

Entre Pichincha y el Chimborazo: sujeto y naturaleza en el *Ramillete de varias flores poéticas* (1675) y “Mi delirio sobre el Chimborazo” (1822)

Antonio Sánchez Jiménez

Resumen: Estudiar las reacciones ante la naturaleza ecuatoriana en el *Ramillete de varias flores poéticas* (1675) y en “Mi delirio sobre el Chimborazo” (1822), de Simón Bolívar, revela una contraposición entre lo que los críticos consideran como falsa poesía del *Ramillete* y lo que entienden como alta poesía en la prosa del Libertador. El prejuicio que sostiene este contraste se apoya en la relación entre sujeto y naturaleza que presentan los textos en cuestión, que proponen, respectivamente, una descripción de la naturaleza basada en ostentar la habilidad retórica y en disociar el yo del escritor y el texto, por una parte, y, por otra, una tendencia contraria: ocultar esa habilidad bajo una apariencia de naturalidad y ostentar un yo que identifican con el del autor.

Para explicar el cambio en la representación de la naturaleza que se operó a comienzos del XIX en la literatura hispánica, nada más eficaz que contrastar las opiniones de la crítica tradicional sobre una serie de textos ecuatorianos –o relacionados con la naturaleza ecuatoriana– que van desde la segunda mitad del siglo XVII hasta 1822. Se trata de textos situados a ambas laderas de la revolución romántica y de su nuevo modo de entender la relación entre sujeto y naturaleza, e incluso de concebir la literatura en sí, pero ligados siempre con la naturaleza de Ecuador. Lo revelador acerca de ellos es que la crítica los ha recibido de modo dispar, lo cual se refleja en la nomenclatura a la que ha recurrido para denominar tanto a los propios textos como a sus autores: por una parte, los críticos han bautizado desdeñosamente a los poetas prerrománticos que nos ocupan como “copleros”; por otra, han celebrado la *rêverie* en prosa de 1822 como “poema”.

En nuestro trabajo, ese contraste servirá para explorar cómo se representaba la naturaleza en la poesía ecuatoriana previa a 1800 y cómo esta técnica se

relacionaba con la subjetividad prerromántica. Hemos elegido el corpus con un criterio más geográfico que filológico: todos los textos tienen que ver con Ecuador, cuatro poemas recogidos en el *Ramillete de varias flores poéticas* (1675/1676) por una parte, y por otra “Mi delirio sobre el Chimborazo” (1822) de Simón Bolívar. Es una elección motivada por la presencia de elementos naturales ecuatorianos (un puquio del Pichincha, un salto del arroyo de Chillo y el Chimborazo) en varios escritos muy conocidos y representativos de la lírica colonial y de la literatura de la emancipación. Son textos que usaremos como base para una cala en la relación entre sujeto y naturaleza en la poesía colonial.

Los poemas coloniales que nos ocupan proceden del *Ramillete de varias flores poéticas* (los núms. 81, 82, 190 y 191) y son obra de Jacinto de Evia, Hernando Domínguez Camargo y Antonio de Bastidas. Describen sendos cursos de agua (un puquio del Pichincha, dos arroyos innominados y un arroyo del Chillo) y tienen en común un carácter claramente conceptista. Es decir, se trata de obras que usan la naturaleza como fuente de conceptos y moralidades que los poetas aderezan con una técnica literaria cuyo dominio se esfuerzan por poner de manifiesto.

Los cuatro poemas se incluyen en el *Ramillete*, volumen que ha merecido bastante atención crítica por tratarse de la tercera antología lírica aparecida en América, tras las mexicanas *Flores de varia poesía* (1980 [1577]) y el peruano *Parnaso antártico* de Diego Mexía de Fernangil (1608). La tercera, el *Ramillete* quiteño que nos ocupa, se imprimió en 1675 y 1676 y se gestó en un ambiente jesuítico. En 1594 se había fundado en Quito el Colegio Seminario de San Luis, donde probablemente estudió entre los años 1645 y 1648 el sacerdote guayaquileño Jacinto de Evia, cuyo maestro fue el también guayaquileño padre Antonio Bastidas. Este se relacionó a su vez con otro compañero de congregación, el célebre poeta colombiano Hernando Domínguez Camargo, catedrático a la sazón en una de las universidades de Quito (Pesántez Rodas 2009: 14–15). Evia tenía ya listos los textos entre 1667 y 1668, aunque los trámites burocráticos y el viaje a Madrid, donde apareció el volumen, retrasaron la publicación del *Ramillete* hasta mediados de la década siguiente. El libro resultante contiene mayoritariamente textos de autores guayaquileños, especialmente Bastidas y Evia, aunque también hay obras del neogranadino Domínguez Camargo y de autores foráneos (Pesántez Rodas 2009: 16), entre los que destacan Pedro de Castro y Anaya (autor de *Las auroras de Diana*) y Jacinto Polo de Medina. Evia estructuró los textos del *Ramillete* según una división en parte temática, en parte autorial y en parte genérica que distinguía, por orden de aparición, entre “Flores fúnebres”, “Flores heroicas y líricas”, “Flores sagradas”, “Flores amorosas”, “Flores burlescas y satíricas”, “Otras flores” de Domínguez Camargo, prosas de “Oraciones y certámenes poéticos” y, finalmente, la “Invectiva apologética” de Domínguez Camar-

go. Pese a algunas peculiaridades dispositivas,¹ estamos ante una antología bastante típica de la poesía del momento.

