, «si es de príncipe, no se ponga el nombre propio, sino que se use de perífrasi. En todo lo demás della [...], que el poeta en brevísimas razones diga lo que pretende cantar, captando la atención con prometer cosas dignas de ser escuchadas» (XI, p. 475). Por el otro lado, indica que la invocación también ha de ser breve y que puede repetirse cuantas veces sea necesario para el poeta, «todas las veces que se ofreciere tratar cosa grave y de importancia» (XI, p. 475). Sobre ambas partes de la fábula, el Pinciano se pregunta si la invocación no debe incluirse siempre en el primer lugar del poema, como hizo Homero y no Virgilio, por tratarse de la parte más religiosa de todas. El cuestionamiento inicia una discusión entre los participantes del diálogo, que concluye en que «el que primero invoca haze oficio de hombre pío y religioso, y el que después de la proposición haze acto discreto, sin contravenir a la religión» (XI, p. 472). Posteriormente, el autor añade que una de las partes no esenciales de la poesía épica es la dedicación, la cual, si ha de incluirse, debe ubicarse siempre después de la invocación, pues primero se debe pedir el socorro divino y después el favor humano (XI, p. 474).

Finalmente, el Pinciano destaca el estilo alto del que debe servirse el poeta épico para sus composiciones. Para tratarlo, el autor retoma la teoría aristotélica e indica que a la epopeya pertenecen los «vocablos heroicos», es decir, los vocablos grandes y propios «que no sean solamente de gente común usados», específicamente los compuestos, los extranjeros

---

<sup>198</sup> No obstante, el mismo López Pinciano, en su epopeya *El Pelayo*, utiliza las deidades de la mitología clásica para añadir ornato a sus versos y, sobre todo, un significado alegórico. Cf. Alonso López Pinciano, *El Pelayo*, Madrid: Luis Sánchez, 1605; y Jorge J. Linares Sánchez, «El viaje más allá en el *Pelayo* de López Pinciano: configuración clásica y alegoría cristiana», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2:40 (2020), pp. 271-290.

o peregrinos, y los metafóricos (XI, p. 479). Éstos, añade, deben mezclarse con los términos comunes, de manera que, en conjunto con el uso mesurado de las figuras de ornato, añadan grandeza a las sentencias del poema (XI, p. 480).

La importancia de la obra del Pinciano se debe, sobre todo, a que significó la oportunidad de contar con una poética en español que incluyera la teoría clásica de Aristóteles y que contemplara también la preceptiva italiana, convirtiéndose en uno de los tratados más completos e importantes del Renacimiento en España, a finales del siglo XVI, con una reconocida influencia posterior.

#### ***II.1.4. Las Tablas poéticas de Francisco Cascales***

Una de las preceptivas que siguieron a la *Philosophía antigua* fueron las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, publicadas en 1617.<sup>199</sup> La obra, si bien se basa en los postulados clásicos de Aristóteles, destaca por la importante presencia del *Ars poetica* de Horacio, además de que incluye las teorías y comentarios de autores italianos como Minturno y Robortello, así como críticas al trabajo del propio Pinciano. El tratado se presenta a través de un diálogo, sostenido entre los personajes Pierio y Castalio, y se divide en diez tablas: cinco sobre poesía *in genere* y cinco sobre especies poéticas (*in specie*), de las cuales la primera en tratar es la epopeya, también nombrada épica o poesía heroica (V, p. 214).

Antes de especializarse en la materia, Cascales arroja algunas características sobre la epopeya y el poeta heroico basándose en las semejanzas entre esta especie y la tragedia. Según el autor, tanto el épico como el trágico «tratan cosas grandes y severas» con un lenguaje «ilustre y grandioso» (I, p. 39), así como ambos se relacionan con la política (I, p. 25). Más adelante, Cascales acota sobre la épica que su objetivo es únicamente celebrar a una persona, «dándole suma excelencia en una particular acción» (II, p. 55), por lo que deja de lado la cualidad formativa del poema heroico que resaltaron de manera particular los tratadistas anteriores.<sup>200</sup> Ya en la tabla V, dedicada especialmente a la epopeya, el personaje

---

<sup>199</sup> La edición que se ocupó para este trabajo fue la *editio princeps* en Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Murcia: Luis Beros, 1617. En adelante se citará entre paréntesis por esta edición.

<sup>200</sup> De hecho, en otro apartado indica que «el heroico, que si bien en la gravedad, y en la copia de los conceptos tiene el primer lugar, y mayor excelencia, con todo eso esparze pocas vezes en su poema cosas de moralidad, porque no siendo su officio reprehender, ni vituperar [...], antes siendo su obligación narrar hechos ilustres, dignos de memoria [...], no suele entremeter muchas sentencias sino en pocos lugares», Cascales, *op. cit.*, IV, pp. 142-143. Esto no quiere decir, sin embargo, que Cascales niegue el precepto general *docere / delectare* de Horacio, de donde señala que «el poema no basta ser agradable, sino provechoso y moral», *ibid.*, I, p. 32.

de Castalio ofrece una definición formal del género congruente con la teoría sobre la división de las especies según los tipos de narración, ya antes señalada por Platón, y de imitación, establecida por Aristóteles:

*Pierio*: Pues deídme qué cosa es la epopeia.

*Castalio*: Es imitación de hechos graves y excelentes, de los cuales se haze un contexto perfecto y de justa grandeza, con un dezir suave, sin música y sin bayle, ora narrando simplemente, ora introduziendo a otros a hablar. Dan materia al poema heroico con sus claros hechos los ilustres príncipes y cavalleros inclinados naturalmente a grandes honras [...]. Y los que tuvieran esta natural inclinación a las grandezas, estos tales diffieren muchissimo de las bestias y no an de ser tenidos solo por hombres, sino por varones. (V, pp. 219-221)

El poema épico entonces, nuevamente, se identifica con la elección de una materia «suprema»,<sup>201</sup> presentada a través de la narración mixta y del modo diegético para la imitación, junto con un lenguaje ilustre y elevado. Cabe destacar el papel de los *varones* que refiere Cascales, pues los describe como los héroes a los que los antiguos ubicaban entre los dioses y los hombres por su calidad y excelencia, «de manera que eran menos que dioses y más que hombres» desde un plano moral y de nobleza (V, p. 221). Son a ellos, indica el español, a quienes los poetas deben ensalzar y dar suma excelencia y gloria con sus versos, como hizo Virgilio con Eneas.

Ahora bien, para lograr el fin de la poesía heroica el poeta debe exponer eventos del pasado o que finge que pasaron, con lo que se conforma la narración. Ésta, dice Cascales, se divide en la fábula, también llamada argumento o acción principal, y en los episodios o digresiones, y ambos deben conformar una unidad (V, p. 238). Antes de la narración, sin embargo, el poeta épico debe incluir un proemio en el que despliegue la proposición del poema, donde de manera breve se resume, primero, la acción principal y, después, los episodios. De acuerdo con el español, el poeta ha de procurar en el proemio «enseñar, deleitar y mover; y este movimiento lo sacará assí de los lugares que en su materia aura para atraer y enternecer los ánimos», sin prometer, como sugiriera Horacio, más de lo que podrá cumplir (V, pp. 235-237). No obstante, el poeta épico no ha de utilizar tantos recursos y palabras para captar la benevolencia, atención y docilidad de su audiencia, pues la misma materia de la

---

<sup>201</sup> Al inicio de su teoría, el autor señala que los objetos de imitación se distinguen según las costumbres y hechos de las personas y las divide, como la *rota Vergilii*, en «supremas, como Dios, ángeles, santos, pontífices, reyes, príncipes, magistrados, cavalleros; medianas, como ciudadanos, que ni son nobles, ni tienen cargos públicos; ínfimas, como rústicos, pastores, artifices mecánicos, truhanes, pícaros, y otra gente vil», *ibid.*, I, pp. 29-30.

epopeya, noble, ilustre, alta y honesta por sí misma, no requiere más que una proposición llana y breve (V, pp. 252-253). En este mismo sentido, respecto a la gravedad de la materia, es que resaltan las cualidades que debe tener el poema heroico, siendo éstas no sólo la claridad, la elegancia y la verosimilitud, sino también la variedad y, sobre todo, lo magnífico (V, pp. 249-250). En cuanto a la variedad, el teórico destaca que ninguna otra especie poética puede desarrollarla tan bien como la épica, «porque siendo su obra tan espaciosa y corpulenta, recibe muy fácilmente diversidad de cosas», entre ellas reyes, príncipes y caballeros, pero también campesinos, profetas, clérigos, frailes, hechiceras, descripciones de mares, tierras, monstruos «y otras infinitas cosas, cuya diversidad es maravillosa y agradable» (V, pp. 292-293). Específicamente sobre la maravilla, Cascales afirma:

La admiración es una cosa importantísima en qualquier especie de poesía; pero mucho más en la heroica. Si el poeta no es maravilloso, poca delectación puede engendrar en los coraçones. Causan admiración las cosas que suceden sin pensar o porque creemos venir de la mano de Dios, o de su propio movimiento [...]. Assí que gallardean la fábula en grande manera cosas que fuera de la imaginación y esperança acaecen maravillosamente. (V, pp. 288-289)

Según el poeta y tratadista español, la admiración tiene su origen en las cosas, las palabras, la disposición y la variedad del poema, pero contribuye especialmente a «engendrar maravilla» componer ficciones «de cosas provables y verisímiles» (V, p. 290).

Desde Aristóteles, la cuestión de la verosimilitud en la poesía tuvo un papel fundamental que los poetas y teóricos posteriores enfatizaron una y otra vez. Cascales también insiste en que los autores deben narrar los eventos del poema «como convenía o era verisímil que sucediesen» (V, pp. 267-268). No obstante, el tratadista especifica que tanto la poesía épica como la trágica no lo fingen todo, porque al menos «la principal acción ha de ser verdadera, y los nombres della consequentemente serán también verdaderos. Que aunque la epopeia y tragedia no finge la real acción, lo demás, digo los episodios, los inventa a su arbitrio, según el verisímil» (V, p. 270). Bajo esta línea es que Cascales recomienda, como hicieron Tasso y el Pinciano, tomar la materia épica de la historia, pero que ésta no sea ni tan antigua como para ignorar los ritos y costumbres de la época, ni tan moderna que haya testigos que no crean lo que aun es verosímil en el poema por conocer la verdad de los hechos

(V, p. 263).<sup>202</sup> Asimismo, la verosimilitud tiene un punto de encuentro con la variedad respecto a las «libertades» que otorga la religión cristiana en la poesía, pues en el diálogo con Castalio, Pierio opina:

Yo pienso que se nos a cerrado buena parte de los caminos que los poetas antiguos tenían para grangear la variedad, porque antes avía en los poemas dioses y diosas, que ayudavan una parte y adversavan otra, avía mensageros del cielo, avía encantamentos, avía la libertad de las religiones; agora todas estas partes las tenemos cerradas a piedra lodo, y se nos a casi quitado el privilegio antiguo de la poesía. (V, pp. 259-260)

A esto, Castalio responde que, si bien en la poesía antigua había dioses celestiales, terrenales e infernales, la entonces moderna tenía a Dios, los ángeles y los santos, y que por personajes terrenales tenía a religiosos y ermitaños. De la misma manera, mientras que en la poesía gentil había oráculos, sibilas y encantadoras como Circe o Medea, en la cristiana estaban los nigrománticos, las hechiceras y las Parcas; y así como Mercurio e Iris eran mensajeros de Júpiter, así los ángeles sirven de embajadores de Dios (V, pp. 260-261). Y una vez sugerido el abanico de personajes que sustituyeron a los personajes antiguos, el autor procede a recomendar que la materia del poema épico esté fundada en la «historia verdadera» de la religión cristiana,

porque si fuesse de gentiles o bárbaros, las razones que a ellos les movieran y admiraran para nosotros serían frívolas y ridículas; que entre ellos Palas, Iuno, Venus, Apolo, Iúpiter y otros dioses eran adorados y reverenciados, de los quales esperavan su próspera fortuna y temían la adversa y assí les hazían sacrificios en todos sus acontecimientos. Pues si yo tomo una materia tal que me obligue a tratar las supersticiones de los antiguos, vos que sois cathólico os enfadaréis de oírme y torceréis los labios quando os narre cosas contrarias a nuestra religión. Y si bien las imagináis como de estraña secta, con todo esto, como vos estáis desengañando, y vivís en la verdad evangélica, no os puede causar admiración lo que essotro hizo en virtud de sus dioses. (V, pp. 261-262)

En este mismo sentido, finalmente, es como Cascales también aconseja que la materia religiosa no sea «muy sagrada», porque el poeta estaría limitado en su libertad de «fingir y aumentar la verdad con los ornamentos poéticos, siendo ellos la parte más necesaria al poeta» (V, pp. 262-263).

La poética de Cascales ha sido criticada por la falta de «originalidad» en cuanto a sus ideas, y si bien se ha defendido la incorporación de posturas novedosas respecto a las

---

<sup>202</sup> Cascales recomienda que la fábula se ubique en un periodo no mayor a 500 años y no menor a 300 desde el presente del poeta. Cf. Cascales, *op. cit.*, V, p. 264.

polémicas del periodo, éstas no atañen propiamente al campo de la epopeya.<sup>203</sup> Sin embargo, la obra destaca por su claridad y el orden que sigue el autor para resumir las teorías gestadas en el siglo XVI, de manera que devino en uno de los «complementos obligados» a la poética del Pinciano<sup>204</sup> al ser ambos quienes «sí intentan cubrir todo el campo abarcado por los antiguos y reflejan el pensamiento italiano con cierta preferencia por la exposición tradicional de los tópicos principales».<sup>205</sup>

Como se observó en los tratados, tanto en Italia como en España se desarrolló un gusto particular por la épica al ser el género idóneo para la propaganda política y para que el poeta consiguiera fama y prestigio, a través de la narración de un hecho histórico-religioso que no rompiera con la verosimilitud en la que tanto había insistido la Antigüedad, pero cuya idea se vio modificada por el cristianismo. Precisamente, uno de los elementos en donde más se reflejó la influencia cristiana fue el maravilloso, tan importante en la poesía épica antigua como en la renacentista, pues lo que antes había sido logrado por las divinidades paganas tuvo que trasladarse a los milagros de Dios, la Virgen o los santos. No obstante, en la práctica los poetas no dejaron de emplear la mitología pagana en sus composiciones, ya como ornato poético, ya bajo el velo de la alegoría.

Los paradigmas para los poetas épicos del periodo, empleados a lo largo de las poéticas renacentistas, se resumieron a las figuras de Homero y Virgilio, enaltecidas —e incluso rivalizadas— como las más grandes de la poesía en general. A estos autores clásicos se sumaron, en ocasiones, los ejemplos de Ovidio o de Lucano, pero también de poetas italianos en lengua vernácula, como Ariosto y, para un mayor rigor classicista, Tasso, al igual que autores en neolatín, como Vida y Sannazaro para la épica cristiana. Todos estos poetas —y tratadistas— fueron bien conocidos en España,<sup>206</sup> a pesar de que las relaciones poesía-

---

<sup>203</sup> Cf. Ascensión Rivas Hernández, *De la poética a la teoría de la literatura (Una introducción)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005, pp. 84-86; y Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: A. Pérez Dubrull, 1884, t. II, pp. 374-375.

<sup>204</sup> Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 363.

<sup>205</sup> Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1961, p. 17.

<sup>206</sup> Cf. el apartado «Influencia literaria de los humanistas italianos en los españoles», en Jenaro Costas y J. F. Alcina Rovira, «El Humanismo italiano y sus relaciones con el Humanismo hispano», en Rhoda Schnur (ed.), *Acta Conventus Neo-Latini Bariensis*, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, t. 184, pp. 138-151.

poética fueron distintas a las que hubo en Italia. De acuerdo con Pierce, en España hubo una recepción de los modelos clásicos e italianos como formas estandarizadas a seguir, lo que derivó en una preocupación directa por la creación antes que por las reglas de composición.<sup>207</sup> En este mismo sentido, Curtius indica que en España hubo una mayor libertad poética en materia ideológica y que «los temerosos escrúpulos que, en el terreno de la teoría como en el de la religión y la moral, preocuparon tanto a Tasso [...], no tuvieron cabida en España».<sup>208</sup> No debe pensarse, sin embargo, que la poesía de los españoles no siguió las convenciones sobre la épica renacentista, sino más bien que tuvo una relación más directa con sus modelos poéticos que con sus obras teóricas. Mucho menos debe creerse que los poetas hispanos entraron al terreno de la épica sin conocimiento de la preceptiva, pues ellos mismos se encargaron de dejar por escrito, a través de sus prólogos, la postura que asumieron —o dijeron asumir— para componer sus epopeyas.<sup>209</sup>

La poesía heroica de España versó sobre los mismos temas que trataran los italianos, tomando del mundo clásico y su tradición épica la estructura y los recursos para poetizar asuntos de tema bélico y concediendo, también, un papel importante a los poemas de tema sagrado. Como señala el mismo Pierce, no es casualidad que su catálogo de epopeyas del Siglo de Oro inicie y concluya con épicas cristianas, la *Christo Pathia* (1552) de Juan de Quirós y la *Christiada* (1694) de Juan Francisco de Enciso y Monzón.<sup>210</sup> Entre otros de sus ejemplos, poemas como el *Monsserrate* (1588) de Cristóbal de Virués o *La invención de la cruz* (1648) de Francisco López de Zárate cantaron los episodios bíblicos o asuntos hagiográficos bajo la influencia de los grandes poetas clásicos e italianos,<sup>211</sup> manteniendo la unidad y la estructura poética —los símiles, descripciones, catálogos, discursos, etcétera—

---

<sup>207</sup> Frank Pierce, «Some Aspects of the Spanish ‘Religious Epic’ of the Golden Age», *Hispanic Review*, 1: 12 (1944), p. 2: «Spanish poets evinced less interest in aesthetic theory than their Italian counterparts, and merely accepted a form which had become standardized after many years of heated and searching dispute. Spain has ever shown herself to be more preoccupied with creation than with how to create».

<sup>208</sup> Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México: FCE, 2017, t. I, p. 346.

<sup>209</sup> Un ejemplo de ello es el prólogo que hizo Bernardo de Balbuena a su poema el *Bernardo*. Como rescata Davis de los estudios de Van Horne, el *Bernardo* es una muestra de las tensiones entre el modelo ariostesco y el aristotélico-tassesco, pues mientras que la composición de Balbuena *per se* tiene mayor influencia ariostesca, en el prólogo, sin embargo, asegura seguir la preceptiva aristotélica. Cf. Elizabeth B. Davis, «La épica novohispana y la ideología imperial», en Raquel Chang-Rodríguez (coord.), *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*, México: Siglo XXI-UNAM, 2002, t. II, pp. 141-144.

<sup>210</sup> Pierce (1961), *op. cit.*, p. 215.

<sup>211</sup> Por ejemplo, Vicente Cristóbal ha destacado la presencia de la épica virgiliana en el poema religioso *El Monsserrate* (1588), de Cristóbal de Virués, en «Virgilianismo y tradición clásica en el *Monsserrate* de Cristóbal de Virués», *Silva: Estudios de humanismo y tradición clásica*, 3 (2004), pp. 115-158.

heredadas desde la Antigüedad y reimpulsadas, especialmente, por la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso.

En cuanto a la lengua, la transición entre el Renacimiento y el Barroco que marcó el paso entre los modelos épicos de Ariosto y Tasso se vio reflejada también, aunque en menor medida, en las epopeyas en neolatín. En general, el objetivo de los poetas neolatinos era lograr la más perfecta imitación de los autores antiguos, particularmente de Virgilio, sobre todo en la poesía épica. Con este propósito, la elección de la lengua y el hexámetro latino como vehículo para sus composiciones facilitó que siguieran de manera más directa el lenguaje poético de la épica clásica. Figuras y tropos típicos de la poesía latina, como el asíndeton, polisíndeton, los quiasmos, las gradaciones y, del lado fónico-fonológico, la aliteración, el políptoton, la anáfora, entre otros, ocuparon un papel importante en el arte del poeta para emular a los clásicos, de donde también tomaron la inclusión de arcaísmos, epítetos e incluso versos formularios.<sup>212</sup> No obstante, los poetas neolatinos no pudieron escapar a las tendencias estilísticas de su propia época. De acuerdo con Villalba, en el Barroco y el Neoclásico, por ejemplo, se observan «eclécticas composiciones» en las que la lengua latina «se muestra cada vez más artificial y deudora de las lenguas vernáculas», a través del uso de neologismos, calcos de otros idiomas y la abundancia de tecnicismos, entre otros recursos «que configuran un estilo abigarrado que despunta en ocasiones frente a la medida del clasicismo».<sup>213</sup>

Es así como los poemas épicos de autores españoles se inscribieron dentro de una corriente que exploró las diferentes formas de componer epopeyas, con un código lingüístico distinto al de Virgilio o bajo la fiel imitación de su lengua y estilo, tomando como materia poética los temas predilectos de la épica. Como se verá a continuación, tanto la inserción de España dentro de la tradición épica renacentista y barroca como la circulación de los textos clásicos e italianos en el imperio facilitó el contacto y la recepción de los modelos épicos en América, donde Nueva España ocupó un papel importante dentro de la composición de este género de poesía en neolatín y en vernácula.

---

<sup>212</sup> Villalba, *op. cit.*, p. 129. Cf. el apartado sobre el estilo de la *Eneida* en el primer capítulo.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 130.

## II.2. Recepción del modelo épico en Nueva España: lengua vulgar y neolatín

De manera general, a finales de la década de los 60 del siglo XVI Iberoamérica inició su propia producción de poemas heroicos compuestos en los distintos territorios de la región, siendo el neolatino *De gestis Mendi de Saa* (1563), del Padre José de Anchieta, en Brasil, no sólo la primera epopeya de América, sino también la primera de tema americano.<sup>214</sup> Tal como sucedió en la Europa renacentista, el modelo virgiliano dominó el terreno de la épica americana y fue visible en los poemas tanto vernáculos como neolatinos, tamizado además por las obras y teorías italianas. La influencia del modelo ariostesco había sido palpable en los principales poemas de la centuria, tales como *La Araucana* (cuya primera parte se publicó en 1569) de Alonso de Ercilla; *Los Lusíadas* (1572) de Luís de Camões, o incluso, ya en el XVII, el *Bernardo* (1624) de Bernardo de Balbuena, considerado la epopeya más importante de ese siglo en Nueva España.<sup>215</sup>

De acuerdo con Margarita Peña, a nivel político y desde sus inicios la épica novohispana ejemplificó el deseo de reivindicación del criollo<sup>216</sup> a través de la imitación de los paradigmas clásicos.<sup>217</sup> En este sentido, la investigadora define el género de este periodo como aquél que,

ajustándose a las premisas formales y las modas estéticas de la épica italiana renacentista y, ocasionalmente, de la tradición épica española, incorporando destellos de la plástica europea contemporánea a través de eventuales influencias ariostescas,

---

<sup>214</sup> Cf. Karl Kohut, «El padre Anchieta y los comienzos de la épica iberoamericana», en Karl Kohut y Sonia V. Rose (eds.), *La formación de la cultura virreinal*. Madrid: Iberoamericana, 2004, t. I, pp. 135-159.

<sup>215</sup> Giuseppe Bellini, en su artículo «Presencia italiana en la expresión literaria hispanoamericana del siglo XVII», en Karl Kohut y Sonia V. Rose (eds.), *La formación de la cultura virreinal*. Madrid: Iberoamericana, 2004, t. II, p. 26, ubica al *Bernardo* a la mitad del camino entre el Renacimiento y el Barroco, y destaca que sus influencias, además de Ariosto, son también Boiardo, los clásicos Homero, Virgilio y Ovidio, así como los *Amadises* y los *Palmerines*.

<sup>216</sup> Cf. Juan Vitulli, *Instable puente. La construcción del letrado criollo en la obra de Juan de Espinosa Medrano*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013, pp. 34-67. En su análisis, Vitulli destaca la ambivalencia que caracterizó el discurso criollo en América durante el periodo colonial, donde la subjetividad criolla se ajustó a las condiciones de enunciación del letrado y permitió la oscilación entre la aceptación y la disidencia del orden imperial. En palabras del investigador, «el letrado criollo funcionó como un agente cultural ambivalente, ya que si bien nunca se posicionó por fuera del marco político/legal del imperio, sí fue construyendo una comunidad intelectual alternativa a la peninsular que reclamaba un reconocimiento y una participación más activa en el campo económico y cultural virreinal» (*Ibid.*, p. 37).

<sup>217</sup> Margarita Peña, «Peregrinos en el Nuevo Mundo: tradición épica y manifestaciones novohispanas», en Karl Kohut y Sonia V. Rose (eds.), *La formación de la cultura virreinal*. Madrid: Iberoamericana, 2004, t. I, p. 42. La investigadora añade que este «afán» de la poesía épica novohispana en el siglo XVI tiene como objetivo la reivindicación no sólo del criollo, sino también «de su adalid Cortés».

adquiere identidad propia al tratar el fenómeno de la Conquista y recrear el personaje del caballero transmutado en conquistador.<sup>218</sup>

En el siglo XVII, sin embargo, el éxito de la *Jerusalén* de Tasso y su postura aristotélica cambió y definió el rumbo de la mayoría de los poetas heroicos, así como marcó, en la épica, el paso del Renacimiento al Barroco con el «progresivo abandono» del modelo del *Orlando furioso*, «de acuerdo con el programismo religioso del Concilio de Trento».<sup>219</sup>

Pero si bien los modelos cambiaban, los autores no dejaron de ver en la Conquista del llamado Nuevo Mundo el escenario ideal para extraer la materia poética de sus epopeyas,<sup>220</sup> ahora compuestas, bajo la influencia de Tasso, en sintonía con los ejemplos clásicos de la épica homérica y virgiliana. El asunto principal de la mayoría de los poemas giraba en torno a las hazañas de los conquistadores europeos en las tierras del *nuevo continente*, quienes encarnaban, para la época, el ideal del héroe. Particularmente, la materia indiana facilitaba la imitación del modelo de la *Eneida*<sup>221</sup> y ofrecía a los poetas la oportunidad de tratar los dos grandes temas de la épica clásica (los viajes y las batallas), junto con la instauración de la fe cristiana en América, empleada como justificación religiosa de la Conquista. Las hazañas de los conquistadores que expandieron el poder monárquico e imperial español y que vencieron «la idolatría» de los indígenas americanos encajaban a la perfección con las exigencias del poema épico, tanto a nivel poético como político. Por ejemplo, desde la segunda mitad del siglo XVI se vieron los primeros poemas épicos novohispanos, cuyo héroe central era la figura de Cortés.<sup>222</sup> La mayoría de estos poemas fueron escritos por encargo, incluso por los

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>219</sup> Bellini, *op. cit.*, p. 25.

<sup>220</sup> Con su obra poética y teórica, «Tasso aporta al mundo hispánico la exaltación heroica de los ideales religiosos, en los que confluye también el ideal político de España» (*Ibid.*, p. 30).

<sup>221</sup> Peña (*op. cit.*, 2004, p. 43) especifica que, a partir de 1555, Virgilio y la *Eneida* se difundieron en Nueva España a través de las 14 ediciones de la traducción de Gregorio Hernández de Velasco. Un recorrido por las imitaciones de Virgilio en la poesía neolatina americana (no sólo épica) desde el siglo XVI y hasta el siglo XVIII se encuentra en Andrew Laird, «Early Latin Virgils in the Colonial Americas (1520-1740)», en Giancarlo Abbamonte, Patrick Baker, Steven Oberhelman (eds.), *Habent Sua Fata Libelli: Studies in Book History and the Classical Tradition in Honor of Craig Kallendorf*, Leiden and Boston: Brill, 2021, pp. 133-161.

<sup>222</sup> En la poesía virreinal, el primer poema épico cortesiano fue *Nuevo Mundo y conquista*, de Francisco de Terrazas, del que sólo se conservan fragmentos. Otros poemas del Ciclo en Nueva España son el *Cortés valeroso* (1588) y *Mexicana* (1594), de Gabriel Lobo Lasso de la Vega; *El peregrino indiano* (1599) de Antonio de Saavedra y Guzmán; las *Cortesiadas* (c. 1665), de Juan de Cortés Ossorio, y la *Hernandía* (1755), de Francisco Ruíz de León. Como señala Briesemeister, «Cortés apenas llegó a jugar un papel en la épica neolatina, a diferencia del que jugó en la vernácula», e identifica sólo dos poemas neolatinos sobre el extremeño: *Cortésias*, de Pedro Paradinas, en el siglo XVII; y el *Cortésius nondum absolutus* (1729) de Giovanni Battista Marieni. Cf. Dietrich Briesemeister, «Un nuevo poema épico neolatino sobre Hernán Cortés: la *Cortésias* del jesuita Pedro Paradinas», *Studia Philologica Valentina*, 12: 15 (2013), pp. 29-30. Sobre la presencia de Virgilio en las

descendientes del propio conquistador extremeño, lo que demuestra que la poesía épica no sólo continuaba como el vehículo para que el poeta ganara fama y prestigio, sino también, y sobre todo, para servir a los intereses políticos y buscar las mercedes de la élite.

Bajo estos fines, los autores en América reflejaron el conocimiento de los modelos europeos y las implícitas convenciones que el Renacimiento impulsó en materia de poesía épica, las cuales suponían el dominio de la tradición clásica en la composición, el estilo y el contenido. Como se mencionó anteriormente, los poemas heroicos americanos no fueron la excepción en encontrar sus paralelos poéticos en las obras de los clásicos, así como en tomar de ellos elementos útiles a su materia épica. Por ejemplo, particularmente sobre el uso de la mitología pagana, condenado desde la teoría italiana —mas no relegado del todo en la práctica—, los poetas siguieron con el empleo cuidadoso de sus historias y personajes, incluso como agentes importantes en la acción épica, y no sólo como paradigmas y ornamentación poética. Desde la poesía heroica en Europa, el elemento sobrenatural y maravilloso se había plasmado a través de representaciones cristianas, alegorías, personificaciones y, particularmente, los dioses paganos, presentados como ejemplos de lo demoníaco o de herejía y bajo un sentido metafórico.<sup>223</sup> Estos mecanismos de integración también tuvieron su presencia en las épicas americanas, y muchas veces sirvieron para manifestar una postura política y religiosa del autor que buscaba marcar la diferencia entre los contendientes de la conocida lucha alegórica del bien contra el mal. Una muestra de ello se encuentra en el *Canto intitulado Mercurio* (1623), epopeya del Ciclo Cortesiano que narra la fundación de Tenochtitlan y su caída a manos de Hernán Cortés, en la que Arias de Villalobos hace de Santiago y de Nuestra Señora de los Remedios los protectores de los españoles, mientras que, por el otro, presenta a Quetzalcóatl como el incitador para que Moctezuma luche contra los europeos, así como al diablo cristiano que lo instiga a rebelarse contra España.<sup>224</sup> Había en los poemas épicos, pues, una postura clara sobre a quiénes hacer instigadores o protectores de los héroes, sin que la presencia e intervención de los dioses en

---

epopeyas cortesianas, cf. Antonio Río Torres-Murciano, «Eneas en México. Recreaciones épicas de la llegada de Hernán Cortés», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 1: 39 (2019), pp. 69-92.

<sup>223</sup> Villalba, *op. cit.*, p. 152.

<sup>224</sup> Davis, *op. cit.*, p. 139.

la narración, aunque éstos pertenecieran a tradiciones distintas, transgredieran la religión cristiana.

