

# UNIVERSIDAD AUTONOMA DE GUADALAJARA

Incorporada a la Universidad Nacional Autónoma de México

---

## Escuela de Filosofía y Letras



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### CONSTANTES POETICAS Y SIGNIFICACION RELIGIOSA DEL ROMANCERO DE LA VIA DOLOROSA

#### TESIS PROFESIONAL

que para obtener el título de:

Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica

presenta:

JOSE MARIO DE JESUS MARTIN FLORES



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

## I N D I C E

PROLOGO.....	I
--------------	---

INTRODUCCION.....	1
-------------------	---

### CAPITULO I

#### UBICACION HISTORICA, LITURGICA Y ESTETICA

Perfil Biográfico.....	4
Creaciones y Creaturas de Fray Asinello.....	11
Historia del Vía-Crucis como Práctica Religiosa y como Manifestación Lírica en el Siglo XX.....	15
Comparación de Dos Vía Crucis Populares con el Romancero de la Vía Dolorosa.....	22
El Vía Crucis de Gerardo Diego y el de Benjamín Sánchez.....	29
Indice de Citas.....	36

### CAPITULO II

#### EL ROMANCERO DE LA VIA DOLOROSA UN ORATORIO EN CUATRO MOVIMIENTOS

Proposición.....	43
Desarrollo.....	46
Cumbre.....	48
Desenlace y Epílogo.....	51
Indice de Citas.....	52

### CAPITULO III

#### ENTIDAD POETICA DEL ROMANCERO DE LA VIA DOLOROSA

De la Palabra a las Figuras Pictóricas.....	55
De la Palabra a la Frase.....	55

Sucesión Sintagmática.....	67
Mundo Poético.....	69
La Catedral de Pie.....	72
Espacio del Mundo Poético y Recursos Técnicos.....	73
Las Figuras Patéticas.....	74
Las Figuras Pictóricas y Otras Imágenes Asociativas..	84
Naturaleza y Función de la Metáfora.....	86
Naturaleza y Estructura de la Metáfora.....	91
Indice de Citas.....	98

#### CAPITULO IV

##### MAGNITUD MISTICA DEL ROMANCIERO DE LA VIA DOLOROSA

Similitudes y Diferencias entre Poesía, Mística y - Poesía Mística.....	106
Indice de Citas.....	122

CONCLUSIONES.....	125
-------------------	-----

BIBLIOGRAFIA DE OBRAS CITADAS.....	129
------------------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA.....	132
-------------------	-----

## PROLOGO

Quiero mencionar las razones que motivaron mi interés a aceptar el reto de descifrar la magia de este poema.

La causa primera fue que me sedujeron el poder poético y la profunda espiritualidad del "Romancero de la Vía Dolorosa". He pretendido mantener distante esta afición personal que, como lector, me produce el citado poema; he buscado aprender y mostrar la gesticulación impersonal y rígida del profesional de la Literatura.

Creo en la categoría estética y en la estatura mística del "Romancero"; mi propósito es demostrar, hasta donde pueda, el ritmo y los horizontes que ofrecen los caminos de Fray Asinello, sembrados de palabra que arde y huele a incienso.

Quiero compartir esto, que yo llamo hallazgos, de una manera más o menos formal, con el espacio y el tiempo suficientes para destacar los aciertos y las ausencias, cuando haya lugar.

Me gustaría que este estudio pudiera llamar la mirada de los críticos hacia Fray Asinello, el cual ya cuenta con la sensibilidad, la imaginación, la reflexión de miles de personas que ya aman su obra. Algunos hombres de letras se han mantenido en el asiento del lector, espero que algún día salten de la comodidad de su silencio y empuñen la pluma que sabe decir bien lo que es justo y necesario.

Es mi intención que este estudio sirva de vivo homenaje a Fray Asinello y a su obra, ya que me acercan hacia ambos una sincera amistad y una clara gratitud.

## INTRODUCCION

La obra poética de Fray Asinello aunque breve, es madura y uniforme en cuanto a la estructura artística y a las potencialidades imaginativas, pues las nutre un mismo lecho subterráneo de espiritualidad. Dentro de su producción lírica destacan "Nocturno del Sacramento", "Elogio a la Madre Muerta" y el "Romancero de la Vía Dolorosa". Cualquiera de estos tres poemarios sería objeto suficiente de un exhaustivo y merecido estudio, cada uno por sí mismo puede darle a Benjamín Sánchez un digno lugar en la literatura mexicana.

El presente trabajo busca justificar la nobleza artística y la talla monumental del aliento místico del "Romancero"; queden los demás poemas para estudios posteriores. La monografía que ahora presento es, primordialmente, un análisis intrínseco, una contemplación morosa de los fenómenos que sostienen el andamiaje del "Romancero", apreciado en sí mismo, por sus propios valores, debido a que no se encuentran referencias bibliográficas sólidas y suficientes para aceptar una investigación de otro tipo.

El modelo de investigación contiene recopilación de datos biográficos del autor, un breve comentario de sus obras, la síntesis de la historia del Via Crucis como práctica religiosa universal. Aparece una rápida comparación del "Romancero de la Vía Dolorosa" con dos Via Crucis anónimos, tradicionales, y con el de Gerardo Diego, encumbrado por la crítica contemporánea. No incluyo

en la confrontación el Via Crucis de Paul Claudel por es tar escrito en lengua extranjera y el cual sólo conozco a través de traducciones; sin embargo, sería interesante establecer un parangón con los ya mencionados.

En otro capítulo se expone la riqueza rítmica y melódica del "Romancero de la Vía Dolorosa", luego se analiza la naturaleza y finalidad de los recursos artísticos externos y de las figuras literarias en general. En forma pe culiar, en un apéndice se presenta el estudio de la metá fora del poema.

La otra parte de la monografía comprende la contempla - ción de las diferentes posibilidades temáticas, princi - palmente las que se refieren a aclarar su dimensión mística. Hay un apartado donde se señalan las inciertas in fluencias de otros autores y corrientes estéticas e ideo lógicas que pueden advertirse; finalmente, se incluye un capítulo de conclusiones.

Además de la carencia de fuentes bibliográficas seguras, la dificultad más seria fue el haber incursionado en este género: la lírica, hija díscola de la literatura, se ñora de las sugerencias y ambigüedades, la más íntima y ajena de las creaturas paridas por la letra. Recordaré que el poema que analizo es de magnitud mística, aquí se halla la dificultad más profunda y fascinante; explorar una isla ignorada de allende el mar, que se transfigura a cada mirada, recorrer esa sustancia movediza, definir su naturaleza, para luego organizar un reporte racional y objetivo, casi una imposibilidad.

He procurado evitar la mayor parte de los tecnicismos - que abundan en las teorías literarias y en los tratados



religiosos que he consultado. Sólo hago uso de aquellos que, por su carga semántica, resultan irremplazables.

"Quien no se arriesga no cruza el mar", declara una sentencia popular; espero no haber naufragado entre los encantos y riesgos de aquella isla ultramarina que representa para mí el "Romancero de la Vía Dolorosa".

CAPITULO I  
UBICACION HISTORICA, LITURGICA Y ESTETICA

PERFIL      BIOGRAFICO

Antes de finalizar el primer cuarto de siglo nace, en - Guadalajara, Benjamín Sánchez Espinoza, en el seno de una familia de honda y sincera religiosidad. A poca distancia del lugar y del tiempo en que llegaron Juan Rulfo y Juan José Arreola a la república de las letras. Nació - Benjamín un 6 de enero de 1923, y con él se completó la epifanía de la literatura jalisciense: el aroma a misterio y muerte de la novelística rulfiana, la palabra áurea el relato sólido, breve, a lingotes de Arreola, y Benjamín Sánchez, que ha creado una poesía que se transforma - en inciensos al calor de cada sensibilidad que la toca. En "Elogio a la Madre Muerta" aparece esta relación autobiográfica de su nacimiento:

"Fue en una noche santa, noche de Epifanía,  
noche de los camellos en la sombra desierta.  
El racimo de estrellas detenido a tu puerta  
alumbió en tus dolores al hijo que nacía". (1)

Las primeras letras que conoció Benjamín, así como el hábito de la lectura y la escritura, fueron enseñados por su propia madre, quien en algún tiempo desempeñó labores de profesora. Ya como poeta, Benjamín recuerda con gratitud:

"En mi niñez ingenua, tus labios magistrales  
me enseñaron la música de las cinco vocales:  
infantil pentagrama de la sinfonía,

del arte y de la ciencia, y el agua de tu voz  
por el blanco acueducto de tus dientes traía  
claridad de alboradas al hablarme de Dios" (2)

Además de estas líneas de gratitud devota a su madre, to-  
madas de "Elogio a la Madre Muerta", en las cuales le re-  
conoce la tarea de profesora y catequizadora, se puede  
apuntar esta influencia en la formación del poeta cuan-  
do él mismo la reconoce al dedicar su "Romancero de la -  
Vía Dolorosa" diciendo:

"A mi madre del cielo que me dió a Cristo  
y a mi madre de la tierra que me enseñó a  
quererlo" (3)

En la finca de la la calle Hidalgo que llevó el número -  
829, estudió Bejamín Sánchez su educación primaria, bajo  
la atención de los hermanos maristas. El director del -  
plantel, Don Luis Nates, avivó singularmente en el niño  
la imaginación y sensibilidad. Don Luis le prestaba o -  
le obsequiaba libros de relatos piadosos; el poeta aún -  
recuerda un volumen que le regalara con las vidas de San  
Estanislao, San Luis Gonzaga y San Juan Bernas.

A la sombra de su madre sufrió el horror de las guerras -  
fratricidas de finales de los veintes. Así lo describe  
en el "Elogio a la Madre Muerta":

"Cuando en la noche bronca de alaridos viriles  
ladraba la revuelta por el pueblo azorado  
y en el podio fatídico del cuartel enlutado  
afinaba la muerte su orquesta de fusiles" (4)

Se propuso la educación socialista que se implantó duran

te el gobierno de Lázaro Cárdenas. Como respuesta hubo huelgas de padres y maestros, lo cual desembocó en el cierre de algunas escuelas y la clausura de otras. Benjamín en esta época cursaba el sexto grado y aunque su escuela fue clausurada, las clases continuaban en las casas de algunos compañeros de grupo en forma clandestina. Apenas había ingresado a la secundaria cuando decide continuar sus estudios en el Seminario Diocesano de Guadaluajara. Se le incluyó en un grupo que se preparaba en forma intensiva para cursar la secundaria en poco más de un año; estuvieron bajo la responsabilidad del Canónigo -- Ruiz Medrano, extraordinario humanista.

El mismo Benjamín Sánchez nos refiere: "Mi primer salón de clase fue un corral anexo a la Parroquia de Jesús, los mesabancos eran pedazos de bancas desechadas" (5). Otras veces se reunían en las casas de sus maestros, como en la del P. Ruiz Medrano, o en la librería de don Leopoldo Font.