Precisamente por ello, y pese a la evidente calidad de los textos recogidos en el *Ramillete*, comparables a lo producido en otras partes del mundo hispánico en la época, la crítica ha recibido siempre el *Ramillete* con incomodidad, aceptando su importancia histórica pero censurando su estilo. Para comenzar con Marcelino Menéndez Pelayo (1948: 11), el santanderino definió el *Ramillete* como un “ejemplar de hinchazón y pedantería” y los críticos americanos contemporáneos del polígrafo cántabro no fueron más clementes:

Juan León Mera (1832–1894) el ecuatoriano de mayor conocimiento sobre los umbrales de nuestra lírica, por ejemplo, al referirse a las “hermosas flores” que llamó Xacinto de Evia a los versos de su *Ramillete*, las calificó como “un manojo de ortigas y ruda”. Y de ese parecer fueron los criterios de casi todos los tratadistas de nuestra literatura en los siglos XIX y principios del XX (Pesántez Rodas 2009: 33).

La revaloración del conceptismo que llevó a cabo la crítica literaria de los años veinte rescató algunos aspectos del libro, principalmente gracias al entusiasmo de Gerardo Diego (1961),² que celebró a Domínguez Camargo como representante del gongorismo americano y le incluyó en su célebre antología de 1927, primer hito de una apreciación que ha llevado a que se le dedique toda una monografía (Meo Zilio 1967). Siguiendo la estela de Gerardo Diego, desde mediados del siglo XX los críticos comenzaron a apreciar algunas de las “audacias líricas” de Domínguez Camargo y los otros autores del *Ramillete* como parte de la “anhelante persecución de la poesía pura que caracteriza al gongorismo” (Espinosa Pólit/Zaldumbide/Gutiérrez 1959: 32)³ y también como ejemplo de esa “búsqueda de relieve y color en las imágenes, esa novedad en la combinación de las palabras” que según los estudiosos habrían otorgado “distinción ocasional o permanente a las obras de algunos de sus autores” (Henríquez Ureña 1964: 84).

Sin embargo, estas opiniones revelan cierta ambivalencia. La expresan abiertamente Augusto Arias y Antonio Montalvo cuando afirman encontrar en Evia “si no pensamiento profundo, cierta imaginación y vuelo poético” (1944: 13) y también la delata años más tarde Rodrigo Pesántez Rodas, quien al explicar los poemas en su contexto afirma que en esta época los “certámenes y concursos fueron los

¹ Para los modelos dispositivos habituales de los poemarios bajobarrocos, véase García Aguilar (2009), que también ha estudiado sistemas discordantes (2012). Véase también, para otro caso particular, Galbarro García (2009).

² Gerardo Diego también apreciaba otros poetas de la época, como Gabriel Bocángel o Pedro Soto de Rojas (1961: 282).

³ Véase, sobre ese gongorismo americano y Domínguez Camargo, Carilla (1946: 110–134).

mejores escenarios para lucir más que talentos, habilidades retóricas”, que las “formas y temas [eran] de poca originalidad; las unas, alambicadas y los otros, intrascendentes que cedieron a una corriente más de habilidades que de ingenios” y, por último, que muestran la “literariedad como opción cultural convencionalizable sin llegar a la poeticidad como el más alto valor estético” (Pesántez Rodas 2009: 18). La incomodidad del crítico ecuatoriano resulta evidente cuando confiesa que, en su opinión, el padre Bastidas es, más que un poeta, un “versificador” (Pesántez Rodas 2009: 19), distinción muy reveladora que también adoptan los autores de la monografía más autorizada sobre la poesía de Bastidas, que hablan de él como “artífice”, no poeta (Espinosa Pólit/Zaldumbide/Gutiérrez 1959: 32). De hecho, estos autores prosiguen lamentando una carencia léxica del idioma español que les impide distinguir entre verdaderos poetas y versificadores o copleros:

Grave deficiencia, no solo del castellano, sino de todas las lenguas, resulta el no tener dos nombres diferenciados para los artífices del verso y para los dotados del don divino de la genuina poesía. A todos apellidamos poetas, pero los lógicos dirían que no es esta una denominación unívoca, sino solamente análoga, que se aplica a individuos de distinta especie. Intitulamos este párrafo “Bastidas poeta”; pero honradamente confesamos que solo lo es en sentido lato, no en el riguroso que constituye la rara prerrogativa de los genuinos inmortales.

Prueba definitiva de que no cabe considerar a Bastidas como a verdadero gran poeta, es el hecho de que en el centenar de composiciones que de él conserva el *Ramillete*, no hay una sola que proceda de un impulso lírico auténtico, respuesta a una necesidad íntima de expresión, ni nada que nos dé un atisbo siquiera de su alma, de su concepción de la vida, del arranque superior de sus personales anhelos. En su mayoría, son versos de compromiso, y, lo que es peor, versos de certámenes, con temas fijos en los que nada tiene que hacer la inspiración libre y genuina, sino solo el ingenio, vencedor de trabas ideológicas o métricas.