Ahora bien, a pesar de que ambos temas, conquista y religión, siempre eran comunes al poema heroico, Nueva España también ocupó un papel importante en la composición de epopeyas de tema sagrado, cuyo objetivo no era precisamente narrar las hazañas de los conquistadores, sino algún episodio de los textos sagrados o hagiográficos y la historia de la religión, ya fuera en el Viejo o en el Nuevo Mundo. En este tipo de poemas, en lengua vernácula o neolatín,<sup>225</sup> la figura del héroe conquistador que protagonizaba la épica profana era sustituida por los personajes de Cristo, la Virgen María o algún otro santo particular,<sup>226</sup> quienes representaban los máximos ejemplos de virtud. A este respecto, y como se mencionó en el primer capítulo, la construcción de los héroes que protagonizarían los poemas se ajustaba al marco de valores de la comunidad y al contexto en que se producían, lo que con el cristianismo implicó una renovación del carácter heroico. Particularmente en la epopeya religiosa, que es la que en especial atañe a este trabajo, desde el Renacimiento se buscó fijar «un nuevo tipo de heroísmo cristiano», en el que las características a enaltecer fueran «el sufrimiento paciente y la resistencia frente a la tentación».<sup>227</sup> De hecho, Greene acota que durante el Barroco hubo una tendencia general por imponer exigencias o demandas cada vez más difíciles a la voluntad humana,<sup>228</sup> lo que aumentaba el carácter heroico pasivo del personaje. Esto, sin embargo, no significó que los héroes elogiados por los grandes poemas de la Antigüedad dejaran de ser modelos con los cuales parangonar el comportamiento o las acciones de los héroes modernos, sino que los personajes que protagonizaron las epopeyas clásicas y los mitos grecolatinos fueron fuentes de caracterización en los nuevos poemas, incluyendo los cristianos.<sup>229</sup> Ciertamente, los protagonistas de las epopeyas religiosas no

---

<sup>225</sup> Respecto a la imitación de Virgilio en el siglo XVII, Laird (2021) señala que en ese periodo hubo en Hispanoamérica una escasez de poesía narrativa neolatina y lo atribuye a la predilección barroca por los juegos poéticos: «A baroque trend for composing acrostics, *paromophrones*, *labyrinthi*, and other kinds of figured verse in Latin from the end of the sixteenth century onwards may account for a general lack of narrative poetry in imitation of Virgil in Spanish America during the 1600s».

<sup>226</sup> Margarita Peña, «La poesía épica en la Nueva España (siglo XVI)», en Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot (coords.), *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*, México: UNAM-Siglo XXI, 1996, t. I, p. 451.

<sup>227</sup> Davis, *op. cit.*, p. 145.

<sup>228</sup> Thomas M. Greene, *The Descent from Heaven: A Study in Epic Continuity*, New Haven: Yale University Press, 1963, p. 238.

<sup>229</sup> Cf. Gilbert Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México: FCE, 2018, t. I, pp. 241; 247.

sobresalían por una virtud bélica, pero sí moral, con una misión obstaculizada por personajes que contravenían a la misma religión cristiana. El carácter heroico se mide ya no por las hazañas marciales, sino por las virtudes cristianas, los sacrificios del héroe y sus luchas contra el mal y el demonio, el cual, particularmente en las epopeyas de tema americano, con frecuencia se manifestó por medio de «alegóricas idolatrías».<sup>230</sup>

A pesar de su tema sagrado, los héroes de los poemas cristianos eran revestidos con cualidades de los héroes clásicos, siendo Eneas uno de los modelos primarios tanto por su principal virtud, la piedad, como por su perseverancia para cumplir el deber superior e impersonal que le fue asignado.<sup>231</sup> Sin embargo, el traslado de las características del héroe clásico a las convenciones del Renacimiento y del Barroco no fue, como es lógico, directo. En el caso particular de Eneas y la *pietas*, por ejemplo, el término había pasado por una serie de resignificaciones desde el periodo medieval. La palabra entonces dejó de significar la unión entre amor familiar y deber patriótico al que se refirió en la Antigüedad (y particularmente durante el dominio de Augusto) y denominó, en ese momento, la virtud de reverenciar y dar servicio a Dios,<sup>232</sup> significado también relacionado con la acepción moderna de simpatía y compasión por los otros.<sup>233</sup>

Los antecedentes de este tipo de poemas religiosos se encontraban en las epopeyas neolatinas de los italianos Sannazaro y Vida, quienes «habían “cristianizado” o alegorizado las convenciones de la épica grecolatina desde el comienzo del Renacimiento».<sup>234</sup> Una de estas convenciones era, sin duda, la cristianización del aparato divino que interviene en los eventos de la narración, así como la pertinencia o no de hacer parte a los personajes de la religión gentil. En este sentido, ambos poetas presentaron vertientes distintas al momento de

---

<sup>230</sup> Elio Vélez Marquina, «Posicionamiento discursivo del narrador épico colonial de *La Christiada*, de Diego de Hojeda», en Julián Olivares (ed.), *Eros divino. Estudio sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, p. 424.

<sup>231</sup> Es muestra de ello el análisis que hace Modesto Calderón sobre el héroe Ignacio de Loyola y otros personajes de la épica *Ignacio de Cantabria* (1639), de Pedro de Oña. Cf. Modesto Calderón, «La *Eneida* como modelo de la épica culta española de tema religioso: el *Ignacio de Cantabria* de Pedro de Oña», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 17 (1999), pp. 57-88.

<sup>232</sup> Cf. Scaliger, *Poetices libri septem*, III, pp. 231-237. El *Diccionario de autoridades* (1726-1739) tiene por primer significado de *piedad* la «virtud que mueve y incita a reverenciar, acatar, servir y honrar a Dios nuestro Señor, a los Padres y a la Patria», así como añade que «significa también misericordia, commiseración y lástima» y que «se toma también por los actos de esta virtud».

<sup>233</sup> Adeline Johns-Putra, *The History of Epic*, Great Britain: Palgrave Macmillan, 2006, p. 53.

<sup>234</sup> Davis, *op. cit.*, p. 145.

incluir la mitología pagana en sus poemas, con una mayor o menor presencia de la maquinaria sobrenatural no cristiana y su intervención en la acción épica. A diferencia de Sannazaro, por ejemplo, Vida apenas empleó los «paganismos formulaicos»<sup>235</sup> en su poema, como llamar Olimpo al cielo o divinidades a los ángeles, mientras que el autor del *De partu Virginis* no dudó en incluir a divinidades del aparato pagano como parte de los agentes que participan en la narración.<sup>236</sup> Estos procedimientos, así como su justificación ornamental y alegórica, fueron conocidos y seguidos por los poetas españoles y americanos, quienes a su vez mantuvieron la estrecha relación con la *Eneida* de Virgilio que los mismos poetas neolatinos habían cultivado desde el siglo XVI.<sup>237</sup>

Concretamente en América, fue con la *Cristiada* (1611) del dominico Diego de Hojeda, en el virreinato del Perú, que el argumento religioso o sagrado dominó el terreno de la épica. La epopeya, considerada «el mayor poema épico-religioso en lengua castellana»,<sup>238</sup> es un ejemplo de la confluencia entre la *Eneida* de Virgilio, la *Christias* de Vida y la *Jerusalén liberada* de Tasso,<sup>239</sup> entre otras fuentes sagradas y paganas. En ella, como en el *Guadalupe* de Villerías, también se observa una «convivencia» entre los elementos del mundo clásico, cristiano y precolombino dentro de un asunto sagrado, presentado bajo un esquema clásico en su estructura. En doce libros, como lo hiciera Virgilio, el poema de Hojeda relata la Pasión de Cristo siguiendo las pautas de la Antigüedad, es decir, con el inicio *in medias res*, unidad de la acción, un héroe central y, según los parámetros de la época, bajo un programa tomado de la historia religiosa.<sup>240</sup> A pesar de esto último, el poeta no descarta que el aparato divino pagano intervenga en la narración del poema, sino que lo incluye a través de diferentes mecanismos que no violentan la verosimilitud de la fábula ni tampoco

---

<sup>235</sup> Así llamados por Gardner en Marco Girolamo Vida, *Christiad*, trad. de James Gardner, Cambridge: Harvard University Press, 2009, p. xvi. Sobre este punto, el autor indica: «There is, however, hardly any invocation or acknowledgment of pagan traditions, few of the classical allusions that abound in the writings of other neo-Latin poets like Poliziano, Sannazaro and Pontano, not to mention the mythological machinery that marks Vida's shorter poem, *The Game of Chess*, or such vernacular epics as Camoes' *Os Lusíadas* [sic] and Milton's *Paradise Lost*» (*idem*).

<sup>236</sup> Lo que le valió, como se indicó en el primer apartado de este capítulo, el escándalo y las críticas negativas. Cf. Greene, *op. cit.*, pp. 144-175.

<sup>237</sup> Cf. Pierce (1944), *art. cit.*, pp. 8-9.

<sup>238</sup> Bellini, *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>239</sup> Un análisis de la *Cristiada* en relación con las épicas de Virgilio y de Vida se encuentra en Vicente Cristóbal, «Virgilianismo y tradición clásica en la *Cristiada* de Fray Diego de Hojeda», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 1: 25 (2005), pp. 49-78.

<sup>240</sup> Bellini, *op. cit.*, p. 32.

los dogmas de la fe. Uno de ellos es, como identifica Catalina Quesada, la vinculación de las deidades de los gentiles grecolatinos y prehispánicos con los demonios de la religión cristiana.<sup>241</sup> En otras palabras, el poeta destaca que los dioses del panteón olímpico y precolombino pertenecen a un mismo género, y mantiene la congruencia religiosa exigida por la atmósfera de la Contrarreforma al explicitar que tanto la mitología clásica como la amerindia fueron «fábulas de locos inventadas», y que la única verdad era aquella del cristianismo (IV, 12).<sup>242</sup> Pero Hojeda no sólo identifica a las divinidades paganas con los demonios, sino que también, en su cesión «a los encantos plásticos del mito antiguo, inextricablemente unido a la epopeya culta», incorpora el aparato sobrenatural clásico como «armadura externa, que se llena ahora con materia cristiana».<sup>243</sup> Esto, apunta Vicente Cristóbal, se observa en tópicos como la invocación a la Musa, que ahora aparece cristianizada, o con el concilio de los dioses, que en la épica antigua reunía a las deidades olímpicas y ahora se dividía en asambleas celestiales e infernales. Finalmente, y entre otras manifestaciones, el investigador destaca el uso ornamental del mito clásico, a partir de los símiles y las metáforas construidas con los paradigmas mitológicos.

En resumen, lo que debe recordarse es que la autoridad de la mitología clásica y la inclusión de personajes de las religiones paganas estaba justificada por las racionalizaciones y moralizaciones que desde la Edad Media, e incluso desde antes del cristianismo, se habían hecho de los mitos,<sup>244</sup> si bien no dejaban de ser susceptibles de provocar el escándalo y las críticas de las audiencias.

---

<sup>241</sup> Catalina Quesada Gómez, «Épica religiosa hispanoamericana: *La Cristiada* de Diego de Hojeda y la máquina sobrenatural», en Trinidad Barrera (ed.), *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, Madrid: Iberoamericana, 2008, pp. 261-262.

<sup>242</sup> Como otro ejemplo de la épica indiana, cabe destacar lo que señala Teodosio Fernández con motivo del *Arauco domado* (1596), de Pedro de Oña, sobre el uso de la mitología grecolatina e indígena en el poema, cuando indica que «las dificultades sólo alguna vez se manifestaron [...] cuando la presencia de lo mágico o sobrenatural entre los naturales no quedó claramente identificada con los poderes del demonio, lo que más que con disposiciones tridentinas guarda relación con la defensa de la providencial misión evangelizadora que justificaba la conquista y con las circunstancias que conformaron el espíritu criollo» (Teodosio Fernández, «Épica culta y Barroco hispanoamericano», *Edad de Oro*, 29, 2010, p. 78).

<sup>243</sup> Cf. Cristóbal, *art. cit.*, pp. 73-77. Las siguientes líneas fueron tomadas de este mismo apartado.

<sup>244</sup> Greene, *op. cit.*, p. 167. Hardie (2019) resume la continuidad de la alegorización desde la Grecia arcaica y hasta el Renacimiento en *op. cit.*, pp. 36-39, donde recuerda que incluso Tasso defendió su *Jerusalén liberada*, acusada de impiedad, a través de su comentario alegórico *L'allegoria del poema* (1576), en el que busca demostrar cómo su epopeya puede insertarse en una tradición que alegorizó a Homero, Virgilio y Dante (p.39).

Ahora bien, dentro de esta misma tendencia, Nueva España también vio una abundancia de épicas sagradas a lo largo del siglo XVII, las cuales, como los poemas de tema bélico, se explican dentro de la lógica imperial porque

reinvocan a la autoridad de los mitos fundacionales del cristianismo y afirman la urgente necesidad de salvar almas paganas. En combinación con otros que ensalzan las hazañas de la conquista, los discursos religiosos identifican el heroísmo con la mentalidad del guerrero español de una época inmediatamente anterior y con la iglesia militante. Por medio de este conjunto de discursos, los poemas épicos pretenden imponer una cosmovisión occidental en las mismas culturas amerindias a las que muchas veces desacreditan explícitamente.<sup>245</sup>

De esta manera, agrega Davis, la poesía épica también contribuía al perfilamiento de una identidad española y criolla, logrado frecuentemente a través de un mecanismo de representación de aquello que no eran.<sup>246</sup> Baste añadir que muchos de los autores épicos en Nueva España utilizaron sus poemas, fueran bélicos o religiosos, para denunciar de forma directa o indirecta las condiciones y los tratos que recibían los criollos por parte de los peninsulares, particularmente a través de ambivalencias en las voces poéticas.<sup>247</sup>

Es hasta el siglo XVIII que se habla de un discurso criollo en la literatura, si bien ésta continuaba circunscrita dentro del marco imperial español.<sup>248</sup> En este sentido, la poesía épica sirvió de vehículo idóneo para la proyección de las ambigüedades en la conformación de la identidad criolla, para la que el culto guadalupano ocupó un papel importante en la consolidación de un sentido unitario de esos *otros* en Nueva España. No sorprende, por ello, que un gran número de poemas neolatinos y en castellano fueran dedicados a la Virgen de Guadalupe, tal como fue el caso del *Guadalupe* de José Antonio de Villerías y Roelas.

---

<sup>245</sup> Davis, *op. cit.*, p. 129.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>247</sup> Es el caso, por ejemplo, del primer poema cortesiano *Nuevo Mundo y conquista*, de Francisco de Terrazas, en el que, de acuerdo con Margarita Peña, «se escucha la voz del criollo resentido» (Peña, *op. cit.*, 1996, p. 452). Al respecto, Vitulli (*op. cit.*, p. 35) apunta: «Cuando los letrados criollos lanzan ciertas críticas acerca de los prejuicios con que los peninsulares los caracterizaban, no lo hacían en función de un corte abrupto con la estructura monárquica señorial que los contiene, sino que buscan consolidar ese orden ofreciéndose como los agentes con mayor capacidad para mantener el estatus quo de cualquier tipo de amenaza externa o interna».

<sup>248</sup> En «Jano o la literatura neolatina de México (Visión retrospectiva)», *Humanística Lovaniensia*, 30 (1981), p. 142, Ignacio Osorio señala que tanto la influencia del racionalismo europeo como la recuperación económica de Nueva España a finales del siglo XVII ayudaron a consolidar al grupo de los criollos, «cada vez más conscientes de que sus intereses económicos y culturales se diferenciaban de los peninsulares».

### III. Función de la tradición épica clásica en la configuración de *Guadalupe*

Como se señaló en el segundo capítulo, la poesía épica en América y Nueva España empleó los elementos formales de la epopeya clásica, que, a su vez, habían sido adaptados por los autores del Renacimiento que gestaron importantes modelos para los siglos subsecuentes. Los temas predilectos de los poemas heroicos americanos fueron las hazañas de los conquistadores —que incluían la instauración del cristianismo en el territorio—, pero también pasajes de la historia religiosa, con el enfoque en algún personaje en particular. En este sentido, y en el contexto novohispano, buena parte de la literatura se dedicó a la Virgen de Guadalupe, cuya imagen fue abrazada por los criollos desde mediados del siglo XVII,<sup>249</sup> pero sobre todo en el siglo XVIII, como un símbolo de identidad y patriotismo.<sup>250</sup> El conocimiento y los motivos clásicos no fueron, sin embargo, ajenos a estas composiciones literarias, sino más bien fuentes de inspiración y medios para articular las distintas identidades en el territorio americano.<sup>251</sup>

Es el mismo siglo XVIII el periodo más conocido de la literatura neolatina en Nueva España, tanto, que se le ha nombrado el siglo de oro de la literatura en esta lengua, pues vio el florecimiento de autores cuyas obras no sólo brillaron en América, sino también en Europa.<sup>252</sup> Los textos de las primeras décadas de la centuria reflejaron la transición entre las

---

<sup>249</sup> Miguel Sánchez, en el «Fundamento de la Historia» de su emblemática obra *Imagen de la Virgen María Madre de Dios Guadalupe...*, México: imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1648, p. [XVII], incluso llama a la guadalupana «mujer prodigio, y sagrada criolla». Pese a los intentos de reconciliación, la representación iconográfica de la Virgen de Guadalupe, los antecedentes del culto en el cerro del Tepeyac y el mito de la elección de Nueva España como morada de María llevaron al guadalupanismo a competir con la adoración de la Virgen de los Remedios, considerada, por el contrario, como una imposición de los españoles e incluso conocida como «la Conquistadora y la Gachupina». Cf. María Dolores Bravo Arriaga, «Los Remedios y Guadalupe; dos imágenes rivales y una sola Virgen verdadera», *Revista de la Universidad de México*, 499 (1992), pp. 27-29. Dentro de la vasta bibliografía sobre el culto guadalupano, se encuentran los apuntes de Gisela von Wobeser, «Mitos y realidades sobre el origen del culto a la Virgen de Guadalupe», *Revista Grafta*, 1: 10 (2013), pp. 148-160; Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*, México: Porrúa, 1953; Miguel León-Portilla, *Tonantzin Guadalupe: Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el Nican Mopohua*, México: FCE, 2020; y Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México: FCE, 2002, p. 283 ss.

<sup>250</sup> Para la influencia de la retórica criolla en la distinción de los términos *criollo* y *americano*, cf. Juan Vitulli, *Instable puente. La construcción del letrado criollo en la obra de Juan de Espinosa Medrano*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013, p. 50.

<sup>251</sup> Cf. Andrew Laird, «Latin America», en Craig W. Kallendorf (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Malden: Blackwell, 2007, pp. 222-236.

<sup>252</sup> Una de las razones es que gran parte de estos autores fueron jesuitas, quienes continuaron con la producción y difusión de sus obras tras la expulsión de los dominios españoles en 1767. Cf. Ignacio Osorio, «Jano o la literatura neolatina de México (Visión retrospectiva)», *Humanistica Lovaniensia*, 30 (1981), p. 142.

convenciones estilísticas del Barroco, caracterizado por una expresión más artificiosa y compleja, ya fuera en la forma o en el contenido,<sup>253</sup> y del Neoclásico, cuyas formas eran menos ornamentadas. En Nueva España, no obstante, el estilo predominante en los autores del XVIII fue «un neoclasicismo que tardó mucho en olvidar el barroquismo que había nutrido al siglo XVII»,<sup>254</sup> por lo que existió un juego entre los usos y formas de la lengua poética.

A este periodo de transición entre dos estilos y centurias es al que perteneció José Antonio de Villerías y Roelas, autor del *Guadalupe* y uno de los letrados criollos más representativos de la literatura neolatina novohispana, cuyos escritos, por fortuna, cobran cada vez mayor interés.

### **III.1. José Antonio de Villerías, lector y autor letrado en Nueva España**

José Antonio de Villerías y Roelas (1695-1728) es un caso paradigmático de la situación en la que vivían los criollos en Nueva España. A lo largo de sus 33 años de vida, el originario de la Ciudad de México padeció la pobreza y la falta de movilidad social. Su talento en el estudio y las letras nunca llegó a rendir los frutos económicos que esperaba, ni tampoco lo acercó a las esferas más poderosas de la ciudad. A pesar de ello, el ingenio, el conocimiento y la calidad literaria de Villerías eran bien conocidos por sus contemporáneos, como evidencian algunos textos de Juan José de Eguiara y Eguren y, más tarde, la *Biblioteca* de José Mariano Beristáin y Souza.

No obstante su reconocimiento previo, Villerías ha sido un autor poco estudiado que paulatinamente ha recuperado la atención que merece. Ya en el siglo XX, por ejemplo, Osorio lo llama «el autor más importante» del periodo de transición entre 1700 y 1730,<sup>255</sup> mientras que Herrera Zapién, a principios del XXI, también lo tilda del «vate mexicano más brillante

---

<sup>253</sup> Cf. la introducción a la antología *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, estudio, selección y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México: UNAM, 2018, t. I, pp. ix-xiv. Añádase a ésta la anotación de Vitulli, *op. cit.*, p. 54: «La escritura barroca [...] tiene efectos que van más allá de ser un mero juego de ingenio, una vacua proliferación estética que sólo promete una satisfacción sensorial momentánea, sino que en realidad se puede hallar en estos textos elementos que vinculen la producción cultural del emisor del mensaje con su complejo contexto de emisión».

<sup>254</sup> Tarsicio Herrera Zapién, *Historia del humanismo mexicano. Sus textos y contextos neolatinos en cinco siglos*, México: Porrúa, 2000, p. 131.

<sup>255</sup> Ignacio Osorio *et. al.*, *La tradición clásica en México*, México: UNAM-IIB, 1991, p. 35.

de su propia generación», así como del único poeta neolatino «relevante [del siglo] que no fue religioso, sino seglar».<sup>256</sup>

Hasta el momento, *El sueño criollo* de Ignacio Osorio es el estudio más amplio sobre la vida y obra de Villerías, con un enfoque particular en el *Guadalupe*. Como primer acercamiento, el investigador presenta una semblanza del poeta,<sup>257</sup> en la que destaca su proceso de formación y educación. Allí, Osorio conjetura que, por el año de 1705, Villerías debió iniciar su aprendizaje del latín —y del griego—, lenguas en las que se sumergiría a lo largo de los cinco años siguientes. El futuro letrado se formaría entonces en las disciplinas de gramática, poética y retórica (tal como marcaba el programa educativo diseñado por los jesuitas),<sup>258</sup> y entraría de lleno en contacto con los textos de autores paganos y cristianos empleados para su enseñanza. Baste recordar que, durante esta formación inicial, los niños en la Nueva España tenían sus primeros encuentros con la literatura de la Antigüedad, pues para los cursos se utilizaban manuales y antologías que recopilaban los textos tras un minucioso proceso de purgación y selección. Parte del entrenamiento con estos materiales didácticos consistía, precisamente, en la imitación del estilo de los autores y su traducción, de manera que no sólo se intensificaba la lectura y el conocimiento lingüístico, sino también se impulsaba la composición en latín y castellano. Esto, en consecuencia, derivaba en un manejo completo de las lenguas clásicas y, en particular, de la lengua romana, por su ubicuidad en la educación de Nueva España.

Como remarca González González, esta presencia del latín, la lengua de la cultura, abarcaba todas las aristas de la enseñanza novohispana, pues en los colegios y universidades se empleaba para dictar los cursos, responder en las clases y participar en los debates

---

<sup>256</sup> Herrera Zapién, *op. cit.*, p. 133.

<sup>257</sup> Cf. Ignacio Osorio, *El sueño criollo*, México: UNAM-III, 1991, pp. 9-27.

<sup>258</sup> Osorio (*ibid.*, p. 12) remarca la alta probabilidad de que Villerías haya estudiado con los jesuitas debido a que fueron éstos quienes monopolizaron la enseñanza del latín en Nueva España. Para ello, diseñaron un programa, mejor conocido como la *Ratio Studiorum*, que comprendía los estudios divididos en tres ciclos. En el primero, el de las clases inferiores, se encontraban los cursos de gramática, poética y retórica para un plan de cinco años: tres para gramática, uno para poética y uno para retórica. Al finalizar este «ciclo de humanidades», las opciones eran dos: estudiar Derecho Civil o Derecho Eclesiástico en la Universidad o estudiar Artes (Filosofía) en las aulas universitarias o en los colegios del clero regular y secular. Cada facultad tenía sus propios requisitos, pero para el caso de derecho civil, que fue el que eligió Villerías, bastaba presentar la cédula de gramática y retórica. Cf. Enrique González González, «Colegios y universidades. La fábrica de los letrados en el siglo XVIII», en Nancy Vogeley y Manuel Ramos Medina (coords.), *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*, México: Siglo XXI-UNAM, 2011, t. III, pp. 104-127.

académicos, además de que los manuales escolares se encontraban únicamente en esta lengua.<sup>259</sup> De ahí que los criollos y letrados como Villerías alcanzaran su dominio, aunado a la afición propia del autor por su estudio. En palabras del académico mexicano:

todo letrado, al menos en principio, durante sus tres años de gramática latina había aprendido las reglas para el dominio de esa lengua, y leído, imitado y traducido a varios de los más importantes autores latinos, poetas, oradores e historiadores, así paganos como cristianos. Acto seguido dedicaba un bienio al aprendizaje de las reglas de versificación latina y los preceptos de la elocuencia.<sup>260</sup>

El contacto con la literatura latina y el canon construido para su enseñanza eran, pues, una realidad constante para el estudiante novohispano en su formación como letrado, cuya práctica, tanto en la lectura como en la composición, se ejercía también en el área de la poesía en latín.

Pocos años después de concluir el ciclo de humanidades, Villerías iniciaría, en 1714, con sus estudios de jurisprudencia en la Real y Pontificia Universidad de México, y obtendría el grado de bachiller en leyes en 1724. Es en ese mismo año en el que compondría su obra más ambiciosa, la epopeya neolatina *Guadalupe*, que suma 1755 hexámetros<sup>261</sup> y sobre la cual se ahondará más adelante. Por ahora, baste añadir que, en los años siguientes a su egreso de la Universidad, Villerías buscó integrarse en proyectos de dicha institución, mas esto no se concretó. Lo que es cierto es que trabajó como abogado de la Real Audiencia,<sup>262</sup> puesto secundario que, sin embargo, «debió proporcionar a Villerías un salario modesto que le permitió continuar con sus aficiones literarias».<sup>263</sup>

Los testimonios sobre la excelencia poética de Villerías y su reconocimiento como auténtico hombre de letras son vastos. Incluso en la noticia sobre su muerte, la *Gazeta de México* publicó que era «conocido por su gran literatura, versadísimo en varios idiomas,

---

<sup>259</sup> González González, *op. cit.*, p. 105.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>261</sup> Herrera Zapién (*op. cit.*, p. 135) menciona que Alfonso Castro Pallares elaboró un estudio y la traducción métrica de una versión más extensa del poema, sin dar más detalles sobre el manuscrito en el que se basó el investigador para el trabajo que, hasta el momento, no se ha dado a conocer.

<sup>262</sup> En la *Gazeta de México*, desde el primero hasta el fin de noviembre de 1728, N° 12, México, p. 96, al hablar sobre el libro *Escudo triunfante del Carmelo...*, uno de los poemas en octavas compuestos por Villerías, se refiere al autor como «Licenciado D[on] Joseph de Villerías Roelas, abogado de la Real Audiencia de esta Corte». Beristáin también indica su labor como abogado en la Audiencia en su *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*, México: Oficina de D. Alexandro Valdés, 1821, t. III, p. 329.

<sup>263</sup> Osorio (1991a), *op. cit.*, p. 19.

particularmente en el griego, insigne poeta latino y castellano».<sup>264</sup> Una de las razones a las que responde este hecho es, sin duda, al espíritu tardo-humanista del periodo. McManus resume que éste se caracterizó, como sus manifestaciones anteriores, por un profundo compromiso con los textos clásicos y humanistas más tempranos (escritos tanto en latín como en lengua vernácula), así como por la aplicación de sus conocimientos en una literatura clasicista en distintos géneros, como fue el caso de Villerías.<sup>265</sup> En efecto, el novohispano no sólo fue el autor del poema épico *Guadalupe*, reconocido como su obra maestra, sino que durante sus años como estudiante y abogado también realizó la traducción al latín en verso del *Cantar de los cantares*, un poema de 300 hexámetros latinos titulado *Victor*, y la composición de elegías, himnos y epigramas en latín, griego y castellano, así como de dos textos latinos en prosa.<sup>266</sup> Sin embargo, ninguna de sus obras, salvo las castellanas, llegaron entonces a la prensa, probablemente por no poder cubrir los costos de la publicación.<sup>267</sup>

Algunas de las composiciones de Villerías, como era frecuente desde varios siglos atrás, estaban dirigidas a integrantes de la corte con el fin de buscar la protección de quienes pertenecían a la vida administrativa —aunque también académica— y procurarse asimismo la promoción intelectual de sus letras.<sup>268</sup> Pero si bien esta clase de recompensas nunca fueron visibles, el dominio de las lenguas y la excelencia de sus versos le merecieron la celebración de sus contemporáneos, como la de Juan Ignacio de Castorena y Ursúa o la de Juan José de Eguiara y Eguren. Este último, por ejemplo, fue quien en sus *Selectae dissertationes mexicanae*... ubicó a Villerías dentro de los autores que, dotados por el ingenio para las cosas más agudas y bellas (*ingenio ad acutiora et pulchriora longe propensi*), ilustraron la capacidad literaria e intelectual de quienes habitaban la Nueva España, junto a Bernardo de Balbuena, Francisco Cervantes de Salazar, entre otros.<sup>269</sup> Lo mismo sucedió en la *Bibliotheca Mexicana*, en la que el mismo Eguiara y Eguren incluyó a Villerías entre los autores de

---

<sup>264</sup> *Gazeta de México*, desde el primero hasta el fin de agosto de 1728, N° 9, México, p. 68.

<sup>265</sup> Stuart M. McManus, «The art of being a colonial letrado: Late humanism, learned sociability and urban life in eighteenth-century Mexico City», *Estudios de Historia Novohispana*, 56 (2017), p. 45.

<sup>266</sup> Cf. Beristáin, *op. cit.*, pp. 329-331, donde enumera las obras de Villerías, así como los detalles que ofrece Osorio (1991a), *op. cit.*, pp. 376-407.

<sup>267</sup> A diferencia de las castellanas, que, en palabras de Osorio (1991a, *op. cit.*, p. 200), «respondían a intereses muy concretos de personas poderosas» que cubrieron los costos de impresión.

<sup>268</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>269</sup> Juan José de Eguiara y Eguren, *Selectae dissertationes mexicanae*, Mexici: Typis Viduae D. Josephi Bernardi de Hogal, 1746, t. I, p. [XVIII-XIX].

América más perfectos y cultivados en poesía (*politissimis [...], omnibus numeris in re poetica absolutissimis*).<sup>270</sup>

Ahora bien, el desempeño de Villerías en el estudio y la literatura fue producto no sólo de sus méritos intelectuales, sino también de su contexto. Como señala McManus, la historia cultural e intelectual de los letrados en Nueva España, y particularmente en la Ciudad de México, estaba íntimamente relacionada con su historia social y urbana.<sup>271</sup> En este sentido, el intercambio de libros, la comunicación con amigos y colegas y las reuniones, tertulias y concursos literarios, impulsados por la cercanía de los recintos y la correspondencia, contribuyeron a la formación intelectual de los letrados de la época, de la cual Villerías no fue ajeno. Por ejemplo, se sabe que durante sus años de estudiante participó en certámenes y actos literarios con sus poemas en latín y castellano, en los cuales resultó vencedor en numerosas ocasiones, superando a poetas como Cayetano de Cabrera Quintero.<sup>272</sup>

Lo anterior corresponde a la poesía en el ámbito público, pero en los albores del siglo XVIII hubo otro tipo de poesía, más lúdica que formal, en el ámbito privado, de la que también formó parte Villerías. De ello da muestra el manuscrito *Poemas varios...* de fray Juan Antonio de Segura Troncoso,<sup>273</sup> que reúne las silvas, décimas, sonetos, canciones, romances y epigramas de los letrados que integraban la Academia Guadalupana.<sup>274</sup> Además de incluir algunos poemas latinos y castellanos de y sobre Villerías,<sup>275</sup> en el manuscrito se asienta que el poeta no sólo fue miembro de dicha Academia, sino que además la presidió,

---

<sup>270</sup> *Anteloquium XVIII*, en Juan José de Eguiara y Eguren, *Bibliotheca Mexicana*, Mexici: Ex nova typographia in aedibus authoris editioni ejusdem Bibliothecae destinata, 1755, t. I, p. [CXXXVI].

<sup>271</sup> McManus, *art. cit.*, p. 43.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>273</sup> Juan Antonio de Segura Troncoso, *Poemas varios...*, ca. 1718, ms. 1595 BNM.