Escondido y con precauciones de catecúmeno, Benjamín terminó tercero, cuarto y quinto de humanidades. Por ese tiempo el Sr. José Garibi Rivera obtuvo ciertas concesiones con el Gral. Lázaro Cárdenas, Presidente de la República, amainó la persecución y se pasó la vida de internado en un edificio propio que el poeta del "Romancero" describe así:

"Al palacio de obsidiana,  
donde la virtud es negra  
y la risa es blanca" (6)

De este período la labor y la personalidad de algunos maestros se imprimieron vivamente en su memoria; el padre

Jesús Navarro, "uno de los hombres de mayor talento natural que he conocido, un poquito reacio al cultivo pero - de profundidad y penetración filosófica admirable" (7). Asimismo recuerda a Don Luis Santiago quien fue canónigo magistrado de catedral y cuya amistad siguió frecuentando.

Según Benjamín Sánchez, por los cuarenta, Guadalajara no tenía instituciones educativas laicas de gran categoría cultural, época en que el Seminario Diocesano de Guadalajara era uno de los focos culturales de humanidades de más peso en la República Mexicana. Por esos días Guadalajara vivía una entusiasta afición por la lectura. Había bibliotecas particulares que prestaban libros por - cuotas simbólicas, instituciones y asociaciones civiles y religiosas como "La Unión Popular", "Asociación Católica Juvenil Mexicana"; bibliotecas parroquiales, etc., - que daban el mismo servicio de préstamo. Benjamín Sánchez participó de tales beneficios así como en algunas - tertulias literarias organizadas en la Librería Font y - en la casa particular del P. Ruiz Medrano. Agustín Yáñez ha descrito esta efervescencia cultural de la ciudad en "Guadalajara, Genio y Figura", una vasta e intensa - geografía literaria. Nuestro poeta asistió a la casa de juegos y al cine-club del Padre Malaguer.

La adolescencia fértil de Benjamín se nutrió, además, de la lectura de las obras completas de Julio Verne, "Las - Aventuras de Pinocho y Chepeto" que eran una colección - de relatos didáctico-morales; "Desde lejanas tierras" - fue una colección de narraciones misionales que despertaron su inquietud apostólica; leyó los ensayos y artículos del Obispo de Hungría Tihamer Toth que templaron su - ánimo y orientaron su espíritu, así como las "Lecturas -

Graduadas", editadas por los hermanos de las Escuelas - Cristianas, además de las lecturas contempladas dentro - de las actividades académicas.

Desde su ingreso al Seminario Diocesano, terminados sus estudios de Humanidades, gana popularidad debido a sus - brillantes estudios, su fresca jovialidad, su trato di- recto y afable. Su temperamento se manifestaba de ánimo siempre solícito e inquieto, lo distinguía desde enton- ces su talento matizado con la ironía fina, utilizada mu- chas veces como instrumento de automortificación.

Asistió a las cátedras de literatura castellana a cargo del P. Ruíz Medrano, las cuales tuvieron especial énfasis en la época de los siglos de oro. El ahora cardenal José Salazar López, le impartió las asignaturas de lite- ratura castellana, la cual dictó con especial interés ha- cia el Romanticismo. Los poetas simbolistas y modernis- tas le fueron revelados por el padre de la Cueva.

El estudio de las letras en el Seminario estaba orienta- do a la apreciación de los valores estéticos e ideológi- cos de la obra literaria, a la educación de la sensibili- dad y la imaginación. Se buscaba enriquecer la fuerza - de la palabra para facilitar la oratoria y la retórica - sagradas.

Los modelos literarios fueron Horacio, Virgilio, Cicerón, los cuales se leían en latín, se traducían y se analiza- ban con extremo cuidado y gran profundidad. Es de hacer notar que una de las lecturas favoritas en las diferen- tes etapas de su vida ha sido la de los poemas homéricos. Ha manifestado por las obras de Santa Teresa, San Juan - de la Cruz y otros clásicos castellanos gran interés.

En este tiempo destaca por su brillante participación en las academias literarias del Seminario; sus primeras publicaciones aparecen en "Apóstol", órgano informativo de dicha institución. Ahí se editan el "Romancero de la Vía Dolorosa" y otras. Gana prestigio de excelente orador; se recuerda el discurso pronunciado con motivo del nonagésimo aniversario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción, publicado en "Apóstol".

Estuvo, por propia voluntad, once años con órdenes menores; algunos contemporáneos afirman que esta decisión se debió a un transfondo ascético. En esta época manifiesta un desordenado apetito por las lecturas y la meditación. En tal receso, 1947, muere su madre. Ha dicho Borges: "La tragedia del hombre es, a menudo, la fortuna del poeta" (8). A la luz de este dolor encendido es cuando se perfilan los poemas de más intensidad lírica: el "Romancero de la Vía Dolorosa" y el "Elogio de la Madre Muerta", del que se toman los siguientes versos que ilustran el sentimiento en tal trance:

"Yo quedo en la ribera de la desesperanza.  
Mis soledades gimen, el corazón te añora" (9)

Recibe su ordenación el 6 de abril de 1957. Por un breve tiempo impartió la cátedra de literatura castellana en el seminario, la cual abandona por problemas de tiempo y salud. Fue hasta 1979 Capellán de Nuestra Señora del Sagrario. Durante el ejercicio de su ministerio relegó la creación poética al silencio. A partir del 79 fué nombrado Canónigo Magistral de la catedral de Guadalajara, cargo que aún desempeña con singular entrega.

Ha ocupado puestos eclesiásticos de importancia, como el

de Secretario Particular del Cardenal Garibi Rivera y miembro del Tribunal Eclesiástico.

Obtuvo el primer lugar del Premio Jalisco en 1965. "Artes Gráficas" ha realizado hasta febrero de 1978 siete ediciones, las cuales incluyen ilustraciones de Alfonso de Lara Gallardo, amigo del poeta y tres veces Premio Jalisco de Pintura.

Anteriormente publicó "Nocturno del Sacramento", colección de poemas eucarísticos de estatura mística monumental. Casi la totalidad de las obras restantes se han dado a la luz en "Apóstol" y en los diarios de la ciudad. Actualmente el Departamento de Bellas Artes del Estado de Jalisco prepara la edición de sus obras completas, al cuidado de Ernesto Flores F.

El "Romancero de la Vía Dolorosa" ha sido grabado por Manuel Bernal, reconocido como el "mejor declamador de América"; se ha difundido en radio y Televisión en labios de Roberto Sierra y Susano Santos Flores y a través de la actuación de grupos teatrales del Seminario de Guadaluajara, dirigidos por el P. José R. Hernández, quien ha sido el principal promotor de la obra de Fray Asinello.

Del 78 a la fecha se ha vuelto tradicional la representación dramática del "Romancero de la Vía Dolorosa", gracias a grupos de teatro patrocinados por Bellas Artes del Estado de Jalisco. Las puestas en escena a las que se alude son efectuadas, generalmente, durante la temporada de Cuaresma, aunque no es raro ver de pronto en cartelera el "Romancero de la Vía Dolorosa" fuera de temporada.



El poema es conocido, en España, en grupos y círculos literarios. En la "Poesía Religiosa de México" de Carlos González Salas aparece el autor de este Via Crucis como uno de los mejores poetas contemporáneos, juicio que avalla y justifica la presentación de este trabajo profesional.

#### CREACIONES Y CREATURAS DE FRAY ASINELLO

La obra de Fray Asinello hasta hoy publicada, es primordialmente poética; se conocen aparte algunos discursos - circunstanciales como los pronunciados en ocasión del nombramiento de Obispo del Sr. José Garibi Rivera. Han ganado particular reconocimiento la pieza de sagrada oratoria publicada en "Apóstol", con motivo del nonagésimo aniversario de la proclamación del Dogma de la Inmaculada Concepción.

Su producción lírica es breve, madura, parece llevar la misma fisonomía paterna, aunque presenta sus diferencias específicas, la hermana una subterránea consaguineidad. Aunque se tiene noticia de que en "Etcétera" han aparecido algunos poemas de corte no religioso, su obra está señoreada por la atracción que ejercen Dios y la religión en el alma.

Benjamín Sánchez es poeta de una sola época, sus creaciones se refieren a un mismo momento; se desconocen sus primeros intentos poéticos, así como frutos posteriores que en su fértil ingenio le han venido surgiendo.

El Padre Benjamín Sánchez ha preferido servir a sus feligreses, pues considera a la poesía una actividad de menor trascendencia, razón por la cual no se han editado -

otras obras. Es difícil que alguien que ha bebido el filtro de la poesía pueda resistir sus embelesos; se espera que algún día se rompa ese dique y podamos saborear esas parcelas arracimadas de palabras generosas.

Aunque los poemas hayan sido hechos en un mismo retazo de tiempo, el artesano tomó barro distinto, les dió diferente talla y les destinó diversos fines. A consecuencia de ésto hay una poesía de menor aliento técnico, estilístico y conceptual. Pueden situarse en esta categoría dos poemas circunstanciales: "El Poema del Obispo" e "Itinerario del Recuerdo", ambos dedicados al Sr. Don José Garibi Rivera.

El "Poema del Obispo" está formado por 178 versos heptasílabos agrupados en cuartetos de rima alterna en los pares, en forma asonante, los versos nones quedan libres; se aprecia la rima un tanto apresurada sin llegar a ser visiblemente ríspida. Está estructurado en tres partes: un "proemio", una "invitación a las campanas" y una "oración final". En general el poema es un sabroso recorrido por la Guadalajara de los cincuenta, a la que el poeta sorprende preparándose con laureles, campanas, tabachines y el júbilo de sus hijos para honrar al Sr. José Garibi Rivero que ha recibido el nombramiento de Obispo. El poeta engalana y dignifica artísticamente aquel evento con imágenes verdaderamente afortunadas. En ocasiones salen al paso relaciones imaginativas demasiado familiares, que si bien se ciñen al tono más ligero de este poema, también dan la apariencia de desgastadas:

"En la ciudad florecen,  
para alegrarte los ojos,

las jacarandas lila,  
los tabachines rojos" (10)

Es curiosa la mezcla que hace Fray Asinello de rima consonante con líneas libres. En este poema, el "Proemio" gana en profundidad, el poeta medita sobre el misterio y la significación de la labor de un obispo, para finalizar con una consagración del mismo a María ante la hora final. Acertadamente, el metro heptasílabo del "Proemio" se torno octosílabo frente a una simbología más tupida y un tono más intenso y hondo.