De atenernos a la distinción específica entre literatura y poesía, propugnada cada día con más fundamento, habría que reconocer que nunca llegó Bastidas a los dominios de la poesía verdadera, por falta de preocupaciones trascendentales, esfera propia de los grandes poetas (Espinosa Pólit/Zaldumbide/Gutiérrez 1959: 37–38).

La cita es esencial porque los críticos adoptan una idea trascendental de la poesía según la cual la de Bastidas no alcanza el nivel de lo tolerable. Bastidas carece del “don divino” de los “genuinos inmortales”, que consiste en una inspiración de raigambre romántica (“impulso lírico auténtico”, “necesidad íntima de expresión”, en una muestra “de su alma, de su concepción de la vida, del arranque superior de sus personales anhelos”) que no se puede desarrollar en “versos de compromiso” o “de certamen” como los del *Ramillete*. Alimentados por estas ideas estéticas, los críticos afirman finalmente que Bastidas es un “literato de profesión”, “pero le falta el don divino” de la auténtica poesía (Espinosa Pólit/Zaldumbide/Gutiérrez 1959: 38). Se trata de una condena muy representativa de lo que los estudiosos pensaban sobre el *Ramillete* hasta hace bien poco.

Los recientes trabajos sobre poesía bajobarroca revelan que lo que les incomoda a estos críticos citados son los rasgos estéticos propios de la lírica del momento: el alejamiento de la transcendencia altobarroca (Ruiz Pérez 2009: 123; 2012: 20), el “prosaísmo” antilírico o “soslayo de un verdadero lirismo”, “el desplazamiento [...] desde la [...] exaltación lírica hasta el puro juego conceptista” (Ruiz Pérez 2009: 123 y 110). Abajo veremos hasta qué punto estos rasgos son esenciales para entender esta poesía y sus juicios.

Ahora conviene recordar que la crítica suele ejemplificar estas características del *Ramillite* recurriendo al texto más célebre de la compilación, el romance de Domínguez Camargo sobre el arroyo del Chillo, pero en realidad las cuatro obras que vamos a analizar responden a parámetros similares. Las cuatro son alardes retóricos en los que un concepto central tomado del mundo natural impulsa una serie de metáforas que, organizadas por cuartetos, se van enlazando unas con otras con aparente independencia, pero manteniendo siempre el campo semántico y moral inicial. Así, en el primer poema de Evia (“A un puquio o manantial que se halla en el valle de Lloa, a las raíces del monte de Pechinche”),⁴ el campo semántico más llamativo es el de la guerra que el manantial protagonista le hace al cielo, al sol y a todo lo que le rodea y que lleva a Evia a imaginar que trata de derribar al sol de su esfera:

Y al Polifemo del cielo,
que de luces se alimenta,
le arrojaba las del nieve,
por batirle aun de su esfera (Evia 2009: 126–127, vv. 13–16).⁵

Luego, la artillería del puquio se dirige contra las plantas que le circundan:

Munición de argentería
contra las plantas asesta,
porque pretende de Flora
ser martinetes de perlas (127, vv. 33–36).

⁴ La crítica ha venido atribuyendo este romance y el siguiente a Bastidas (Pesántez Rodas 2009: 17), pero son de Evia, como aclara el propio autor: “Como el principal motivo de dar a luz las flores poéticas de este *Ramillite* haya sido redimir estos poemas de mi maestro de las sombras del olvido, por eso he atendido más al logro de los que aquí te dedico suyos que de los propios míos. Con todo, te ofrece mi ingenio esos pocos que se siguen” (2009: 123), entre los que se cuentan los que nos interesan.

⁵ Modernizamos siempre la ortografía de la edición del *Ramillite*. Además, cuando lo consideramos necesario, alteramos levemente la puntuación que proponen sus editores y eliminamos sin indicarlo los errores de transcripción fijándonos en la reproducción facsimilar del *Ramillite* que incluye el mismo volumen.

Este campo semántico militar viene acompañado desde el nacimiento del manantial de unos calificativos morales que sitúan al puquio en el ámbito de la soberbia y que auguran un mensaje icárico:

A la raíz de un monte excelso
 un humilde valle alberga
 cristal mucho en breve espacio,
 hijo altivo de una peña (126, vv. 1–4).

El contraste entre la magnitud del monte y la humildad del valle y pequeñez del manantial se une así a la actitud del puquio (“altivo”), que el poeta refuerza con los calificativos de las dos cuartetas siguientes:

De tan soberbio presume,
 que desconoce la tierra
 y en los altos repetidos
 esfera en el aire anhela.
 ¡Oh, qué ufano se halla el prado
 del cristal con la soberbia,
 pues de un ojo de sus aguas
 por Polifemo se ostenta! (126, vv. 5–12)