<sup>274</sup> Sobre el manuscrito, cf. Martha Lilia Tenorio, «La poesía novohispana a principios del siglo XVIII: el manuscrito *Poemas varios...* de fray Juan Antonio de Segura», *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 233-247. El dato sobre el nombre de Guadalupana para la Academia de Segura aparece en el f. 28v, aunque pareciera que, en la actualidad, ni este nombre ni sus actividades fueron conocidos hasta la revisión que del manuscrito hizo Tenorio. Sobre la academia, Francisco Pimentel, en su *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México...*, México: Librería de la Enseñanza, 1890, p. 362, sólo menciona: «El gusto que los mexicanos conservaban a la poesía, en la época que nos ocupa [*sc.* siglo XVIII], se descubre también por la existencia de varias Academias literarias, que había entonces, como las llamadas La Encarnación y San José, San Felipe Neri, La Arcadia y algunas otras, entre ellas la que fundó el mercedario Antonio Segura Troncoso».

<sup>275</sup> La primera mención de Villerías en el manuscrito (Segura Troncoso, *op. cit.*, f. 5r) es un reconocimiento a su dominio del griego, latín e incluso del hebreo: «La hebrea recopiló, griega, y latina; [...] / que ha podido sin menguas / en sí comprehender todas tres lenguas, / y assí aunque su apellido / viene de Villa, tan urbano ha sido, / que caven por sus letras, y armonías / muchas Cortes en estas Villerías».

como constata el mismo Segura: «Hize presidente al referido D[o]n Joseph de Villerías, y le entregué la silla diciéndole esta Dézima [...]».<sup>276</sup>

A principios del siglo XVIII, era común este tipo de participación dentro de los círculos letrados y las primeras academias literarias novohispanas. Éstos, entre otras actividades, motivaban la discusión y composición de poemas en distintas lenguas, así como facilitaban el intercambio tanto de ideas como de documentos y libros. Sumadas estas reuniones a los certámenes poéticos y la vida académica en los colegios y la Universidad, la formación y el enriquecimiento intelectual de los letrados en Nueva España eran, de cierta manera, integrales. La preparación escolar desde los primeros años de los letrados y el entrenamiento literario a lo largo de su formación se nutría de la lectura y los ejercicios de la *imitatio* y la *translatio* (traducción) de los *auctores* en latín.<sup>277</sup> Y entre estos textos modelo, como se mencionó más arriba, se encontraban también los clásicos, cuya presencia permeó las composiciones novohispanas del periodo no sólo en cuanto al contenido, sino también en la lengua y el estilo.

El dominio del latín y el griego de Villerías, así como las fuentes que nutren sus poemas, son prueba suficiente del manejo que el mexicano tenía sobre la literatura clásica, al igual que de los textos renacentistas. Autores como Aristóteles —mediado por el *Ars poetica* de Horacio y los comentaristas italianos—, así como Cicerón, Quintiliano y Ovidio integraban las antologías y manuales empleados para la enseñanza en Nueva España, pero fue sobre todo Virgilio quien se mantuvo, tal como en el Renacimiento europeo, a la cabeza de los modelos para la poesía.<sup>278</sup> La idea de que mientras una obra estuviera más próxima a los clásicos alcanzaría más fácilmente su perfección impregnó todas las áreas de la vida artística y cultural de Nueva España, y en el caso de la literatura no había mejor forma de lograrlo que escribiendo en la lengua del mantuano. Esta decisión, sin embargo, tenía otras implicaciones en el mundo novohispano.

---

<sup>276</sup> Segura Troncoso, *op. cit.*, f. 54r.

<sup>277</sup> Cabe mencionar que, si bien los letrados del XVIII componían poemas de carácter formal, con la aparición de las academias literarias al inicio del siglo se registró la proliferación de poemas de ocasión y lúdicos, que muchas veces eran respuesta al agotamiento de las fórmulas de los primeros y al «consecuente surgimiento de nuevas inquietudes literarias». Cf. Tenorio, *art. cit.*, pp. 235-236.

<sup>278</sup> Osorio (1991b), *op. cit.*, p. 24.

De acuerdo con Osorio, la elección de componer en neolatín no sólo se remontaba al prestigio que gozaba esta *lingua franca*, sino también a que,

cuando un novohispano escribía en latín, sentía que se apropiaba de la palabra, que se volvía partícipe de la cultura de los dominadores; perdía, por este hecho, su condición de colonizado y marginado; se dotaba de una voz y, por tanto, adquiría existencia en el campo de la cultura.<sup>279</sup>

Ciertamente, demostrar el dominio del bagaje intelectual del imperio a través de la palabra escrita formaba parte de las herramientas de los criollos para hacerse terreno en la República literaria. Pero no sólo eso. Con las letras como instrumento buscaban también probar su competencia como mediadores, entre la metrópoli y la ciudad virreinal,<sup>280</sup> la cual, de acuerdo con Rama, se sostenía en gran medida por los letrados.<sup>281</sup> Era, como lo llama Colombí-Monguió, la «carta de ciudadanía» con la que los criollos se hacían de la «elegida identidad de poetas doctos, instrumentos de la civilización y paladines de las cristianas Musas».<sup>282</sup> En este sentido, y como reconoce Osorio, el uso del latín en la creación literaria cargaba también con «un fuerte sentido de dominio aristocratizante en el campo de la cultura y de la sociedad»,<sup>283</sup> pues este código, si bien considerado «universal» e imperecedero, sólo era accesible a algunos pocos. En opinión del mismo investigador, estas implicaciones en el empleo del neolatín dejan ver la crisis y las contradicciones en el mundo colonial del periodo, de las que Villerías formaría parte al comunicar, en el propio ejercicio de esta lengua, la mentalidad de aquel grupo no dominante al que pertenecía, es decir, al de los criollos. Pero más que una contradicción ideológica, la composición en neolatín sería una muestra de la misma ambivalencia y las distintas poses con la que se enunciaba la subjetividad criolla,<sup>284</sup> apelando al círculo dominante a través de sus códigos y, al mismo tiempo, transmitiendo los mensajes engendrados desde sus propios intereses y necesidades.<sup>285</sup> A la decisión de emplear

---

<sup>279</sup> Osorio (1991a), *op. cit.*, p. 23.

<sup>280</sup> Vitulli, *op. cit.*, p. 50. El investigador, además de esta autorrepresentación criolla frente a la autoridad metropolitana, resalta los roles «frente a la alteridad nativa» y «frente a su propio grupo» que se manifiestan en el discurso criollo.

<sup>281</sup> Cf. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca, 1998, pp. 31-41.

<sup>282</sup> Alicia de Colombí-Monguió, «El “Discurso en loor de la poesía”, carta de ciudadanía del humanista sudamericano», en Antonio Cornejo Polar, «*Discurso en loor de la poesía*». *Estudio y edición*, introducción y nueva edición de José Antonio Mazzotti, Lima-Berkley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar-Latinoamericana Editores, 2000, p. 236.

<sup>283</sup> Osorio (1991a), *op. cit.*, p. 23.

<sup>284</sup> *Vid.* n. 71 del segundo capítulo.

<sup>285</sup> González Acosta, al destacar el desarrollo paralelo de la poesía guadalupana en castellano y en neolatín, vincula la elección de este último con la conciencia «independentista» que germinaba en el periodo, y anota:

el latín como lengua podrían añadirse, entonces, otros alcances: reclamar su pertenencia al imperio y demostrar con ello la pertinencia de esa inclusión, pues el letrado criollo se mostraba a sí mismo como un sujeto capaz de administrar e intervenir en los asuntos de la ciudad, y ya no sólo de la cultura, a través del poder que le otorgaba la palabra.<sup>286</sup>

Con todo y las implicaciones políticas de sus elecciones (lingüísticas y poéticas), se puede decir que Villerías encarnó el significado de la palabra *letrado* para la época. No sólo lo confirman sus estudios y su conocimiento del griego y el latín, reflejado en la lectura, traducción y composición en estas lenguas, sino que también lo reafirma su participación destacada en los certámenes literarios y la Academia. Fruto de este empeño y afición es su obra, espejo de la amplia gama de lecturas clásicas, cristianas y renacentistas que nutrieron su imaginario y su lenguaje poético, así como del propio contexto en el que se gestó. De estos escritos, el poema épico *Guadalupe* fue el más extenso, compuesto en un periodo particular de la historia en el que, además, la voz del grupo social al que pertenecía su autor cobraba cada vez mayor resonancia.

### III.2. *Guadalupe*

Como ya se mencionó, los españoles americanos se valieron de símbolos que representaran su identidad y los distinguieran de los españoles peninsulares. Entre estos símbolos, sin duda el más exitoso fue la Virgen de Guadalupe, la virgen criolla, cuya imagen llegaría incluso a ser el estandarte de los insurgentes en el movimiento independentista frente a la Virgen de los Remedios que utilizarían los realistas. Es a la guadalupana, precisamente, a quien Villerías dedicó su obra maestra, por lo que conviene entonces tratar brevemente sobre su importancia.

---

«Paradójicamente, por sus intenciones y estilo, es la latina la que mejor representa el desarrollo literario independiente. No podía ser de otro modo si se tiene en cuenta que el español es la lengua impuesta, mientras el latín es adoptada por cultura universal». No obstante, y como se sugirió arriba, no podría afirmarse que la elección del latín significaba una intención por completo independentista, sino más bien la búsqueda de asimilarse al código del poder y la élite para transmitir el mensaje de un grupo *inferior*, en este caso, el de los criollos. Cf. José Lucas Anaya, *La milagrosa aparición de nuestra señora María de Guadalupe de México*, estudio, edición y notas de Alejandro González Acosta, México: UNAM-IIB, 1995, p. 65.

<sup>286</sup> Recuérdense también las palabras de Colombí-Monguió a propósito de la poeta peruana Clarinda y la composición de su *Discurso en loor de la poesía*: «Para legitimar lo que se poseía, antes que nada, estos peruleros y criollos tenían que proclamar su pertenencia al Imperio, en segundo término participar de su misión en la comunidad espiritual de los civilizadores, y finalmente formar parte de una elite cultural que les garantizara nobleza en el único mundo que ellos consideraban civilizado, es decir, en la república humanista», en Colombí-Monguió, *op. cit.*, p. 234.

### III.2.1. Contexto

Osorio indica que, para la época del autor, los intelectuales criollos formaron parte de quienes emplearon el mito guadalupano «para darse una identidad, para establecer las raíces de su cristianismo y con ello diferenciarse del cristianismo europeo».<sup>287</sup> Esta afirmación puede hallarse también en Lafaye, quien explica:

Mucho más complejas son, en cambio, las causas de que los criollos abandonaran relativamente las imágenes primitivas de María en América, como la de los Remedios en México. En verdad el antagonismo entre los criollos y los españoles nacidos en la Península y enviados como funcionarios a las Indias debió desempeñar un papel importante. Los españoles rendían culto a las imágenes tradicionales de María, es decir, a las réplicas de aquellas que existían en España, en su provincia de origen. Por otra parte, muchos de ellos debían sentir repugnancia de mezclarse con «la indiada», la multitud de los devotos indígenas de Guadalupe, por ejemplo. Los criollos, de cepa española, pero nacidos en el Nuevo Mundo, podían sentir esta misma repugnancia, ¡pero cómo hubieran podido ser insensibles a los prodigios que señalaban a su patria como la tierra de elección de la Virgen María!<sup>288</sup>

Las sugerencias tanto de Osorio como de Lafaye, anteceditas y replicadas por muchos otros investigadores, indican que el culto a la guadalupana en México unió, por lo menos en el terreno del fervor y la devoción, a los grupos no europeos, aun cuando los intereses de cada uno (criollo, indígena, mestizo...) fueran muy distintos y lejanos a la idea de unidad. Lo que es cierto, sin embargo, es que la Virgen de Guadalupe de Tepeyac (por diferenciarla de la homónima extremeña)<sup>289</sup> representó el nacimiento de lo que Lafaye llama «una forma original del cristianismo, en la que la Virgen María en su Inmaculada Concepción es mexicana», por el hecho de haber nacido en esta tierra. Esta virgen se preciaba de cobijar a todos aquellos que, como ella, habían nacido en suelo americano, y en particular en el novohispano,<sup>290</sup> por lo que se desempeñó, en su calidad de imagen y símbolo, como la

---

<sup>287</sup> Osorio (1991a), *op. cit.*, p. 206.

<sup>288</sup> Lafaye, *op. cit.*, p. 305.

<sup>289</sup> Sobre Guadalupe, se ha dicho que la Virgen tuvo su nombre por la homónima Virgen de Extremadura, llegada a América con los conquistadores. Sin embargo, también se ha enfatizado que entre ambas no existe ninguna semejanza iconográfica y que la distinción de sus devociones era conocida por lo menos desde 1574. En este sentido, Wobeser opina que la homonimia es resultado no de la identificación de la guadalupana con la virgen extremeña, sino de la adjudicación del nombre que los españoles darían al cerro del Tepeyac, «eso sí, en remembranza de la aclamada Virgen de Extremadura [...]. Cabe señalar que en los textos guadalupanos tempranos el término Guadalupe generalmente aparece asociado al lugar geográfico y pocas veces a la Virgen misma, que al principio no tenía una advocación específica». Cf. Wobeser, *art. cit.*, pp. 152-153; y Lafaye, *op. cit.*, pp. 308-316.

<sup>290</sup> En la dedicatoria a la importante obra de Manuel Sánchez, el doctor Francisco de Siles reconoce que el mérito del bachiller fue que «en el sagrado de lo divino de María Virgen ha introducido a todos los nacidos en esta tierra» (Sánchez, *op. cit.*, p. [CXCVIII]); y el mismo Sánchez dice: «Apareciéndose María en México entre las flores, es señalada por su tierra, no sólo como posesión, sino como su patria; dándole en cada hoja de sus

representante del sector criollo, sobre todo a raíz de la publicación de la obra de Miguel Sánchez, en 1648.<sup>291</sup> De esto, resulta entonces indudable que fueron los letrados, y sobre todo los criollos, quienes protagonizaron el florecimiento de la literatura guadalupana, a partir de la importancia que cobró para ellos desde mediados del siglo XVII.

Tanto en castellano como en neolatín, los textos que versaban sobre la aparición mariana proliferaron en la Nueva España, haciendo uso, pese a su tema sagrado, de las fuentes, recursos y materias de la Antigüedad clásica para su composición. Particularmente en la poesía neolatina, la Virgen de Guadalupe fue el tema central de himnos, centones, elegías y, por supuesto, poemas heroicos, en los que bajo el molde de la epopeya clásica se narró *épicamente* la aparición de la guadalupana en la Ciudad de México, con la implicación política y propagandística propia del género.

Como explica Laird, la Virgen de Guadalupe fue más que el «sello genérico» que impulsó la poesía épica neolatina en Nueva España, pues fue, además, quien se convertiría en el símbolo de la nacionalidad mexicana.<sup>292</sup> Esto sucedió, en gran medida, a partir de la identificación paulatina de la Virgen con los intereses criollos, impulsores de la definición de la nueva identidad, pero también sirvió a las inquietudes de los grupos campesinos, religiosos y gobernantes. En palabras de Osorio, la voz que otorgó el símbolo de la Virgen de Guadalupe fue la «conjunción de muchas voces y deseos», de la que la intelectualidad criolla fue su «más importante vocero».<sup>293</sup>

No obstante, cabe recordar que el origen del culto guadalupano no era criollo, sino fue resultado del proceso de transculturación —con intento de aculturación— entre la adoración a Tonantzin, diosa madre en la religión nahua, y la de la Virgen María, de la

---

flores y rosas escrito el título y fundación amorosa, con licencia para que los ciudadanos de México puedan entender, publicar, inferir, alegar, pretender, íntima y singular hermandad de parentesco con María en aquesta su imagen, pues renace milagrosa en la Ciudad donde ellos nacen; y la patria aunque es madre común, es amantíssima madre» (*ibid.*, f. 69r).

<sup>291</sup> Narváez Lora recalca que antes de la obra de Miguel Sánchez la imagen de la Virgen «había pasado desapercibida a lo largo de un siglo», y que no fue sino hasta que el bachiller la reinterpretó como la mujer del Apocalipsis que se convirtió en «fundadora de la Iglesia mexicana; por lo tanto le dio carácter patriótico y la hizo representante del sector criollo, no indígena ni español, sino nacida en México, en ese México novohispano donde también nacieron los criollos» (Adriana Narváez Lora, «Guadalupe, cultura barroca e identidad criolla», *Historia y Grafía*, 35, 2010, p. 155).

<sup>292</sup> Andrew Laird, *The Epic of America*, London: Duckworth, 2006, p. 18.

<sup>293</sup> Osorio (1991a), *op. cit.*, p. 26.

religión cristiana. Alejandro González Acosta resume que el culto indígena fue asimilado progresivamente por los criollos mexicanos, «a partir de su fundador embrión de culto materno y terrenal».<sup>294</sup> En esto coincide Pérez-Amador Adam, cuando señala que la imagen de la Virgen de Guadalupe fue tomada por los criollos «como insignia que resuelve los antagonismos culturales existentes entre indígenas, españoles, criollos, mestizos, africanos y mulatos, cifrando una identidad nacional en la idea de la madre común».<sup>295</sup>

El conocido mito de las apariciones marianas a Juan Diego en el cerro del Tepeyac en 1531, por el contrario, sí es plenamente criollo en su origen, y se alimentó de los textos que desde 1648 lo narraron y lo utilizaron para distinguir a la Nueva España de España. Concretamente, fue el bachiller Miguel Sánchez, con su volumen *Imagen de la Virgen María de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México...* (1648), el primero que narró la historia de las apariciones y el que sentó las bases sobre las que se desarrolló todo el pensamiento alrededor de la Virgen de Guadalupe. A partir de las afirmaciones de Sánchez y con las subsecuentes interpretaciones de los teólogos, se ensalzó el suelo mexicano con la presencia de María, pues consideraron que Dios había creado el Viejo Mundo para el descenso de Cristo y el Nuevo Mundo para el de Guadalupe. Sobre esto explica Pérez-Amador:

Así, el suelo mexicano era ensalzado por la presencia de María, hasta rayar las alturas sólo alcanzadas desde el punto de vista teleológico por Tierra Santa, tocadas éstas por Cristo. De ello resultaba la idea de ver en España, la nación aún dominadora, tan sólo un instrumento para develar la verdadera importancia y grandeza de México. Tal concepción teleológica fue grata a los criollos, que deseaban una identidad propia en la Nueva España.<sup>296</sup>

De ahí que las representaciones de los criollos del mito guadalupano reflejaran que México tenía un destino, el de ser morada del reino de María, y de ahí también que, para el caso que compete a este trabajo, la poesía épica —y su relación en general con la *Eneida* de Virgilio— resultara tan conveniente para la impresión de este mensaje.

Por lo demás, fue el culto, pero sobre todo el mito guadalupano, el que les permitió a los criollos asumir el pasado indígena como suyo. Sin embargo, no debe pensarse que por

---

<sup>294</sup> González Acosta en Anaya, *ed. cit.*, p. 41.

<sup>295</sup> Francisco de Castro, *La octava maravilla y sin segundo milagro de México...*, edición y comentario de Alberto Pérez-Amador Adam, México: FCE, 2012, p. 21.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 22.

esta razón los criollos se asumían iguales a los indígenas de su presente o reclamaban los mismos derechos para ambos, sino más bien que, en el discurso, únicamente se apropiaban de aquello que resaltaba su diferencia frente a los peninsulares. Como señala Lafaye a propósito del *Teatro de virtudes políticas...* (1680) de Sigüenza y Góngora, el hecho de que se incluyera la mitología y los emperadores aztecas en el texto era posible porque el pasado indígena había perdido, para entonces, «toda capacidad subversiva», y «sólo quedaba un espacio para que en él se diera un proceso de mitificación» de ese pasado y sus creencias.<sup>297</sup> Esta mitificación encontraría en el arte, y en este caso en la poesía, el terreno ideal para demostrar el orgullo del criollo por un pasado *americano* que contribuye a enaltecer, desde el inicio, su patria y el destino grandioso que le aguarda. Esto explicaría la razón de que Villerías dedique buena parte del segundo libro a la historia heroica del imperio mexicano y lo dibuje ya no solamente como un pueblo vencido, sino también como un pueblo digno.<sup>298</sup>

Ahora bien, desde 1648, cuando se publica el volumen de Sánchez, hasta 1724, año de escritura del *Guadalupe*, hubo un progresivo desarrollo de la literatura guadalupana tanto en prosa como en verso, que reflejó con distintos enfoques la apropiación del mito por los criollos del periodo e hizo resonar, sin dejar de valerse de la ambigüedad, la voz de sus intereses.<sup>299</sup> Por ello, no sorprende que Villerías eligiera la mariofanía mexicana para su poema épico, cuyo género exigía el empleo de los recursos heredados de la tradición al modo de los poetas de la Antigüedad clásica y tenía en sí mismo las implicaciones políticas en las que insistieron los autores del Renacimiento.

### **III.2.2. Texto**

Todo lo anterior sirve para contextualizar la composición de Villerías, en cuyo poema heroico, opina González Acosta, el complejo proceso de la formación de la tradición guadalupana encontró «la expresión humanista más depurada, que se estableció para la época como modelo guadalupano dominante».<sup>300</sup> Aunque, ciertamente, que el *Guadalupe* alcanzara

---

<sup>297</sup> Lafaye, *op. cit.*, pp. 112-113.

<sup>298</sup> Cf. Roberto Heredia Correa, «La asunción del pasado indígena por los criollos novohispanos (algunos textos latinos de la primera mitad del siglo XVIII)», *Bibliographica americana: Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, 4 (2007), pp. 1-18.

<sup>299</sup> Para un resumen de los textos más sobresalientes que narraron y vincularon la aparición de la Virgen de Guadalupe con el destino de Nueva España en el siglo XVII, cf. Castro, *ed. cit.*, pp. 20-31.

<sup>300</sup> González Acosta en Anaya, *ed. cit.*, p. 44.

esta expresión no fue fortuito, sino el resultado de la maduración no sólo del pensamiento guadalupano, sino también de la poesía neolatina.

Como es natural, el poema de Villerías no fue el primero en neolatín dirigido a la Virgen de Guadalupe. Desde el siglo anterior a su composición, poetas como José López de Avilés o Bernardo Ceinos de Riofrío habían dedicado sus versos, en distintos géneros, a la guadalupana. Por ejemplo, el *Poeticum viridarium in honorem, laudationem, et obsequium purae admodum... Mariae* (1669) de López de Avilés es considerado la primera obra —de la que se tiene testimonio— que en dísticos elegiacos rindió honores a la Virgen de Guadalupe, mientras que Ceinos de Riofrío, por su parte, compuso el *Centonicum Virgilianum monumentum mirabilis apparitionis purissimae Virginis Mariae* (1680), un centón con los versos de las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* de Virgilio. De hecho, Laird señala que la importancia de este último para la historia literaria fue su aspiración a la épica narrativa, pues «it pointed a way forward for the Latin poets on the next century who were to compose on a far more ambitious scale».<sup>301</sup> Entre estos poetas se encontró Villerías, pues si bien los autores como López Avilés o Ceinos de Ríofrío trazaron el camino de la poesía guadalupana en neolatín, ésta no había tenido una epopeya de la magnitud del *Guadalupe*, como apunta en otro lado el mismo Laird:

*Guadalupe* (1724) was, in formal terms, conventionally classical but its syncretic conception radically diverged from anything seen before in Mexico. Villerías, who was not a cleric, conflated the Roman pantheon and ‘Aztec’ polytheism with the Christian celestial hierarchy. Villerías’ work marks the transition from cento to a full blown narrative as he creatively appropriates ancient epic and didactic.<sup>302</sup>

Es el poema de Villerías, pues, una pieza importante en la historia de la literatura guadalupana y, sobre todo, de la literatura neolatina en Nueva España, aun cuando nunca se publicó sino hasta 1991.

A pesar de que la última afirmación sugiere que el manuscrito de Villerías fue prácticamente desconocido incluso en el siglo XVIII, Osorio asegura que «debió ser conocido

---

<sup>301</sup> Laird (2006), *op. cit.*, p. 18.

<sup>302</sup> Andrew Laird, «The Virgin of Guadalupe and the Birth of Latin Epic in Mexico: Bernardo Ceinos de Riofrío’s *Centonicum Virgilianum Monumentum*», en Jean Andrews y Alejandro Coroleu, *Mexico 1680: Cultural and Intellectual Life in the Barroco de Indias*, Bristol: HiPLAM, 2007, p. 15. El artículo con la paginación citada se encuentra disponible en <https://bit.ly/3zy4Euh>.

en su forma manuscrita, sin embargo, por algunos de sus contemporáneos». <sup>303</sup> El testimonio más obvio, <sup>304</sup> aunque ciertamente de alguien no coetáneo del autor, es el de Francisco Xavier Clavijero, quien en el prólogo a su *Breve informe sobre la prodigiosa y renombrada imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México* (1782) incluye al de Villerías entre los poemas heroicos que tratan el asunto guadalupano: «Sono stati altresì composti sullo stesso argomento alcuni poemi eroici [...]. Abbiamo ancora veduto un gran poema latino manuscritto di Giuseppe Villerías, poeta messicano». <sup>305</sup>

Más allá de la noticia de Clavijero, no hay otra referencia sobre el poema sino hasta la *Biblioteca Hispano-Americana* de Beristáin, quien indica que el *Guadalupe*, compuesto por cuatro libros, está incluido en uno de los tres tomos en los que se reúne la obra manuscrita de Villerías. <sup>306</sup>

### **III.2.2.1. Transmisión del poema**

A diferencia de como se encontraba en el siglo XVIII, toda la obra manuscrita de Villerías se ubica hoy en un solo tomo de la Biblioteca Nacional de México (BNM), ms. 1594. Beristáin indica que los manuscritos del autor se agruparon en tres tomos bajo el nombre *Josephi Villerias et Roelas, Jurisconsulti Mexicani Opera*, <sup>307</sup> y ya la *Gazeta de México*, cuando dio a conocer la muerte del autor en agosto de 1728, había informado que la evidencia de su excelencia poética eran los «tres tomos, que de su mano dexa escritos, con otros que ya se han dado a luz pública». <sup>308</sup>

La obra reunida de Villerías, añade Beristáin, fue parte del acervo de la biblioteca de la Universidad de México, llegando «entre los libros y papeles que se pasaron de los PP. Jesuitas». <sup>309</sup> De ahí, cuando en 1867 fue expropiada la biblioteca de la Real y Pontificia

---

<sup>303</sup> Osorio (1991a), *op. cit.*, p. 200.

<sup>304</sup> Osorio (*idem*) no indica ningún otro documento contemporáneo a Villerías en el que se refiera la existencia del *Guadalupe*, sino más bien supone que fue conocido por otros letrados de la época con base en los elogios que recibió el poeta por sus versos latinos.

<sup>305</sup> Francisco Xavier Clavijero, *Breve ragguaglio della prodigiosa e rinomata immagine della Madonna di Guadalupe del Messico*, Cesena: Gregorio Biasini, 1782, p. III.

<sup>306</sup> Beristáin, *op. cit.*, p. 330.

<sup>307</sup> *Idem*.

<sup>308</sup> *Gazeta de México*, desde primero hasta fin de agosto de 1728, N° 9, México, p. 68.

<sup>309</sup> Beristáin, *op. cit.*, p. 330. No se sabe cómo fue que los manuscritos llegaron a manos de los jesuitas, cuya biblioteca fue decomisada en 1767.

Universidad de México, pasaría a formar parte del fondo de origen de la Biblioteca Nacional,<sup>310</sup> donde permanece hasta nuestros días.

De acuerdo con Osorio, «el proceso de transmisión del manuscrito es un problema importante»<sup>311</sup> que inicia con la incógnita de cómo llegaron los tomos a manos de los jesuitas. Según el mismo investigador, esto complica saber si el compendio en el que se encuentra el *Guadalupe* contiene los textos autógrafos o son copias. Pero en 1821, Beristáin indicó en su *Biblioteca* que de los tres tomos «existen originales» entre los libros de la Universidad.<sup>312</sup> De no ser cierta la afirmación de Beristáin, la copia de las obras de Villerías se habría realizado entre 1728 y 1767. Lo cierto es que no se sabe si el códice en el que se reúnen los manuscritos contiene los versos, sustituciones, correcciones al margen y anotaciones de la mano del propio Villerías,<sup>313</sup> por lo que el trabajo filológico es una tarea aún pendiente en el estudio no sólo del poema del *Guadalupe*, sino, aún más, de toda la obra manuscrita del autor.

### ***III.2.2.2. Estructura y contenido del poema***

Así como se puede dudar sobre la autoría de las correcciones y añadiduras al poema, al igual de que el manuscrito sea una copia y no el autógrafo de Villerías, también podría cuestionarse que fuera el autor quien dividió la obra en cuatro libros. No obstante, según constata la transcripción de Osorio, la carátula del manuscrito ya indica esta estructuración: «IOS. VILLERIAE ROELAEI MEXICANI GUADALUPE QUATOR LIBRIS COMPRAHENSA» (*Guadalupe*, del mexicano José de Villerías y Roelas, comprendida en cuatro libros).<sup>314</sup> Esta división se sustenta en la similitud entre las aperturas y cierres de cada una de las partes, pues los libros, a excepción del cuarto, comprenden su unidad en la descripción de paisajes o partidas de los personajes.<sup>315</sup> Cada uno de los cantos entreteje la

---

<sup>310</sup> Cf. Ignacio Osorio, *Historia de las bibliotecas novohispanas*, México: SEP, 1986, pp. 209-242; y *La Biblioteca Nacional de México. Testimonios y documentos para su historia*, coomp. y ed. María del Carmen Ruíz Castañeda, Luis Mario Schneider y Miguel Ángel Castro, México: UNAM, 2004, pp. 481-482.

<sup>311</sup> Osorio (1991a), *op. cit.*, p. 201.

<sup>312</sup> Beristáin, *op. cit.*, p. 330.

<sup>313</sup> Algunas particularidades del ms. 1594 están descritas en Osorio (1991a), *op. cit.*, pp. 201-202.

<sup>314</sup> Osorio (1991a), *op. cit.*, p. 258. Cabe señalar desde ahora que todas las citas en latín del poema de Villerías se tomarán de la edición de Osorio, al ser la única hasta el momento, y se referirán en el cuerpo del texto. Todas las traducciones al español son mías.

<sup>315</sup> El libro primero cierra con la separación de María y Juan Diego tras la segunda aparición; el segundo libro abre con la descripción de la noche y cierra, nuevamente, con el regreso de María a los cielos y el andar de Juan Diego en la tierra; el tercer libro inicia con la descripción de un *locus terribilis* y cierra con la partida de María, a la que se suma un elogio hacia el cerro que pisaron sus plantas; finalmente, el cuarto se aparta de los demás libros no sólo en cuanto a su extensión, sino también porque no inicia con ninguna descripción, sino con la

narración de una única acción principal: el nacimiento de María de Guadalupe en México. El asunto, de raigambre histórico-religiosa, es por sí mismo grave y a la vez maravilloso, y son las apariciones y los milagros de la Virgen las principales fuentes de admiración, así como también la participación de los personajes de la religión pagana. Formalmente, la heroína del poema sería María, dado que tanto el título del poema como la acción giran en torno a ella. Sin embargo, su papel como el héroe épico podría discutirse en relación con otro de los personajes del poema, pues Villerías nunca la llama *heros*, como sí lo hace con Juan Diego, y podría suponerse que la Virgen, más bien, funge como la divinidad de los poemas heroicos antiguos.<sup>316</sup> Es en función de María, por lo demás, que el poeta introduce los episodios y a los demás personajes de la obra, siendo los principales Plutón y Tonantzin, identificados como sus antagonistas; Juan Diego, su elegido para cumplir sus designios; el arzobispo Juan de Zumárraga, caracterizado por su exceso de juicio, pero también por su piedad; y Atlas, profeta y guardián del pasado. Además de ellos, participan en la narración Bernardino, tío de Juan Diego, y la personificación del Cocolixtle, servidor de Plutón.