"Itinerario del Recuerdo" es un poema de 120 versos octosílabos arromanzados, que se agrupan en treinta cuartetas. Está dividido en cuatro partes: en la primera de ellas que el autor presenta bajo el encabezado de "El Niño de las Palomas", se evoca el nacimiento de José Garibi cargado de dulces augurios con respecto a su futura labor de apostolado. Tal vez las estrofas tercera y cuarta resultan un tanto desafortunadas, se muestran sus imágenes prendidas a una fantasía un poco obvia:

"La Virgen le dió su estrella,  
José su vara de nardo;  
y el cielo una espiga, un río  
y un arbolito con pájaros" (11)

"En la ciudad las palomas  
vuelan de los campanarios...  
No llores, niño José,  
el del roponcito blanco" (12)

Las otras tres partes del poema van ascendiendo en originalidad, imaginativa y significación. En "El Palacio de

Obsidiana dibuja una semblanza de la vida en el seminario con palabras húmedas de nostalgia. En "Cuando Dios Enmudece" logra el momento lírico de más altura en este poema; las primeras cinco estrofas, nutridas de gracia y fuerza expresiva, son comparables apenas con el jerezano López Velarde:

"Por las calles empedradas  
ladra la fusilería  
y el suelo se va cubriendo  
de amapolas caídas" (13)

"Y Dios estaba en silencio  
sobre la tierra maldita...  
cuando se calla Dios,  
aúlla la artillería" (14)

Bastan los anteriores fragmentos para paladear este estallido de ingenua gracia y significación bravías. Otra no ble influencia que se descubre es la de García Lorca, al describir las campanas que saludan al prelado jalisciense:

"Bronce y júbilo en el aire,  
música y luz en las bocas" (15)

Recuerda el "Romance de la luna luna" cuando adivina: -  
"Por el olivar venían, bronce y sueño, los gitanos" (16).

Realmente es un poema valioso a pesar de que nació atado a una circunstancia particular, y a ella fué dedicado.

## HISTORIA DEL VIA CRUCIS COMO PRACTICA RELIGIOSA Y COMO MANIFESTACION LIRICA EN EL SIGLO XX

Literalmente el Via Crucis es el camino que recorrió Nuestro Señor Jesucristo el Viernes Santo, desde el pretorio de Pilatos hasta el Gólgota. Ahora ya se ha constituido en un acto piadoso de fuerte contenido litúrgico que revive en catorce pasos el amor y el dolor de Jesús, desde su condena de muerte hasta la consumación de la misma y su santa sepultura. El tono generalmente es, por lo mismo, solemne y el estilo altamente emotivo, de acuerdo con la intención motriz de provocar en el receptor la meditación en tal misterio y un posterior cambio de actitud vital.

Casi la totalidad de los detalles en torno a la trama de la Pasión, fueron proporcionados por los Evangelios de: - San Mateo, capítulo XXVII, versículos del 22 al 61; San Marcos, capítulo XV, versículos del 1 al 47; San Lucas, capítulo XXIII, versículos del 1 al 56; y, San Juan, capítulo XIX, versículos del 1 al 42. En lo sustancial, se recogió el testimonio de los Santos Evangelistas y otras fuentes.

Además de ser el Via Crucis una de las devociones más populares universalmente y un milagro de tradicionalidad, - su importancia fundamental reside en haber adoptado como eje temático la Pasión, lo cual es enfatizado por Fray de Zedelgem, OFM: "La Pasión y Muerte de Cristo es el centro de la piedad cristiana desde la constitución de la Iglesia hasta nuestros días" (17); y añade después: "La esencia de la vida espiritual consiste en la imitación de Cristo, y de Cristo crucificado" (18). En fin, el Via Crucis ha sido considerado como uno de los elementos esenciales de la piedad cristiana.

Después de múltiples modificaciones desde los primeros siglos de nuestra era, el Via Crucis ha quedado estructurado en catorce estaciones, que son: 1. Jesús es condenado a muerte; 2. Jesús carga con la cruz; 3. Primera caída de Jesús; 4. Jesús se encuentra con su madre; 5. Jesús es ayudado por el cirineo; 6. La Verónica enjuga el rostro de Jesús; 7. Jesús cae por segunda vez; 8. Jesús consuela a las mujeres de Jerusalen; 9. Tercera caída de Jesús; 10. Jesús es despojado de sus vestiduras; 11. Jesús es crucificado; 12. Jesús muere en la cruz; 13. Jesús es bajado de la cruz; 14. Jesús es colocado en el sepulcro.

Hubo algunas causas que provocaron la formación y evolución del Via Crucis; las hubo de origen histórico, debido a la tradición religiosa de la Edad Media y al impulso que imprimieron a esta devoción los grandes santos a través del tiempo. Se puede mencionar como llamada de atención y punto de partida hacia la devoción del Via Crucis el hallazgo del Santo Madero, por Santa Helena (la madre del Emperador Constantino). En los primeros años de la cristiandad, la Cruz se tomó como bandera triunfante de salvación y estandarte de lucha contra el paganismo; además desencadenó constantes y fervorosas peregrinaciones a los Santos Lugares de todas partes de Europa.

En 333 un francés de Burdeos, a su regreso de la romería publicó "Itinerarium Burdigalensis", al cual le siguieron innumerables peregrinaciones y las publicaciones de las crónicas de viajes, las cuales a su vez auspiciaron nuevas romerías; de entre estas publicaciones destaca "Bitácora Silvia", probablemente de Santa Silvia de Aquiles.

Fueron tomadas algunas escenas de paisajes de los Evangelios apócrifos, se siguieron suprimiendo conforme se buscaba una fórmula más breve para el Via Crucis, de tal manera que en el actual sólo se conservan catorce estaciones. De este origen: IV, Jesús se encuentra con su madre y VI, la Verónica enjuga el rostro de Jesús. Los Evangelios de los cuatro grandes no registran un conteo riguroso de las caídas de Cristo por tierra. Este conteo aparece debido a la participación de la fervorosa tradición del pueblo. Los pasajes antes mencionados aun que son apócrifos no obstante la ortodoxia de la temática o a la sustancia teológica o ritual, ni siquiera se apartan del tono y el sentimiento generales, sino que al contrario le imprimen más emotividad, más ternura y belleza.

Por supuesto, la base del contenido y la forma externa del Via Crucis la aportaron el testimonio de los cuatro Evangelistas. San Mateo aportó: Jesús es condenado a muerte, la burla de los soldados y crucifixión y muerte; Marcos: la burla de los soldados y crucifixión y muerte; Lucas: Jesús es condenado a muerte y crucifixión y muerte; Juan: Jesús es condenado a muerte, crucifixión y muerte, traspaso del costado y entierro.

Todos coinciden en abordar los mismos momentos de la Pasión de Jesús, con excepción de San Juan, que incluye el pasaje del traspaso del costado y el entierro.

Existieron otras devociones tradicionales que influyeron remotamente en la constitución del Via Crucis, devociones a la Santa Faz, al despojo de las vestiduras, a las efusiones de sangre, a los golpes recibidos por Cristo durante la Pasión; incluso se llegaron a crear oraciones

y prácticas pías en torno al número de lágrimas y gotas de sangre que derramó Jesús en su pasión. La mayor parte de estas devociones surgieron a partir del siglo

Lo que provocó la mayor difusión del Via Crucis fue la publicación, en Holanda y Bélgica, durante el siglo XVI, de una fórmula de la Vía Dolorosa de 19 estaciones, del holandés Adrichomius. Las 19 estaciones incluían desde la oración del huerto hasta la condena frente a Pilatos, en 6 estaciones y desde esta última hasta la muerte de Cristo, en doce pasos, más otras escenas que contenían una meditación sobre la sepultura de Jesús; esta obra apareció con el título de "Vía Captivitatis".

La versión de Adrichomius alcanzó una extraordinaria difusión porque fue traducida a varias lenguas; nada más en la traducción francesa logró 16 ediciones a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

Según las sólidas investigaciones del autorizado medievalista de Lovaina, Dr. Amadeo de Zedelgem, se afirma que la estructura definitiva del Via Crucis de catorce estaciones surgió en España, de donde fue a Cerdeña, más tarde a Italia y de ahí se propagó a todo el mundo.

En España se practicaba desde principios del siglo XVII y "era tan común que no había convento regular o secular que no lo tuviese" (19). Era rezado los viernes y, con especial solemnidad, en cuaresma. Fue perfeccionado a partir de la versión de Adrichomius por Juan Passem. Este español tomó de Adrichomius doce estaciones, de la séptima a la decimoctava y las otras dos de los manuscritos de Saint Trond.



En Italia se tiene fecha definida del primer Vía Crucis, de catorce estaciones, el 14 de septiembre de 1626. El franciscano Salvador Vitale, monta en Florencia, la representación monumental de las 14 escenas. A partir de entonces, los franciscanos han sido paladines del Vía Crucis.

A partir del siglo XVII se va enriqueciendo con ideas y sentimientos de mayor intensidad y autenticidad que se proponían aprender la esencia mística del misterio de la Pasión y Crucifixión de Jesús. San Anselmo busca que, junto con él, los fieles participen en los dolores y sufrimientos de la Pasión. El Vía Crucis deja de ser un retablo patético sobre los dolores infinitos que recordaban los fieles, detalles sin comprometer más que sus sentidos y su imaginación.

San Bernardo de Claraval entendió la vía al calvario como un constante acto de amor, lo cual le hizo introducir, en cada una de sus escenas, la ofrenda tierna a Cristo sin tregua ni condición y, en tal actitud, San Bernardo trata de incluir a los devotos en esa fascinación y esa conmoción que provoca el amor de Jesucristo.

San Francisco de Asís fue el consumidor insuperable en la obra de nutrir, desarrollar y fortalecer el Vía Crucis en el amor divino como eje de todo el movimiento temático, emotivo y conceptual de esta devoción. Este genuino enamoramiento se debió a que San Francisco fue el primer hombre estigmatizado de la historia, o sea, que padeció en vivo los dolores de la pasión; de él se dice que nació, vivió y murió en brazos de la cruz.

San Buenaventura, dotó a este género con símbolos de gran

significación mística, al comparar el árbol de la cruz con la viña, apoyado en los Evangelios y en el Antiguo Testamento.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII es imprescindible mencionar las aportaciones de San Leonardo de Porto Mauricio, quien consiguió ante Benedicto XIV que las indulgencias otorgadas por Clemente XI se extendieran a los que practicasen la devoción del Vía Crucis, dirigidos no sólo por franciscanos, como hasta entonces, sino que podían celebrar esta devoción los representantes o miembros de cualquier orden regular o secular y en cualquier tiempo. A la entronización de esta piadosa práctica en cualquier nuevo tempo, asiste un franciscano como delegado, pues fue y es esta orden la depositaria de esta bellísima oración.

San Leonardo fijó plegarias, meditaciones y cantos con que se acompañaba el recorrido a lo largo de la senda hacia el Gólgota; ofreció principalmente dos versiones, una larga y una breve, que sólo difieren en su extensión, teniendo básicamente los mismos elementos constitutivos, que se conservan hasta nuestros días:

1. Acto de Contricción;
2. Jaculatoria con advocación a la sangre de Cristo;
3. Se pronuncia el "Adorámoste, Cristo, y bendecímoste";
4. Se agrega una descripción de la escena;
5. Una consideración sobre los dolores de Jesucristo;
6. Una plegaria a Jesús;
7. Un Padre Nuestro;
8. Se reza la jaculatoria "Miserecre nostri..."
9. Cumplidas las catorce estaciones se dirige una oración final a la Virgen de los Dolores.