La adjetivación y la alusión a Polifemo justifican la imagería bélica antes aludida y preludian, de nuevo, una condena final del manantial como símbolo de la soberbia y émulo de Ícaro. Sin embargo, en las cuartetas posteriores las imágenes militares se alternan con otras suntuarias –“copa”, “diamantes”, “esmeraldas”, “esmaltados”, “argentería”, “perlas”, “marfil”, “anillo”, “engaste”, “esmeralda”, “diamante”, “plata”, “cintas” (126–127)– que, aunque todavía coherentes con los calificativos de “soberbio” y “altivo”, anticipan un desenlace positivo. Concretamente, el poema fluye desde el “monte excelso” del primer verso a las eminencias de las cuatro cuartetas finales, corriendo desde una altura inicial a otra al final del romance. En esta, y gracias a una premisa condicional (si Apolo conociera este puquio), el poema transforma la fuente en “Hipocrene” y “los dos montes de Quito” en “su Parnaso” (127–128, vv. 51–54), con la visión de los poetas locales en él:

En cuya cumbre sus cisnes
 dulcemente se aplaudieran.
 De aqueste pecho de plata
 suave néctar recogieran
 las Musas, y en él lograrán
 sus alumnos las cadencias (128, vv. 55–60).

Por tanto, lo que parecía iba a derivar en una reflexión sobre la soberbia (encarnada en un manantial que pugna contra la gravedad) alimentada por unos campos semánticos habituales (violencia bélica, lujo) se convierte al final en una exaltación de la poesía local: la imagen del manantial evoca la de Hipocrene en el Parnaso, que Evia sitúa en las montañas de Quito, cuyas corrientes aguas, que dan la inspiración poética “anhelaran mil Virgilio, / mil Orfeos, mil Sirenas” (128, vv. 63–64). El romance se revela, pues, como una composición autosuficiente sobre la inspiración poética: el puquio ha inspirado el poema pero este también trata en general acerca de cómo se obtiene esa vena (bebiendo del puquio).

En el siguiente romance de Evia (“A dos arroyos que nacen de una peña y a otro que se destila de otra en forma de lluvia”) los elementos naturales no inspiran en el observador y autor una reflexión metapoética, pero sí una serie de conceptos que llevan a comentarios satíricos y morales. Como indica el título, el tema del romance es doble, pues trata de dos manantiales. Para pintar el primero Evia abre el romance con una imagen de parto por la que los dos arroyos que nacen de una peña son víboras que desgarran el vientre materno (la roca), empujados por la codicia y la altivez (128–129, vv. 5–20). Los conceptos morales continúan en las siguientes cuartetas, que introducen a un nuevo personaje (un río en el que desembocan los arroyos) y que complementan la reflexión moral sobre la codicia con varios tópicos morales: el de la vida como río, el de la brevedad de la vida y el de la vanidad de todas las empresas humanas:

Un río que, caudaloso,
aqueste orgullo contempla,
breve muerte entre sus aguas
a la soberbia apareja,
hallando en su propia infancia
su cuna tumba funesta.
¡Oh, qué de altos pensamientos
su fin al principio encuentran! (129, vv. 21–28)

A partir de este punto Evia centra la escena en el segundo manantial, que se conecta con el primero mediante una personificación: una roca contempla la desgracia de los dos arroyos y llora, lágrimas de las que nace otro curso. En esta ocasión, el afecto que domina es la compasión:

Lágrimas serán, sin duda,
con que su malogro endecha,
que llanto aun de un pedernal
saca la desdicha ajena (129, vv. 33–37)
[...]
De este llanto compasiva [. . .] (129, v. 53).

Sin embargo, incluso este segundo arroyo provoca un comentario censor de Evia, esta vez sobre la vanidad:

Aprisionando plumajes
que de esmeralda la arrear,
que aun lo insensible las galas
vanamente hoy aprecia (129, vv. 45–48).

Pese a este juicio, al final del poema prevalecen los afectos positivos, con la unión de los cursos de agua en un prado.

En cuanto al texto de Domínguez de Camargo⁶, su “A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo” es su poema más conocido (Colombí-Monguió 1986: 273) y estudiado (Carilla 1963). Concretamente, la crítica ha celebrado este romance como uno de los ejemplos más perfectos de poesía cultista en América, aunque tiene más de conceptismo en general que de influencia gongorina en particular, pues la “opulencia metafórica” con que Domínguez Camargo viste al arroyo (Colombí-Monguió 1986: 274) no muestra la impronta del cordobés con la claridad con que lo hace su texto más ambicioso, el *Poema heroico* a san Ignacio de Loyola, en el que, por cierto, Domínguez Camargo hace referencia al romance y al salto del arroyo que nos ocupan (Colombí-Monguió 1986: 280). En cualquier caso, el tema del poema es un salto de agua de un arroyo cercano al seminario quiteño en el que se educó el poeta. Domínguez Camargo describe ese curso de agua con una serie de conceptos encadenados tan osados que algunos críticos los han comparado con las greguerías de la vanguardia española (Mora Valcárcel 1983: 68), pero que, como es propio de la poesía conceptista, se estructura con una férrea conexión lógica marcada por la alegoría inicial, la “imagen del arroyopotro”, que aparece “desdoblada de manera continua a lo largo de toda la composición” (Mora Valcárcel 1983: 70).