En cuanto al contenido, la obra sigue los modelos de la épica clásica, con una acción que tiene principio (elección de María para tener su templo en el Tepeyac), desarrollo (apariciones de María a Juan Diego para pedir un nuevo templo) y final (milagro de las flores en la tilma de Juan Diego y nacimiento de Guadalupe en Nueva España).<sup>317</sup> La extensión de la épica se acrecienta con los episodios, protagonizados, en su mayoría, por Plutón y Tonantzin; entre éstos se encuentra su visita a la cueva de Atlas (II) o la entrevista con la enfermedad del Cocolixtle (III). Juan Diego, por su parte, también forma parte de las dilaciones de la acción con escenas como la del diálogo con su tío Bernardino (III). Por lo demás, pasajes como la descripción de la Conquista (I), de las flores en el Tepeyac (III) y la écfrasis de la imagen de María en la tilma (IV) también aumentan la magnitud del poema. En conjunto, todos ellos contribuyen a la *varietas* épica y a representar la universalidad que caracterizaba al género, la cual daba cabida a la incorporación de motivos y personajes de otras materias y especies literarias. Un ejemplo son los más de 50 versos que Villerías dedica

---

llegada de Juan Diego a la morada del obispo, y concluye no con una separación de los personajes, sino con la écfrasis de la tilma.

<sup>316</sup> Mientras Juan Diego es nombrado *heros*, María es llamada *dea*, *princeps* o, simplemente, *Virgo*. Vid. el apartado III.3.3.

<sup>317</sup> Cf. Osorio (1991a), *op. cit.*, pp. 249-250 y 252-257.

a la descripción de las flores, la cual recuerda a las *Églogas* virgilianas,<sup>318</sup> o bien la reflexión filosófica de Juan Diego y Bernardino sobre el sentido de la muerte. Esto se observaría, también, en el cambio de paradigma entre la epopeya bélica y la de asunto sagrado, no sólo porque María es un sujeto divino que vendría a sustituir al guerrero o conquistador, sino además porque se califica de varón digno de imitación (el ἀνὴρ ἀγαθός de Platón) a un hombre *humilis*, quien representará la más alta virtud entre los hombres por su calidad cristiana y que, por lo tanto, podría pensarse que compite en heroicidad —y quizá protagonismo— con María.<sup>319</sup> Se tiene, pues, un poema épico con una marcada finalidad didáctica, persuasiva y político-propagandística, dirigida a un público erudito y capaz —o no— de ver las contrahechuras del texto poético y las posturas o poses del discurso criollo. De esta manera, se observa en la épica de Villerías el aprovechamiento de la tradición antigua y renacentista, pero también la innovación producto de su época.

Ahora bien, en cuanto a la esencia clásica, el inicio de la epopeya es uno de los momentos en los que más se aprecian las huellas de la tradición. En el *incipit* (I, 1-15), Villerías se apega más a la poesía de Homero que a la de Virgilio por disponer juntas la invocación, en primer lugar, seguida de la proposición; esto, además, siguiendo los principios de brevedad, claridad y atracción de los ánimos que resaltaron los tratadistas en sus preceptivas, con el remarcado deleite que produce identificar la veta clasicista:

*Indigenam, dic, Musa, Deam, quam Mexica quondam  
conspexit tellus, patriis emergere pulchram  
floribus, et sese (Veneris miracula contra)  
purpureo nitidam decorare cruore rosarum.*

Dime, oh Musa,<sup>320</sup> de la diosa indígena, que en otro tiempo la mexicana tierra miró emerger hermosa de las flores patrias y (al contrario de los milagros de Venus)<sup>321</sup> decorarse a sí misma espléndida con la purpúrea sangre de las rosas. (I, 1-4)

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>319</sup> *Vid. infra* el apartado de discusión sobre Juan Diego, María y el héroe épico.

<sup>320</sup> Es de notar que Villerías, al contrario de lo que señala Osorio (1991a, *op. cit.*, p. 202), no invoca a la Musa cristiana, sino a la profana, como el propio poeta señala versos más adelante: «*Tu, Pater omnipotens, summi moderator Olympi, [...] dirige nitentem; nam jam piget ante prophanam / accersisse Deam...*» (Tú, Padre omnipotente, gobernador del altísimo cielo, [...] guía al que se empeña; pues ya repugna haber invocado a la diosa profana, I, 8-9); y más adelante: «*[...] oh! Sordent priscorum numina vatum*» (¡Oh, poco valen los dioses de los antiguos vates, I, 11). La Musa a la que se dirige Villerías quedaría, entonces, reducida a un mero calco de la que invocaban en la épica antigua, pues el verdadero «guía» que quiere el poeta es el *Pater omnipotens*, conveniente a su asunto sagrado.

<sup>321</sup> En *Ov., Met.*, X, 717-739, Venus transforma a Adonis en la flor de la anémona al mezclar la sangre de su amado con néctar; dicha flor, del color de la sangre, sin embargo es de poca duración, pues es arrastrada por el

De estos versos, cabe destacar el papel de la palabra *indigenam*, no sólo porque ocupa la primera posición de todo el poema y, por tanto, evidencia su asunto, sino también porque esta ubicación inicial —remarcada por la cesura triemímera— y su relevancia desde la poesía antigua precisan la postura política de Villerías. El poeta cantará no simplemente a la Virgen María, para la que bastaría el sustantivo *deam*, sino a la Virgen María de Guadalupe del Tepeyac, es decir, exclusivamente a la que nació en México de las flores patrias (*patriis... floribus*). Esto, en relación con el contexto en el que se inscribe la literatura guadalupana y criolla en el siglo XVIII, le otorga una implicación política al adjetivo *indigenam*, que, reforzado con la idea de las flores nativas, subraya desde el comienzo la cualidad más importante para el discurso criollo, pues es la patria de la Virgen la que les concede su distinción frente a España y en este caso, incluso, una pretendida superioridad.

La relación anterior se acentúa al confrontar el primer verso de Villerías con el primero de la *Odisea* de Homero, en donde se observa que el novohispano sigue la misma estructura sintáctica. La única diferencia entre ambos inicios es el orden del sustantivo y el adjetivo, pues lo que busca Villerías es, como ya se mencionó, destacar lo que caracteriza a la diosa antes que a la diosa en sí:

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μουσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ  
πλάγχθη...

*Indigenam, dic, Musa, Deam, quam Mexica quondam  
conspexit...*<sup>322</sup>

---

viento, de donde recibe su nombre. Villerías, por su parte, dice de Guadalupe que, al contrario de la metamorfosis que hizo Venus, ella misma se decoró con la sangre de las rosas, en referencia a la impresión de su imagen en la tilma de Juan Diego. Este milagro se opone por tanto a la metamorfosis de la anémona y permitió la perduración de su retrato. Al respecto, recuérdense las palabras que Francisco de Castro escribió acerca de la imagen de María en el ayate, en la dedicatoria al lector de *La octava maravilla*: «aquella, habiendo sobre un siglo, no pocos años de otro que floreció, hoy persiste tan plausible, admirable y hermosa en su cuadro como de flor acompañada de otras muchas» (Castro, *ed. cit.*, p. 95).

<sup>322</sup> Laird («The *Aeneid* from the Aztecs to the Dark Virgin. Vergil, Native Tradition and Latin Poetry in Colonial Mexico from Sahagún's *Memoriales* (1563) to Villerías' *Guadalupe* (1724)», en Joseph Farrell y Michael C. J. Putnam (eds.), *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010, pp. 224-225) considera que el primer verso de Villerías recuerda a la traducción al latín del inicio de la *Odisea*, que escribe Horacio en *Ars*, 141. Igualmente, encuentra semejanza con la *Urania* de Giovanni Pontano, con lo que se establecería «a parallel between Urania as the daughter of the supreme deity and the cosmogony of the *Guadalupe*» (p. 225). Lo cierto es que, más allá del verbo *dic* y el vocativo *Musa* en ambos textos sugeridos por Laird, no hay alguna otra referencia que apunte a la intertextualidad entre los pasajes, pues el verso de Villerías mantiene una relación estructural más estrecha con Homero que con Horacio y el vínculo con la *Urania* de Pontano no queda claro.

Los siguientes versos (5-15) continúan la invocación del poema y están dirigidos a Dios, llamado aquí *Pater omnipotens*. Se sigue a ella la alabanza, típica de la épica, a las hazañas de Carlos V, dominador de todo el orbe, así como también a la abundante y rica en oro e ingenios tierra americana (16-40). Es aquí cuando Villerías introduce a Plutón, dios infernal que, expulsado de Oriente, tiene su morada en Nueva España y dirige al pueblo bárbaro en su salvaje religión (41-62). El poeta justifica entonces la conquista de México (63-72) y resume la empresa, no sin dejar de mencionar las hazañas de Cortés, Alvarado y Ordaz (73-102). Inicia luego la misión evangelizadora, que amenaza con acabar el dominio de Plutón. Por ello, el dios se propone dar la batalla contra el cristianismo, acompañado de los pueblos indígenas que habitan Nueva España y de su hija Tonantzin, con quien comparte el infértil Tepeyac como su espacio de culto (103-162). La escena se traslada ahora al cielo, donde se realiza una suerte de asamblea de los dioses, en la que María pide a Cristo le conceda tener su reino en Nueva España y su templo en el Tepeyac para acoger al pueblo mexicano y salvarlo de la barbarie de Plutón (163-242). Una vez obtenido el permiso, María planea cómo lograr su objetivo y el poeta entonces introduce al indio Juan Diego, cuya descripción lo identifica como un héroe (*vir*), digno de admiración por su virtud cristiana (243-280). Sucede la primera aparición; María se presenta ante Juan Diego y le ordena que pida al arzobispo, Juan de Zumárraga, la construcción de un nuevo templo para que allí lo auxilie a él y a los suyos, y Juan Diego obedece (281-371). La escena regresa a Plutón y Tonantzin, quienes intentarán persuadir a Zumárraga para que no crea las palabras del indio cuando éste sirva de intermediario de la Virgen. Y el obispo, en efecto, duda de su mensaje (372-487). Finalmente, el libro termina con la segunda aparición de María a Juan Diego, quien le cuenta el fracaso de su entrevista con Zumárraga y le pide que mejor elija un heraldo de mayor gala para cumplir el mandato. María, sin embargo, le ordena que vuelva con el obispo y se retira de nuevo al cielo (488-521).

El segundo libro abre con la descripción de la noche y el vuelo de Plutón y Tonantzin a las afueras de su cueva (1-15). Llegan a la gruta del anciano vate Atlas, a quien piden que les cuente el futuro de sus dominios tras haberse aparecido María (16-61). El episodio corresponde al momento prospectivo y de revelación característico del poema épico, pues Atlas, obediente, anuncia la ruina a los dos dioses profanos y les confirma la llegada de la Virgen, siguiendo de cerca la *Égloga IV* de Virgilio (62-98). El profeta invita entonces a

Plutón y a Tonantzin a adentrarse en las profundidades de su caverna para conocer los hados de manera más precisa. Villerías toma este espacio para introducir una écfrasis que, sumada a la profecía de Atlas, forma parte de la conjugación del pasado, el presente y el futuro de Nueva España en un mismo espacio, tal como hiciera Virgilio en la *Eneida*. Allí se muestran, pintados en los muros de piedra, episodios de la historia prehispánica, entre los que se incluye la migración desde la legendaria Quivira, la fundación de Tenochtitlan una vez encontrada la señal del águila desgarrando una serpiente, y la instauración del imperio mexica que domoñó a los pueblos vecinos. Se siguen a ellas las imágenes de los emperadores mexicas con la relación de sus hazañas hasta la muerte de Moctezuma II (99-221). Es con este conjunto de descripciones que Villerías explota la riqueza de la Antigüedad clásica para embellecer su poema y dignificar al pueblo mexica, pues utiliza a personajes como Alejandro Magno, Midas y Cresos, y los templos de Grecia, Egipto y Libia, como puntos de comparación para construir una hipérbole en favor de la magnificencia del imperio:

Sed quis Ahuizolis vel majestate verendam  
 exprimeret faciem; sacra vel molimina pictor  
 clauderet arte potens, aut inclyta gesta notaret?  
 Hujus inest templum fabricatum sumptibus illud,  
 quale nec Aegyptus struxit, nec Graecia mendax  
 edidit, aut Lybicis Ammon possedit in oris.  
 Denique prae reliquis gestuque, habituque severo  
 perstat conspicuus prope Moctezuma secundus  
 atque omnis domitas terrae moderatur habenas.  
 Non opibus quisquam, non illum Craessus avarus,  
 insanusve Midas, aut quam quondam extulit Orbis,  
 dives Alexandri superavit gloria Magni.  
 Nec mihi si vatis dederit grave carmen Apollo  
 Maeonii, et cunctae veniant in pectora Musae,  
 enarrare queam pompam, fastumque potentem  
 lautitias, epulas, uxores, pocula, servos,  
 et quaecunq; homines faciunt bona multa beatos.

¿Pero quién retrataría por su majestad el venerable rostro de Ahuizotl; o con qué sagrada arte abarcaría el hábil pintor las empresas o registraría las ínclitas hazañas? Está ahí aquel templo construido con sus riquezas, cual ni Egipto erigió ni construyó la Grecia mendaz, ni Amón poseyó en las costas de Libia. Finalmente, frente al resto, con su gesto y porte serio, está de pie el insigne Moctezuma II, y dirige las domadas riendas de toda la tierra. Nadie a este superó en riquezas, ni el avaro Cresos, ni el insano Midas ni la gloria opulenta de Alejandro Magno, a la que la tierra alguna vez elogió. Y ni aunque Apolo me diera el grave canto del poeta meonio, y las Musas juntas vinieran a mi pecho, podría narrar la pompa y su fausto poder, la magnificencia, los banquetes, las esposas, las copas, los siervos y tantos bienes que hacen dichosos a los hombres. (II, 195-211)

Ya descrito el pasado, la escena vuelve al relato profético con la narración de los milagros que la Virgen realizará contra las inundaciones y la peste del cocolixtle en la Ciudad de México (222-259). Rechazando los designios y dispuesta a pelear por su dominio, Tonantzin exige ver ahora a Juan Diego en el presente, en su segundo intento por convencer a Zumárraga de construir el templo de María. Se describe entonces a Juan Diego frente al obispo, quien nuevamente se muestra incrédulo de sus palabras, pero le concede la oportunidad de ofrecerle un indicio o prueba de quien lo envía. Juan agradece a Zumárraga y le asegura que volverá con la señal solicitada, confianza que sorprende al arzobispo. Éste, por ello, ordena a dos de sus siervos que sigan al indio y que le refieran a dónde se dirige y con quién se encuentra, mientras él mismo se queda rezando para que Dios sea claro con la señal que devuelva (260-353). Se enfurecen Plutón y Tonantzin por los eventos que miran, mas se empeñan en su intento. El dios infernal agradece a Atlas por las revelaciones que les ha dado y él y su hija se marchan de la caverna del anciano profeta (354-387). Mientras tanto, los espías de Zumárraga pierden de vista a Juan Diego entre la niebla, lo que aprovecha Plutón para urdir un engaño. Bajo el disfraz de indígena, Plutón sale al encuentro de los siervos del obispo y les dice que Juan Diego practica hechicería y encantamientos, y que su mágica maldad es conocida por todo México. Los perseguidores de Juan Diego creen al dios y se apresuran con Zumárraga para darle la información sobre el indio. Éste, sin embargo, se decide por sopesar la situación y juzgarla bajo la razón (388-442). Finalmente, la escena retrata la tercera aparición de María a Juan Diego, quien le cuenta de la prueba que solicitó el obispo para aprobar la construcción del templo. María le asegura que al día siguiente le entregará las señas y se retira de nuevo al cielo, mientras que Juan Diego emprende su camino a casa (443-499).

La descripción de un *locus terribilis* abre el tercer libro del poema, en el que se pinta el hogar pantanoso, pestilente y oscuro del Cocolixtle (1-34). Plutón acude a la morada del anciano para pedirle que infecte a Juan Diego y evitar así que lleve las señales de María (35-57). El Cocolixtle responde a Plutón que no puede cumplir su orden con Juan Diego, pero sí con su tío Bernardino, cuya edad lo vuelve más propenso, y lo hace caer gravemente enfermo por los venenos de la peste (58-121). Juan Diego llega con Bernardino y vela por su salud hasta la mañana siguiente. Ruega entonces a María que mejore la salud de su tío para que así pueda cumplir el encargo divino. Sin embargo, la enfermedad empeora e impide que Juan

Diego asista a su encuentro con la Virgen (122-179). Villerías introduce entonces dos largos discursos en boca de Juan Diego y Bernardino, quienes hablan sobre la virtud, la vida y la muerte (180-277). Finalmente, Bernardino pide a su sobrino que vaya por el ministro para aplicarle el último alivio. Juan Diego se debate sobre qué mandato cumplir primero, si el de la Virgen o el de su tío y, en un acto de auténtico heroísmo cristiano, decide atender a Bernardino, pues se encuentra próximo a morir y la ley de Cristo ordena que reciba los últimos sacramentos. Convencido de sus argumentos, Juan Diego toma un camino distinto para no pasar por donde se encontraba con María, por temor a demorarse con la aparición y su discurso. La Virgen se percató de ello y, sin embargo, como una madre se complace de la cautela y la astucia de Juan Diego. Sigue entonces al indio y sale a su encuentro (278-331). La cuarta aparición de María toma por sorpresa a Juan Diego, quien teme que ella reproche su tardanza; no obstante, la saluda y le narra las causas de la demora. La Virgen le dice que no debe temer, pues ella es protectora y madre, y lo consuela con la noticia de que Bernardino ya está libre de todo peligro. Le da la orden, además, de que escale el monte y recoja las flores que llevará por señas frente al obispo (332-374). Juan Diego obedece y sube hasta la colina, antes árida y seca, y se maravilla de verla cubierta de flores variadas en pleno invierno. Él las recoge en su tilma y regresa con María, quien le ordena que ahora vaya con el arzobispo, le muestre las señas sin que nadie antes las vea, e insista en la construcción del nuevo templo (375-483). Finaliza el libro con un elogio al cerro del Tepeyac y a la fuente milagrosa que emanó cercana (484-505).

Finalmente, el último libro del *Guadalupe* narra la llegada de Juan Diego a la morada del obispo. Sin embargo, los siervos de Zumárraga le impiden el paso y buscan, impulsados por Plutón y Tonantzin, observar los dones que lleva en su tilma. Juan Diego intenta esquivar a los siervos, pero éstos logran por la fuerza descubrir las flores que, maravilla, ahora parecen adherirse a la manta (1-27). A la portentosa escena llega el obispo, quien observa la tilma y manda a llamar a Juan Diego, de cuyas palabras ahora confía, para que le cuente sobre las señales que porta y despliega frente a todos (1-84). Se sigue a estos versos una segunda invocación a las Musas, esta vez cristianas,<sup>323</sup> para que canten el resto del poema (85-95). El

---

<sup>323</sup> «*Nunc vos, caelestes Musae, quibus alter Apollo / plenius inspirat carmen; quaeque ipsa Libethri / culmina, vel sylvas, Heliconiadesque sorores, / atque Cabalinos audetis temnere rivos; / angelicae mentes, comprehendite caetera cantu. / Vos equidem, nam nostra gravi jam oppressa Camoena / pondere succumbit coeptis, et lassa fathiscit*» (Ahora ustedes, Musas celestes, a quienes el otro Apolo / inspira un poema más pleno; y que a las

poeta narra entonces cómo en la tilma no sólo se observaron las flores, sino además la misma refulgente imagen de la Virgen, cuya belleza supera cualquier obra de los más reconocidos artistas europeos. Zumárraga le habla al retrato y le asegura, conmovido, que seguirá sus órdenes (96-133). De Tonantzin y Plutón sólo se dice que huyeron a su caverna (134-137), y Villerías continúa sus versos con la atención que atrae el prodigio de la tilma, la cual es extendida en el altar para el culto. Entre las admiraciones, destaca la de los doctos que se preguntan a qué libros sagrados remonta el símbolo, y el poeta refiere el pasaje del Apocalipsis 12 de Juan (138-171). Se introduce, por último, una tercera invocación a las Musas (172-179) y a la Virgen (190), para que auxilien a Villerías en el canto de la segunda écfrasis del poema, esta vez sobre la tilma y la extraordinaria belleza de la imagen de la Virgen morena (180-227).

### ***III.3. Función de la tradición épica clásica en la construcción de los personajes del mito***

Como gran parte de las obras que se inscribieron en la tradición clásica, y particularmente en la épica neolatina, el *Guadalupe* se compone no sólo de versos tomados de otros autores o escritos al modo de los textos clásicos para ornamentar su contenido, sino que también emplea el bagaje literario de la Antigüedad para enriquecer su desarrollo narrativo y, por lo tanto, acrecentar su significado. Uno de los puntos en los que se puede analizar esta tendencia es, precisamente, en la construcción de los personajes que intervienen en el poema épico, al observar de qué manera y con qué atavíos los viste su autor para proponer una lectura más profunda a partir de las implicaciones de dichas vestiduras.

A pesar de tratar un asunto sagrado en su poema, Villerías no duda formar parte de los poetas que integran personajes paganos como agentes de la trama, aun cuando esta práctica fue muchas veces condenada en la teoría épica. Sin duda, y con base en los tratados revisados en el capítulo anterior, podría pensarse que la incorporación de estos personajes transgrediría la verosimilitud del poema, de no ser porque estas figuras, consideradas ídolos demoniacos por los españoles, eran realmente veneradas en el pasado que imita el poeta.<sup>324</sup>

---

mismas cimas / del Libetro, o bien a los bosques y a las hermanas Heliconiadas / y a los arroyos cabalinos se atreven a desdeñar; / mentes angelicales, narren el resto del canto. / Ustedes ciertamente, pues nuestra Camena, oprimida por el grave / peso, ya sucumbe a la empresa y desfallece cansada, IV, 85-91).

<sup>324</sup> Recuérdese, por ejemplo, lo que Cascales refirió sobre los personajes paganos y divinos y su relación con la maravilla y la verosimilitud del poema. *Vid.* el apartado II.1.4.

La inclusión de dioses como Tonantzin y Plutón, por lo tanto, no rompería con la verosimilitud de la narración y, más bien, contribuiría a enfatizar la esfera del mal a la que María combatió con su llegada y continuar con el mensaje político-religioso del poema, además de que su caracterización distaría de seguir únicamente las convenciones de su propia tradición. En este mismo sentido, la epopeya de Villerías no sólo destaca por la inclusión de personajes de la mitología pagana en su desarrollo, sino también porque los mismos personajes que pertenecen a la historia del guadalupanismo en México se remontan a los textos antiguos, particularmente la *Eneida* de Virgilio. Por ello, como último apartado de este trabajo, se revisará una selección de fragmentos del *Guadalupe* para destacar la presencia clásica en la caracterización de sus protagonistas, de manera que se evidencie cómo a través de estos atavíos clásicos se potencializa el contenido literario y su repercusión en la narración épica.

### ***III.3.1. María y Tonantzin***

En un orden lógico, en el primer lugar de la lista de personajes se encuentra María, sobreentendida como la protagonista del poema desde el mismo título del texto.<sup>325</sup> Virgen, madre y esposa de Júpiter único y trino (*Iovisque / unius, et trini... Conjux*, I, 171-172), es ella quien desata la acción épica y quien, entre la oposición entre el bien contra el mal que buscaban proyectar los poemas sagrados, dirige el bando de los virtuosos, representado en el plano terrenal por Juan Diego. La contraparte de María sería Tonantzin, que junto con su padre Plutón conforma el luciferino binomio que buscará obstaculizar la construcción del templo para el culto guadalupano en México.

A pesar de que ninguna de las dos forma parte del panteón grecolatino, la indumentaria poética de Villerías las dota de características particulares que se remontan a los textos clásicos y que las perfilan e, incluso, llegan a semejarlas. Esta práctica, como se sabe, no era nueva en el campo de la religión y mucho menos en el ámbito de la literatura, pues ya desde el siglo IV d.C. y hasta después del Renacimiento se empleó la poesía de la Antigüedad clásica, y en especial la de Virgilio en la épica, para revestir a los personajes del cristianismo. Precisamente, uno de los ejemplos más representativos de este fenómeno es el

---

<sup>325</sup> Resulta interesante que, salvo en el título de la obra, Villerías en ningún momento menciona el nombre de Guadalupe, ni como antropónimo ni como toponímico.

de María, presentada en diversos textos a partir de fragmentos literarios que tienen por protagonista a Venus, con base en la relación que existe entre ambas por su papel de diosas y madres. Cabría agregar, entonces, que no es casualidad que Villerías mencione a las dos divinidades como contrarias en el *incipit* de su poema, ya no sólo por el caso específico del milagro de las flores, sino además porque a lo largo de los siglos hubo una identificación y al mismo tiempo una resignificación de la figura de Venus, especialmente a partir del libro I de la *Eneida* de Virgilio, con la de María, en tanto que ambas son llamadas *virgines* y son reconocidas como madres que interceden por sus hijos.<sup>326</sup> Pero para este caso en especial, cabe resaltar que el poema de Villerías también muestra, en un momento específico, una construcción particular del personaje de la Virgen en consonancia con otra diosa pagana y en seguimiento de otro pasaje de la epopeya virgiliana.

En el libro I del *Guadalupe*, luego de describir la morada de Plutón y de Tonantzin, Villerías traslada la escena del poema al cielo, donde se reúnen los santos junto a Dios, preocupados por el destino de los hombres que viven cegados por la idolatría en México (I, 163-168). De entre estos santos, señala el poeta, destaca la reina María, cuyo honor supera al de los demás por su parentesco con Dios:

*Praesertim magnos inter quae maxima divos  
fulget, et illorum incedit Regina; Iovisque  
unius, et trini quae Mater, Filia, Conjux,  
laudatur, ternoque gravis decoratur honore.*

Brilla especialmente la que es la máxima entre los magnos santos y se presenta como su reina; es alabada como madre, hija y esposa de Júpiter único y trino, y es enaltecida, digna de ello, con el triple honor. (I, 169-172)

Esta manera de referirse a la Virgen, reconociéndola como reina (*Regina*) y concediéndole un peso significativo a su vínculo con Dios (*Iovisque unius, et trini quae Mater, Filia, Conjux*), remite a un discurso de la diosa Juno en *Aen.*, I, 37-49, especialmente en los versos 46-49:

*Ast ego, quae divom incedo regina, Iovisque  
et soror et coniunx, una cum gente tot annos*

---

<sup>326</sup> Ejemplos de ello se pueden encontrar en el *Centro Probae* o el *Cento nuptialis* de Ausonio. Cf. Viola Starnone, «The Virgin in the Woods: Virgilian Traces in the Construction of Mary, Mother of God», *International Journal of the Classical Tradition*, 27 (2020), pp. 153-170; y Michael Schulze Roberg, «Mary as a Heroine: Jesus' Mother in Renaissance Epic», *Graeco-Latina Brunensia*, 2: 16 (2011), pp. 171-186.

*bella gero! Et quisquam numen Iunonis adorat  
praeterea, aut supplex aris imponet honorem?*

¡Pero yo, que me presento como reina de los santos, hermana y esposa de Júpiter, llevo tantos años en guerra contra un solo pueblo! ¿Y habrá alguien que todavía adore el numen de Juno? ¿O que, suplicante, rendirá honores en sus altares? (I, 46-49)<sup>327</sup>

Es de esta forma como se establece en el poema una relación entre Juno y María, en tanto que ambas son consideradas reinas del cielo y poseen un grado de dignidad mayor al de los demás al estar emparentadas en más de un nivel con la divinidad principal: Júpiter, por una parte, y Dios, por la otra. No obstante, Villerías no deja de marcar una escisión entre sus personalidades al cambiar el sujeto de la enunciación, pues mientras Juno se presenta a sí misma con tono rencoroso y de manera orgullosa; en el *Guadalupe* es el poeta quien dignifica a María con el triple honor de su parentesco, lo que resalta la humildad característica del personaje sagrado y construye, además, una suerte de legitimación por parte del criollo que recuerda quién y cómo es la Virgen que, compadecida por sus hijos, intervino para su salvación en estas tierras.

En la escena, el vínculo entre Juno y María se afianza al continuar cada uno de los textos, pues en los dos, uno claramente basado en el otro, ellas están por protagonizar una escena de petición o plegaria<sup>328</sup> que resultará definitiva para el desarrollo del poema. La identificación se logra sobre todo a partir del léxico que emplea Villerías, siguiendo el modelo de Virgilio. En la *Eneida*, Juno busca al dios Eolo para pedirle que provoque una tempestad que acabe con las naves de los troyanos. La diosa, en palabras de Virgilio, se dirige «suplicante» (*supplex*) a la divinidad menor:

*Ad quem tum Iuno supplex his vocibus usa est.*

Entonces Juno, suplicante, se dirigió a éste [*sc.* Eolo] con estas palabras. (I, 64)

Por su parte María, también *supplex*, interpela a Dios para que éste le conceda tener su templo en el Tepeyac y así acabar con el dominio infernal de Plutón y Tonantzin:

*En ipsa, en, tensis nunc te reverenter eisdem  
convenio supplex, et debita praemia posco.*

---

<sup>327</sup> Todas las citas a la *Eneida* fueron tomadas de Virgilio, *Aeneis*, ed. Gian Biagio Conte, Berlín: De Gruyter, 2019.

<sup>328</sup> Para un análisis de las plegarias imprecatorias de Juno a Eolo y a Alecto en la *Eneida*, cf. Silvia Ester Saraví, «Juno suplicante», *Auster*, 4 (1999), pp. 63-84.

Ahora, heme aquí, heme aquí que, con mis manos extendidas, me dirijo a ti suplicante y reclamo las debidas recompensas. (I, 186-187)

Cabe destacar que, en la *Eneida*, la única otra divinidad a la que Virgilio califica con el adjetivo *supplex* es, precisamente, Venus, cuando ruega a su hijo Cupido que enamore a Dido de Eneas; de hecho, las palabras de María en I, 187 recuerdan también el verso «*ad te confugio et supplex tua numina posco*» (A ti recurro y suplicante pido tu divino poder, *Aen.* I, 666), relación que resulta aún más pertinente porque remarca con mayor precisión el vínculo madre-hijo en el diálogo, con una petición dedicada, además, a impedir que el antagonista (Juno / Plutón) actúe contra el protagonista (Eneas / María). Villerías, pues, presenta a la Virgen frente a Dios de la misma manera que Virgilio coloca a Venus frente a Cupido y a Juno frente a Eolo, ya no sólo en cuanto a su parentesco con la divinidad, sino también en cuanto a su forma de actuar frente al dios al que interpelan.

El poeta retoma exclusivamente la escena de Juno para el momento en el que Dios le responde a María, de manera semejante a como Eolo contesta a la saturnia:

*Aeolus haec contra: tuus o regina quid optes  
explorare labor; mihi iussa capessere fas est.*

Eolo respondió estas cosas: «tu labor, oh reina, es buscar lo que deseas; cumplir tus mandatos es mi obligación». (I, 76-77)

*Haec placidus contra: Tua tantum cura quid optes  
significare, Parens, nostra id facere omne voluntas.*

Plácidamente, [Dios] respondió estas cosas: «lo que con tu cuidado tanto deseas mostrar, Madre, hacerlo es nuestra voluntad». (I, 233-234)

No obstante, y como sucedió en el primer pasaje, ahora el que llama a Juno suplicante es Villerías, mientras que es María quien, con la primera persona, realza su calidad y virtud cristiana mostrándose a sí misma *supplex*, a la manera en que Venus dialogó con Cupido en la *Eneida*.

Ciertamente, las diferencias contextuales entre Juno y la Virgen María anularían, dentro de lo formal, la relación entre la una y la otra,<sup>329</sup> pues las cualidades con las que se suele identificarlas con mayor inmediatez no se equiparan sino, por el contrario, se oponen (por ejemplo, Juno iracunda frente a María proba); y mientras una es la antagonista del poema, la otra resulta su protagonista, y de ahí que sus respectivas intervenciones en la trama tengan propósitos distintos.<sup>330</sup> Sin embargo, a nivel textual y para el desarrollo épico de la acción, la identificación del pasaje virgiliano en la obra de Villerías, así como la igualdad en la actitud suplicante de sus interlocutoras en ambos poemas, refuerzan el papel tan determinante que tiene para la trama la intervención de María con Dios, pues así es la de Juno con Eolo.<sup>331</sup> A pesar de que Juno actúa con la intención de impedir la fundación de Roma, su demanda a Eolo es, en realidad, la que desata la acción épica del poema, pues con ella se inauguran los *labores* que habrá de soportar Eneas para llegar a Italia.<sup>332</sup> La petición de María a Dios es, de la misma manera, la que abre el campo para la construcción del templo mariano en Nueva España, pues a partir de que le es concedido el permiso de tener su morada en el Tepeyac es que inicia los preparativos de su empresa (I, 240-242) y comienza el desarrollo de la acción. Más allá de esta función narrativa, lograda y resaltada a partir de la identificación de María con Juno y su entrevista con Eolo, no habría en el poema ninguna otra relación textual entre los personajes de estas divinidades.