Las anteriores afirmaciones de Fray Amadeo de Zeldelgem son nada más síntesis tanto de los profetas como de los evangelistas; en general, el advenimiento del Salvador tiene su cumplimiento y plenitud al confirmarse el sacrificio final por medio del cual vence al pecado y a la muerte:

"Ahora me alegro de sufrir por Ustedes, pues voy completando en mi carne mortal lo que falta a las penalidades del Mesías por su Cuerpo, que es la Iglesia... anunciar por entero el mensaje de Dios, el secreto escondido desde el origen de las edades y de las generaciones..." (Col I, 24-27) (20).

"Fué El quien los asoció a su resurrección por la fe en la fuerza de Dios que lo resucitó a El de la muerte. Y a Ustedes, muertos como estaban por sus delitos y por no arrancar sus bajos instintos, Dios les dió la vida con El ... pero Dios lo quitó de en medio clavándolo en la Cruz. Destruyendo a las soberanías y autoridades, las ofreció en espectáculo público, después de triunfar de ellas por medio del Mesías" (Col. II, 13-15) (21).

Bastaría con el testimonio de San Pablo aquí expuesto, pero existen abundantísimas citas en el mismo "Apóstol" y en los Evangelistas, que respaldarían la atención sobre la muerte de Cristo como modelo místico irremplazable por su perfección y trascendencia.

El Vía Crucis como devoción tradicional sirve de esquema anecdótico y de vía interior simbólica de encuentro, perfeccionamiento y unión en el "Romancero de la Vía Dolorosa". A la estructura tradicional del Vía Crucis Fray Asinello agrega un epílogo en la décimocuarta estación para

rematar la evolución mística en la jubilosa comunión de Cristo con Dios Padre, así como el descenso de Cristo a la región de los muertos y la entrada triunfal en la gloria que esperaba.

En el Romancero de Fray Asinello, como en el Vía Crucis de San Leonardo, se propone Cristo como modelo místico.

En el Vía Crucis de San Leonardo se repiten elementos de piedad en sucesión rigurosa: jaculatorias, cantos y estribillos de súplicas; en el "Romancero de la Vía Dolorosa", debido a que la actitud del alma del poeta va en ascenso espiritual, los recursos muestran gradualmente mayor intensidad, mayor significación y mayor intimidad.

Fray Asinello y San Leonardo, en sus respectivos Vía Crucis, comparten en tono solemne gran fuerza emotiva en el estilo y la finalidad didáctico-ascética, pero el del mexicano se distingue por la sistematización poética de los significados litúrgicos.

#### COMPARACION DE DOS VIA CRUCIS POPULARES CON EL "ROMANCERO DE LA VIA DOLOROSA"

Se seleccionaron dos tipos de Viacrucis tradicionales anónimos; una de las versiones es brevísima, casi estrictamente en manos del pueblo seglar (22) y la otra se tomó de unos de los breviarios preconciatares más conocidos y prestigiados (23) de la primera mitad del siglo XX, en nuestro país.

Es conveniente advertir que ninguno de los Viacrucis mencionados tiene pretensiones literarias, sino exclusivamente piadosas, por lo cual las descripciones y comentarios,

que parcamente se hacen a continuación, atienden tan sólo al contenido conceptual.

### Viacrucis Brevísimó

Lleva el título de "Viacrucis Brevísimó". A pesar de que los textos que presenta son tan abreviados que no exceden quince líneas por estación, se pueden observar la integridad y armonía de un todo bien armado. Nutrido en la herencia del Viacrucis tradicional secular, conserva como motor el concepto trascendente del ascetismo y la perfección logrados por la necesaria relación entre amor-dolor y dolor-amor. Asimismo surgen actitudes psicológicas y sentimientos religiosos de importancia: conciencia angustiada y horrorizada por los tormentos que Cristo pasa por nuestras propias culpas, súplicas de perdón, promesas de no reincidir en infidelidades; en ocasiones agradecimiento, alabanza por el sacrificio divino y, en otras, se ofrece el piadoso autor desconocido a soportar la vida con igual heroicidad o promete rechazar el pecado.

El "Viacrucis Brevísimó" no alcanza la altura mística del "Romancero de la Vía Dolorosa"; apenas se pudiera encuadrar dentro de un momento de piedad que aspira ya fuertemente o se inicia por el camino del ascetismo. Lo anterior se apoya en que si bien es una reflexión constante y profunda ante el misterio de la Pasión, no presenta un sentimiento evolutivo, ni ascendente; está formado por crestas desiguales en intensidad emotiva y actitudes psicológicas ante el tema único del amor-dolor.

Por otra parte, no aparecen expresadas aspiraciones de altos vuelos místicos como el goce de experiencias superiores, la confesión angustiada de tentaciones sobrehumanas y el anhelo de la unión con el Amado.

Probablemente haya sido concebido para piedad popular, - por lo cual resulta un tanto impersonal y plano; posiblemente se deba a la pluma de algún fraile franciscano, ya que en dos de las estancias se nombra a San Francisco como intercesor especial y modelo de perfección del hombre a imitación de Cristo.

La entonación de los 14 pasos es claramente patética, por lo sombrío de sus descripciones, lo arrebatado de las actitudes y lo vehemente y oratorio de las palabras con que se expresa, para destacar ese dejo convencional, retórico del estilo casi obligado en esas piezas como en casi toda la oratoria sagrada de su tiempo, llenas de signos de intensidad, abundantes en adjetivos de exagerada significación y de grado generalmente superlativo. Basten los siguientes dos ejemplos para ello:

IV. Jesús se encuentra con su Madre. "¡Oh, dolorosísimo encuentro! ¡Malditos pecados míos!, cansado de tanta pena y tanta angustia tanta" (24)

XI. Jesús es Clavado en la Cruz. "Adorámoste, Cristo y te bendecimos, porque tantas veces como he extendido mis manos al pecado, otras tantas te clavé en la cruz, Señor, ¡ay! cada paso mío en la maldad fue un nuevo clavo, Dios mío, que perforó vuestros pies" (25)

#### El Viacrucis de los Breviarios

El modelo de Viacrucis frecuente en los breviarios, posee mayor extensión y elaboración técnica en cada estancia; - el momento de reflexión generalmente se divide en tres -

partes:

- a) Una descripción impersonal de la escena a distancia y con matices fuertemente dramáticos;
- b) Exhortación a los fieles hacia una serie de puntos para reflexionar;
- c) Finalmente, se concluye con un juicio que revela un cambio de actitud con respecto al misterio de la pasión, generalmente escrito en forma personal (primera persona), tal vez con el propósito de que el devoto se incluya individualmente en esa primera persona.

Debido a la anterior técnica, definitivamente estructurada para ser dirigida por una sola persona (sacerdote, monja, fraile, etc., en una práctica devota ante un grupo de fieles y no para la meditación y reflexión en soledad, presentará características peculiares. Una de ellas es que leído en lo individual distrae la atención por el uso de tres enfoques: uno impersonal, otro en segunda persona plural y el pequeño espacio final de cada capítulo el yo personalísimo del autor, está escrito en primera persona.

Tomando en cuenta el anterior punto de diversificación de un solo enfoque, de una visión y de una única opinión, se puede afirmar que el valor conceptual del Viacrucis del Breviario corresponde en la curva mística más o menos al mismo momento señalado y descrito por el Viacrucis Brevísimo; un grado de piedad cercano a la vía ascética. Todo lo sublime aparece mencionado como deseos; se anhela gozar el triunfo de Cristo: "quiero amar y serviros hasta morir" (26). Le pide a María en el ofrecimiento: "haz que se penetre mi alma de los sentimientos de que estabas entonces animada, alcánzame del Señor, vivo dolor y detestación del pecado y valor para que, abrazando la Cruz, si

ga las huellas de tu amable Jesús" (27). Se parte al camino de la Cruz con un tanto de piedad, en busca de la virtud y el ejercicio de la misma; situación diferente a la del "Romancero de la Vía Dolorosa", en el cual el yo posee una conciencia estrujada, un corazón inflamado de amor al tú, ya cercano de Cristo, unos ojos y unos pies acostumbrados a descubrir y medir los pasos del camino místico. O sea que Fray Asinello les lleva la ventaja a estos dos Vía crucis más de una jornada, pues ellos desean terminar donde él parte en la posesión y ejercicio de la virtud.

En ninguno de los dos Vía crucis tradicionales aparece la comunicación con Cristo a través de un Tu íntimo, cuando procede un acercamiento se hace al conjuro reverencial de un "Vos quisisteis", etc. Es curioso señalar en la versión del Breviario, Jesús tiene voz, cosa que no alcanza a suceder en el Romancero, pero en este caso Cristo se deja oír a distancia, con atronadora fuerza, con solemne tonalidad, en ocasiones un tanto ceñudo y receloso, con un dejo de reproche: "En tí pensaba, pecador, por tí sufría con infinita paciencia y alegría; tú habías merecido los oprobios y tormentos más horribles, y yo para liberarte de ellos he querido pasar ante tan espantoso suplicio. ¿No estás todavía satisfecho? ¿quieres aún maltratarme con nuevas ofensas?. Aquí me tienes, descarga tú también fieros golpes sobre mí" (28).

La personalidad de Cristo de este Vía crucis guarda rasgos del Dios (hierático) del Antiguo Testamento o de una divinidad heroica un tanto primitiva.

Los Vía crucis de la mayoría de los breviarios alcanzan un tono de extraordinario patetismo, siguiendo casi los



mismos procedimientos retóricos con los que se puede enumerar y ejemplificar con el texto citado.

La entonación es exaltada, vehemente, un tanto afectada tal vez por la influencia de la oratoria, la dramática o la poesía romántica, debido a la incontenible emotividad desbordada en uso excesivo de interrogaciones, interjecciones, admiraciones, imprecaciones, deprecaciones, exhortos, etc. Lo que sí es de procedencia más claramente romántica es el uso del adjetivo: abundante, casi excesivo, gravemente sonoro, sobrecargado de intensidad afectiva, generalmente en grado superlativo: "¿Y queréis, inconscientísimo Jesús mío, llevar vos mismo, cual otro Isaac, el instrumento del suplicio?" (29).

"Estáis exhausto de fuerza, vuestra espalda y hombros están doloridos y rasgados por los azotes; la Cruz es larga y pesada..." (II Estación) (30).

"Yendo el inocentísimo Jesús por el dolorosísimo camino de la Cruz..." (II Estación) (31).