Los frecuentes análisis que la crítica ha dedicado al poema nos eximen de diseccionarlo en detalle, pues incluso hay estudiosos que lo han examinado a la luz del tema que nos ocupa, es decir, del sentimiento de la naturaleza. Así, Giovanni Meo Zilio (1967: xi) ha llamado la atención sobre el hecho de que el espectáculo le produce al poeta una emoción que él expresa “filtrada en lo intelectual, depurada de pathos”, mientras que Carmen de Mora Valcárcel (1983) ha resaltado el sentimiento de la naturaleza en el neogranadino, centrándose en el *Poema heroico* pero extendiendo sus conclusiones a este romance y concluyendo que se caracteriza por el dinamismo violento y por el primitivismo, rasgo este en el que la estudiosa ve cierto americanismo (Mora Valcárcel 1983: 74 y 78):

⁶ Véase, para una biografía del poeta neogranadino, Meo Zilio (1986: x-xxv).

“exaltación de la naturaleza en la que quizá estuviera implícita la misma geografía americana que inspirara el *Arroyo de Chillo*” (80).

Además, conviene resaltar ciertas características que este romance comparte con los de Evia: el curso de agua como objeto de composición conceptista y de reflexión moral, el énfasis en la soberbia y la imaginiería suntuaria. Observamos el segundo y tercero de estos rasgos ya en la adjetivación de la primera estrofa:

Corre arrogante un arroyo
por entre peñas y riscos
que, enjaezado de perlas,
es un potro cristalino (Evia 2009: 315, vv. 1–4).

Su altivez vuelve a aparecer subrayada en el momento de la peripecia –un córcovo dio soberbio” (315, v. 33)– e impulsa la reflexión final:

Escarmiento es de arroyuelos
que se alteran fugitivos,
porque así amansan las peñas
a los potros cristalinos (316, vv. 41–44).

Esta no solo atañe a la soberbia, sino concretamente a la juventud altiva, como el primero de Evia, pero además sugiere una relación entre este arroyo-potro desbocado y los instintos no controlados por el entendimiento.

No es este un mensaje que se aprecie en el último de los romances del *Ramillote* que vamos a comentar, uno de Bastidas⁷ “Al mismo arroyo, en metáfora de un toro”, que imita la *inventio* y *dispositio* del poema de Domínguez Camargo cambiando tan solo la metáfora inicial (arroyo-toro, no arroyo-caballo). Esta alteración elimina la connotación arriba citada, pero Bastidas mantiene las comparaciones suntuarias y el campo semántico de la soberbia, que aparece en la primera cuarteta (“altivo”) y, sobre todo, en los versos finales:

Egrime su media luna
contra un escollo que quiso
dar escarmiento a arroyuelos
que se envanecen altivos,
pues a embestirle furioso
así deshace sus bríos
que, esparcido todo en perlas,
cada perla es un aviso (Evia 2009: 318, vv. 49–56).

7 Véase, sobre la vida de este jesuita de Guayaquil (1615–1681), profesor de gramática en los colegios de Cuenca (1642), Quito (1642–1668), Popayán (1668–1678) y Santa Fe de Bogotá (1678–1681), el trabajo de Espinosa Pólit, Zaldumbide y Gutiérrez (1959: 23).

Se trata de un romance que la crítica –y el propio Jacinto de Evia (2009: 316)– compara desfavorablemente con el de Domínguez Camargo, pero que ostenta imágenes brillantísimas y una cohesión metafórica que hace que sigamos al arroyo-toro, acosado a lo largo de su carrera por el “festivo vulgo de plantas”, guijas y riscos que le azuzan. El texto es un dignísimo representante de la poesía conceptista y un broche de oro para esta serie de romances del *Ramillete* inspirados en cursos de agua.

Los poemas son cuatro ejemplos excelentes de cómo describía un espectáculo natural la poesía conceptista y de qué relación hay entre esta naturaleza y la expresión del sujeto. En ellos, el sujeto no se muestra, no se crea a sí mismo abiertamente, no se teatraliza: no aparece el yo del poeta, que tampoco recurre a máscaras o a elementos que reflejen abiertamente su subjetividad. Más bien, el sujeto funciona como observador, apareciendo como una voz en tercera persona que solo muestra sus efectos, es decir, el modo habilísimo en que transforma la naturaleza en una serie de conceptos y un mensaje moral. La impresión que a los críticos educados en la estética romántica y postromántica les suscita esta actitud de los escritores bajobarrocos ante la naturaleza americana es que lo que estos poetas producen son textos retóricos –en el sentido peyorativo que lamenta Bice Mortara Garavelli (2015: 7–8)–, es decir, ejercicios en los cuales el yo no se revela, sino más bien se oculta tras la retórica. De hecho, Evia se esfuerza por disociar su obra de sus sentimientos y biografía, al menos en el caso de los poemas amorosos, que dice haber escrito más “por divertir el ingenio y por dar gusto a algunos amigos que por empeños propios” y que “no se dijeron al fuego del amor” (Evia 2009: 247). Se diría que en los poemas del *Ramillete* el sujeto se esconde pero ostenta su dominio de la técnica, especialmente de la *inventio* y *elocutio* de los conceptos que presenta.