Ahora bien, como se mencionó al inicio de este apartado, el personaje que formalmente sería la antagonista de María es Tonantzin, adorada por el insensato pueblo (*vesana gens*) junto a su otro antagonista, Plutón. La decisión del poeta de oponer a ambas diosas responde a la identificación y posterior sustitución que hubo del culto de Tonantzin con el de María en Nueva España. Esto, en el plano épico, se relaciona con la tercera de las

---

<sup>329</sup> Sin embargo, cf. Stephen Benko, *The Virgin Goddess. Studies in Pagan and Christian Roots of Mariology*, Leiden-Boston: Brill, 2004, pp. 20-82, para un recorrido por las diosas antiguas, especialmente Juno Celeste, que fueron antecedentes para el culto mariano.

<sup>330</sup> Como se tratará más adelante, Juno se asemejaría más al personaje de Plutón. *Vid.* apartado III.3.2.

<sup>331</sup> Saraví (*vid. art. cit.*) propone que los discursos de Juno a Eolo, en el libro I de la *Eneida*, y a la furia Alecto, en el libro VII, son determinantes porque inauguran momentos decisivos para la acción épica y destacan la estructura bipartita de la epopeya, pues mientras la plegaria a Eolo provoca la *tempestad marina* y «comienza concretamente la acción» (*ibid.*, p. 70), la dirigida a Alecto impulsa la *tempestad bélica* y «abre el conflicto de la guerra itálico-troyana» (*ibid.*, p. 82).

<sup>332</sup> Así lo remarca Virgilio en *Aen.*, I, 3-6.

características que Nagy<sup>333</sup> identificó sobre los héroes, pues la antagonista de la Virgen no sólo es la divinidad que más se parece a ella en la cosmovisión mexicana, sino que además el espacio sagrado que se asignó a Guadalupe es coextensivo con el espacio que tenía Tonantzin, es decir, el cerro del Tepeyac. De acuerdo con Laird, el que Villerías haga de la deidad mexicana la antagonista directa de la cristiana es una muestra de la «criollización» del mito guadalupano, cuya intención es evidenciar que la Virgen está completamente «purgada» de su asociación con la antigua diosa.<sup>334</sup> En el poema, ambas son llamadas vírgenes (*virgo*), con la diferencia de los atributos que las identifican, pues mientras María, por ejemplo, es una *Virgo parens* (Virgen Madre) resaltada por su belleza (*pulcherrima*) y excelencia (*celsissima*), Tonantzin es una *turpis Virgo* (repulsiva virgen), que destaca por su fealdad y palidez (*livida*) y cuyo dominio queda delimitado a los infiernos (*Cocytia Virgo; Stygia Virgo*). La intención del poeta con estos contrastes sería, entonces, marcar una escisión tajante entre ambas divinidades; aunque en el poema esto no siempre sucede así.

En principio, tanto Tonantzin como María son identificadas como madres, aunque sólo una de ellas es reconocida como la verdadera. El nombre de Tonantzin es, de hecho, lo único en el poema que apunta a su condición materna, a partir de la etimología del vocablo en náhuatl, difundida ya desde Bernardino de Sahagún.<sup>335</sup>

*nataque quam patria lingua dixere Tonanthin,  
nostra, quod (infandum!) Mater sonat ore latino.*

Y su hija, a la que en la lengua nativa llamaron Tonantzin, y que en la latina significa (¡terrible de decir!) «nuestra madre». (I, 147-148)

Más allá de esta referencia, no hay ninguna otra indicación en el poema de que Tonantzin sea la diosa madre para la religión de los antiguos mexicanos, pero sí para los de otros pueblos. El poeta proyecta a Tonantzin, más que como una divinidad autóctona prehispánica, como

---

<sup>333</sup> Vid. las características del héroe de Nagy en el primer capítulo. Al hablar de épica antigua, Nagy entiende héroe como semidios u hombre; en el caso del *Guadalupe*, ambas pertenecen a la esfera de las divinidades, pero sólo una a la «religión verdadera».

<sup>334</sup> «Tonantzin's key role in this epic composition is not in spite of her potentially sacrilegious association with Mary, but because of it [...]. The opposition is a neat move – not because any of Villerías' potential readers would ever really have needed the distinction between the two to be clarified, but because it ensures a decisive creolization of the Guadalupean myth by ensuring that the Virgin is completely purged of her association with the indigenous figure of Tonantzin» (Laird, 2010, *op. cit.*, p. 230).

<sup>335</sup> «Esta diosa se llama *Ciuacoatl*, que quiere decir muger de culebra; y también la llamaban *Tonantzin*, que quiere decir nuestra madre» (Bernardino de Sahagún, *Historia General de las Cosas en Nueva España*, t. I, 6).

una exiliada de Italia, víctima de la llegada del cristianismo, de la misma manera que sucedió con su padre Plutón:

... *Quid nunc? quid talia cernens  
praestolare, Pater? (Primum est sic orsa frementi  
voce furens, spiransque incendia saeva Tonanthis)  
Quid superest nobis? Quo Iupiter amplius optat  
mittere?*<sup>336</sup> *Nonne satis lucis spoliasset latinis?  
Sedibus eiecisse sacris? Privasse potitis  
per totam Europam, meliore sub ordine, sceptris?  
Nosque ipsa extorres pepulisse ex arce Quiritum?  
[...]  
Namque olim (memini) Phrygias turrata per urbes  
incedens Italas eadem mox inde revertens  
cantabar, Materque Deum, Berecintia, Vesta  
milleque nominibus populo acclamante vocabar.*

... ¿Ahora qué? ¿Qué esperar viendo semejantes cosas, padre? (Así habló primero Tonantzin con voz rugiente y exhalando crueles fuegos). ¿Qué queda para nosotros? ¿A dónde más quiere enviarnos Júpiter? ¿Acaso no fue suficiente habernos despojado de los bosques latinos? ¿Habernos expulsado de las sagradas moradas? ¿Habernos privado, bajo su mejor imperioso mandato, de los cetros conquistados por toda Europa? ¿Habernos lanzado, exiliados, de la misma ciudad de los Quirites? [...] Pues en otro tiempo (recuerdo) avanzando por las ciudades frigias era cantada como Turrata, y después, cuando volvía a las urbes italianas, como Madre de los Dioses, Berecintia, Vesta, y con otros mil nombres era llamada por el pueblo que me aclamaba. (I, 393-411)

Sin embargo, todos los nombres que menciona Tonantzin, a excepción de Vesta, están asociadas con Cibeles, quien era la diosa madre para los romanos. Villerías entonces utiliza a la diosa como corteza de una divinidad, siempre asociada a la maternidad, que ha sido adorada bajo distintos nombres, sin que haya un señalamiento más preciso que la vincule con su origen mesoamericano. En este sentido, la diosa madre que representa Tonantzin vendría a ser sustituida por una verdadera *indigenam deam*, que es María de Guadalupe. De esta manera, se asocia a Tonantzin más con la religión pagana occidental que con la indígena mesoamericana, lo que contribuye a colocar a todas las divinidades antiguas en un mismo grupo, al que pertenecería también su padre y que es condenado por el cristianismo. Tonantzin, pues, no es en Villerías la deidad específica que para los antiguos mexicanos

---

<sup>336</sup> Cf. Laird (2010), *op. cit.*, pp. 228-229.

representaba a la Madre, sino una exiliada de Europa que, en aquellas tierras, fue venerada como tal bajo una apariencia engañosa.

Podría decirse que, más bien, ella pertenece a la categoría general de dioses paganos considerados reprobables por igual. Pero uno de los puntos más destacables es que está moldeada, además, a la manera de una divinidad de la Antigüedad clásica. Al hacerla hija de la Noche y de Plutón (*quamque patri turpem diti Nox edidit atra*, I, 149), Villerías indica, con base en el imaginario grecolatino, que la diosa infernal es en realidad una de las Furias, divinidades oscuras relacionadas con la venganza, la enfermedad y la locura. De hecho, los nombres de *Cocytia* o *Stygia Virgo* con los que la bautiza Villerías eran maneras de nombrar a estos seres en la épica latina. Esta relación, como apunta ya Laird, concuerda con la descripción que Sahagún hizo de Cihuacóatl, identificada como una «mujer culebra», en tanto que las Furias son descritas como seres con serpientes enroscadas en sus cabellos.<sup>337</sup> En la mitología grecolatina, las Furias, también llamadas Erinias<sup>338</sup> o Euménides, eran tres, Alecto, Megera y Tisífone; pero es Alecto la que tiene un papel sobresaliente en la *Eneida* de Virgilio y a la que, por lo tanto, más se asemejaría Tonantzin, incluso por la relación que mantiene con Juno en el libro VII, en tanto que el personaje de Plutón se basa constantemente en el de la saturnia, como se verá más adelante.<sup>339</sup>

En realidad, podría decirse que las diferencias entre Tonantzin y Alecto son diversas. El papel que juega la Furia en el desarrollo de la *Eneida* es el de incitar la guerra entre los pueblos del Lacio y los troyanos, obedeciendo el mandato de Juno. En el caso del *Guadalupe*, Tonantzin no sigue las indicaciones de ninguna divinidad, sino que más bien es ella, junto con Plutón, quien busca detener que Juan Diego logre el encargo de la Virgen para que no los expulsen de sus nuevos dominios. Tonantzin participa activamente en el plan, pese a la subordinación a su padre, mas no lo hace como instigadora, sino sólo como agente. Es decir que, mientras que en la *Eneida* es Juno la que se sirve de Alecto para iniciar el conflicto, en el *Guadalupe* son los mismos Plutón y Tonantzin quienes actúan juntos con el fin de impedir

---

<sup>337</sup> Villerías hace explícita esta descripción en I, 417: «*vipeream... comam*» (cabellera de serpientes). Cf. Andrew Laird, «Early Latin Virgils in the Colonial Americas (1520-1740)», en Giancarlo Abbamonte, Patrick Baker, Steven Oberhelman (eds.), *Habent Sua Fata Libelli: Studies in Book History and the Classical Tradition in Honor of Craig Kallendorf*, Leiden and Boston: Brill, 2021, p. 149.

<sup>338</sup> El mismo Villerías llama a Tonantzin «*implacata Erinny*» en IV, 135.

<sup>339</sup> *Vid.* el apartado III.3.2.

los designios divinos, por más vencidos que se sepan ambos. Más bien, lo más interesante de resaltar sobre el vínculo entre María, Tonantzin y las Furias es que las tres están relacionadas por la manera en que se enuncian unas a otras. Mientras que se puede deducir que Tonantzin es, por su genealogía, una de las Erinias, María, contraparte de las descripciones de esta nueva Furia, es también reconocida como una de ellas al ser nombrada *Dirae* en el poema:

*Tu nobis aperi, quando omnia tuta timemus,  
consilium Dirae [sic], quae lapsa ex aethere nostras  
advenit in terras hodie [...]*

Tú revélanos, pues tememos todas las cosas seguras, el designio de la *Furia* que, deslizándose desde el éter, llegó hoy a nuestras tierras [...]. (II, 54-56)

Quien pronuncia estas palabras es precisamente Tonantzin, que con el guiño del *Dirae* admite que María es, entonces, semejante o paralela a ella. A raíz de esta similitud, la conexión entre ambas también podría explicarse desde la genealogía, pues no debe olvidarse que ya en la Antigüedad, como resume Natale Conti en el tercer libro de su *Mitología*, las Furias eran consideradas hijas del *Júpiter terrestre o infernal*, es decir, Plutón, lo que remarcaría el antagonismo entre ambas al ser María hija del *Júpiter celestial*. De hecho, resulta interesante que Conti mencione que las Euménides ejecutan las órdenes tanto del Júpiter del cielo como del Júpiter del infierno,<sup>340</sup> pues si bien el mitógrafo se refiere a que esta obediencia es para cumplir su trabajo de castigar a los hombres —tarea que, ciertamente, no es de María—, no deja de ser llamativo el vínculo que existe entre ese Júpiter celestial, que en este caso ya sería Dios, y las Furias, como es llamada también la Virgen por la hija del Júpiter infernal en el poema.

Este sutil reconocimiento que hace Tonantzin de María como una Furia, pues, contradice y al mismo tiempo complementa la afirmación de Laird, quien apunta que la constante descripción por oposición entre Tonantzin y María impide cualquier equiparación entre las dos.<sup>341</sup> Como es evidente, ambos personajes sí están contruidos con el fin de proyectarse como contrarios (antagonistas), pero esto no se logra únicamente a partir de opuestos que marquen un corte tajante que las separe, sino que, más bien, Villerías muestra

---

<sup>340</sup> Natale Conti, *Mitología*, introducción, traducción, notas e índices de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia: Universidad de Murcia, 2006, p. 182.

<sup>341</sup> «The poet's consistent portrayal of this ugly, rabid goddess in the Guadalupe as the direct adversary of the Christian Virgin precludes any equation of the two figures» (Laird, 2010, *op. cit.*, p. 230).

que hay un punto de encuentro entre las dos, el cual finalmente derivó en un desplazamiento o sustitución, visible más en el terreno del culto que en el del mito.<sup>342</sup>

Se observa entonces que, en la construcción de los personajes de María y Tonantzin en el *Guadalupe*, tanto el uso general de la mitología clásica como el de las características y pasajes que el poeta toma específicamente de la *Eneida* funcionan por lo menos de tres distintas maneras. Primero, a nivel histórico-literario, Villerías hace patente la relación entre las divinidades paganas que a lo largo de la historia del culto mariano contribuyeron a la formación de la figura de María, específicamente con Juno y Venus. El poeta lo consigue a partir del traslado de atributos, actitudes y diálogos de las diosas en la *Eneida* al personaje de la Virgen, como sucedió con el parentesco Juno-Júpiter y María-Dios o con el adjetivo *supplex*, aplicado para los tres personajes en contextos similares. Sin embargo, Villerías no procede de forma descuidada al remarcar estos vínculos, sino que procura evidenciar las distinciones entre ellas por medio de estrategias como el cambio de persona en la enunciación, en el caso de Juno, o —como sucedió en el *incipit* del poema (*Veneris miracula contra*)— marcar explícitamente el contraste entre Venus y María. Este cuidado del autor también se observa en el reconocimiento de María como Furia, pues no hubiera sido verosímil, y mucho menos pertinente, que algún otro personaje, salvo la propia Tonantzin, fuera quien nombrara de tal forma a la Virgen.

En segundo lugar, a nivel literario, se tiene que los paralelos entre el *Guadalupe* y la *Eneida*, logrados a partir de los rasgos compartidos entre las diosas, acentúan la función narrativa de los pasajes en los que se insertan. Esto sucede de manera particular en el caso de la petición de Juno a Eolo y de María a Dios, pues ambos episodios se desempeñan de la misma manera como los momentos que determinan el inicio de la acción épica, cada uno en sus respectivos poemas. En este pasaje, no obstante, Villerías hace un cambio en el *Guadalupe* y procede de manera similar al diálogo que sostiene Venus con Cupido en la *Eneida*, de manera que construye un contexto más adecuado porque se sustituye la relación de Juno (reina) y Eolo (sirviente) para resaltar que se trata, más bien, de un encuentro entre

---

<sup>342</sup> Recuérdense las palabras de Miguel Sánchez (*op. cit.*, pp. 75-76), cuando explica que en el Tepeyac los indios «adoraban a un ídolo a quien llamaban la Madre de los Dioses, y en su lengua *Theothenantzi* [...]. Permitted la Virgen que en este mismo monte naciessen sus flores, se principase su milagro, y se fundase su habitación; para desmentir y castigar al demonio en su enseñada idolatría, y se conociesse; era sola ella la Madre del verdadero Dios, y el monte, que antes avía sido altar de un ídolo sacrílego, fuesse después trono de una Virgen purísima».

madre (María-Venus) que hace una petición a su hijo (Dios-Cupido), el cual se mostrará en voluntad, y no en obligación, para cumplir su súplica.

Finalmente, los personajes de la Antigüedad clásica funcionan de manera particular en el caso de María-Tonantzin porque es a través de sus nombres y características, más que de sus papeles en la literatura antigua o la *Eneida*, que se evidencia el reconocimiento de ambas como semejantes, aunque contrarias. Esto pudo comprobarse a partir de la genealogía de Tonantzin, quien al ser hija de Plutón resultó ser una Furia y, con ello como premisa, fue posible establecer el vínculo con María por la manera en que la nombra *Dirae*. Igualmente, también se enfatizó la relación entre ambas divinidades con los distintos nombres con los que Tonantzin fue venerada por otros pueblos, pues todos ellos, como la propia etimología de la diosa prehispánica, están ligados con la *diosa madre*. Esto logra que sólo puedan hallarse dos bandos al momento de hablar de la Madre de los Dioses, María, por un lado, y el resto de las divinidades paganas ahora en figura de Tonantzin, por el otro, donde sólo una podrá sobreponerse a la otra en la historia de la religión mexicana.

### ***III.3.2. Plutón***

Como se mencionó con Tonantzin, Plutón forma parte de ese binomio demoniaco que será la fuerza antagonista dentro del poema épico de Villerías. Al igual que el de ella, el papel del dios del inframundo, fácilmente identificable con el diablo, sería, en primera instancia, el de impedir que María logre tener su reino en Nueva España y, más específicamente, que su templo se construya en el Tepeyac, donde él y su hija son venerados.<sup>343</sup> Es también, por lo tanto, uno de los enemigos de María, quien a pesar de que no guarda una relación tan directa con ella como Tonantzin, tiene un protagonismo mayor como su rival, porque es él quien planea y ejecuta las acciones para evitar la instauración del culto mariano. Tonantzin quedaría, en este sentido, subordinada a la figura de Plutón no sólo por ser su hija, sino también por desempeñarse más como su seguidora en el desarrollo de la acción. Mientras que Plutón es el que idea y también busca que se cumplan sus ardidés contra la Virgen, Tonantzin sólo lo acompaña o actúa junto a él, sin realmente aportar a sus planes.

---

<sup>343</sup> Como apunta Osorio (1991a, *op. cit.*, pp. 220-221), ya Sigüenza y Góngora señala en la *Primavera indiana* que el Tepeyac, más que morada de Tonantzin, era de Plutón.

Al igual que a la diosa, el poeta introduce a Plutón como un exiliado de Oriente (*expulsus Eois*, I, 41), que con la Conquista se vio obligado a refugiarse en el Tártaro por la llegada del Dios verdadero. Aun cuando en la práctica Plutón y Tonantzin forman parte del mismo grupo antagónico del argumento, éste es presentado mucho antes que ella como el dios al que la *plebs stulta* veneraba y le ofrecía sacrificios humanos, y que se vio principalmente afectado por el cristianismo desde la llegada de Cortés (I, 63-133). Es decir que, de acuerdo a la información que ofrece Villerías sobre la adoración a Plutón, previo al triunfo de la conquista espiritual éste no se ocultaba en las cavernas del Tepeyac, donde era consultado y profetizaba en oráculos, sino que la construcción de los templos dedicados a Dios y la creciente devoción cristiana lo empujaron a esconderse. La diferencia entre padre e hija estaría, entonces, en que Plutón fue desterrado por el culto al «Júpiter verdadero» (*Iovis... veri*, I, 110) mucho antes que Tonantzin por el de María, pues la aparición de la Virgen no ocurrió sino hasta 1531; de ahí que, por lo tanto, el plan de Plutón esté encaminado no simplemente a impedir la instauración del culto guadalupano, sino que más bien va dirigido contra toda manifestación del cristianismo en Nueva España, como Villerías deja ver en los siguientes versos:

*Consiliumque petens dubiae, deliberat ardens  
qui queat Heroas,<sup>344</sup> nova quod documenta tulissent  
libandi superis, possessis pellere ab oris:  
Et conjurato falsis terroribus orbe,  
qui sibi restiterat, caelestis templa, Deique  
extractas nuper, subvertere funditus aedes.*

Y pidiendo consejo a la dudosa [*sc.* Tonantzin], furioso delibera cómo puede expulsar a los héroes de la región ocupada, pues habían traído nueva doctrina para consagrar a los dioses; y, una vez conjurado con falsos terrores el orbe que para sí había mantenido, cómo puede derribar desde los cimientos los templos y moradas del Dios celeste, hace poco construidas. (I, 157-162)

Este rencor de Plutón hacia Dios por el destierro de sus dominios permite que el personaje siga muy de cerca a la Juno de Virgilio, lo que constantemente se refleja no sólo en la caracterización furiosa del dios, con adjetivos y expresiones como «*ardens*» (I, 157) o

---

<sup>344</sup> Joshua J. Hartman expuso sobre la palabra *heros* en el *Guadalupe* para referirse tanto a españoles como al pueblo mexica en «Repurposing, Reproducing, and Resisting Racist Ideas in Villerías' *Guadalupe*», durante el congreso *Contact, Colonialism, and Comparison*, organizado por la Society for Classical Studies (SCS) en abril de 2021.

«*bile ferocius atra incensus*» (III, 3-4), sino sobre todo en la actitud de, aun sabiéndose vencido, insistir en dar la batalla contra su enemigo. Si bien Tonantzin comparte esta postura, pues explícitamente rechaza los decretos divinos que les profetiza Atlas sobre la llegada de María (*sperno libens decreta Deum*, II, 269), es Plutón quien, desde antes, se lamenta por la pérdida de su reino e incluso maquina una suerte de combate con algunos de los pueblos indígenas de México para recuperarlo:

*Iam delubra Iovis certatim plurima veri  
surgebant, totaque Dei regione vigebat  
cultus; cum Pluton amisso excedere regno  
deflens, atque imo ducens suspiria corde,  
haec secum: mene incaepo desistere victum?  
Mene cavernosis vitam tolerare latentem  
rupibus? O dignas excelsi numinis aras!  
O mihi praeservatus honos! O nobile templum!  
quidne ergo? Obscuros agitabo inglorius annos?  
Ignavumque antris consumam sordidus aevum?  
Num cedam profugus? Propriis anne exul in arvis  
heu pudet! Abscondar, specubusque occludar opacis?  
Quin potius validos non conspirabo colonos  
quos mihi devinctos plaga nutrit caetera, quosque  
educat assiduis, Mavortia pectora, bellis,  
qua patet Arctois America subdita signis?  
Namque habeo indociles Otomites, more ferarum  
sub Iove degentes, et terrae gramine pastos;  
Guastecosque graveis, cultos sermone Tarascos,  
atque Matalzincas et pictos corpora Mecos,  
quos ego: Sed melius juvat hoc mox dicere factis.*

Ya a porfía se levantaban muchos templos del Júpiter verdadero, y el culto a Dios cobraba fuerza en toda la región, cuando Plutón, llorando por salir del reino perdido y llevando suspiros en lo profundo de su corazón, se dice a sí mismo: ¿Acaso he de desistir, vencido, de lo que he iniciado? ¿Acaso he de tolerar una vida escondiéndome en las cavernosas grutas? ¡Oh, dignos altares del excelso numen! ¡Oh, honor para mí reservado! ¡Oh, célebre templo! ¿Pues qué haré entonces? ¿Llevaré sin gloria los años oscuros? ¿Y despreciable consumiré en las cuevas la eternidad que entume? ¿He de ceder ahora, prófugo? ¿Acaso no me avergüenza ser un exiliado en mis propias tierras? ¿Me esconderé y encerraré en las oscuras cuevas? ¿Por qué no mejor reúno a los robustos nativos a los que, ligados a mí, nutre el resto de la región, y a los que en las incesantes guerras educa sus combativos pechos, por donde la América sometida se abre a las constelaciones de las Osas? Pues tengo a los rebeldes otomís, que al modo de las fieras viven bajo el cielo y de la tierra comen las hierbas;<sup>345</sup> a los fuertes

<sup>345</sup> La descripción de los otomís recuerda al pasaje de la Biblia en el que el rey Nabucodonosor, por congratularse de sus logros en Babilonia, fue expulsado de su reino y vivió en los campos con los bueyes, alimentándose de hierbas y bañándose con el rocío del cielo, hasta que alabó a Dios (Dn., 4, 30-37). Si bien existe una distancia considerable entre uno y otro personaje, el común entre ambos es que la ausencia de Dios,

huastecos, a los tarascos cultivados en la palabra, a los matlatzincas y a los chichimecas<sup>346</sup> pintados de su cuerpo; a los que yo... pero sirve mejor decir esto después de los hechos. (I, 110-130)

Como ya anota Osorio en su edición, algunos de los versos de Villerías en este pasaje están tomados del primero de los discursos de Juno en la *Eneida*, de donde también provinieron aquellos que utilizó para resaltar el personaje de María como reina y madre de Dios. Es decir que, conforme a su conveniencia, el poeta emplea los atributos de Juno para identificar a la Virgen por las razones vistas anteriormente, pero carga a Plutón con la fuerza antagónica que tiene la saturnia en el poema de Virgilio, motivada por el rencor y el deseo de venganza. Especialmente, el discurso del dios del inframundo encuentra eco en *Aen.*, I, 36-37:

...cum Iuno, aeternum servans sub pectore volnus,<sup>347</sup>  
haec secum: "Mene incepto desistere victam..."

Cuando Juno, conservando en su pecho la herida eterna, se dice a sí misma: «¿Acaso he de desistir, vencida, de lo que he iniciado? (I, 36-37)

Villerías traslada estas líneas a los versos 112-114 del *Guadalupe*, lo que inmediatamente permite la asociación entre Juno y Plutón y posiciona a éste en la misma situación de derrota anticipada para el lector, con lo que se adelanta y confirma el fracaso de su empresa, ya no sólo porque se nombra a sí mismo vencido (*victum*), sino también porque se remite al desenlace del empeño de la diosa en la *Eneida*. Como menciona Hartman, este traslado dota a la narrativa de la cristianización con el mismo sentido de fatalismo que rodea a la fundación de Roma en la *Eneida*,<sup>348</sup> pues la tarea de ambos antagonistas es únicamente retardar lo que ya está determinado por el destino. Una vez entablado el vínculo con los versos, el autor extiende aún más el discurso de Plutón con un número mayor de preguntas retóricas que las que Juno se hace en la *Eneida*, de manera que sea patente que la indignación, la rabia y el

---

o más bien de su reconocimiento, lleva al hombre a un estado de salvajismo, similar al de las bestias. Esto es, precisamente, lo que Villerías busca destacar de los pueblos indígenas que Plutón tiene por aliados en el territorio mexicano.

<sup>346</sup> Hartman ya destaca que el catálogo de pueblos que Plutón menciona para construir su ejército excluye a los mexicas, quienes serán nombrados como héroes en la éfrasis del libro II. Por lo demás, resulta notable que los últimos en mencionarse sean los chichimecas, cuyo pueblo fue, precisamente, el último en ser sometido por los españoles. En este sentido, ellos habrían sido el último recurso de Plutón en la defensa de su culto.

<sup>347</sup> La misma expresión «*servans sub pectore volnus*» de Juno aparece para Plutón en I, 419, como «*claudens sub corde dolorem*».

<sup>348</sup> Hartman, *loc. cit.*

rencor del dios del inframundo es todavía superior al de ella, aunque las causas de su ira sean de cierta forma similares.<sup>349</sup>

Como se mencionó anteriormente, la derrota de Dite se enfatiza en el segundo libro del poema, cuando Atlas profetiza que la llegada de María significará la ruina total de su imperio en estas tierras (*corruet imperium*, II, 68). A pesar de que el anuncio del vate refirma el carácter de *victum* de Plutón, tanto él como Tonantzin deciden rechazar los designios e intentar impedir que se cumplan. De esta manera, el poeta precisa que el único objetivo de ambos seres infernales es retrasar la construcción del templo, como reconoce el dios en el tercer libro, cuando pide al Cocolixtle que enferme a Juan Diego:

*... ferias mortalibus, inquam,  
aestibus, ut saltem sic totius acta negoti  
morbus praepediat, sacrosantaque templa retardet.*

Que lo abatas, digo, con calores mortales, para que por lo menos así la enfermedad obstaculice las acciones de todo el asunto y retrase los templos sacrosantos. (III, 55-57)

Plutón buscaría esta obstaculización porque sería así la única forma en que, quizá, podría ejecutar el plan con los pueblos aliados que mencionó en el primer libro para hacer frente al cristianismo, y del cual, como es lógico con la victoria de María, no se vuelve a hablar a lo largo del poema.

Finalmente, en seguimiento a la relación que existe con Juno y su derrota, también hay un cambio de actitud que diferencia a ambos antagonistas en sus respectivos poemas. Mientras que en la epopeya de Virgilio la saturnia se retira de la batalla y desiste de su empresa, luego de haber llegado a un acuerdo con Júpiter (XII, 791-842), en el *Guadalupe* Plutón no retrocede sino hasta que, verdaderamente, se ve vencido cuando Juan Diego lleva las flores marianas en su tilma y logra mostrarlas como prueba al obispo. Por lo demás, resulta interesante que al final del poema no se hable de una derrota definitiva, sino que sólo se señale que tanto Dite como Tonantzin huyen a sus habituales escondrijos:

*Haec ille, ad cujus vocem malesana Tonanthis,  
atque implacata Pluton agitatus Erinny  
concessere loco, minime tam grande ferentes  
lumen, et in notas rabidi fugere cavernas.*

---

<sup>349</sup> Si bien Virgilio apunta que las causas de la ira de Juno fueron el juicio de Paris y el episodio de Júpiter con Ganimedes, el poeta también remarca que lo que teme la diosa es el presagio de que de Troya vendrá la ruina de Cartago, pueblo de su dominio; esto mismo es lo que teme Plutón respecto a los pueblos que lo veneran y cuya devoción, primero, mermó con la llegada de Dios y, segundo, está amenazada por el nuevo culto mariano.

Estas cosas dijo él [sc. Zumárraga], a cuya voz la insana Tonantzin y Plutón, perturbado por la Erinia implacable, se retiran del lugar, sin soportar tan grande luz [sc. de la imagen de María], y furiosos huyen hacia las conocidas cavernas. (IV, 134-137)

Luego de estos versos, el poeta no vuelve a mencionar a ninguno de los dos personajes, por lo que quedaría abierta la posibilidad de una nueva aparición del *mal*, cuya ruina, como se profetizó en el segundo libro, sólo vendrá finalmente con el paso de los años.

Ahora bien, la identificación de Plutón con Juno también se puede observar a partir de las acciones que emprende éste para obstaculizar la acción épica. Una de ellas es, como se aludió arriba, la petición que hace al Cocolixtle para que enferme a Juan Diego. De acuerdo con Laird, la escena encuentra su modelo en los libros VIII, 777-813 y XI, 583-709 de las *Metamorfosis* de Ovidio,<sup>350</sup> sobre todo porque ambos cuentan con la descripción de lugares inhóspitos o inhabitables en los que se refugian personificaciones (el Hambre, en el primer pasaje, y el Sueño, en el segundo), y a donde alguna divinidad menor (una oréade / Iris) enviada por una divinidad mayor (Ceres / Juno) llega para hacerles una petición. Sin embargo, el episodio de Plutón y el Cocolixtle en el *Guadalupe* también podría guardar semejanza con los versos IV, 431-511 de la misma obra de Ovidio, ya no tanto por la similitud en cuanto a la descripción de las ubicaciones, sino más bien por cómo se desarrolla la secuencia de acciones.