"Al ver aquel trágico espectáculo, el pregonero publicando con lúgubre trompeta la sentencia fatal, una inmensa muchedumbre que se agrupa profiriendo impudias y blasfemias contra Jesús, los soldados y sayones en dos filas y en medio de dos malechores... ¡Ay! ¿Le conoces, oh Madre Santísima? ¿Es éste tu Hijo benditísimo? ¿Es éste el más hermoso de los hijos de los hombres, la beldad de los ciegos y la alegría de los ángeles?... ¡Ay! ¡Qué trocado está!; sus ojos inundados de lágrimas y sangre, coronada de espinas su cabeza, todo él hecho una llaga" (IV Estación) (32).

En ocasiones el texto se disipa en morosas descripciones,

cargadas de una objetividad y de un detallismo sensorial tan intenso que, por momentos, recuerda la brutalidad descriptiva del naturalismo; tal vez está justificado el uso de este recurso aquí en el Vía Crucis para destacar la magnitud heroica de Jesús, el humano desgarramiento de su naturaleza física por nuestra culpa, pero a pesar de ello algunos pasajes resultan un tanto ingratos, crueles, se sacrifica lo estético en virtud de lo didáctico. Ya se explicó al principio de este análisis que los Vía Crucis tradicionales no están creados con una intención poética.

"¿Quién de nosotros tendría valor para sufrir que le atravesasen los pies y manos con gruesos clavos?..." (33).

"Ya le tienden sobre el lecho del dolor, ya le clavan. Oh, amado omnipotente que había formado los cielos y la tierra, ya brota un raudal de sangre, más esto es poco; encogido el cuerpo por el frío y los tormentos no llegaba la otra mano, ni los pies al agujero hecho de antemano en la cruz, lo atan con cordel, estiran con inhumana crueldad desencajando fuera de su lugar aquellos huesos santísimos. ¡Qué dolor! ¡Qué tormento!..." (XI Estación) (34).

La versión brevísima popular presenta un desarrollo espiritual ascendente a lo largo de sus 14 pasos; aunque presente el tema amor-dolor, comparado con el Romancero el primero se sitúa en un ascetismo incipiente.

Los Vía Crucis populares frecuentemente recurren al efectismo naturalista, a la vehemencia oratoria para convencer de la renuncia y horror al pecado; en Fray Asinello lo patético se desprende del atrevimiento de Dios, este recurso afecta el ánimo y no el espíritu, conduce al estropeamiento de la conciencia ante la contemplación de los misterios.

En el camino místico los Víacrucis populares aspiran a la posesión, el Romancero parte de la posesión de la virtud y el ejercicio de la misma, se asoman algunos fenómenos contemplativos por parte del poeta y describe la totalidad del camino hasta la vía iluminativa de la persona de Cristo.

En Fray Asinello no se sacrifica lo estético en virtud de lo catequístico, como en los Víacrucis populares; lo plástico y lo lírica son motivos para derivar simbología mística.

#### EL VIACRUCIS DE GERARDO DIEGO Y EL DE BENJAMIN SANCHEZ

En 1930 el reconocido poeta hispano, Gerardo Diego, publicó su "Viacrucis", al cual no se pretende confrontar con los Viacrucis anteriormente comentados, pues hay una diferencia radical; aunque las ideas y la trama sean las mismas, la intención real es de otra naturaleza.

La finalidad del poemario de Diego es la de crear una obra libre de ripios, del uso vicioso de superlativos, del ya amañado patetismo de los motivos y recursos afectivos que caían constantemente los Viacrucis de los brevariarios a los de tradición popular. Los anteriores conceptos los expresa en el prólogo que él mismo escribió a su referido "Viacrucis":

"Había que evitar a toda costa las letanías de superlativos y los entrecortados epifonemas de que aparecen enraizadas las retóricas del púlpito, acaso en él necesarias y las melifluas prosas de los devocionarios en uso" (35).

En otro momento, afirma abrigar el propósito de que su obra

sea utilizada con categoría ritual: "En suma, quería que este Vía Crucis se pudiera rezar son que distrajesse al de voto, ni la presunción egófica de los primores, ni la insolente vulgaridad de los ripios" (36).

Todos los fines a que destina su poema son logrados con sobrada puntualidad, pero este anhelo de procurar imprimirle una dimensión ritual de su Víacrucis, es fallida - al menos en la medida en que lo expresa en líneas del prólogo similares a las que aquí se han copiado.

La razón matriz por la cual el poema de Gerardo Diego no cumple estrictamente con el modelo de una creación para uso eclesial, es que la abigarrada brillantez de los recursos formales disimulan y desdichan la profundidad de las ideas. Probablemente le fue difícil a Diego aquí, en el sosiego de su madurez, impedir el ímpetu creacionista de su segunda época; principalmente aquel júbilo por el esteticismo formal abocado a recoger torrente de imágenes al parecer dispersas pero plenas de colorido y plasticismo. Quizá por evitar la brusquedad y llaneza técnica y estilística de los Viacrucis de devocionario o populares, cayó en un preciosismo artístico que no llevó a la misma gran altura los sentimientos y la espiritualidad.

Se podría argumentar que el "Romancero de la Vía Dolorosa" es también preciosista. En apariencia lo es, porque en él hay latente el mismo gusto por la abundancia de recursos formales, aunque en él, cada imagen, cada adjetivo, cada elemento de entonación lleva tras sí un sustrato simbólico de rigurosa procedencia mística, fenómeno que no sucede con el Viacrucis de Diego, en el cual frecuentemente están desprovistos de significación religiosa de alto nivel y en muchos casos cumplen con una función puramente ornamental, claro, de gran calidad.

Gerardo Diego cede al furor descriptivo y su "Viacrucis" se distrae casi la mitad del tiempo en enumeraciones, acotaciones para situar la acción y escenario de la meditación. Todas las estaciones están compuestas de dos décimas, en la mayoría de los casos la primera décima está dedicada a describir acción y escenario y la otra para incluir una reflexión; generalmente la primera décima es de oficio descriptivo. Hay excepciones, como la IX Estación en que el orden se invierte.

El estilo tiene una manifiesta tendencia a recoger y expresar los estímulos que el mundo de la Pasión ya imprimiendo en los sentidos de Gerardo Diego; este predominio de lo sensorial e imaginativo sobre lo emotivo y espiritual provoca que el lector se disperse entre sensaciones, se dificulte la penetración en los misterios de amor y fe de la Pasión:

"...Vibra en ráfagas sonoras  
el látigo del blasfemo..." (III Estación) (37)

Esta imagen tiene un curioso parecido con otra que usa - Fray Asinello, pero con la diferencia de que en el Roman-cero tiene valor simbólico y se encadena a una alegoría - completa.

"Las flores eran de sangre,  
las ramas eran flagelos,  
las maldiciones volaban  
como pájaros negros" (XIII Estación) (38)

Confróntase el patetismo sensorial y emotivo de esta escena V, de Gerardo Diego, con la correspondiente de Fray - Asinello, en la cual es clara la diferencia de intensidad

en las actitudes del poeta mexicano ante la pasión y detrás de ésto la significación mística:

"Fluye sangre de tus sienas,  
gusta cegarte los ojos.  
Cubierto de hilillos rojos  
el morado rostro tienes" (VI Estación) (39)

Resulta particularmente interesante el análisis formal de la poesía de Gerardo Diego por su riqueza plástica, por su inigualable musicalidad y extraordinario gusto en la selección y elaboración de imágenes, pero no es motivo de este estudio, ahora sólo se busca mostrar que no es su material artístico muy apto para la finalidad reflexiva y didáctica de los Viacrucis de uso ritual.

Alfonso Toral M. expresa: "Gerardo Diego no es un místico ni aquí, ni en ninguna parte; es músico profano con tema religioso..." (40). Aunque el Vía Crucis de Gerardo Diego no conlleva sentimientos místicos, ni su obra sostiene una estructura conceptual constante, evolutiva, ascendente, sí hay de manifiesto en ella anhelos y concepciones religiosas con sentimientos de mayor alcance que los expresados en los Viacrucis oficiales o tradicionales. Hay en el poema de Diego algo más que piedad y ascetismo de arranque, porque ante el fenómeno de la Pasión demuestra un extraordinario conocimiento tradicional teológico de los misterios. Es fácil reconocer en Diego un espíritu que conoce la virtud y la posee aunque la practique con tibieza. Se muestra el arrojo de pedir los dones de Dios, reclama sus promesas constantemente, apoyado en cierta familiaridad con Cristo; la fe y la esperanza son las virtudes que lo animan a suplicar sin medida y a confiar en ello.

A continuación se confrontarán las décimas de Diego y el "Romancero de la Vía Dolorosa" en torno a tres puntos de estudio: la personal vida de Cristo planteada en el poema, actitud de ánimo y de alma del poeta ante Cristo y la Pasión y sentimientos religiosos del poeta ante sí mismo, - Jesús y su pasión.

Jesús pasa por las décimas del hispano suave, dulce, silente, con una gran ternura y mansedumbre contenidas. El Jesucristo de Fray Asinello, además de poseer las anteriores virtudes, aparece tras pasado de un indescriptible misterio sobrenatural; el mutismo aquí es un creciente reclamo que fustiga la conciencia del poeta que lo entiende. - La comunicación de Dios y Fray Asinello es el embrión de algo que tiene urgencia y no tiene tiempo de corporizar - las palabras, por ello Cristo en el "Romancero de la Vía Dolorosa" no tiene voz humana.

El yo del "Viascruis" de Diego ante el idioma divino - siente una fascinación intelectual por lo paradójico y antitético, pero al mismo tiempo le resulta hermosamente incomprensible:

"Yo te negué con Simón,  
te vendí y te hice traición  
con Pilatos y con Judas.  
Y aún mis culpas desanudas  
y me brindas el perdón" (XI Estación) (41)

Aunque hay momentos en Diego de un atrevimiento casi irreverente como el de la estación V, provocado por la cercanía con el Espíritu de Dios, no es la constante como se observará por otra parte en el "Romancero de la Vía Dolorosa". Sin embargo, quede aquí este ejemplo de Diego:

"...sin duda es que necesita  
 vivir, siempre vivir fuerte,  
 y grité: ¡aléjate, muerte!  
 Vive en tí Jesús cirineo.  
 Ayúdame, en Tí creo  
 y aún es tiempo de ofenderte" (42)

De todas formas el poeta está más distanciado de la presencia y esencia de Jesús, lo mira aún con timidez y de rodillas.

Fray Asinello no sólo lo ve con los ojos, la imaginación y la inteligencia, sino con todas las demás potencias y - más intensificadas o excitadas. El atrevimiento brota del conocimiento teológico y experimental, de la cercanía de trato del amor infundido y devuelto ya inflamado; más la fiebre, la fe, el amor, la esperanza. Estos sentimientos recios han derruido toda barrera, en el poeta del Romance ro se vuelve todo insaciable, sin límites. Es un tratamiento de un yo a un Tú, aunque uno con minúscula y el otro con letra capital.