Por supuesto, esta impresión es efecto de la concepción de la literatura en la segunda mitad del siglo XVII que hemos explicado arriba y que hay que relacionar con la función social concreta que adquiriría gran parte de la poesía de la época (Ruiz Pérez 2012: 20–21). Según ella, “el ejercicio de la versificación se convierte en una forma de sociabilidad y elemento de distinción de un grupo” que orienta el ejercicio de la escritura hacia “una dimensión esencialmente pública” (Ruiz Pérez 2009: 118) (muchas de las poesías del *Ramillete* son de certamen) en la que la ostentación de la maestría retórica era un aspecto esencial. No cabe aquí encontrar un “overflow of powerful feelings” (Wordsworth) provocado por el magno espectáculo de la naturaleza americana. En el *Ramillete*, los ríos no le sirven al sujeto para teatralizarse, sino para que la poesía hable por él: la expresión del sujeto es el libro, la retórica, la poesía en sí. De hecho, el *Ramillete* destaca por el interés del compilador en temas retóricos y profesionales, es decir, imágenes que describen el oficio poético en términos sacados de la tópica clásica:

la variedad como belleza, el poeta como abeja que liba de diversas flores, la necesidad de la imitación, la defensa de la dignidad de la poesía, la imagen de la poesía como ocios de juventud, la necesidad de recurrir a tópicos asentados como la rosa, etc. (Evia 2009: 11, 12, 13–14, 19).

Este interés muestra no solo hasta qué punto depende Evia de la retórica clásica, sino también cómo usa el libro para presentarse. Porque si en sus romances el yo de Evia no aparece explícitamente, en el *Ramillite* inunda todo el volumen: aparece en los preliminares explicando que el libro son las “primeras flores” de su ingenio, apunta que Bastidas fue su maestro de Mayores y Retórica, aclara por qué ha elegido el nombre de ‘ramillite’, se incluye entre los tres “floridos ingenios” que lo componen (su maestro Bastidas, Domínguez Camargo y él mismo) (Evia 2009: 3 y 10). Mediante los preliminares, mediante las gárrulas explicaciones alegóricas y comentarios poéticos que preceden cada ramillite de flores (cada sección del libro) y, sobre todo, mediante la inclusión de sus propios textos con la excusa de presentar los de su maestro, Evia aparece como la personalidad dominante del *Ramillite*. Incluso llega a prometer más textos, comedias y epopeyas, si gustan los del *Ramillite* (Evia: 2009: 15). Es en estos comentarios a textos ajenos, amén de en el despliegue de sus propias facultades retóricas, donde encontramos el sujeto de Evia.

Para resaltar por contraste este tipo de literatura de “copleros” conviene confrontarla con un texto en prosa que los críticos han venido clasificando constantemente como poesía (Arcila Rojas 2014: 11; Mora 1999; Rey Castillo 2010: 12), e incluso como “el único poema que se conoce del Libertador” (Mora 1999)⁸. Se trata de “Mi delirio sobre el Chimborazo”, una breve alegoría en prosa que Simón Bolívar escribió en 1822 (Sociedad Bolivariana de Venezuela 1962: 481)⁹ para describir lo que experimentó al subir al citado volcán de 6.200 metros de altitud, volcán que Bolívar había contemplado desde Riobamba y que, afirma, logró coronar, superando a expedicionarios tan ilustres como La Condamine (1746) o Alexander von Humboldt (1802), que habían cejado en su intento por falta de oxígeno.¹⁰ La crítica ha puesto de relieve que el texto resulta excepcional, porque se sale de los esquemas de la prosa neoclásica del momento (Arroyo 1978: 170) y porque en él Bolívar “desboca sus sentimientos, sus emociones, hace uso

8 Para un estado de la cuestión sobre los escritos más literarios de Bolívar, véase Rey Castillo (2010).

9 El texto fue publicado por primera vez en 1833. Para los detalles acerca de la publicación, y de todas las de Bolívar, conviene consultar el trabajo de Crema (1962).

10 “Desde luego se puede asegurar que Bolívar solo ascendió a las faldas del gigante hasta donde podía llegar a caballo” (Sociedad Bolivariana de Venezuela 1962: 245).

del lenguaje de una manera artística, lejana a la frialdad y racionalismo que guió al neoclasicismo” (Rey Castillo 2010: 14).

Estas son, por supuesto, las cualidades que llevan a la crítica a calificar el “Delirio” como poema: el texto muestra una relación romántica entre sujeto y naturaleza, en la que la segunda constituye una representación y extensión del primero. Esta característica es evidente en la primera parte del texto, la que narra el ascenso al Chimborazo y que Mora (1962) califica de “lírica”. En ella, el “yo” –que trata de confundirse con el yo biográfico de Bolívar, a cuya carrera bélica y política alude– está muy presente, abriendo la narración y expresando sus ambiciones de seguir “las huellas de la Condamine y de Humboldt” con un tono de indudable exaltación triunfalista:

la tierra se ha allanado a los pies de Colombia, y el tiempo no ha podido detener la marcha de la libertad. Belona ha sido humillada por el resplandor de Iris ¿y no podré yo trepar sobre los cabellos canosos del gigante de la tierra? Sí podré (Bolívar 1842: 62).