Ciertamente, en el *Guadalupe*, la relación que tiene Plutón con el Cocolixtle es similar a la que entabla Juno con Alecto en la *Eneida*, pero el eco que encontraría en el pasaje del cuarto libro de las *Metamorfosis* sería con Tisífone, otra de las Erinias en la mitología grecolatina. En el fragmento, Ovidio narra cómo Juno, nuevamente arrastrada por el odio y la ira (*odiis iraeque*, IV, 448), desciende a las moradas infernales para pedir a las Euménides que castiguen con la locura a Atamante e Ino, tarea que inmediatamente cumple Tisífone inyectando su veneno en las mentes de las víctimas. De la misma manera, Villerías inicia el tercer libro de su poema con la descripción del *locus terribilis* que sirve de morada al Cocolixtle, para después narrar cómo Plutón le pide, suplicante (*supplex*, III, 36) como lo fuera Juno en la *Eneida*, que infecte a Juan Diego para evitar que llegue a su cita con la Virgen María. La enfermedad personificada atiende entonces, también de manera inmediata,

---

<sup>350</sup> Laird (2010), *op. cit.*, p. 226.

la solicitud de la divinidad, no sin antes aclararle que no puede cumplirla con Juan Diego, pero sí con su tío Bernardino.

Es así como, a pesar de que los pasajes que menciona Laird sí podrían ser fuentes para la descripción de este *locus terribilis* de Villerías, el fragmento del libro IV de las *Metamorfosis* guarda mayor relación con la escena del *Guadalupe*, pues presenta a la deidad principal interesada en el favor (Juno / Plutón) como el agente que busca por sí mismo el auxilio de quien cumplirá su petición (Furias-Tisífone / Cocolixtle), sin que haya una divinidad menor que sirva como mensajera entre estos actores. De esta manera, se destaca en la narración el protagonismo y la conveniencia de los dos dioses mayores, quienes, además, actúan de tal modo movidos por emociones similares, como la ira o incluso la desesperación, en el caso de Dite.

Ahora bien, las escenas tanto de Juno en Ovidio como la de Plutón en Villerías tienen como referencia o punto de encuentro el libro VII de la *Eneida*, cuando la saturnia hace salir a Alecto para que propicie el conflicto en el Lacio.<sup>351</sup> En Virgilio, sin embargo, el pasaje presenta un mayor peso porque funciona para desplegar la segunda parte de la acción épica, mientras que en Villerías la aparición del Cocolixtle queda reducida a un mero episodio que dilata el cumplimiento del mandato de María. La diferencia entre el tratamiento de Juno y Plutón en sus respectivos poemas se encuentra en la manera en que éstos se presentan ante sus interlocutores. Mientras que Juno se dirige a las Furias (sea Alecto, en la *Eneida*, o Tisífone, en las *Metamorfosis*) en su papel de diosa superior frente a una divinidad inferior, Plutón, por el contrario, se presenta ante el Cocolixtle no sólo refiriéndose a él como su amigo (*expertus... amicus*, III, 78), sino incluso como su semejante:

*Ad quem cum Pluton similem, gratumque sodalem  
accessit supplex his fertur vocibus usus.*

Cuando Plutón encontró a su semejante y querido amigo habla, suplicante, con estas palabras. (III, 35-36)<sup>352</sup>

---

<sup>351</sup> En el caso de Villerías, esto se comprobaría también con las semejanzas léxicas del verso III, 33 («*crudeleis aperit rictus, et faucibus ustis*») con el verso VII, 570 de la *Eneida* («*pestiferas aperit fauces, quis condita Erinys*»), ya señalados por Osorio, 1991a, *op. cit.*, p. 332.

<sup>352</sup> De nueva cuenta, este verso remite al primer discurso de Juno en la *Aen.*, I, 64, revisado anteriormente en el caso de María: «*Ad quem tum Iuno supplex his vocibus usa est*» (Entonces Juno, suplicante, se dirigió a éste [sc. Eolo] con estas palabras).

Con ello, Villerías deja ver en la construcción de Plutón otra diferencia respecto a Juno, pues al contrario de la actitud déspota y soberana de la diosa, el señor del inframundo pronuncia un discurso estructurado bajo una retórica amigable. Esto se observa al contrastar la manera en que la saturnia inmediatamente procede a ordenar a Eolo que provoque una tormenta y busca convencerlo con la oferta de una esposa, con la forma en que Plutón apela al pacto amistoso para persuadir a su interlocutor (*si foedus amicum / te movet*, III, 40-41; y *nam cur non profore credam / nobis, expertus quod consiliaris amicus?*, III, 77-78). De este modo, el dios se posiciona dentro de un diálogo de igual a igual, ubicándose, desde la retórica, al mismo nivel que la enfermedad, si bien el Cocolixtle no responde de la misma manera y se reconoce como un sirviente del dios (*famulus*, III, 62).<sup>353</sup>

Esta forma de Plutón de presentarse a sí mismo ya no frente a otra divinidad, sino simplemente frente a una fuerza de la naturaleza, remarca su urgencia y desesperación por buscar, a través de cualquier medio, la ayuda necesaria para su objetivo, pero sobre todo evidencia una vez más su condición de vencido y el fracaso del que ya se sabe protagonista. La comparación con el personaje de Juno permite resaltar aún más esta condición, pues la diosa no actúa con ninguna actitud semejante en la *Eneida*, dado que, en realidad, no lo necesita. Pese a la derrota, la saturnia seguirá siendo la reina del cielo, se le seguirá rindiendo culto y tendrá, incluso, una concesión, la de la lengua latina que acuerda con Júpiter para dar fin a la guerra. No pierde, pues, ningún dominio significativo ni es desplazada de su culto, como sí será el caso de Plutón. Por ello, resulta necesario que Villerías remarque las distinciones entre los dos personajes a partir de los elementos discursivos en sus intervenciones, de manera que sea patente la carga antagónica que le concede la identificación con Juno, pero que, al mismo tiempo, enfatice que la situación de Plutón es todavía más dramática, pues es la víctima directa en la *batalla* épica entre el bien y el mal.

Esta forma de actuar del dios, que hace hincapié en su desgracia y revela su derrota inminente, es visible a lo largo de su discurso con el Cocolixtle, la última esperanza (*extremam...spem*, III, 5) para lograr que Juan Diego no se reúna con la Virgen. En este sentido, resulta también interesante cómo algunos de los versos con los que se dirige a la

---

<sup>353</sup> Que Plutón acuda a la ayuda del Cocolixtle es congruente con la narración no sólo porque menciona que las víctimas de la enfermedad son las almas de los indígenas (*indigenum sorbet vitasque animasque virorum*, III, 34), sino además porque, para este momento del poema, ya sabe que el Cocolixtle también será derrotado con la llegada de María, como lo profetizó Atlas en II, 246-259.

enfermedad parecen ser eco de las palabras que Eneas pronuncia frente a Venus en el primer libro de la *Eneida*, cuando de manera hiperbólica introduce el resumen de sus fatigas.

En el poema de Virgilio, el héroe dice:

*O dea, si prima repetens ab origine pergam,  
et vacet annalis nostrorum audire laborum,  
ante diem clauso componat Vesper Olympo.*

Oh, diosa, si te contara empezando desde el principio, y hubiera posibilidad de que escucharas los relatos de nuestras fatigas, antes el Héspero sepultaría al día, habiéndose ocultado el cielo. (I, 372-374)

Líneas que se asemejan a las que pronuncia Dite en el *Guadalupe*, pero nuevamente, como sucedió en el caso de las preguntas retóricas de Juno, de manera más extensa:

*Quid pergam nunc grande tibi enarrare laboris  
principium, seriemque mei? Quid tristia dicam  
fata, quibus pressus decimo jam volvor ab anno,  
cum cuivis ea nota vagus vehat undique rumor;  
et miseros rursus cruciet meminisse malorum?*

¿Para qué empezaré a narrarte el gran principio y sucesión de mi fatiga? ¿Para qué diré los tristes destinos, en los que abrumado me revuelvo desde hace ya diez años, cuando por todas partes el rumor errante lleva a todos los hechos conocidos, y de nuevo acordarse de los males tortura a los desgraciados? (III, 46-50)

Sin embargo, las disimilitudes entre ambos fragmentos no dejan de ser evidentes. A diferencia de Eneas, Plutón no resume sus *labores* al Cocolixtle, sino que, al contrario, se cuestiona por qué habría de recordarlos, lo que precisamente sirve a la distinción entre uno y otro personaje. Ciertamente, el aprovechamiento de las palabras de Eneas para el discurso de Plutón no implica una identificación directa del villano con el héroe troyano, ni tampoco apunta a un traslado de sus cualidades ni a una concesión del carácter heroico al personaje infernal, pues las atribuciones para este dios están plenamente relacionadas con Juno por el papel de antagonista que interpreta. Más bien, el uso de estos versos, basados sin duda en las palabras de Virgilio, tienen una función meramente pragmática, pues a lo que contribuyen es a aumentar el patetismo del discurso del dios y a destacar la diferencia entre la forma de actuar de los dos personajes, en una suerte de parangón inverso.

Con la transformación de las líneas a la forma de pregunta y frente a su interlocutor, que no deja de ser su sirviente, el dios Plutón, contrario a Eneas, se posiciona en calidad de personaje activo, a pesar de que también fue y sigue siendo víctima directa del destino (el fatalismo cristiano que sabe que no podrá vencer). Demuestra de esta forma que es consciente

de que es él quien, a diferencia del troyano, debe de actuar para intentar evitar el cumplimiento de los designios, o por lo menos retrasarlos. El contraste entre ambos se hace más evidente al continuar el discurso, pues Plutón, en oposición al modo en que actúa Eneas, que se extiende en la narración de sus fatigas y evidencia cómo se ha dejado llevar por el *fatum*, se detiene y sólo sentencia:

*Sufficiat doluisse semel: nunc ergo quod instat  
accipe [...].*

Baste haber sufrido una sola vez: ahora escucha lo que apremia [...]. (III, 51-52)

El cuidado de Villerías para utilizar los versos de Virgilio se hace visible con estas diferencias, pues con ellas remarca que su intención no es asociar de ninguna forma a Plutón con Eneas, lo que deja en claro el dios al cuestionar tácitamente por qué habría de actuar como el héroe troyano y lo que, por lo demás, resultaría inverosímil. Se trata, más bien, del aprovechamiento de las líneas y su modificación (de la oración enunciativa de Eneas a la interrogativa de Plutón) para presentar a Satanás como a un personaje, si bien paciente del destino —en tanto víctima de él—, distinto al héroe por su calidad actuante, que interviene activamente para oponerse a los designios. Por sí mismo, Dite se vale de esta transformación sintáctica y la aprovecha en su retórica para obtener el favor del Cocolixtle, lo que finalmente lo mantiene en la misma línea del actuar de Juno.

Se tiene que, entonces, los versos que elige Villerías para utilizarlos en el personaje de Plutón funcionan de la misma manera que sucedió con María y Juno, es decir, únicamente dentro de un momento específico de la narración y no de manera determinante en su comportamiento a lo largo del poema. Además de remarcar la distinción entre el héroe y el antagonista, el efecto que tienen es el aumento del drama, no tanto para provocar empatía por el antagonista, que se presenta como víctima, sino más bien para destacar la magnitud de la empresa de María, tan grande que lleva a Plutón, al mismo Satanás, a recurrir a estos instrumentos discursivos y retóricos que lo muestren verdaderamente vencido para apelar a otros personajes y así alcanzar su objetivo.

Más allá de estas particularidades, el papel de Dite tiene toda la carga antagónica que le ofrece su identificación con Juno, en el sentido de que es el personaje que se opone al *fatum* y que, pese a saber que no resultará el vencedor, complica el desarrollo de la acción épica. Esta identificación se logra de distintas maneras, no sólo por los ardides que llevan a

cabo para dilatar que se cumplan los designios, sino también a partir de frases textuales tomadas de los versos de la diosa en la *Eneida*, siendo la más obvia el «*mene incaepto desistere victum?*»; de su forma de proceder como antagonistas principales del mito, como se observó con las semejanzas que guarda con la Juno de Ovidio; o a través de los adjetivos que resaltan la cólera y el rencor que los invaden (y que aparecen en más de una obra clásica, como por ejemplo, también, en las *Metamorfosis*).

Puede decirse entonces que, si bien el Plutón de Villerías sigue al personaje de Juno prácticamente en su totalidad, los versos y las estrategias con los que está construido permiten al mismo tiempo diferenciarlo de ella para colocarlo en una situación más dramática, que justifique que sea él quien ejecuta casi todos sus planes o se mueve para que se logren. Finalmente, a esto también contribuye la identificación de los versos de Eneas con los de Dite, pues enfatizan este contraste entre los personajes y sus maneras de actuar en los poemas, de acuerdo con «el bando» al que pertenecen. Con ello, se observa también cómo Villerías, en su calidad de poeta, toma de la tradición y la literatura clásica aquello que le permite potenciar su propia obra, no sólo trasladando de manera directa algunas de sus líneas y las características fijas de sus personajes, sino también modificando aquello que no es congruente con su poema pero que tiene el potencial de serle útil para su propia materia.

### ***III.3.3. María, Juan Diego y el héroe clásico***

Una vez ya revisadas algunas de las maneras en que Villerías emplea los textos de la Antigüedad para construir a sus protagonistas divinos, es momento de discutir, como último apartado de este trabajo, la caracterización que hace de Juan Diego y cuán pertinente es considerarlo como el héroe principal del poema o no, a partir de las cualidades que le reconoce el poeta en contraste con las de María.

Como se refirió desde el primer capítulo, las acciones de los héroes o varones ilustres eran el principal objeto de imitación de la poesía épica. Los dioses, bajo esta premisa, quedaban en una especie de papel secundario en cuanto a su importancia, pues lo primordial del género era narrar, si bien una acción única, las hazañas de estos hombres ejemplares.<sup>354</sup> De esta manera, el elemento fundamental del poema épico es el héroe, que debía ser el

---

<sup>354</sup> Recuérdese, por ejemplo, cómo Escalígero apenas mencionó que en el poema épico «se mezclan» los dioses (*dii miscentur*), y que estos forman parte de la materia universal que caracteriza al género.

máximo exponente de los valores admitidos por una comunidad y cuya figura, como se enfatizó sobre todo desde el Renacimiento, debía servir a los lectores como modelo de virtud y de conducta a seguir.

Desde la Edad Media y a lo largo del Renacimiento, las cualidades que hacían de un personaje el héroe del poema se transformaron, pues en ese momento características como el sufrimiento paciente, la compasión, el sacrificio y la piedad (en su acepción cristiana) eran los rasgos que enaltecer de estos personajes.<sup>355</sup> Además, la influencia del cristianismo provocó que quienes desempeñaran el papel de los héroes ya no sólo fueran los príncipes, los nobles o los conquistadores —que no quedaban exentos de cumplir con la moral y virtud cristianas—, sino que también los fundadores de alguna orden religiosa, algún santo o personajes divinos como Cristo y la Virgen María fueran los protagonistas de los poemas épicos, específicamente de los de tema sagrado.

El caso del *Guadalupe*, ciertamente, entraría en esta última clase, no sólo porque trata un asunto religioso, sino también porque la historia que narra cuenta por sí misma, cual materia perfecta para el asunto épico, con personajes divinos y humanos que de forma constante interactúan entre sí. Si bien Villerías incorpora episodios de ficción propios que no forman parte del mito guadalupano y que tienen como actores principales a divinidades, como la escena en la cueva de Atlas o la aparición de Plutón a los siervos de Zumárraga, el hecho es que la historia que el poeta eligió para su obra es aparicionista *per se*, teniendo dos personajes con especial protagonismo heroico. Estos son, evidentemente, María en el plano celestial, pero también Juan Diego en el terrenal; aunque sólo uno de ellos es nombrado explícitamente *heros* en el poema.<sup>356</sup> Por esta razón, cabe preguntarse entonces si es posible que, con base en el terreno de lo épico, Juan Diego sea el héroe principal de la trama y qué características son las que lo definirían como tal, además de qué papel sería entonces el que la Virgen ocupa dentro de la obra.

Naturalmente, desde el nombre del poema y su primer verso<sup>357</sup> hasta el desenlace de la acción se confirmaría que María es la protagonista y que Juan Diego sólo es uno de los personajes que contribuyen a que se cumpla esa acción. No obstante, las descripciones que

---

<sup>355</sup> Cf. el segundo capítulo, particularmente el apartado II.2.

<sup>356</sup> Como se mencionó en la n. 95 de este capítulo, la palabra *heros* también es empleada para los conquistadores y para el pueblo mexicana, pero en el caso concreto de los personajes sólo aparece para referirse a Juan Diego.

<sup>357</sup> *Vid. supra.*

de él hace el poeta y la manera en que ejecuta sus *hazañas* sugieren que sería él quien fungiría como el verdadero héroe del *Guadalupe*, y que María se desempeñaría como su divinidad protectora. Por ejemplo, en el primer libro del poema, una vez que la Virgen obtiene de Dios el permiso para tener su templo en el Tepeyac, Villerías ofrece una amplia etopeya del varón (*vir*) que la Virgen eligió para ser su mensajero frente a Zumárraga. De este hombre, el poeta dice así:

*Vir fuit*<sup>358</sup> *antiqua veniens ab origine gentis  
quae sterilis dura munita crepidini montis  
pone Tepejacis habitat juncta oppida ripis;  
nomine Joannes, fortuna pauper; at ipsa  
paupertate potens: humilis festaque pusillus;  
sed sibi sufficiens: inopem nam sobria donis  
res beat exiguis, opulentaque ditat egestas;  
nec sors est tenuis, modicis si discitur uti.  
Huic mens a puero justa, ac sibi conscia recti  
semper constiterat, studioque intentus honesti  
relligionis amor, superumque potissima cura.  
Non illum Veneris, dirive Cupidinis ignes  
illicitis ussere regis; sed corda sagittis  
opponens, aciem virtus hebes obtudit auro.  
Quin etiam casto quantumlibet ante fuisset  
foedere connubii, nexus, thalamique positus  
iure; tamen spretis Hymenaei mille pudicis  
illecebris, fertur privato a conjuge purus  
secubuisse thoro, et camis superasse furores.  
Vixerat ille prius tantum praecepta secutus  
naturae, mentemque suam formarat amussi  
simplicis exactus rationis; lumina vero  
ut legis fulsere novae, melioribus astris,  
protinus amplexus, patefactae elementa salutis  
perdidicit, spatiumque brevi observavit ad unguem.*

Hubo un varón nacido de una antigua estirpe de gente que, en la base detrás de la dura fortaleza del estéril monte del Tepeyac, habita los pueblos junto a la ribera. De nombre Juan, de fortuna pobre; pero fuerte en la misma pobreza. Humilde y pequeñito de orgullo, pero con lo suficiente para sí mismo, pues la riqueza moderada hace feliz al pobre con pocos regalos y la opulenta pobreza enriquece, y la suerte no es insignificante si se aprende a disfrutar con poco. Desde niño su mente siempre se había mantenido justa y sabedora de lo correcto, su amor esmerado en la consagración de la religión respetable y su cuidado dedicado especialmente a los dioses. A él ni los ilícitos fuegos de Venus o del temible rey Cupido

---

<sup>358</sup> La calidad cristiana de Juan Diego, su excelencia moral y su reverencia a Dios recuerdan a la descripción de Job en la Biblia, cuyo libro incluso comienza con las palabras «*vir erat*» (Jb., 1, 1), similar al «*vir fuit*» de Villerías. De la misma manera que en el *Guadalupe*, en el libro sagrado se destaca la virtud y devoción de Job a Dios, así como se retrata su firmeza a pesar de las calamidades y tentaciones a las que es sometido por Satanás. Si bien los retos a los que se enfrentará Juan Diego y sus motivos serán distintos a los de Job, lo que cabe resaltar es que son estas cualidades ante la «adversidad», plasmadas y enaltecidas desde la Biblia, las que serán consideradas *heroicas* y las que contribuyeron a formar la idea del héroe en las épicas cristianas.

quemaron; sino que, oponiendo su corazón a las flechas, la virtud obtusa embotó con oro la punta. Y aunque por derecho antes hubiera gozado en casta alianza de cuanto quisiera de matrimonio, unión y tálamo, sin embargo, habiendo despreciado las mil vergonzosas tentaciones del Himeneo, se dice que permaneció solo en el lecho privado, libre de cónyuge, y superó los furores en las camas. Antes había vivido siguiendo sólo los preceptos de la naturaleza y había formado su mente, preciso, con la regla de la sola razón; mas cuando brillaron las luces de la ley nueva, con mejores astros, convertido al punto, aprendió a fondo los principios de la salud revelada y en poco tiempo los cumplió a la perfección. (I, 243-267)

Con la suma de estas cualidades, Juan Diego cumple los dos primeros incisos que destacó Nagy sobre el héroe épico desde la Antigüedad, pues el indígena, además de ser excepcional (primer inciso), es también el máximo exponente de sus características (segundo inciso), que para el contexto cultural y religioso cristiano serían la virtud y la excelencia moral. De acuerdo con Villerías, estos son los motivos por los cuales no sólo María decide elegirlo como su intérprete,<sup>359</sup> sino por los que además es elogiado por encima de otros *héroes*, de carácter bélico, como Cortés o el mismo Carlos V, e incluso también religioso y diplomático, como el papa Clemente VII:

*Hunc Virgo cui sola placet praestantia morum  
ornatusque animi; vilescunt caetera prorsus,  
censuit alloquiis, princeps celsissima, dignum  
aetheriis, vocisque suae qui interpret adesset.  
Gloria non tantis celebris Cortesie gestis,  
nobilitasve tibi similem quaesivit honorem  
quamvis haud surdis essetis ubique canendi  
encomiis omnes, seclisque alta exempla futuris;  
sed pia Joannem probitas, innoxia vita,  
contemptusque sui superexaltavit ovantem.  
Non diadema tibi sacrum non Carole magnum  
imperium terrae; sacra non Romane thiara  
Clemens stricta tuis triplici temporibus orbe.*

A este la Virgen, a quien le place la sola excelencia de las costumbres y el ornato del alma (el resto no tiene valor en absoluto), estimó, excelentísima princesa, digno de sus etéreas palabras para que se presente como mensajero de su voz. Ni la gloria por tan célebres hazañas o la nobleza te buscó, Cortés, honor similar; por mucho que todos y sus grandes ejemplos deban ser celebrados con encomios sonoros para los siglos venideros; sino la piadosa probidad, la vida honrada y el desdén a sí mismo enaltecieron a Juan triunfante; ni a ti, Carlos, la diadema ni el sagrado gran imperio de la tierra; ni a ti la sagrada tiara de triple anillo, Clemente VII, ajustada a tus sienes. (I, 268-280)

---

<sup>359</sup> Villerías, evidentemente, no fue el único que enaltecía a Juan Diego por sus cualidades. Por ejemplo, Lucas Anaya en *La milagrosa aparición...* también describe, aunque en menos palabras, las virtudes de Juan Diego, además de que dedica varias estrofas a una apología de la capacidad de los indios para cultivarse en la religión y el conocimiento. Cf. Lucas Anaya, *ed. cit.*, pp. 182-186.

Con este conjunto de versos, el poeta presenta a su candidato para cumplir el papel del héroe en el poema. A través de su descripción, Villerías perfila detalladamente el modelo del heroísmo cristiano para la época y ubica a Juan Diego en la misma línea que otros personajes cristianos, e incluso lo superpone a ellos a partir de las comparaciones con otros varones, elogiados por los españoles. Las menciones que hace de Cortés, Carlos y Clemente VII no sólo coadyuvan a que el lector dimensione la virtud de su *heros*, capaz de superar incluso a una autoridad eclesiástica, sino que además, y sobre todo, legitiman que sea él, un indígena, el elegido de María. Juan Diego resulta superior a cualquier otro héroe marcial, sea de la Antigüedad o de un pasado próximo, porque a diferencia de ellos nunca buscó la fama y la gloria.<sup>360</sup> Al contrario, el indígena representa la idea que promovió el cristianismo acerca de la sencillez y la vida simple que debe llevar el buen hombre. Es por ello por lo que, incluso en la poesía *elevada* como la épica, los héroes fueran comparados o caracterizados como campesinos o pastores,<sup>361</sup> y el personaje de Juan Diego, tanto histórica como poética y narrativamente, se ajusta a esta condición.

Villerías retrata de manera cuidadosa el perfil de Juan Diego para hacerlo un modelo de virtud, pues las características que lo definen como un buen cristiano justifican que María haga de él su elegido para la acción. De esta forma, el poeta ejemplifica explícitamente cuál era el tipo de heroísmo que se buscaba enaltecer bajo el cristianismo, sin importar el origen humilde, e incluso nativo, de dicho *varón*. Lo que destaca de la persona del macehual es, entonces, su sencillez, obediencia y religión, piedad, humildad del espíritu, castidad y rectitud, por lo que encarna al buen cristiano en el terreno humano. Algunas de estas características se reafirmarán en distintos momentos del poema, como cuando el poeta remarca que Juan Diego es conocido por su piedad y ánimo benigno o benevolente (*nota fretus pietate, animoque benigno*, III, 340),<sup>362</sup> y otras se sobreentenderán a partir de sus propias acciones.

---

<sup>360</sup> Como señala Philip Hardie, *The Last Trojan Hero. A Cultural History of Virgil's Aeneid*, New York: I.B Tauris, 2014, p. 138, la cristiandad promovió virtudes como la humildad y criticó de forma radical la fama y la gloria terrenales que ocuparon un papel central en la épica pagana.

<sup>361</sup> Incluso Cristo, héroe principal de varias epopeyas cristianas, era ya representado de esta manera. Sobre la inversión de las características del héroe bélico por el héroe pastoral y la influencia de las *Bucólicas* y *Geórgicas* en la épica cristiana, cf. Hardie, *op. cit.*, pp. 138-140.

<sup>362</sup> Cabe mencionar que no todos los adjetivos que emplea Villerías son siempre exclusivos de algún personaje. Por ejemplo, la calificación de «pío» o «piadoso» también aparece para Zumárraga (II, 345) y, por supuesto, para la Virgen (I, 340; III, 338).

Contrario a lo que sucede con Juan Diego, el poeta no explicita conjuntamente las cualidades que caracterizan a María como la heroína, sino que éstas más bien se encuentran esparcidas a lo largo del poema, con adjetivos que la califican de «piadosa» (*pia*), «clemente» (*clemens*) o «bondadosa» (*alma*). Esto se debe, probablemente, a que nadie cuestionaría la calidad moral y cristiana de la Virgen, cuyo heroísmo se extraería más que nada de sus acciones, como sí pudiera ocurrir con Juan Diego, por lo que hay una necesidad de reafirmar en el poema por qué fue el indígena el elegido de la *indigena dea*.<sup>363</sup> Podría pensarse también que esto justifica por qué Villerías nombra específicamente como *heros* a Juan Diego y no así a María, de manera que se legitime, como se mencionó anteriormente, quién será el mensajero de la Virgen. Sin embargo, lo que resulta incuestionable es que quien funciona como verdadero modelo de conducta para la audiencia —y que por lo tanto cumple uno de los objetivos del género según la preceptiva renacentista— no es tanto la Virgen como sí lo es Juan Diego. Es él quien demuestra no sólo de qué forma vive un buen cristiano en la cotidianidad (sencilla, honrada y devota), sino también cómo debe guiarse y actuar en momentos determinados o cruciales. Su forma de responder a las órdenes de María y de enfrentar las adversidades que se le presentan a lo largo de la narración exacerbaban esta virtud y calidad moral pretendidas en el heroísmo cristiano, y proveen al lector, intencional o no intencionalmente, de un ejemplo de comportamiento basado en la religión, el buen juicio, la humildad y la obediencia.

Ahora bien, una vez que se propuso a Juan Diego como candidato idóneo para ser un héroe a partir de la descripción detallada sobre su persona, el poema ofrece otras pistas que permiten considerarlo el héroe principal. Una de ellas es el vocabulario que emplea para dirigirse a la Virgen y responder a su mandato. Ya en su análisis sobre el heroísmo de María en las épicas *De partu virginis* y la *Christias*, Schulze recuerda que los «héroes» bíblicos del Antiguo Testamento en la *Vulgata* respondían a su llamado con el verbo *adsum*, en ocasiones también acompañado de la partícula *en* o *ecce*. En poesía, esto se cumple, por ejemplo, cuando la heroína del poema de Sannazaro, María, responde «*en adsum!*» luego del momento

---

<sup>363</sup> La buena reputación de Juan Diego, evidentemente, no era desconocida para Villerías. López-Portilla, *op. cit.*, pp. 21-22, ya menciona la existencia de una biografía, incluida como apéndice en el *Nican Mopohua*, en la que se retrata a Juan Diego como un «varón ejemplar» y que «suena casi a la vida de un santo, dedicado por completo al culto de la Señora de Guadalupe, y que se mantuvo siempre como buen cristiano, haciendo penitencia y guardando castidad». Quizá la pregunta debería ser, más bien, por qué el poeta tendría la necesidad de reafirmar tan explícitamente el carácter de su héroe.

de la Anunciación, tal como hicieron otros personajes considerados *heroicos* como Abraham, Jacob o Moisés en la Biblia.<sup>364</sup> El significado de *adsum* revela en sí mismo el heroísmo de quien lo pronuncia, pues denota por sí solo la disposición de ayudar o de atender. Entre sus definiciones se encuentra que no sólo es estar en lugar, sino también estar presente en atención y ánimo, e incluso una de sus acepciones indica que es «estar sin miedo» o «ser de buen ánimo o coraje»,<sup>365</sup> lo que encaja con las características de un héroe.

Si se realiza un rastreo por las epopeyas antiguas, esta forma del verbo *adsum* en la mayoría de las ocasiones no aparece, curiosamente, en boca de los héroes, sino más bien de personajes que podrían considerarse enemigos o cuya heroicidad o comportamientos son cuestionables. Sin embargo, también personajes de gran importancia y de marcada heroicidad literaria e histórica profieren la expresión, con la que se demuestra, sobre todo, la valentía de estos *héroes*, aunque en contextos variados. Entre los casos se encuentra el de Eneas, cuando se presenta por primera vez frente a Dido (*coram... adsum*);<sup>366</sup> el de César, cuando se dirige a Roma en el primer libro de la *Farsalia* (*en adsum victor...*);<sup>367</sup> o bien el de Teseo, en la *Tebaida*, cuando acepta ayudar a las mujeres argivas a las que Creonte no permitió que dieran sepultura a sus maridos (*adsum, nec sanguine fessum...*).<sup>368</sup> De cualquier manera, es evidente que la repetición de esta forma verbal en la literatura bíblica y la poesía sagrada se asoció estrechamente con los *héroes* que atendieron las peticiones o llamados divinos, siendo pronunciada incluso por el mismo Cristo en la *Christias* de Girolamo Vida.<sup>369</sup>

En el caso del *Guadalupe*, llama la atención que Villerías emplee esta misma fórmula responsiva, cargada semánticamente con la valentía, disposición y, por tanto, heroísmo de quien la dice, no tanto con María, sino más bien con Juan Diego. La primera vez que sucede es cuando el indígena se dirige a la Virgen para explicarle que Zumárraga ha pedido las señales que comprueben que quien lo envía es la madre divina:

*Quos inter gradiens Heros, velut unus eorum,*

---

<sup>364</sup> Cf. Schulze, *art. cit.*, pp. 180-181.

<sup>365</sup> Vid. la voz «adsum» en el *Lewis and Short's Latin-English Lexicon*, disponible en <https://bit.ly/39FbIxp>. Las definiciones proporcionadas por el diccionario permiten sobreentender que entonces, en el caso de la épica y los héroes bíblicos, y según también el contexto en el que se inscriba, el verbo se refiere a presentarse con coraje, atención y valentía para recibir una petición u orden y aceptar dicha misión.

<sup>366</sup> Verg., *Aen.*, I, 595.

<sup>367</sup> Luc., I, 201.

<sup>368</sup> Stat., *Theb.*, XII, 594.

<sup>369</sup> Específicamente, en los libros I, 845 («... Nil demoror; adsum») y II, 777 («'Heus,' inquit, 'iam state, viri; quem quaeritis adsum»).