En cuanto a los sentimientos, están patentes en el Vía Crucis del hispano: el reconocimiento de culpas, el dolor y arrepentimiento de las mismas, las súplicas de perdón, admiración ante los misterios divinos, fascinación intelectual y artística ante los mismos fenómenos, pide con fe crecida, espera con serena confianza; en general los sentimientos están atenuados, sosegados, tal vez poco intensos o tibios.

En torno a Cristo y su Pasión en ocasiones le llaman más la atención lo anecdótico y lo histórico que lo esencial; parece impresionarle más lo actual, la magnitud de los he



chos por sí mismos que la trascendencia teológica o etio-  
lógica; le deslumbra más el signo que la significación.

A diferencia de Fray Asinello, Diego aparece pleno de par-  
ticulares ideas, nombres propios de lugares, de personas,  
detalles de acciones, de escenarios; en esto sí se aleja  
mucho del Romancero.

Fray Asinello es más intenso en los sentimientos, le lle-  
va de ventaja el enamoramiento, la sequedad y el vacío de  
las etapas purgativas superiores, la noche oscura del al-  
ma y la promesa de la alborada, finalmente desarrollada -  
en la última estación; a diferencia de la misma escena, -  
Diego concluye en la muerte y en la nada:

"Como póstuma jornada  
de tu vida de amargura,  
admiro en la sepultura  
tu heroica carne sellada.  
Señor, ya no queda nada  
por hacer..." (XIV Estación) (43)

## Indice de Citas, CAPITULO I.

- (1) Fray Asinello: Elogio a la Madre Muerta, Pliego de Poesía, Revista "Apostol", Seminario de San José, Guadalajara, Jalisco, México, "Tu CUerpo": Líneas 37-40.
- (2) Ibid (1), "Tu Rostro": Versos 48-53.
- (3) Fray Asinello: Romancero de la Vía Dolorosa, Guadalajara, Jalisco, México, Artes Gráficas, 1978, p. 9.
- (4) Ibid (1), "Tu Rostro": Versos 32-35.
- (5) Entrevista a Benjamín Sánchez: José Mario Martín F. - Transcripción de Grabación Magnetofónica, 50 minutos.
- (6) Fray Asinello: Poema del Obispo, Revista "Apostol", - Seminario de San José, Guadalajara, Jalisco, México, - Versos 2-4.
- (7) Ibid (5).
- (8) César Fernández Moreno: Introducción a la Poesía, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 25.
- (9) Ibid (1), Prólogo: "De Rodillas", Versos 5-6.
- (10) Fray Asinello: Itinerario del Recuerdo, Pliego de Poesía, Revista "Apostol", Seminario de San José, Guadalajara, Jalisco, México, "El Niño y la Estrella", Versos 25-28.
- (11) Ibid (10), Versos 13-16.
- (12) Ibid (10), Versos 17-20.
- (13) Ibid (6), "Cuando Dios Enmudece", Versos 9-12.
- (14) Ibid (6), "Cuando Dios Enmudece", Versos 13-16.
- (15) Ibid (6), "Paren Todos los Relojes", Versos 15-16.
- (16) Federico García Lorca: Romancero Gitano, México, Porrúa, Colección "Sepan Cuantos...", No. 251, 1983, "Romance de la Luna Luna", p. 85.
- (17) A. de Zedelgem: Historia del Vía Crucis, Bilbao, Gráficas Bilbao, Colección "Spiritus...", No. 22. 1958, p. 10.

- (18) Ibid (17), P. 12.
- (19) Ibid (17), p. 92.
- (20) Nueva Biblia Española, Traducción de Luis Alonso Schökel y Juan Mateos, Madrid, España, 1976, Lc. 15-V, 11-32.
- (21) Ibidem (20).
- (22)
- (23) Anónimo: Viacrucis Brevísimo, Impreso en pliegos volanderos.
- (24) Ibid (23).
- (25) Ibid (23).
- (26) Ibid (23).
- (27) Ibid (23).
- (28) Ibid (23).
- (29) Ibid (22).
- (30) Ibid (22).
- (31) Ibid (22).
- (32) Ibid (22).
- (33) Ibid (22).
- (34) Ibid (23).
- (35) Gerardo Diego: Vía Crucis, Obras Completas, Madrid, - Ed. Aguilar, 1969.
- (36) Ibid (35), p. 350.
- (37) Ibid (35), p. 352.
- (38) Ibid (3), XIII, 18-21.
- (39) Ibid (35), p. 357.
- (40) Alfonso Toral M.: El Informador, Diario Independiente, Col. "Los Tres Pies del Gato", 1979, Abril 15
- (41) Ibid (35), XII, 9-10.

- (42) Ibid (35), p. 364.
- (43) Ibid (35), XIV, 1-16.

## CAPITULO II

### EL ROMANCERO DE LA VIA DOLOROSA, UN ORATORIO EN CUATRO MOVIMIENTOS

El "Romancero de la Vía Dolorosa" presenta una arquitectura musical de gran ímpetu emotivo y de intensa sonoridad que armonizan con la solemne profundidad espiritual y el alto vuelo de los recursos artísticos imaginativos. Dicha armonía se debe a que el poema está cimentado en una sola estructura, dividido en cuatro partes: Proposición, Desarrollo, Cumbre y Epílogo. Cada segmento posee diferencias específicas con respecto a los otros tres, cada unidad además de tener una fisonomía propia presenta una extraordinaria solidez de sí misma, en la que se adecuan los fenómenos físicos del lenguaje a la intención musical y a la intensidad de las imágenes, del tono y de los conceptos.

La afirmación de que el "Romancero de la Vía Dolorosa" es un oratorio en cuatro movimientos, se ha pensado con el propósito de hacer más perceptible el esquema melódico, rítmico y tonal del poema.

Ciertamente, hay una estrecha semejanza entre ambos tipos de composiciones desde múltiples puntos de vista: la temática, la línea argumental, la técnica dramática, irrupciones líricas y participación de personajes diversos.

El diccionario de la Real Academia registra la siguiente definición de oratorio: "Composición dramática y musical, sobre asuntos sagrados, que solía cantarse en cuaresma" - (44). Los temas que generalmente elegía el oratorio estaban extraídos de los misterios más importantes de la religión cristiana: creación, redención del hombre y destino

final del mundo. Emile Damais (45) afirma que el oratorio es, primordialmente, Cristocéntrico, aunque exista la posibilidad de incluir algunos temas circunstanciales, - Cristo y principalmente su Pasión, son tópicos recurrentes. Es evidente que el poema de Fray Asinello se ajusta a la de finición temática de oratorio.

Es indiscutible que quien creó y perfeccionó la fórmula - moderna del oratorio fue Haendel, y es su composición "El Mesías" la que ha servido como modelo para la mayoría de obras que pertenecen a este género. En "El Mesías" se distinguen tres momentos tonales: el primero, impetuoso, de intensa expresividad y una alternancia de entusiasmo y regocijo con delicadeza y dulzura. Damais, en el análisis de la segunda parte, expone que predomina el tono de recogimiento, piedad y una emoción trágica contenida; aparece así mismo una desolación dolorosa durante la Pasión y Muerte de Cristo "una inflamada violencia, vehemente, atormentada, monumental, solemne" (46). Los adjetivos con que ha descrito Damais el segundo movimiento son aplicables a la entonación del "desarrollo y cumbre" del "Romancero de la Vía Dolorosa", como posteriormente se analiza.

El tercer momento de "El Mesías" es una melodía armoniosa recogida, prolongada y profunda, donde se plantean la majestuosa victoria de la resurrección y ascensión, donde se mezclan algunos fragmentos y melodías anteriores, para rematar con la majestad y solemnidad del juicio final. - En el Viacrucis de Fray Asinello, el segmento final llamado "Epílogo" aborda la escena de "La Piedad" en la que dolorosamente arrulla la Virgen a su hijo muerto, para ella dulcemente dormido. En este cuadro, la Virgen, con una delicada queja, revive los momentos más importantes de la Pasión y así se da como en "El Mesías" una síntesis de -

los tópicos anteriormente abordados. El Romancero concluye con una imagen y una melodía épicas, con un himno triunfal que es la resurrección y la fiesta final de los muertos, como en la escena última de "El Mesías".

Si en el tono y en el tema hay una clara similitud del Romancero con el oratorio, también la hay en cuanto a propósitos, técnicas expositivas y estructura. El propósito de todo oratorio es mover a la reflexión, contemplación y admiración de los misterios de la religión. Es exaltar los prodigios de Dios ante los hombres. Es innegable que este mismo es el motivo fundamental del "Romancero de la Vía Dolorosa", cabe agregar que ambas finalidades se realizan gracias a la expresión artística, musical y literaria.

La música del "Romancero de la Vía Dolorosa" como fenómeno sublime tiene su significación y origen en el aprovechamiento de los recursos físicos de la lengua para transformarlos en ritmo y melodía adecuados a la temática y afectividad del poema.

Para la detección de la curva melódica del Romancero se observaron algunos elementos melódicos como son exclamaciones, interrogaciones y otros conductores de la intensidad emotiva, además de varios elementos acústicos; alteraciones, armonías vocálicas y rima.

La curva melódica identificada en el "Romancero de la Vía Dolorosa" se compone de cuatro momentos; el primero llamado Proposición comprende la primera estación o preludio, II, III y IV estaciones o interludios; el desarrollo, integrado por las V, VI, VII, VIII y IX estaciones; la cumbre, compuesta por las X, XI y XII estaciones; y el epílo

go, del que forman parte las XIII y XIV estaciones solamente.

Se justifica la anterior división, en el nivel melódico, por que se toma como punto de referencia las actitudes - emotivas del poeta —Fray Asinello— ante la Pasión y - Muerte de Jesucristo. Es pertinente señalar que el poeta mismo es el coprotagonista a lo largo del poema.