Y efectivamente puede, pues tras una ardua ascensión, el narrador consigue superar a todos sus predecesores hasta enfrentarse a un paisaje sublime que le provoca un vértigo humboldtiano: “Llego como impulsado por el genio que me animaba, y desfallezco al tocar con mi cabeza la copa del firmamento; tenía a mis pies los umbrales del abismo” (Bolívar 1842: 62). Es el momento cumbre de la primera parte del texto, en que el yo se siente poseído por “un fuego extraño y superior”, “el espíritu de Colombia” (62) al que había aludido al comienzo del relato. En este punto entramos en la segunda parte del texto, que Mora entiende como “dramática” (1999: s.p.) porque aparece en ella un interlocutor (el Tiempo) que es un desdoblamiento del yo, o más bien de lo que ya era un desdoblamiento del yo, la naturaleza. El Tiempo le reprocha al narrador su envanecimiento, recordándole la vanidad de lo humano, ante lo que este se disculpa relatando lo embriagador de su experiencia y el conocimiento que ha adquirido, conocimiento que el Tiempo le conmina a comunicar a sus semejantes: “Observa, me dijo: aprende, conserva en tu mente lo que has visto, dibuja a los ojos de tus semejantes el cuadro del Universo físico, del Universo moral: no escondas los secretos que el cielo te ha revelado: di la verdad a los hombres” (Bolívar 1842: 62). Los secretos a que se refiere el Tiempo no resultan evidentes, pues podrían aludir a la experiencia de desengaño (a darse cuenta de la vanidad de lo humano frente a la grandeza del Chimborazo y del Tiempo) o a lo aprendido desde la eminencia de la montaña, que proporciona un punto de vista real y metafórico que se extiende más allá de lo habitual.

Lo segundo parece lo más probable, pero en cualquier caso la intención de la alegoría no es lo que nos interesa en este estudio, que se centra más bien en la relación entre sujeto y naturaleza que propone el texto. En contraste con los

poemas del *Ramillete*, en “Mi delirio sobre el Chimborazo” la naturaleza es un resorte que provoca una reflexión explícita sobre uno mismo. El texto de Bolívar se sitúa, probablemente de forma consciente, en la estela del ascenso de Petrarca al Mont Ventoux, una de las *Epistolae familiares* (IV, 1) dirigida a Dionisio da Borgo San Sepolcro (26 de abril de 1336),¹¹ con la que el “Delirio” comparte una serie de características esenciales: la omnipresencia explícita del yo, la identificación del yo narrativo con el biográfico y el uso de la naturaleza para reflexionar sobre una subjetividad ante la que, finalmente, la naturaleza llega a desaparecer y a la que acaba cediendo todo protagonismo. Tras leer a san Agustín en el Mont Ventoux, Petrarca se olvida expresamente del espectáculo natural y se centra en la exploración de su propia psique: “Tunc vero montem satis vidisse contentus, in me ipsum interiores oculos reflexi” (2002: núm. 29); por su parte, Bolívar deja de percibir la montaña y las vistas que desde ella se ofrecen una vez comienza su alucinación y su diálogo con el Tiempo (1842: 63). Además, los dos textos acaban de modo semejante, con un alejamiento de la naturaleza para sumergirse en la escritura: “Interim ergo, dum famulos apparande cene studium exercet, solus ego in partem domus abditam perrexi, hec tibi, raptim et ex tempore, scripturus; ne, si distulissem, pro varietate locorum mutatis forsitan affectibus, scribendi propositum deferveret” (núm. 35); “vuelvo a ser hombre, y escribo mi delirio” (Bolívar 1842: 63). Bolívar, como antes Petrarca, encuentra su yo en la escritura, tras haberse careado con la naturaleza y haberse luego alejado de ella.

En suma, el estudio de diferentes reacciones ante la naturaleza ecuatoriana a ambas laderas de comienzos del XIX revela una iluminadora contraposición crítica entre la falsa poesía de los copleros del *Ramillete* y la verdadera y alta poesía de la prosa del Libertador. El prejuicio que alimenta este contraste se debe en gran parte a la relación entre sujeto y naturaleza que presentan los textos en cuestión. Por un lado, los del *Ramillete* no ostentan el yo, no tratan de confundir narrador e identidad biográfica (más bien se esfuerzan por disociarlas) y usan la naturaleza para demostrar el dominio de la retórica, no para reflexionar explícitamente sobre el yo ni para presentarlo en escena. Para estos poetas, su identidad se encuentra en ese control de la palabra, en su relación con la poesía y con los textos de sus maestros y compañeros. Por otro lado, el texto de Bolívar ostenta un yo omnipre-

11 A su vez, la carta de Petrarca se relaciona explícitamente con otro hito en la presentación de la subjetividad moderna: las *Confesiones* de san Agustín (Petrarca 2002: 316–317). Jacob Burckhardt consideraba el texto de Petrarca un hito en el desarrollo de la modernidad, precisamente por el sentimiento de aprecio de la belleza natural que revela y que el erudito suizo compara con otro de los personajes clave en ese sentimiento, Alexander von Humboldt y sus *Ansichten der Natur* (Burckhardt 1921: 685–692). Von Humboldt era, recordemos, uno de los referentes del “Delirio” de Bolívar. Véase, sobre su texto sobre el Chimborazo, Sunyer Martín (2000).

sente, identifica ese yo del narrador con el biográfico, oculta la técnica retórica bajo una apariencia de improvisación inspirada por la naturaleza y entiende la naturaleza como un medio de poner de relieve el yo, de provocar una reflexión sobre uno mismo que acaba dejando de lado la naturaleza para volcarse en la escritura.