*non minus innocua purus virtute renidet:  
 atque Deam primo genibus reverenter adorans  
 flexis, mox humili Dominam sermone salutans,  
 mensurat verbis animum; dein talia fatur:  
 En adsum tandem veniens, O inclyta Virgo,  
 aetherii Regina globi, consorsque Tonantis,  
 quae superos ditione tenes: en scilicet adsum  
 haud bene dimissus prorsus [...].*

Entre los cuales [*sc.* una legión de Amores celestes] caminando el héroe, como uno de ellos, no menos puro resplandece por su inocente virtud: y con sus rodillas flexionadas adorando reverentemente a la Diosa, y saludando a la Señora con discurso humilde, modula el aliento en sus palabras y después habla de este modo: «Heme aquí viniendo, finalmente, oh, ínclita Virgen, reina de la esfera del cielo y esposa del Tonante, que tienes a los supernos bajo tu dominio: heme aquí sin duda, no del todo bien enviado [...]». (II, 457-465)

En este pasaje, ciertamente, Juan Diego no responde a ningún diálogo de María, sino que más bien es el primero en hablar cuando se le aparece la Virgen por tercera ocasión en el poema. El héroe, como explícitamente lo llama Villerías, dice la expresión una primera vez antes de la alabanza a María, y posteriormente la repite con el adverbio *scilicet*, previo a explicar qué sucedió en su entrevista con el arzobispo. La aparición doble de la expresión y el énfasis que obtiene ésta con el adverbio reafirman que Juan Diego, sin importar que no obtuvo el resultado inmediato que buscaba (y por ello el «*haud bene dimissus*») y pese al temor y reverencia para con la Virgen por haber prometido, en su nombre, las señales que pedía el arzobispo, se presenta ante ella reverente y, sobre todo, con firmeza. Por lo demás, la importancia de la fórmula se observa también desde su acomodo en los versos, pues en su primera aparición se encuentra al inicio, mientras que en la repetición se ubica al final, de manera que ambos ocupan las posiciones más relevantes de los hexámetros.

Más adelante, el indígena vuelve a pronunciar el verbo *adsum* antes de que María, una vez que le explica que su tío Bernardino está fuera de peligro y que puede continuar con el cumplimiento de su mandato, le pida recoger las flores del Tepeyac:

*Totusque in nutum caelestis deditus haerae [sic]  
 quidnam igitur faciam? —quaerit— Nam quaelibet adsum  
 iussa peracturus; quoque hinc legaris iturus.*

Y completamente entregado a la voluntad de la señora celeste, «¿ahora qué haré?», pregunta, «pues estoy aquí dispuesto a cumplir cualquier mandato; e iré de aquí a donde me envíes. (III, 368-370)

Se observa nuevamente que Juan Diego muestra la disposición de atender el llamado de María, a quien, precisa el poeta, ha entregado por completo su voluntad, con el énfasis

remarcado, una vez más, por ubicarse al final del verso. Sin embargo, esta actitud de entrega heroica de Juan Diego sucede luego de que él mismo, haciendo uso de su juicio y sobre todo de su calidad cristiana, decidiera posponer su encuentro con María por buscar quien diera a su tío Bernardino los últimos sacramentos. Es viendo esto que la Virgen realiza el milagro de curar al enfermo por el Cocolixtle, pues con ánimo maternal juzga el actuar de Juan Diego como de una inocencia y simplicidad que la conmueven («*O candor verax animi, et gratissima Divis / simplicitas!*», III, 320-321).

Con todo, resulta interesante entonces cómo en el poema las únicas dos apariciones del verbo *adsum* en presente y en primera persona están adjudicadas sola y explícitamente a Juan Diego, quien debe mostrarse a sí mismo con el valor y la disposición de atender las órdenes de María, tal como lo hiciera ella en poemas heroicos como el de Sannazaro, otros personajes bíblicos en la *Vulgata* y en la poesía épica sagrada, e incluso otros héroes de la épica antigua.

Ahora bien, si se hace otra lectura, podría suponerse que Villerías también aplica la «formulación heroica» de *adsum* o *en adsum* para el caso de María en uno de sus pasajes. De ser así, esto sucedería por medio de una elipsis en los versos revisados anteriormente, cuando la Virgen se presenta ante Dios para obtener el permiso de tener su reino en México. De manera más extensa, el fragmento se lee así:

*En ego (tum totum tenuere silentia caelum,  
illabensque viam tacitis rotat orbibus aether).  
En ego, quae quondam te sacro afflamine faeta  
(O mea progenies, Iovis o certissima proles)  
Infantem peperit, teneris plena ubera labris  
admovi, blandis gestavi molliter ulmis  
nutrivi, eduxi, membrisque satura priorem  
aetheriis vestem, his manibus quae stamina nevi.  
En ipsa, en, tensis nunc te reverenter eisdem  
convenio supplex, et debita praemia posco.*

Heme aquí (entonces el silencio se apoderó de todo el cielo y deslizándose el éter da vueltas en calladas órbitas). Heme aquí a mí, que en otro tiempo por sagrado aliento preñada (¡oh, progenie mía, oh verdadera prole de Júpiter!) te di a luz niño, y guié mis pechos llenos hacia tus tiernos labios, te cargué dulcemente en mis suaves brazos, te nutrí, crié y que con estas manos hilé las hebras para tejer el primer ropaje para tus etéreos miembros. Ahora, heme aquí, heme aquí que, con mis manos extendidas, me dirijo a ti suplicante y reclamo las debidas recompensas. (I, 178-187)

Como se observa, si se sobreentiende el verbo *adsum* en las cuatro ocasiones en que María repite la interjección *en* más el pronombre personal (*ego*) o el demostrativo (*ipsa*), o sólo

como reiteración, el fragmento estaría sobrecargado de la enunciación heroica de la Virgen. Se denotaría de esta forma su entera disposición para convertirse en la nueva —y verdadera— madre de los mexicanos, y su heroísmo recaería en esta misma actitud protectora contra el mal en el que Plutón tiene sumergido a su pueblo. Pero el contexto en el que se encuentran estas expresiones es lo que puede marcar la diferencia con respecto a la heroicidad de Juan Diego dentro del poema. María se planta frente a Dios como una madre que intercederá por sus hijos, consciente de que, por el momento, ella no puede intervenir presencialmente para la salvación de México. Su actitud no es precisamente la convencional para un héroe clásico o cristiano, pues ni se somete a un destino de manera paciente (o dolorosa, incluso) ni recibe órdenes de algún ser superior, y ni siquiera la misión que asume como protectora de México puede llevarla a cabo en el tiempo del poema. La manera en que se presenta María tampoco es respondiendo a ningún llamado, como lo hiciera anteriormente y tal como alude en el mismo fragmento (*quae quondam te sacro afflamine faeta [...] infantem peperit*), sino que, al contrario, ella por su propia voluntad decide actuar para enfrentar a Satán en la Nueva España a partir de lo que ha observado en sus *hijos* y preocupándose por ellos. En este sentido, como se anotó anteriormente, su comportamiento es más parecido al de Venus en la *Eneida* que al del propio héroe Eneas. De esta manera, si fuera el caso de que la Virgen pronuncia la fórmula «*en [adsum]*», ésta no tendría el mismo significado que cuando lo pronuncia Juan Diego, pues pretende ser más un llamado de atención a Dios y los santos en el cielo y un recordatorio de su primera empresa heroica, que una indicación de la postura de María frente a su destino.

Ahora bien, ya se mencionó que la intervención de la Virgen en el pasaje tiene la función de desatar la acción épica, derivada de una actitud piadosa, protectora y maternal para con el pueblo mexicano. Estas cualidades marianas son, sin duda, características elogiadas y que posee un héroe, mas no por ello hacen de María la heroína del poema. Más bien, se parte del hecho de que la Virgen *ya era* una heroína antes de su historia en México, y el papel que desempeña en el *Guadalupe* está más ligado a interpelar y auxiliar a Juan Diego para que cumpla la misión que le ha asignado.

Si bien no hay duda de que la diosa posee un perfil de heroísmo cristiano, es realmente Juan Diego, en su papel de varón que enfrenta su destino con paciencia, piedad y obediencia, quien actúa para que el argumento del poema se desarrolle hasta el final, ciertamente con el

auspicio de la misma María. En este sentido, la piedad del indígena no sólo reflejaría la devoción y obediencia a Dios, sino que además guardaría un vínculo mucho más estrecho con la de Eneas en Virgilio. Tanto Guadalupe como Juan Diego son tildados de píos o piadosos en el poema, pero no podría afirmarse que se trata del mismo tipo de *pietas* el que los caracteriza. Aunque el concepto de piedad, como ya se ha mencionado, se transformó desde la Antigüedad hasta obtener su acepción cristiana, el comportamiento piadoso de Juan Diego se mantiene más apegado al de Eneas en el sentido de que sigue las órdenes de un ser superior, sin dejar de lado la reverencia a Dios y el amor a su patria y su familia.<sup>370</sup> Esto incluso se observa, por ejemplo, cuando decide faltar a su encuentro con la Virgen por buscar quien dé los últimos sacramentos a Bernardino, pues juzga que, de no hacerlo, atentaría contra la ley de Dios, por lo que hace evidente su reverencia y servicio a la divinidad suprema. La piedad que demuestra Juan Diego en este momento es de religión y obediencia, mientras que la de la Virgen, al ayudarlo para que siga con su mandato, es de misericordia.

Evidentemente, la piedad de María se refleja también en el aspecto de obediencia a Dios en el sentido de que, por el simple hecho de ser su hija, debe guardarle respeto y devoción. Sin embargo, en el poema esto no se manifiesta así, porque sólo queda sobreentendido. Más bien, el tipo de *pietas* que profesa la Virgen en la epopeya es para con Juan Diego, en lo particular, y para los mexicanos, en lo general, basada en la compasión por los otros.<sup>371</sup> Es con base en esa cualidad piadosa, de conmiseración, que busca proteger Nueva España, como lo reconoce Dios, cuando le concede el permiso para tener su templo en la Ciudad de México:

*Idcirco statim per me quod agas cumque liceto,  
quaque velis eadem rata firmiter omnia sunt;  
tamque piis res nulla tuis conatibus obstet.*

Por ello de inmediato lo que hagas siempre será permitido por mí, y sean con firmeza válidas todas las cosas que quieras, a tal grado que nada obstaculice tus pías intenciones. (I, 236-238)

Ahora bien, ya se ha sugerido que la diferencia entre Juan Diego y María se encuentra también en que su heroísmo no está activo en el mismo tiempo. Mientras que la

---

<sup>370</sup> Como recuerda Bryan James Brazeau, «“Emotional Rescue”: Heroic Chastity and Devotional Practice in Iacopo Sannazaro’s *De partu Virginis*», *California Italian Studies*, 5 (2014), pp. 225-226, Eneas se caracteriza por una *pietas* filial y religiosa para con su destino divino, sus ancestros, los hombres bajo su comando y sus descendientes, incluso a pesar de que se contravengan sus propios deseos: «*Pietas*, in the *Aeneid*, implies dutiful submission to one’s family, to one’s gods and to one’s *fatum*, regardless of personal feelings or frustrations».

<sup>371</sup> Recuérdese la definición de «piedad» ofrecida en el *Diccionario de autoridades*. Vid. capítulo 2, n. 87.

incuestionable heroicidad de María quedó fija desde que asumió su papel como madre de Cristo, para cuya prueba existieron antecedentes literarios como el poema de Sannazaro; la de Juan Diego cobra vida en el momento mismo del poema, una vez que se ha constado que sus características lo hacen el candidato perfecto para cumplir la misión. Es decir que, para el momento histórico al que se circunscribe el poema, María ya era una heroína, ya había cumplido un destino previo y estaba en busca de asumir, ahora, el nuevo en Nueva España, como ella misma señala:

*Nosti etiam cunctas inter, fili optime, terras  
has mihi sorte datas, [...].*

Sabes también, querido hijo, que entre todas las tierras fueron éstas a mí dadas en suerte [...]. (I, 198-199).

La Virgen, sin embargo, no puede cumplir sola a cabalidad este destino, porque ya no es una mujer terrenal y, por lo tanto, se ve en la necesidad de contar con alguien digno en la tierra para lograr su objetivo. De ahí que su papel esté asociado más al de la divinidad protectora de la épica clásica que al de la propia heroína, y por ello la heroicidad del varón elegido, Juan Diego, se activa y actúa en el tiempo mismo en el que se inscribe el poema.

El verdadero heroísmo de María de Guadalupe no sucederá en México sino hasta que *nazca* en el territorio y derrote a Plutón, como ya lo había hecho alguna vez, según el *Apocalipsis* de Juan. Es así como lo anuncia ella:

*Quippe sciens multis jam tum volventibus annis,  
auspiciis ipsam faustis Erebiq̄ue, suoque  
venturam excidio, celebrique hinc laude canendam;  
vixque enaturam; victrix, sibi, vindice planta,  
contererem cum Virgo caput, rabidumque domarem.*

Pues ciertamente [Plutón], por faustos auspicios, sabe que después de ya muchos años yo vendría para ruina suya y del Erebo, y que aquí habría de ser cantada con célebre loa; y que apenas naciera, Virgen victoriosa, con planta defensora lo destruiría y domaría su rabiosa cabeza. (I, 193-197)<sup>372</sup>

---

<sup>372</sup> Los versos hacen referencia al pasaje del libro 12 del *Apocalipsis*, cuando Juan describe la aparición de una mujer vestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza, y de un dragón rojo como Satanás (Ap. 12, 1-17). Como resume Osorio (1991a, *op. cit.*, p. 217), para el primer historiador guadalupano Miguel Sánchez, la mujer de la que habla san Juan no es otra que la Virgen de Guadalupe en el ayate de Juan Diego. Osorio también señala que hubo otros historiadores para los que la mujer del *Apocalipsis* no es precisamente Guadalupe, «pero deseosos de no desaprovechar tan valiosa alusión, hacen que la Guadalupe cumpla en la nueva iglesia de América que comienza el mismo papel que la Virgen del *Apocalipsis* cumplió en la iglesia de Europa» (*idem*). En el poema, la identificación de María de Guadalupe con la mujer del *Apocalipsis* se comprueba en el libro IV, cuando Juan Diego dice a Zumárraga: «*Scis ut ab augusta legatus Virgine nuper, / quae pede tartareum calcavit sola Draconem [...]*» (Sabes que fui enviado recientemente por

Hasta dicho nacimiento, que es el fin último de la acción épica en el *Guadalupe*, la Virgen no podrá ejecutar su empresa, y sus *hazañas* en el tiempo del poema serán más milagros para que Juan Diego cumpla su mandato, que acciones verdaderamente heroicas. Tanto es así que los actos de heroísmo de María en Nueva España se conocen, en la epopeya, sólo a partir de prospecciones, como la escena en la cueva de Atlas en la que el vate describe que será ella quien, por ejemplo, acabará con las inundaciones y la plaga del cocolixtle en la Ciudad de México. No sorprende, por ello, que la mayoría de las referencias al heroísmo de Guadalupe en Nueva España se enuncie con verbos en futuro, ya por Villerías, ya por Atlas o por ella misma. La misión de María en el poema, por lo tanto, es disponer todo para que pueda convertirse en la verdadera heroína del pueblo mexicano.

A este respecto se suma un último punto a considerar para reconocer a Juan Diego como el héroe principal del poema. Este es la cuestión de la mortalidad. Ciertamente, podría considerarse que debería ser el primero en mencionarse por la importancia que tuvo para la épica antigua, en la que todos los héroes eran mortales,<sup>373</sup> sin embargo, ya quedó señalado también que el heroísmo de María precedió al tiempo del poema y que también vendrá incluso después de la acción que se narra, así como que la protección que ofrecerá a Nueva España será por los siglos venideros. De esta forma, María goza de *inmortalidad*, tanto así que es llamada *dea*.

Otro personaje que tiene un problema similar en la poesía épica es, precisamente, Cristo. Al hablar sobre él como un héroe épico, Gregory apunta:

That an epic hero must be mortal is a constant of the tradition from its Homeric origins, an older and firmer requirement even than the Virgilian criterion of historical consequence. The hero will be no ordinary mortal—he may have divine parentage, he may overcome divine opposition, and it is expected that he will receive a large measure of divine assistance—but he must himself remain subject to death.<sup>374</sup>

En el caso de Cristo, continúa el académico, existe de antemano una complejidad para presentarlo como personaje literario porque el hijo de Dios tiene naturaleza tanto mortal

---

la Virgen augusta, que sola con su pie pisoteó al infernal dragón [...], IV, 57-58), así como cuando los sabios asisten a ver la imagen en la tilma y Villerías precisa que el signo admirado es el mismo que vio san Juan en Patmos (IV, 162-171). Cf. *ibidem*, pp. 216-219.

<sup>373</sup> Cf. Gregory Nagy, «The Epic Hero», en John Miles Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden: Blackwell, 2005, pp. 71-89.

<sup>374</sup> Tobias Gregory, *From Many Gods to One: Divine Action in Renaissance Epic*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006, pp. 81-82.

como divina, lo que contraviene la tendencia del género.<sup>375</sup> El caso de María, en toda la literatura guadalupana y específicamente en el *Guadalupe*, es semejante de cierta forma porque antes de ser la madre de Cristo era una mujer «ordinaria» y «terrenal», que finalmente se convirtió en heroína por atender su destino<sup>376</sup> y, luego de ello, derivó en *santa*. Pero Juan Diego, por su parte, en el tiempo del poeta y de la historia que narra tiene plena condición de mortal, y conforme avanza el desarrollo de la acción demuestra cada vez más su heroicidad a la manera de los héroes épicos clásicos, superando los retos que se le presentan con ayuda del aparato *divino*.

Se observa entonces que la manera en que Villerías desarrolla y caracteriza a ambos personajes sigue estrechamente los modelos de la épica clásica y los roles específicos que allí desempeñan: el de la divinidad protectora, por una parte, y el del héroe del poema, por la otra. Que María de Guadalupe y la instauración de su culto sean el gran tema del poema, lo que queda confirmado a partir de que toda la acción gira en torno a ello, no quiere decir que ella sea propiamente su heroína. Algo similar pero a la inversa sucede, por ejemplo, con la *Eneida*, cuyo tema no es precisamente Eneas, sino Roma en sí y su destino. Es entonces que la Virgen necesita al verdadero héroe de la narración, Juan Diego, quien deberá contribuir para un propósito superior y colectivo —como en el caso de Eneas—: la salvación de Nueva España.

Más allá de su papel literario, fuera del poema Juan Diego también es quien, por sus características, desempeña la función de servir a la audiencia como modelo de virtud y de conducta a seguir, sin importar su origen o posición dentro de la jerarquía social. Esto último cobra mayor relevancia para el objetivo político-propagandístico del poema, pues refuerza el trasfondo *unitario* que el mito de la Virgen de Guadalupe buscaba demostrar. La discusión sobre por qué un indígena y no un criollo fue el elegido de María supera el propósito de este trabajo,<sup>377</sup> mas lo que cabe destacar aquí es el énfasis que hace Villerías en las cualidades del

---

<sup>375</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 80-89.

<sup>376</sup> Además del citado trabajo de Schulze, otro análisis del heroísmo de María en la épica cristiana, y en particular en el *De partu Virginis* de Sannazaro, y su comparación con el héroe clásico se encuentra en Brazeau, *art. cit.*, pp. 225-246.

<sup>377</sup> Lafaye (*op. cit.*, pp. 304-307) menciona algunos ejemplos en los que los mitos aparicionistas de la Virgen María en América sustituyen al pastor elegido de las tradiciones españolas por un indígena, y cómo esto sirvió para acrecentar el fervor entre los devotos. Específicamente sobre las imágenes marianas en América, que eran «indias» en su apariencia, el autor señala: «La devoción de los criollos a las imágenes «indias» de la Virgen es un aspecto de un fenómeno más general, la rehabilitación imaginativa del pasado indígena por la élite criolla, que implicaba también una revisión de la historiografía oficial de la conquista de América [...]. La imagen de

macehual, enalteciéndolo de tal forma que se legitima su papel heroico en el poema, y por lo tanto en el mito. El papel tan destacado que Villerías le da a Juan Diego responde a la misma importancia de la que gozaba el indígena en el imaginario novohispano, pues es a través de él y de la imagen de Guadalupe en su tilma que se inaugura el culto propiamente, un culto con profundas raíces indígenas. Esto no quiere decir que los llamados «indios» en Nueva España tuvieran socialmente algún tipo de reconocimiento especial o fueran considerados iguales a los criollos; más bien, lo que se observa tanto en el mito como en el poema es la sustracción de una figura originaria y su inserción en una narración con marcados motivos y fines políticos.<sup>378</sup> Y una de las maneras de lograr este proceso es a través de la adaptación: los que tienen el poder —en este caso, de la palabra— se apropian de lo que les es ajeno (pero útil) y lo amoldan a sus necesidades con base en los paradigmas o referentes que conocen, entre los que los clásicos ocupan un papel primordial; de ahí que en el *Guadalupe* Juan Diego sea caracterizado y enaltecido como un héroe.

No debe olvidarse que lo que comparten indígenas y criollos con Guadalupe es el hecho de haber nacido en el territorio novohispano, es decir, ser mexicanos; y que aunque la bandera guadalupana fue símbolo más de interés criollo, guardaba en sí un significado, por llamarlo de alguna manera, de corte *nacional* o patriótico, de modo que remarcar el protagonismo de Juan Diego y elevarlo incluso a la categoría de héroe es una estrategia reivindicativa tanto del glorioso pasado indígena del que se creían herederos, como de la dignidad del pueblo mexicano. Esto, finalmente, no sería posible si Juan Diego no se viera completamente purgado de cualquier forma de adoración «idólatra» y se mostrara como un fiel cristiano, pues son estas características las que, sumadas a su humildad y buen ánimo, lo convierten en más que sólo un natural común de Nueva España, sino en aquel varón digno de ser el heraldo de la Virgen María.

---

Guadalupe aparece retrospectivamente como la más apropiada para inflamar el ardor de los devotos, por su origen sobrenatural; ello y la elección de un humilde lugareño indígena por la Virgen María [...] eran hechos propios para lavar esa “tierra de pecados”, según había sido considerado el México indígena» (*ibid.*, pp. 307-307).

<sup>378</sup> Lafaye señala, por ejemplo, que el abandono por parte de los criollos de las imágenes primitivas de María en América (como la de los Remedios) encuentra una causa importante en el antagonismo con los peninsulares, y opina que la respuesta incrédula de los europeos «no hizo sino reforzar la unidad de los devotos americanos y borrar las diferencias de castas que los separaban» (*ibid.*, p. 305).

## Conclusiones

A través del recorrido por el panorama histórico de la épica, desde la Antigüedad hasta su llegada a la Nueva España, y del conocimiento de sus temas comunes, procedimientos y objetivos, se identificaron las maneras en que la tradición épica clásica está presente en el *Guadalupe* de Villerías y de qué modo ésta opera en el poema, especialmente en la construcción de sus personajes. Desde lo más general, que es la elección misma del género y la lengua de composición, se observó cómo el poeta siguió los preceptos clásicos, matizados por las convenciones del Renacimiento, y los empleó para la narración de un asunto sagrado, histórico-religioso, con un importante trasfondo y significado político, y cumpliendo con los ideales teóricos de su época. Esto, por medio de un texto que, a pesar de abordar un tema católico, aprovecha de forma predominante las fuentes clásicas, especialmente la *Eneida* de Virgilio, tanto para su estructura como el contenido, lo que da como resultado un complejo entramado poético.

La obra de Villerías se enmarca en un contexto político y social particular, en el que las inquietudes de los españoles nacidos en América en el siglo XVI habían evolucionado a tal punto que, para finales del XVII y principios del XVIII, cobraba fuerza una incipiente conciencia colectiva sobre lo que significaba nacer en estas tierras. Uno de los símbolos más sobresalientes para proyectar dicha conciencia fue, precisamente, la Virgen de Guadalupe, presentada por los letrados como la virgen criolla que concedió a Nueva España la máxima distinción frente a los peninsulares. Las formas literarias para reflejar esta convicción fueron múltiples en Nueva España; en el caso de la poesía épica, la idea que desde 1648 se difundió con Miguel Sánchez sobre que México estaba destinado a ser el reino de Guadalupe se ajustó con precisión al modelo de Virgilio. La razón principal fue que, así como el mantuano plasmó en su epopeya que Roma tenía un destino grandioso y su obra resultó en un blasón de identidad para los romanos, el mito guadalupano *per se* transmitía que la tierra novohispana sería morada de la madre de Dios, con el fin de demostrar cierta superioridad frente a los españoles peninsulares y conceder una representación al grupo criollo. El género épico, entonces, resultó el vehículo ideal para presentar dicha noción, dado que su modelo más grande, la *Eneida*, lo había hecho también. Las características encomiásticas de la épica permitieron que el público fuera tanto el grupo dominante como los propios criollos, y de ahí

que se reflejara en la misma creación literaria la ambigüedad del pensamiento y el proceder de los españoles americanos. En este sentido, la decisión de Villerías de emplear a los clásicos para revestir a sus personajes no sólo es un acto literario, sino también político, en tanto que demuestra la compleja construcción identitaria que buscaba enarbolar el grupo social al que pertenecía su autor, al mismo tiempo que remarca su erudita capacidad de composición.

Si bien se ha considerado al *Guadalupe* como un texto sincrético en el que convergen las tradiciones clásica, cristiana e indígena, y que una prueba de ello son los personajes que intervienen en la narración, lo cierto es que, como se observó en este trabajo, hay una presencia preponderante de los clásicos para su caracterización y legitimación. Ciertamente, no debe dejarse de lado la decisión del autor de incluir a personajes paganos, pues su incorporación a la poesía fue cuestionada por los teóricos de la épica desde el Renacimiento. Los poetas debían guardar la verosimilitud del tiempo que imitaban, por lo que Villerías no la transgrediría al incluir a Tonantzin o Plutón en el poema, al haber sido precisamente ellos el objetivo a combatir en la batalla del bien contra el mal que los poemas heroicos sagrados buscaban representar. Esto, no obstante, no significa que su caracterización siguiera propiamente las convenciones de las otras religiones. Mientras que las fuentes de la Antigüedad clásica se combinan con las cristianas para construir a quienes actúan en la trama, poco es realmente lo que Villerías rescata de lo indígena americano, pues incluso los personajes nativos de la historia actúan y están revestidos con atavíos de la poesía clásica en yuxtaposición con la literatura sagrada; y aun otros como los emperadores mexicas se configuran por comparación con ejemplos de la Antigüedad, con el fin de destacar su superioridad y majestuosidad. En este sentido, la revisión de los versos con los que Villerías marca una relación con los textos grecolatinos comprobó que la presencia de la tradición clásica predomina en la construcción de los personajes sagrados, infernales e indígenas, lo cual tiene significaciones distintas.

Concretamente, los casos de María, Tonantzin, Plutón y Juan Diego tuvieron a los clásicos como una de sus bases sólidas, en especial a Virgilio, pero también se encontró la presencia de temas tratados por otros poetas antiguos, como Ovidio. Villerías, sin embargo, adaptó la materia clásica de estos autores al asunto sagrado del poema a partir de distintas estrategias para no romper con la verosimilitud de la narración y no transgredir la religión.

Estos mecanismos varían según el personaje que se analice y tienen distintas implicaciones poéticas, así como también políticas, en tanto que es a través de los clásicos que incluso los personajes sagrados se legitiman en el poema. Como se pudo observar, la manera de proceder del autor consistió en buscar relaciones entre los actores de su epopeya y los de los poemas antiguos, de los que pudiera retomar sus características y establecer así un vínculo entre ellos. La mayoría de estas relaciones ya habían sido propuestas y desarrolladas por otros autores anteriores a Villerías, como el caso del revestimiento de María con versos empleados para Venus, o la identificación de Plutón con la Juno de la *Eneida*, de modo que, en este sentido, el poeta siguió la tendencia de resignificar a los clásicos para adaptarlos a sus necesidades.

En resumen, los vínculos hallados en el poema y que fueron los más sobresalientes son el de la Virgen de Guadalupe con Venus, en tanto que ambas actúan como madres protectoras; el de María y Juno, en cuanto a que son soberanas poderosas que tienen además un papel determinante en el desarrollo de la acción épica; Plutón y Juno, al ser ambos los antagonistas de cada uno de sus poemas; y Tonantzin y las Furias, en particular Alecto, como servidoras del antagonista principal y como clave en el reconocimiento entre las distintas deidades. Cada una de estas identificaciones, logradas a partir de la comparación entre los versos de Virgilio, especialmente, y los de Villerías, aportó pistas para conocer la manera de actuar de los personajes del *Guadalupe*. Por una parte, podría decirse que María se comportará como la antigua Venus que intercede por sus hijos e interpelará a otros personajes, como Dios, para garantizar su protección; a pesar de lo escandalosa que podría ser esta asociación por la sensualidad y lascivia de Venus, lo cierto es que, como se mencionó, había toda una producción literaria precedente en la que los versos para describir a la diosa pagana se resignificaban y empleaban para la virgen María, de tal forma que Villerías se inserta dentro de esta misma tendencia al situar en un nuevo contexto las palabras virgilianas sin dejar de, además, marcar la oposición entre las dos diosas. Por otra parte, a nivel narrativo, será la Virgen quien se desenvuelva como el agente del poema que provocará el inicio de la acción épica, tal como hiciera Juno al principio de la *Eneida*, de donde Villerías toma los versos con los que la presenta.

En el caso de Plutón, su comportamiento se ve determinado por su patente similitud con la Juno virgiliana (aunque, como se sugirió, también puede haber eco de la Juno de las

*Metamorfosis* en sus actos), lo que queda manifiesto desde que sus discursos emplean las mismas palabras para oponerse al destino, aun cuando ya se saben vencidos. Estas semejanzas permiten adelantar al lector el desenlace de la empresa, así como la insistencia que tendrá el personaje contra sus *enemigos* en el poema. Por lo demás, también en el caso de Plutón existe un parangón inverso con Eneas al momento de pedir la ayuda del Cocolixtle, lo cual tuvo una función meramente pragmática en la retórica del discurso y sirvió para enfatizar las diferencias entre las formas de proceder del héroe troyano y el dios infernal. Finalmente, congruente con las actitudes que ha de desarrollar el antagonista, Villerías hace de la diosa pagana Tonantzin una nueva Furia o Erinia que, a la manera de Alecto y su apoyo a Juno en la *Eneida*, participará en la obstaculización del desarrollo de la acción.

Al mismo tiempo, se observó que Villerías también utiliza a los clásicos para elaborar un juego de identidades que permite ligar y al mismo tiempo escindir a los personajes de su poema con los de la Antigüedad clásica y mexica, especialmente a las diosas paganas con María. El caso sucedió con las tres divinidades profanas que guardan relación con la Virgen, es decir, con Venus, Juno y Tonantzin, quien en realidad representa a las Furias. Lo anterior es sobresaliente, porque todas las diosas paganas que Villerías *une* con la guadalupana o bien participaron en la caracterización poética de María a través de la literatura, como Venus; o sirvieron a la configuración de la Virgen en la historia del culto, como Juno; o fueron el objeto de sustitución en la devoción mariana, como Tonantzin. Es decir que hay un reconocimiento del poeta de la construcción heterogénea de María a lo largo de los siglos, ya sea en la religión o sólo a nivel literario. Lo interesante es que el poeta hace patentes los puntos de encuentro entre todas ellas y al mismo tiempo se cuida de no sostenerlos sin enfatizar sus diferencias, pues sabe que de lo contrario resultaría inverosímil para la narración y, aun más allá, para la religión. Una vez que el poeta liga a la Virgen con alguna diosa pagana, éste procede a enfatizar que no son por completo iguales, y las distingue estableciendo una oposición que siempre termina por colocar a María en un nivel superior. Las principales estrategias que se encontraron para diferenciar a las diosas en cada uno de los casos fueron dos: el de la oposición explícita en los versos, como en el *incipit* del poema, en el que se contraponen el milagro de las flores de la Virgen con el de Venus; o por medio de los cambios de enunciación del sujeto, como sucedió con María y Juno al momento de presentarse ante sus interlocutores, consciente de la inverosimilitud que sería la unión a María

con la antagonista virgiliana. Lo anterior permitió que Villerías lograra una coherencia con sus personajes y se guardara de caer en contradicciones o contravenciones religiosas. No existe un reparo similar, por ejemplo, con la relación entre Plutón y Juno o de Tonantzin y las Furias, pues hay una congruencia en que sean similares en tanto que son quienes intentarán impedir que concluya la acción y todos pertenecen al mismo grupo condenado por el cristianismo.