#### PROPOSICION (Preludio e Interludio)

A la primera estación se le ha llamado "Proposición" porque es una anticipación de la idea del poema. La trayectoria tonal del preludio se inicia con una descripción retrospectiva de la condena de Cristo; del primer verso al octavo, el tono es un plano de tristeza y pena, el verso noveno es un grito repentino y desesperado como una descarga "Habla, Jesús, que te matan" (47). Las líneas (X, - XII y XIII) de nuevo describen como llega la muerte. En los versos del (XIV al XVIII) vuelve a formular la súplica anterior aunque parafraseada en seis versos y remata - con algo de ironía y de reto:

"¿Por qué te quedas callado  
si eres el Divino Verbo...?" (48)

El énfasis descriptivo que ha venido disminuyendo para ceder a la introspección aparece por última vez tan sólo en dos líneas:

"La boca de Dios quedó  
baldía como el desierto" (I; 19 y 20)(49)

La "Proposición" sigue ascendiendo en cantidad, volumen e



intensidad emotiva al describir los efectos de aquel silencio cobarde del testigo de la Pasión, hasta alcanzar gran vehemencia entre los versos del 23 al 40. Esta intensidad del sentimiento se manifiesta lingüísticamente por la abundancia de admiraciones [2] e invocaciones [2]. También por la selección de sustantivos y adjetivos que dan idea de aglutinamiento: "oleaje de gritos, alaridos, torrente protervo". "vil serpiente de miedo". En cierto momento, la tonalidad se expresa a través de las imágenes rítmicas; anáfora:

"a mí la hiel, las espinas,  
a mí la cruz y el flagelo" (I, 33-34) (50)

conduplicación:

"uno, silencio de amor,  
otro, silencio de miedo" (I, 43-44) (51)

reduplicación:

"su silencio y mi silencio" (I, 42) (52)

En ocasiones, ante el desbordamiento de la emoción del autor, hay una involuntaria selección de sonidos que se adecúan física y sonoramente el tono "contra el torrente protervo", abundan los sonidos sordos y exclusivos que dan una sensación auditiva de brusquedad y aspereza. Otro ejemplo en el mismo sentido son los versos 23 y 24 de la I Estación:

"Escupieron las gargantas  
alaridos a mi miedo..." (53)

De la etapa melódica y temática del poema en general que se ha nombrado como interludio e intermedio y que la forman las estaciones II, III y IV, es altamente significativa la última de ellas en la cual María se encuentra con su hijo. Plantea una doliente comparación de algunas regiones del cuerpo de Jesús durante su infancia y en su Pasión. La entonación que nace del sentimiento es el dolor de María por la mutilación física del cuerpo de su hijo; por lo tanto aparecen los signos gráficos que expresan afectividad (interrogaciones, guiones dramáticos, etc.).

El padecer de María, al igual que en la estación XIII donde vuelve a aparecer, está atenuado por la ligereza y ternura de un estribillo de cuatro y seis líneas de arte menor, que interrumpen constantemente el desarrollo del discurso, rompiendo la constancia de un sentimiento.

En consonancia con el aspecto melódico, se presenta el fenómeno de la armonía vocálica que consiste en suavizar el efecto sonoro de las palabras: "Cristo, Niño mío" (54). Si esta armonía vocálica se diera en verso aislado no tendría ningún efecto musical importante, pero es notable porque se repite con regular frecuencia al final de cada tema con el estribillo en los versos 1, 18 y 34.

Este cuadro prepara la aparición y permanencia del poeta, a través de los dos últimos versos del estribillo:

"María, mar de lágrimas,  
¿quién te lo dirá?..." (IV, 20-21 y 35-36) (55)

De esta forma el llamado interludio no es una conclusión brusca y ajena, puesto que la une la presencia del poeta, como ya se expuso anteriormente. Otro nexo de unidad es

el hecho de que la tierra, Cristo y María, manifiestan su actitud ante la Pasión de Jesús que es el leit motiv del Romancero.

#### DESARROLLO

A partir de la V Estación aparecen las constantes temáticas y tonales dadas en la relación Cristo-Poeta, que hasta antes de este momento se había propuesto entre "Cristo-María", "Cristo-la cruz" y "Cristo y la tierra".

Las estaciones II, III y IV contienen admiraciones [10], interrogativas [9] e invocaciones [14].

En la V Estación el movimiento de los afectos del poeta ascienden mediante peticiones de ayuda a Dios, mediante la expresión de deseos de unión con Dios; aparece la comprensión por parte del poeta, del misterio amor-sacrificio y contempla la inmolación distante como un sueño.

En el paso sexto, en el que Cristo imprime su rostro en el manto de la Verónica, el poeta inicia y sostiene el poema en una urgente súplica de identificación con Cristo por medio del dolor, del sufrimiento. La entonación se violenta y el ritmo se hace abrupto y no por las constantes enumeraciones, como se ejemplifica del 14 al 18 y del 27 al 30:

"!Qué no me falten espinas  
ni lágrimas en los ojos,  
ni sudor, ni bofetadas,  
ni manchas de sangre y lodo!" (VI, 27-30) (56)

Es en este momento, cuando hace presencia el atrevimiento

el reto, la entrega desesperada, sin reserva, este nuevo elemento será una constante intensificadora durante el clímax.

Durante la séptima escena se aprovecha, al igual que la VI, una sola metáfora para exprimirle todas las posibilidades simbólicas y emotivas. Arrecian las invocaciones [7], las interrogaciones [4].

La comunicación es más estrecha, más íntima, es una intensa diálogo a solas: Cristo-el Poeta. El poeta está infundido de un atrevimiento que raya en la irreverencia al dirigirse a Cristo caído, con las siguientes expresiones:

"Eres tan poquita cosa,  
estás tan sucio y tan feo,  
que ni el hijo más humilde,  
ni el mendigo más hambriento  
se dignarían inclinarse  
por recogerte del suelo" (VI, 15-20) (57)

Finalmente, en la IX Estación, después de un preámbulo descriptivo, el poeta se sitúa en el alma de Cristo y detalla la angustia del momento para irrumpir exaltado con el estribillo:

"Jesús, levántate y anda" (58)

Arrebatado, instiga a Cristo al sacrificio:

"Levántate, aunque el cansancio  
se desplome en tus entrañas" (IX, 33-34) (59)

## CUMBRE

Desde esta novena escena, en lo que se ha denominado cumbre, va a predominar una melodía que alternará entre la solemnidad, la vehemencia emotiva que en momentos llega a la brusquedad y el patetismo, un desesperado anhelo de íntima y completa unión con el amor y el dolor de Cristo, en los remates de cada estación que le sigue.

El poema X revela tres movimientos anímicos importantes. De la primera línea a la décima sorprende con la arrojada expresión del poeta al replicarle a Cristo:

"Así, desnudo, Dios mío,  
qué pena me da mirarte" (X, 1-2) (60)

En los ochos versos siguientes con igual atrevimiento se compara al Cristo mal herido por los pecados de los hombres, con la vergüenza y la angustia de Adán después de su soberbia.

Al incluirse el poeta en la escena toma el lugar de Cristo y se ve a sí mismo flagelado y torturado por sus culpas. Este es el momento más patético:

"Mira, Señor, a mi alma  
también desnuda y sangrante:  
se jugaron a los dados,  
entre el Demonio y la Carne,  
mi túnica de la gracia  
en frenético aquelarre" (X, 45-50) (61)

La parte final de la X Estación alcanza tonalidades de serena gravedad a partir del verso 67 en que se describe la

futura ascensión de Cristo, dentro de un ámbito de suavidades y misterio.

La tonalidad de la XI Estación se caracteriza por el desgarramiento emocional armonizado con el atrevimiento estilístico que finalmente se reduce a un constante y nervioso juego de antítesis y paradojas. Abundan también los signos interrogativos y exclamativos, pero no son el fundamento de la elevación tonal ya que ésta se da derivada del tema mismo, Cristo en el momento del sacrificio y la humillación de su muerte.

La entonación de este paso se estructura con base en la gradación de los estados de ánimo y no de ánimo del poeta su espíritu violentamente sacudido y por una alta emotividad como en las estaciones anteriores.

A causa de que "en esta cumbre" se describen los diferentes estados espirituales, el poeta recurre a la antítesis y la paradoja; recursos imaginativos —intelectuales— y no a otras figuras de carácter afectivo o sensorial.

Las paradojas y antítesis violentan el significado de las palabras para que de un golpe de contrarios brote y sugiera la expresión que el poeta necesita, es un esfuerzo de romper el idioma porque los vocablos no alcanzan:

"Nuestra sed es infinita,  
nuestra sequedad, tremenda" (XI, 9-10) (62)

"Hay en tus claros abismos" (XI, 5) (63)

"Ya se apagan nuestros fuegos  
en estas aguas eternas" (XI, 49-50) (64)

Las paradojas y las antítesis aquí, además de lo expuesto son hiperbólicas, plantean un paralelo entre lo íntimo es piritual y lo geográfico monumental o cósmico:

"el ardor de los desiertos  
en nuestras almas llamea" (XI, 11-12) (65)

"Nosotros somos la sed  
coagulada de la tierra" (XI, 33-34) (66)

Durante el paso doceavo la intensidad tonal se apoya - en los mismos recursos técnicos: antítesis, paradoja, a - tal grado que una parte del poema uso como eje el contraste entre el hijo que vivía en la mansión de su padre y el que ahora muere entre los hombres (XII, 5-16 y 35-52) (67):

"Junto a tu Padre, en la luz  
inaccesible vivías;" (XI, 35-36) (68)

En esta escena el poeta está frente a Cristo interpretando su Pasión con la única luz de la fe. Se fueron quedando en el camino entre los pasos anteriores al XI la afectividad y la imaginación encendidas:

"ante tu suprema dádiva  
está mi fe de rodillas.  
Yo subiré sobre el monte  
al quedar tu cruz vacía  
y dormiré mis ensueños  
sobre tu lecho de mirra" (XII, 83-88) (69)

De aquí en adelante el poema ascenderá a alturas que marcan las actitudes interiores que aprovechan la imaginación para convertirse en figuras literarias, más bien funden lo

litúrgico, lo bíblico, lo místico para desbordarse en expresión onda y sólida.

Las estaciones que pertenecen al climax además de poseer la mayor intensidad tonal contienen la mayor extensión en cuanto a cantidad de versos, cada uno es casi el doble de dimensión en líneas poéticas que cada uno de los cuadros anteriores.

#### DESENLACE Y EPILOGO

El desenlace lo forman la décimotercera estación y parte de la última. La XIII es una canción de cuna, por la combinación de versos de arte mayor con otros versos de arte menor que se usa como recurso rítmico y melódico a lo largo del poema a manera de estribillo; además de que describe el momento en que la Virgen tiene entre sus brazos a Cristo, para ella dormido.

Es una canción de cuna llena de dolor sosegado, a la vez elegíaca y maternal.

En este pasaje en que el tono se enriquece volviendo al nivel afectivo es dulce canto de amor, melancolía profunda del hijo muerto, nostalgia honda del niño ausente, llanto por el pasto perdido y victimado, esperanza en su resurrección.

Lo anterior imprime a este último paso un alto impulso emotivo.



## Indice de Citas, CAPITULO II.

- (44) Diccionario de la Lengua Española, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, Tomo IV, p. 952.
- (45) Emile Damais: Hendel, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, p. - 62.
- (46) Ibid (45), p. 68.
- (47) Ibid (3), I, 10-13.
- (48) Ibid (3), I, 14-18.
- (49) Ibid (3), I, 19-20.
- (50) Ibid (3), I, 22-24.
- (51) Ibid (3), I, 43-44.
- (52) Ibid (3), I, 42.
- (53) Ibid (3), I, 43-44.
- (54) Ibid (3), I, 18 y 34.
- (55) Ibid (3), IV, 20-21 y 35-36.
- (56) Ibid (3), VI, 27-30.
- (57) Ibid (3), VI, 15-20.
- (58) Ibid (3), IX, 60.
- (59) Ibid (3), IX, 33-34.
- (60) Ibid (3), X, 1-2.
- (61) Ibid (3), X, 45-50.
- (62) Ibid (3), XI, 9-10.
- (63) Ibid (3), XI, 5.
- (64) Ibid (3), XI, 49-50.
- (65) Ibid (3), XI, 11-12.
- (66) Ibid (3), XI, 33-34.