Bibliografía

- Arcila Rojas, Claudia (2014): “Bolívar y el devenir en la naturaleza”, *Perseitas* 2, pp. 11–36.
- Arias, Augusto y Antonio Montalvo (1944): *Antología de poetas ecuatorianos*, Quito: Grupo América.
- Arroyo, Anita (1978): *América en su literatura*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- Bolívar, Simón (1842): “Mi delirio sobre el Chimborazo”, en: *Proclamas del Libertador Simón Bolívar*, Caracas: El Venezolano, pp. 62–63.
- Burckhardt, Jacob (1921): *The Civilization of the Renaissance in Italy*, trad. S.G.C. Middlemore, London: George Allen & Unwin.
- Carilla, Emilio (1946): *El gongorismo en América*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Carilla, Emilio (1963): “Domínguez Camargo y su romance al arroyo del Chillo”, *Filología* 9, pp. 37–51.
- Colombí-Monguió, Alicia de (1986): “Piélagos de la voz: sobre la poesía de Domínguez Camargo”, *Revista de Filología Española* 66, pp. 273–296.
- Crema, Edoardo (1962): “Lo poético en Bolívar”, *Revista de la Sociedad Bolivariana de Venezuela* 71, pp. 294–354.
- Diego, Gerardo (1927): *Antología poética en honor a Góngora, desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Madrid: Revista de Occidente.
- Diego, Gerardo (1961): “La poesía de Domínguez Camargo en nuevas vísperas”, *Thesaurus* 16, pp. 281–310.
- Espinosa Pólit, Aurelio/Zaldumbide, Gonzalo/Gutiérrez, Juan María (1959): *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos. Siglos XVII y XVIII. Antonio de Bastidas. Juan Bautista Aguirre*, Puebla: Cajica.
- Evia, Xacinto de (2009): *Ramillete de varias flores poéticas*, ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Flores de varia poesía* (1980): ed. Margarita Peña, México: Universidad Nacional Autónoma.
- Galbarro García, Jaime (2009): “Gabriel Álvarez de Toledo y la *dispositio textus* de las *Obras pósthumas poéticas* (Madrid, 1744)”, en: García Aguilar, Ignacio (ed.): *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 217–229.
- García Aguilar, Ignacio (2009): “Tras el *Parnaso* (1648): aproximación a modelos editoriales de mediados del XVII”, en: *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, ed. de Ignacio García Aguilar, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 61–76.
- García Aguilar, Ignacio (2012): “El *Entretenimiento de las musas* (1654) de Torre y Sevil: nuevas vías dispositivas para la poesía impresa del Bajo Barroco”, *Calíope* 18, pp. 127–166.
- Henríquez Ureña, Pedro (1964): *Las corrientes literarias en la América hispana*, México: Fondo de Cultura Económico.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1948): *Historia de la poesía hispano-americana*, vol. 2, Santander: Aldus.

- Meo Zilio, Giovanni (1967): *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su San Ignacio de Loyola*, Poema Heroyco, Firenze: D'Anna.
- Meo Zilio, Giovanni (ed.) (1986): Hernando Domínguez Camargo, *Obras*, Caracas: Ayacucho.
- Mora, Pablo (1999): "Bolívar escritor ante el espejo de la crítica", *Espéculo* 12 [en línea: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/bolivar, 20/12/2015](http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/bolivar,20/12/2015)].
- Mora Valcárcel, Carmen de (1983): "Naturaleza y barroco en Hernando Domínguez Camargo", *Thesaurus* 38, pp. 59–81.
- Mortara Garavelli, Bice (2015): *Manual de retórica*, trad. María José Vega, Madrid: Cátedra.
- Pesántez Rodas, Rodrigo (2009): "Los Ramilletes hispanos en los umbrales de nuestra poesía", en: Xacinto de Evia: *Ramillete de varias flores poéticas*, ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México: Frente de Afirmación Hispanista, pp. 11–37.
- Petrarca, Francesco [Pétrarque] (2002): *Lettres familières. Tome II. Livres IV–VII/ Rerum familiarum. Libri IV–VII*, ed. Ugo Dotti, Paris: Les Belles Lettres.
- Rey Castillo, Marisol (2010): "Simón Bolívar como escritor", *Papeles* 2, pp. 8–17.
- Ruiz Pérez, Pedro (2009): "Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650–1700)", en: García Aguilar, Ignacio (ed.): *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 109–124.
- Ruiz Pérez, Pedro (2012): "Para la historia y la crítica de un periodo oscuro: la poesía del Bajo Barroco", *Calíope* 18, pp. 9–25.
- Sociedad Bolivariana de Venezuela (1962): *Escritos del Libertador. I Introducción general*, Caracas: Sociedad Bolivariana de Venezuela.
- Sunyer Martín, Pere (2000): "Humboldt en los Andes de Ecuador. Ciencia y romanticismo en el descubrimiento científico de la montaña", *Scripta Nova* 58 [en línea: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-58.htm>, 10/12/2015].