Ahora bien, de los casos mencionados anteriormente, el de María y Tonantzin es destacable porque se trata de un juego múltiple: en la historia, María, la *diosa* madre de los cristianos, está ligada con Tonantzin, la diosa madre de los mexicas; esta última, sin embargo, no es precisamente la deidad que veneraban los indígenas, sino que en realidad representa a todas las diosas madre paganas de Occidente, en lo general, pero además está identificada en la narración como una de las Furias, en lo particular. El poeta hace evidente que conoce estas relaciones a partir no sólo de la mención explícita de que Tonantzin es la *nostra mater* de los mexicas y que fue venerada con otros nombres según los pueblos que la adoraron (con lo que agrupa a todas las deidades paganas en un mismo bando enemigo), sino que también demuestra que está consciente de que existió un vínculo entre la indígena y la guadalupana cuando hace que se nombren de la misma forma, pues Tonantzin llama a María *Dirae*, con lo que la reconoce como su semejante. No obstante, Villerías no permite que este lazo permanezca fijo, sino que la inminente derrota de Tonantzin por la Virgen demuestra la victoria y superioridad de la cristiana por sobre la «ídola», con lo que se logra el desplazamiento y sustitución de la deidad pagana.

Finalmente, en el caso de Juan Diego, fue posible identificarlo como el héroe principal del poema no sólo porque explícitamente así lo nombra el autor, sino también porque cumple con las descripciones que desde la Antigüedad se remarcaron como esenciales al género épico y posteriormente se retomaron y expandieron en el Renacimiento. Entre éstas estuvieron ser el hombre de bien, o *ἀνὴρ ἀγαθός*, del que habló Platón en la *República*, así como quien realizó las acciones esforzadas por las que Villerías lo imitó en su poema, como recomendaba Aristóteles en la *Poética*. Por estas razones, además, el poeta hace de Juan Diego el modelo de virtud a seguir, como buscaban los renacentistas que fueran los héroes de los poemas heroicos. A esta identificación del héroe en el *Guadalupe* también contribuyó el léxico de

Juan Diego, quien empleó la fórmula *en adsum* para mostrar su disposición a cumplir el mandato divino, a la manera de los personajes bíblicos considerados heroicos en la literatura y la poesía épica.

Con este trabajo, se comprobó que la tradición clásica jugó un papel determinante en la composición del poema y particularmente en la construcción de los personajes que participan en el mito. Como se mencionó anteriormente, la narración de las apariciones de la Virgen de Guadalupe fue uno de los instrumentos esenciales que los letrados en Nueva España, y especialmente los criollos, emplearon para reivindicarse frente a los peninsulares, forjándose así un símbolo de identidad. Sin embargo, esto se logró a través de un código que al mismo tiempo que pretendía transmitir un mensaje propio, emitido desde un grupo considerado y en ocasiones tratado como *inferior*, también buscaba interpelar al grupo dominante, al que buscaba pertenecer. Es dentro de este código donde se inserta la tradición clásica, y en el caso particular del *Guadalupe* de Villerías, la tradición épica. La decisión de escribir un poema heroico para un asunto tan relevante como el guadalupano no es fortuita, pues no sólo era el género más prestigioso y elevado, sino que además conllevaba un fuerte significado político y propagandístico.

Resulta interesante el planteamiento de una paradoja en la composición de la obra: a pesar de que los clásicos, en la teoría, muchas veces se vieron condenados por pertenecer al paganismo, es a través de ellos que se construyen los personajes de un poema que, además, trata un asunto sagrado. En este sentido, Villerías cuida de tomar lo pertinente de los antiguos para trasladarlo de manera parcial a la caracterización de quienes intervienen en su escrito, con la intención no sólo de mostrarse erudito y conocedor de la cultura clásica, sino también de enriquecer narrativamente el texto y demostrar su postura política. El letrado criollo, con su poema, demuestra que se sabe heredero de un pasado glorioso, clásico europeo, aunque también indígena, y enaltece además su propia religión. Si bien podría alegarse que esto se demuestra con los personajes que Villerías elige para que participen en la narración, en tanto que provienen de las tres culturas (como María, por el lado cristiano; Tonantzin o Juan Diego, por el indígena; y Plutón o Atlas, por el grecolatino), lo que demostró la revisión de los versos es una particular presencia de los clásicos que subyace en las caracterizaciones, se sobreponen a lo indígena y se mezclan con lo cristiano.

Como señaló Laird,<sup>379</sup> la inclusión de personajes de distintas culturas, entre otros factores, permitiría destacar una concepción sincrética de Villerías sobre el mito de la Virgen; pero de ser cierto esto, la realidad es que sólo se trataría de la superficie, pues el fondo del poema, en cuanto a la construcción de estos personajes, demuestra una concepción distinta. Más que una proyección sincrética, de lo que se trata esencialmente es de una composición ecléctica, producto de la formación letrada del autor que le permitió tener acceso a todo un abanico de recursos poéticos y literarios desde la infancia. Este eclecticismo literario ubica al poema dentro de un discurso político y poético específico que deja muy clara la visión de Villerías y los letrados criollos, sobre todo en cuanto a lo pagano —y especialmente lo indígena— se refiere: el reconocimiento, elección y adaptación únicamente de los rasgos que son convenientes para construir su identidad y al mismo tiempo transmitir un mensaje cargado de ambigüedades, dirigido tanto a los españoles americanos como a los peninsulares. Si bien se ha hablado de «sincretismo religioso» al momento de rastrear los orígenes del culto guadalupano, lo que se refleja en el poema de Villerías a partir de la construcción de sus personajes, y especialmente de los profanos, es el mismo proceso de transculturación que se pretendió con la devoción a la Virgen, y no tanto la mezcla de elementos indígenas y europeos-cristianos que normalmente se alega.

Lo anterior se comprueba al recordar que los nombres de los personajes paganos que incluye el poeta son en realidad sólo recipientes de un contenido clásico y cristiano, y el ejemplo más ilustrativo, evidentemente, es el de María-Tonantzin. El poeta incluye a la diosa prehispánica porque está consciente de las relaciones que existen entre ella y la Virgen en el ámbito del culto, y a evidenciar esta identificación también contribuyen los clásicos (María-*Dirae*-Tonantzin). Pero en el poema no se aprecia ningún tipo de convivencia o de mezcla entre ambas que den como resultado algo nuevo, sino más bien se proyecta una sustitución completa a partir del destierro de Tonantzin del Tepeyac para la adoración de la verdadera madre. Ni siquiera Juan Diego, de origen nativo, reconoce en la Virgen y su devoción algún rasgo indígena o propio, de manera que no hay un sincretismo real, ni siquiera con la inserción de la deidad mexicana como uno de los agentes en la narración épica. En otras palabras, Villerías construye sus personajes de manera que se observen los desplazamientos

---

<sup>379</sup> Vid. el apartado III.2.2.

que en realidad se buscaban con el culto, como en el caso de Tonantzin sustituida por María, o que se consideraban idóneas, como el despojo de cualquier actitud *salvaje e idólatra* por parte de los indios, como Juan Diego heroico al comportarse como buen cristiano.

Sin duda, entonces, no puede decirse que *lo indígena* en el poema goza del mismo prestigio que *lo europeo*, lo cual es congruente con el pensamiento criollo, pues ellos no buscaban una bandera total que abrazara a todos los mexicanos, sino más bien un símbolo que los representara como grupo capaz de ser el dominante e intermediario en estas tierras. En el discurso del mito y en la construcción del poema, no obstante, hay una cuidadosa manera de integrar los elementos que intervienen de tal forma que, como lo hiciera Virgilio en la *Eneida*, se perfila la identidad de una colectividad, una que es distinta a la de los peninsulares. Como se sabe, los criollos tomaron de las raíces indígenas lo que consideraron conveniente para enaltecerse y asumirse parte de un pasado extraordinario, y eso es realmente lo que se aprecia en el *Guadalupe*, en momentos como, por ejemplo, la dignificación del pueblo mexicana en las paredes de la cueva de Atlas. Pero ni siquiera esto sucede sin que los clásicos intervengan, pues son utilizados como puntos de comparación, e incluso el indígena Juan Diego, quien es destacado como superior a personajes del tamaño de Cortés o Clemente VII, es presentado ya como un natural cristiano —es decir, purgado por completo de su idolatría—. Se tiene entonces que en la superficie sí se halla la presencia del *otro* indígena, pero la manera en que está construido evidencia el trasfondo del pensamiento de Villerías. El procedimiento se basa, pues, en la elección de qué sí y qué no entra dentro de lo elogiabile para el autor y su grupo, y el mismo criterio se aplica en los atavíos clásicos con los que revestirá a dichos personajes. Por lo tanto, no podría decirse que se apela a la otredad dentro del poema o que el poeta buscaba dirigirse a los nativos, pues realmente no había un interés para ello en el contexto político de Nueva España; más bien, lo que sucede es que Villerías engrandece el pasado prehispánico (y únicamente mexicana) porque eso es lo necesario para entonces asumirse como parte de él, mientras que a Juan Diego, personaje que no pertenece a ese pasado pero sí es indígena, lo moldea como un hombre más cercano al ideal occidental —y heroico clásico-cristiano— que a uno verdaderamente originario (contrario a lo que sucede con los otros pueblos, a quienes explícitamente hace aliados de Plutón).

Puede decirse, finalmente, que la tradición clásica en el Guadalupe juega un papel ambivalente que proyecta la misma ambigüedad del pensamiento criollo. Por un lado, Villerías compuso su obra nada menos que en las claves del género más prestigioso y político, con el que pudiera alabar al imperio y al mismo tiempo difundir las inquietudes de los suyos, bajo la narración de un acontecimiento tan relevante para su identidad y con un importante significado reivindicativo y patriótico. Esto representaba también un reto personal para demostrar su capacidad como agente en la República de las letras y, por tanto, en las esferas del poder, de modo que en ningún momento el poeta deja de apelar a los poderosos, pues en realidad buscaba pertenecer a ellos, pero desde su propia trinchera. Por otro lado, sumado a la elección del género y de la lengua latina, y a las implicaciones de estas decisiones, que Villerías emplee versos y motivos clásicos para construir a sus personajes demuestra también el estrecho vínculo del mundo que, además de saberse sucesor, ya es de cierta manera ajeno, y por tanto se ve en la necesidad de readaptarlo. Hay una visible resignificación del material de la Antigüedad que permite que éste sea utilizado, conservando una parte de su esencia, en un asunto lejano a lo que originalmente se refirieron los poetas grecolatinos. Concretamente, Villerías utiliza los modelos y textos clásicos para construir un proyecto que no sólo sea innovador, sino además distintivo e identitario, abrevando en una tradición europea para narrar una nueva empresa más que americana, criolla.

El poeta, entonces, pone a los clásicos —y a la misma ficción— al servicio de sus convicciones y ambiciones personales y políticas, pero también al de las del grupo que representa. Y si bien esta fue una práctica común en los autores novohispanos, lo cierto es que la manera en que Villerías lo realiza en sus personajes resulta reveladora por la eficacia que tiene para cumplir los objetivos del género. Con ello, da cuenta de cómo el letrado aprovecha lo antiguo para transformarlo y emplearlo de tal modo que enaltezca lo propio y que sirva a la conformación de una idea que refleje que los suyos son, también, resultado de lo que se consideraba lo mejor del mundo conocido. Los clásicos en el Guadalupe son, pues, las herramientas con las que el autor manifiesta cómo incluso el símbolo más patriótico de los mexicanos y su historia se pueden volver herederos del mundo antiguo con un propósito colectivo, evidenciando así el estrecho vínculo que hubo y siempre habrá entre lo que entonces se conocía como el Viejo y el Nuevo Mundo.

## Bibliografía

### Textos y ediciones

ANAYA, José Lucas, *La milagrosa aparición de nuestra señora María de Guadalupe de México*, estudio, edición y notas de Alejandro González Acosta, México: UNAM-IIB, 1995.

ARISTÓTELES, *De Arte Poetica Liber*, ed. Rudolf Kassel, Oxford: Oxford University Press, 1965.

BERISTÁIN de Souza, José Mariano, *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional o catálogo y noticia de los literatos...*, México: Oficina de D. Alexandro Valdés, 1821, t. III. Disponible en <https://bit.ly/3fSXcTi> (Consulta 11/08/2021).

CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, Murcia: Luis Beros, 1617. Disponible en <https://bit.ly/2QJAuDm> (Consulta 18/04/2021).

CASTRO, Francisco de, *La octava maravilla y sin segundo milagro de México...*, edición y comento de Alberto Pérez-Amador Adam, México: FCE, 2012.

CLAVIJERO, Francisco Xavier, *Breve ragguaglio della prodigiosa e rinomata immagine della Madonna di Guadalupe del Messico*, Cesena: Gregorio Biasini, 1782. Disponible en <https://bit.ly/3AFCJtc> (Consulta 23/09/21).

CONTI, Natale, *Mitología*, introducción, traducción, notas e índices de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia: Universidad de Murcia, 2006.

EGUIARA y Eguren, Juan José de, *Selectae dissertationes mexicanae...*, Mexici: Typis Viduae D. Josephi Bernardi de Hogal, 1746, t. I. Disponible en <https://bit.ly/3xJINP3> (Consulta 11/08/2021).

\_\_\_\_\_, *Bibliotheca Mexicana sive eruditorum historia virorum...*, Mexici: Ex nova typographia in aedibus authoris editioni ejusdem Bibliothecae destinata, 1755, t. I. Disponible en <https://bit.ly/3yTmYhL> (Consulta 11/08/2021).

- HESÍODO, *Theogony. Works and Days. Testimonia*, ed. Glenn W. Most, Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- HERÓDOTO, *The Persian Wars*, ed. A. D. Godley, Cambridge: Harvard University Press, 1975, t. I.
- HOMERO, *Opera*, 5 vols., ed. David B. Munro and Thomas W. Allen, Oxford: Oxford University Press, 1920.
- \_\_\_\_\_, *Ilíada*, trad., pról. y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos, 1996.
- HORACIO, *Satires, Epistles, Ars poetica*, ed. H. Rushton Fairclough, Cambridge: Harvard University Press, 1942.
- ISÓCRATES, *Isocrates with an English Translation in three volumes*, ed. George Norlin, Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- LÓPEZ Pinciano, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, Madrid: Thomas Iunti, 1596. Disponible en <https://bit.ly/2PkscRX> (Consulta 18/04/2021).
- \_\_\_\_\_, *El Pelayo*, Madrid: Luis Sánchez, 1605. Disponible en <https://bit.ly/2PNfivL> (Consulta 18/04/2021).
- LUCANO, *Bellum Civile*, ed. A. E. Housman, Cambridge: Harvard University Press, 1927.
- PLATÓN, *Opera*, 5 vols., ed. John Burnet, Oxford: Oxford University Press, 1900-1907.
- SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia General de las Cosas en Nueva España*, ed. Carlos María de Bustamante, México: imprenta del ciudadano Alejandro Valdés, 1829, t. I. Disponible en <https://bit.ly/3y1FpkA> (Consulta 07/12/2021).
- SÁNCHEZ, Miguel, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios Guadalupe...*, México: imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1648. Disponible en <https://bit.ly/39wycNM> (Consulta 23/09/2021).
- SCALIGER, Julius Caesar, *Poetices libri septem*, [Genevae?]: apud Petrum Santandream, 1594. Disponible en <https://bit.ly/2Pd3T83> (Consulta 18/04/2021).
- SEGURA Troncoso, Juan Antonio de, *Poemas varios...*, ca. 1718, ms. 1595 BNM.

SERVIO, *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, ed. Georgius Thilo y Hermmanus Hagen, Leipzig: Teubner, 1881.

TASSO, Torquato *et al.*, *Discorsi del poema eroico di Torquato Tasso e lettere poetiche dello stesso e d'altri...*, Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani, 1824.

VIDA, Marco Girolamo, *De arte poetica libri tres*, Parisiis: ex officina Roberti Stephani, 1527. Disponible en <https://bit.ly/3u3hcHa> (Consulta 18/04/2021).

\_\_\_\_\_, *Christiad*, trad. de James Gardner, Cambridge: Harvard University Press, 2009.

VIRGILIO, *Aeneis*, ed. Gian Biagio Conte, Berlín: De Gruyter, 2019.

## Literatura

ADAMS, Sean A., *The Genre of Acts and Collected Biography*, Edinburgh: Cambridge University Press, 2013.

ALBRECHT, Michael von, *Historia de la Literatura Romana*, Barcelona: Herder, 1997, t. I-II.

BÉHAR, Roland, «Virgilio, san Agustín y el problema del poema heroico cristiano (1520-1530)», *Criticón*, 107 (2009), pp. 57-92.

BELLINI, Giuseppe, «Presencia italiana en la expresión literaria hispanoamericana del siglo XVII», en Karl KOHUT y Sonia V. ROSE (eds.), *La formación de la cultura virreinal*. Madrid: Iberoamericana, 2004, t. II, pp. 21-37.

BENKO, Stephen, *The Virgin Goddess. Studies in Pagan and Christian Roots of Mariology*, Leiden-Boston: Brill, 2004.

BLANCO, Mercedes, *Góngora heroico. «Las Soledades» y la tradición épica*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.

BOGDAN, Guillermina, *La representación de la religio en la Eneida de Virgilio* (Tesis doctoral), Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2014.

BOWRA, C. M., *Heroic Poetry*, London: Macmillan, 1952.

BRAVO Arriaga, María Dolores, «Los Remedios y Guadalupe; dos imágenes rivales y una sola Virgen verdadera», *Revista de la Universidad de México*, 499 (1992), pp. 27-29.

- BRAZEAU, Bryan James, «“Emotional Rescue”: Heroic Heroic Chastity and Devotional Practice in Iacopo Sannazaro’s *De partu Virginis*», *California Italian Studies*, 5 (2014), pp. 225-246.
- BRIESEMEISTER, Dietrich, «Un nuevo poema épico neolatino sobre Hernán Cortés: la *Cortesias* del jesuita Pedro Paradinas», *Studia Philologica Valentina*, 12: 15 (2013), pp. 25-46.
- CALDERÓN, Modesto, «La *Eneida* como modelo de la épica culta española de tema religioso: el *Ignacio de Cantabria* de Pedro de Oña», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 17 (1999), pp. 57-88.
- CEBRIÁN, José, «El género épico en España: de los poemas mayores al canto épico», *Philologia hispalensis*, 4:1 (1989), pp. 171-184.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de, «El “Discurso en loor de la poesía”, carta de ciudadanía del humanista sudamericano», en Antonio CORNEJO Polar, «*Discurso en loor de la poesía*». *Estudio y edición*, introducción y nueva edición de José Antonio Mazzotti, Lima-Berkley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar-Latinoamericana Editores, 2000, pp. 217-237.
- CONTE, Gian Biagio, *Letteratura latina. Dall’alta reppublica all’età di Augusto*, Firenze: Le Monnier Università, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Letteratura latina. L’età imperiale*, Firenze: Le Monnier Università, 2012.
- COSTAS, Jenaro y J. F. Alcina Rovira, «El Humanismo italiano y sus relaciones con el Humanismo hispano», en Rhoda SCHNUR (ed.), *Acta Conventus Neo-Latini Bariensis*, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, t. 184, pp. 129-151.
- CRISTÓBAL, Vicente, «Virgilianismo y tradición clásica en la *Cristiada* de Fray Diego de Hojeda», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 1: 25 (2005), pp. 49-78.
- \_\_\_\_\_, «Virgilianismo y tradición clásica en el *Monserate* de Cristóbal de Virués», *Silva: Estudios de humanismo y tradición clásica*, 3 (2004), pp. 115-158.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, II, México: FCE, 2017, t. I-II.

- DAVIS, Elizabeth B., «La épica novohispana y la ideología imperial», en Raquel CHANG-RODRÍGUEZ (coord.), *Historia de la literatura mexicana*, México: Siglo XXI-UNAM, 2002, t. II, pp. 129-152.
- FARRELL, Joseph, «Classical Genre in Theory and Practice», *New Literary History*, 3: 34 (2003), pp. 383-408.
- \_\_\_\_\_, «The narrative forms and mythological materials of classic epic», en Christian REITZ y Simone FINKMANN (eds.), *Structures of Epic Poetry*, Berlín: De Gruyter, 2019, pp. 51-79.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, «Épica culta y Barroco hispanoamericano», *Edad de Oro*, 29 (2010), pp. 69-84.
- FLORES Santamaría, Primitiva, «La épica», *Estudios clásicos*, 81-82: 22 (1978), pp. 261-281.
- FLORIO, Rubén, «Épica latina medieval. Panorama introductorio», Silvia ARROÑADA, Cecilia BAHY y Mariano ZAPATERO (eds.), *Cuestiones de Historia Medieval*, Buenos Aires: Selectus, 2011, t. I, pp. 151-181.
- FRÄNKEL, Hermann, *Early Greek Poetry and Philosophy*, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.
- GÄRTNER Ursula, y Karen Blaschka, «Similes and comparisons in the epic tradition», en Christian REITZ y Simone FINKMANN (eds.), *Structures of Epic Poetry*, Berlín: De Gruyter, 2019, pp. 727-772.
- GENTILI, Bruno, *Poesía y público en la Grecia Antigua*, Barcelona: Quaderns Crema, 1996.
- GONZÁLEZ González, Enrique, «Colegios y universidades. La fábrica de los letrados en el siglo XVIII», en Nancy Vogeley y Manuel Ramos Medina (coords.), *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*, México: Siglo XXI-UNAM, 2011, t. III, pp. 104-127.
- GREENE, Thomas M., *The Descent From Heaven: A Study in Epic Continuity*, New Haven: Yale University Press, 1963.

- GREGORY, Tobias, *From Many Gods to One: Divine Action in Renaissance Epic*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- GWYNNE, Paul, «Epic», en Victoria MOUL (ed.), *A Guide to Neo-latin Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 200-220.
- HARDIE, Philip, «Ancient and modern theories of epic», en Christian REITZ y Simone FINKMANN (eds.), *Structures of Epic Poetry*, Berlín: De Gruyter, 2019, pp. 25-50.
- \_\_\_\_\_, «Narrative Epic», en Stephen HARRISON (ed.), *A Companion to Latin Literature*, Malden: Blackwell, 2005, pp. 83-100.
- \_\_\_\_\_, *The Last Trojan Hero. A Cultural History of Virgil's Aeneid*, New York: I.B Tauris, 2014.
- HARRISON, Stephen, «Artefact ekphrasis and narrative in epic poetry from Homer to Silius», en Christian REITZ y Simone FINKMANN (eds.), *Structures of Epic Poetry*, Berlín: De Gruyter, 2019, pp. 773-806.
- HAVELOCK, Eric A., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma: Laterza, 1973.
- \_\_\_\_\_, *La musa aprende a escribir*, Barcelona: Paidós, 1996.
- HEREDIA Correa, Roberto, «La ascunción del pasado indígena por los criollos novohispanos (algunos textos latinos de la primera mitad del siglo XVIII)», *Bibliographica americana: Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, 4 (2007), pp. 1-18. Disponible en <https://bit.ly/3kJiKM> (Consulta 26/09/21).
- HERRERA Zapién, Tarsicio, *Historia del humanismo mexicano. Sus textos y contextos neolatinos en cinco siglos*, México: Porrúa, 2000.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México: FCE, 2018, t. I-II.
- JOHNS-PUTRA, Adeline, *The History of Epic*, Great Britain: Palgrave Macmillan, 2006.
- KOHUT, Karl, «La teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos y la épica india», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1: 62 (2014), pp. 33-66.

- \_\_\_\_\_, «El padre Anchieta y los comienzos de la épica iberoamericana», en Karl KOHUT y Sonia V. ROSE (eds.), *La formación de la cultura virreinal*. Madrid: Iberoamericana, 2004, t. I, pp. 135-159.
- LAFAYE, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México: FCE, 2002.
- LAIRD, Andrew, «Early Latin Virgils in the Colonial Americas (1520-1740)», en Giancarlo ABBAMONTE, Patrick BAKER, Steven OBERHELMAN (eds.), *Habent Sua Fata Libelli: Studies in Book History and the Classical Tradition in Honor of Craig Kallendorf*, Leiden and Boston: Brill, 2021, pp. 133-161.
- \_\_\_\_\_, «Latin America», en Craig W. KALLENORF (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Malden: Blackwell, 2007, pp. 222-236.
- \_\_\_\_\_, *The Epic of America. An Introduction to Rafael Landívar and the Rusticatio Mexicana*, London: Duckworth, 2006.
- \_\_\_\_\_, «The Virgin of Guadalupe and the Birth of Latin Epic in Mexico: Bernardo Ceinos de Riofrío's *Centonicum Virgilianum Monimentum*», en Jean ANDREWS y Alejandro COROLEU (eds.), *Mexico 1680: Cultural and Intellectual Life in the Barroco de Indias*, Bristol: HiPLAM, 2007, pp. 199-220.
- \_\_\_\_\_, «The *Aeneid* from the Aztecs to the Dark Virgin. Vergil, Native Tradition and Latin Poetry in Colonial Mexico from Sahagún's *Memoriales* (1563) to Villerías' *Guadalupe* (1724)», en Joseph FARRELL y Michael C. J. PUTNAM (eds.), *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010, pp. 217-238.
- LARA Garrido, José, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga: Analecta Malacitana, 1999.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Tonantzin Guadalupe: Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el Nican Mopohua*, México: FCE, 2020.

- LINARES Sánchez, Jorge J., «El viaje más allá en el Pelayo de López Pinciano: configuración clásica y alegoría cristiana», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2:40 (2020), pp. 271-290.
- LORD, Albert B., *The Singer of Tales*, New York: Atheneum, 1971.
- MARTIN, Richard P., «Epic as a Genre», en John Miles FOLEY (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden: Blackwell, 2005, pp. 9-19.
- MAZA, Francisco de la, *El guadalupanismo mexicano*, México: Porrúa, 1953.
- MCMANUS, Stuart M., «The art of being a colonial letrado: Late humanism, learned sociability and urban life in eighteenth-century Mexico City», *Estudios de Historia Novohispana*, 56 (2017), pp. 40-64.
- MÉNDEZ Plancarte, Alfonso, *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, 2 vols. México: UNAM, 2018.
- MENÉNDEZ y Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: A. Pérez Dubrull, 1884, t. II.
- NAGY, Gregory, «Epic», en Richard ELRIDGE (ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, New York: Oxford University Press, 2009, pp. 19-44.
- \_\_\_\_\_, «The Epic Hero», en John Miles FOLEY (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden: Blackwell, 2005, pp. 71-89.
- \_\_\_\_\_, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- NARVÁEZ Lora, Adriana, «Guadalupe, cultura barroca e identidad criolla», *Historia y Grafía*, 35, 2010, p. 155.
- ONG, Walter J., *Oralidad y escritura*, Argentina: FCE, 2006.
- OSORIO, Ignacio, *El sueño criollo*, México: UNAM-IIF, 1991(a).
- \_\_\_\_\_, *et. al.*, *La tradición clásica en México*, México: UNAM-IIB, 1991(b).
- \_\_\_\_\_, *Historia de las bibliotecas novohispanas*, México: SEP, 1986.

- \_\_\_\_\_, «Jano o la literatura neolatina de México (Visión retrospectiva)», *Humanistica Lovaniensia*, 30 (1981), pp. 124-155.
- PARRY, Milman, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford: Clarendon Press, 1971.
- PEÑA, Margarita, «Peregrinos en el Nuevo Mundo: tradición épica y manifestaciones novohispanas», en Karl KOHUT y Sonia V. ROSE (eds.), *La formación de la cultura virreinal*. Madrid: Iberoamericana, 2004, t. I, pp. 41-57.
- \_\_\_\_\_, «La poesía épica en la Nueva España (siglo XVI)», en Beatriz GARZA CUARÓN y Georges BAUDOT (coords.), *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*, México: UNAM-Siglo XXI, 1996, t. I, pp. 450-460.
- PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1961.
- \_\_\_\_\_, «Some Aspects of the Spanish 'Religious Epic' of the Golden Age», *Hispanic Review*, 1: 12 (1944), pp. 1-10.
- PIMENTEL, Francisco, *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la Conquista hasta nuestros días*, México: Librería de la Enseñanza, 1890.
- PUTNAM, Michael C. J., «Virgil's *Aeneid*», en John Miles FOLEY (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden: Blackwell, 2005, pp. 452-475.
- QUESADA Gómez, Catalina, «Épica religiosa hispanoamericana: *La Cristiada* de Diego de Hojeda y la máquina sobrenatural», en Trinidad Barrera (ed.), *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, Madrid: Iberoamericana, 2008, pp. 255-275.
- RAAFLAUB, Kurt A., «Epic and History», en John Miles FOLEY (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden: Blackwell, 2005, pp. 55-70.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca, 1998.
- RÍO Torres-Murciano, Antonio, «Eneas en México. Recreaciones épicas de la llegada de Hernán Cortés», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 1: 39 (2019), pp. 69-92.

- RIVAS Hernández, Ascensión, *De la poética a la teoría de la literatura (Una introducción)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005.
- RODRÍGUEZ Berea, David, *Lope de Vega y lo épico. De la reescritura, refuncionalización y reestructuración de la epopeya en la poética del Fénix de los Ingenios* (Tesis doctoral), México: Colmex, 2022.
- RUÍZ Castañeda, María del Carmen, et. al., *La Biblioteca Nacional de México. Testimonios y documentos para su historia*, México: UNAM, 2004.
- SÁNCHEZ Marín, José A. y María Nieves Muñoz Martín, «La poética de Escalígero: introducción al autor y a su obra», *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 9:1 (2007), pp. 99-145.
- SARAVÍ, Silvia Ester, «Juno suplicante», *Auster*, 4 (1999), pp. 63-84.
- SCHAFFENRATH, Florian, «Narrative Poetry», en Sarah KNIGHT y Stefan TILG (eds.), *The Oxford Handbook of Neo-Latin*, New York: Oxford University Press, 2015, pp. 57-72.
- \_\_\_\_\_, «Narrative structures in Neo-Latin epic: 16<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> century», en Christian REITZ y Simone FINKMANN (eds.), *Structures of Epic Poetry*, Berlín: De Gruyter, 2019, t. III, pp. 301-330.
- SCHULZE Roberg, Michael, «Mary as a Heroine: Jesus' Mother in Renaissance Epic», *Graeco-Latina Brunensia*, 2: 16 (2011), pp. 171-186.
- SHEPARD, Sanford, «Las huellas de Escalígero en la "Philosophia antigua poética" de Alonso López Pinciano», *Revista De Filología Española*, 1/4: 45 (1962), pp. 311-317.
- SPINGARN, Joel Elias, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, London: Macmillan, 1899.
- STARNONE, Viola, «The Virgin in the Woods: Virgilian Traces in the Construction of Mary, Mother of God», *International Journal of the Classical Tradition*, 27 (2020), pp. 153-170.

- SYED, Yasmin, *Vergil's Aeneid and the Roman Self: Subject and Nation in Literary Discourse*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008.
- TENORIO, Martha Lilia, «La poesía novohispana a principios del siglo XVIII: el manuscrito *Poemas varios* de fray Juan Antonio de Segura», *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 233-247.
- TRIGUEROS Cano, José Antonio, «Dante y los estilos literarios poéticos en la Edad Media», *Estudios Románicos*, 3 (1986), pp. 91-110.
- VÉLEZ Marquina, Elio, «Posicionamiento discursivo del narrador épico colonial de *La Christiada*, de Diego de Hojeda», en Julián Olivares (ed.), *Eros divino. Estudio sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- VILÀ, Lara, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI* (Tesis doctoral), España: Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.
- \_\_\_\_\_, «La épica española del Renacimiento (1540-1605): Propuestas para una revisión», *Boletín de la Real Academia Española*, 287: 83 (2003), pp. 137-150.
- VILLALBA de la Güida, Israel, *Virgilianismo y tradición clásica en la épica neolatina de tema colombino* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, España, 2012.
- VITULLI, Juan, *Instable puente. La construcción del letrado criollo en la obra de Juan de Espinosa Medrano*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013.
- WOBESER, Gisela von, «Mitos y realidades sobre el origen del culto a la Virgen de Guadalupe», *Revista Grafía*, 1: 10 (2013), pp. 148-160.
- ZIOLKOWSKI, Jan, «Virgil the Magician», en Piero BOITANI y Emilia di ROCCO (eds.), *Dall'antico al moderno. Immagini del classico nelle letterature europee*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, pp. 59-75.