- (67) Ibid (3), XII, 5-16 y 35-52.
- (68) Ibid (3), XI, 35-36.
- (69) Ibid (3), XII, 83-88.

CAPITULO III  
ENTIDAD POETICA DEL  
"ROMANCERO DE LA VIA DOLOROSA"

DE LA PALABRA A LAS FIGURAS PICTORICAS

De los distintos recursos técnicos que se utilizan en el "Romancero de la Vía Dolorosa" se observa una constante: hay una clara preferencia por la dimensión simbólico-poética y místico-simbólica ante los niveles físico-sensible y plástico-imaginativo. Dicha preferencia se manifiesta en todos los elementos lingüísticos y retóricos, desde la selección y utilización de la palabra y las perífrasis - hasta el manejo de las figuras literarias. Es necesario estudiar la naturaleza y comportamiento de las estructuras lingüísticas y poéticas más importantes, para desentrañar el vuelo poético y la riqueza significativa del poema que se analiza.

Para desentrañar los más discretos mecanismos del vuelo poético del Romancero, es necesario contemplar las características y funciones de elementos constitutivos menores, en este caso: la palabra y la acomodación de ésta en un contexto lingüístico de intención poética.

La belleza y la poesía no descenderían a nosotros sin la palabra, la cual ofrece voz, imagen y vida y así la revelación poética será un fenómeno sensible, una descarga emotiva y una experiencia espiritual.

DE LA PALABRA AL FRASE

En el "Romancero de la Vía Dolorosa" se pueden identificar -

los cuatro valores tradicionales en que ha jerarquizado - Mico Buchon la palabra: objetivo, imaginativo, intelectual y afectivo (70).

Cuando en el poema se cumple el nivel objetivo de la palabra, se busca la adecuación o sujeción del mundo creado - por el "Yo" al orden exterior y preexistente. La objetividad en el Romancero no es sobresaliente debido a dos - factores: el primero, porque todo lenguaje poético intenta romper con la significación real y axacta de las palabras, exprimiento lo secreto de sus accidentes y lo sorprendente de sus combinaciones. El segundo factor surge porque en el Romancero no existe la intención de realizar una descripción externa de los lugares y detalles en torno a la Pasión de Cristo, sino algo que va más allá de esta plena magnitud.

El poema corre en una dirección tridimensional a partir - de la contemplación e interpretación de la realidad: la - interpretación intimista, la elaboración poética o simbólica y la significación mística. Se puede afirmar por - ello, que el "Romancero de la Vía Dolorosa" pocas veces - toca tierra. Un ejemplo claro de la afirmación anterior es el momento en que Cristo da con su cuerpo en el camino por primera vez; la interpretación íntima de este hecho - real no es que cayó Jesús, sino sus labios y la lastimosa caída fué un beso. La dimensión imaginativa o poética es tá en que son "labios de fuego", relación hecha por la se mejanza del color rojo y por el calor que de ellos se des prende. El tercer nivel (místico), se cumple al entender se como un beso de gracia purificante a través de la acción del Espíritu Santo, que es simbolizado por el fuego.

Sin embargo, cuando Fray Asinello concede el valor objeti

vo a la palabra lo hace con una orientación muy realista, llamando a las cosas del mundo exterior por su nombre específico y no por el vocablo genérico, así se encuentran menciones o descripciones de magnolias, rosas, claveles, lirios y no de flores. Se habla de gorriones, de cuervos y no de aves; menciona mares, manantiales, ojos de agua, charcos, fontanares y no sólo agua; intervienen cedros, granados, vides y no sólo árboles o arbustos.

Es manifiesta la voluntad de eludir toda alusión geográfica e histórica. El "Romancero de la Vía Dolorosa" escapa a toda noción temporal pues está escrito en presente. Los tiempos verbales que indican una acción continua e inacabada dan a la acción una categoría de atemporalidad a causa del eterno presente. Este recurso, sin duda, es uno de los más importantes aciertos de Fray Asinello, porque le otorga al lector la oportunidad de vivir, junto con él, algo aún no realizado, porque se está llevando a cabo en ese momento ante él mismo.

La técnica ageográfica del poema también propicia la participación de las potencias del lector al evitarle tropos con menciones de lugares santos o de paisajes ajenos, asimismo, es favorable la anulación de modas, usos o costumbres del pueblo judío de aquel tiempo. Se puede afirmar que el "Romancero de la Vía Dolorosa" es sabiamente infiel al tiempo y al espacio. Al despremiar la realidad exterior y su descripción, gana en vitalidad, poder simbólico y perpetuidad.

La palabra en su valor intelectual revela aspectos de enorme interés como la amplia formación del poeta, la delicadeza y la disciplina de su espiritualidad.

El marcado tono intelectual del vocabulario en el poema - se desprende de la necesidad que tiene el poeta de aludir a los objetos de un mundo de abstracciones. Conduce la - atención del lector por impresiones y situaciones que so- lo son intuibles y aprehensibles a través de abstraccio- nes o símbolos: amor, miedo, sacrificio, soledad, ingrati- tud, redención, vida, vaciedad, muerte.

En este punto, el manejo del lenguaje resulta oportuno y apropiado pues si se está hablando de conceptos lo más di recto y natural es buscar vocablos que busquen ideas; de esta forma se logrará uno de los móviles más importantes de todo Vía Crucis: motivar la meditación, la cual, entre más clara y más sugestiva se proponga, será más efectiva.

Es notable otro aprovechamiento que hace el poeta del va- lor intelectual de la palabra que consiste en dar a la ex presión el término preciso y definir una circunstancia - con la voz ajustada a la terminología de la materia que - se aborda. Por ejemplo, cuando en la II Estación Cristo invita a la cruz, a quedar con él, en la cumbre, "trans- verberados de fuego" (II, 30), la voz "transverberados" - no es un simple adjetivo altisonante que procure intensi- ficar la acción, sino que se está haciendo alusión a un - momento supremo de la experiencia mística, en el cual, el hombre es traspasado corporalmente por el incendio del - amor divino perdiendo su identidad humana al fundirse con el abrasador amor de Dios.

Otros vocablos que participan de esta significación semán- tica de naturaleza mística son: "túnica inconsútil", "bal- sámico", "ungido", "patíbulo", "paráclito", "unigénito" y "bautismo".

Fray Asinello rescata y revitaliza algunos vocablos que han perdido valor seleccionando del latín un sinónimo con más poder semántico, por ejemplo: veste-vestido, ósculo-beso, ara-altar, ludibrio-burla.

Prefiere el adjetivo culto y elegante: "torrente protervo", "camino tremendo", "frenético aquelarre", "noche suprema", "risas procaces", "séptuple canto", "inaudito cántico".

El valor intelectual de la palabra se manifiesta en la intención de acomodar la idea irreductible al signo lingüístico estrecho, mediante la utilización de terminología específica, de revitalización de voces gastadas y de devolver a ciertos adjetivos su significación prístina.

Fray Asinello elige con predilección el valor imaginativo de la palabra para revestirla de color. El cromatismo es un intento de hacer corpóreos los conceptos, dándoles imagen perceptible.

Los colores predominantes del Romancero son: rojo, blanco y negro, en todas las tonalidades de su estado natural, sin trabar amistad con combinaciones sofisticadas o novedosas. Son matices de aguafuerte, porque son producto del apasionamiento febril y la angustia ardiente con que el enamorado busca la hoguera de su amado para consumirse en ella.

Los catorce cuadros del Romancero se van vistiendo con la sobriedad y justeza de estos tres colores que por discretos no desvían la atención del lector hacia los sentidos, manteniéndolo atento a lo fundamental: los sentimientos y los conceptos como amor, muerte, osadía, pureza, miedo y perdón.

Los rojos brillantes y firmes, se logran a base de "rosas de fuego", "sangre", "amapolas", "corazones abiertos", "soles maduros", "granadas".

El blanco se obtiene de "lirios del valle", "ojos de agua", "azucenas", "nubes", "corderos", "fontanares", "lino", "harina", "copos de nieve", "mármol", "glaciares eternos".

El negro profundo fluye secretamente de "la noche", "los abismos", "cuervos", "tiniebla", "espinas", "barro", "cengal", "muerte", "ciclón", "oprobio", "pecado".

Ya se ha visto que los colores no se han incluido en el Romancero como un frívolo ornato, sino como efectos plásticos de una simbología, así el rojo significa el amor, el deseo y el sacrificio; el blanco la pureza y la gracia divina; el negro es la negación y antítesis de los anteriores, es la muerte, el pecado.

El valor afectivo de la palabra es identificable cuando detrás de cada vocablo se percibe la emoción, el sentimiento o la voluntad del poeta.

El poeta del "Romancero de la Vía Dolorosa" no utiliza los verbos como principales conductores de la afectividad; son excepcionales los verbos con alta emotividad. Prefiere transmitir la fuerza a las formas principales; "comp<sup>en</sup>etrados", "transidos", "transververados". Tal vez afectan el comportamiento de los verbos estas dos situaciones: una, el continuo tiempo presente en está escrita la obra y que no permite variedad de tiempos y de acciones. La otra circunstancia es que el poema no busca seguir el hilo de la acción para hacer un relato de ella, sino exponer estado y pasión; es decir, no el actuar, si-



no la significación anímica del hecho y la naturaleza y efectos del estado del alma con respecto a la Pasión de Cristo.

Cuando el poeta trata de alterar el significado usual de un verbo, recurre a una frase paralela y así estira el significado hasta acabar por decir otra cosa:

"con tal que a ti me parezca,  
sufrir me parece poco" (71)

"¡Déjame llorar, Señor,  
para siempre, sin descanso!" (72)

En ambos casos, las frases describen la intensidad de la pasión del vocablo, la cual con el valor semántico natural no alcanza a contener toda la emotividad; le resulta estrecha y pobre.

Por otra parte, el desbordado sentimiento obliga al poeta a buscar sustantivos que expresen aglutinación, amontonamiento: "ciclón de deseos", "sed infinita", "mar de lágrimas", "oleaje de gritos", "gargantas en tumulto", "remansos de luceros", "un enjambre de arcángeles". Los ejemplos se podrían multiplicar fácilmente lo que demuestra la honda y torrencial afectividad del poema.

Otro punto que demuestra lo expuesto sobre el valor afectivo del vocablo es que en la obra los objetos que pueblan los catorce escenarios son ideas, sentimientos y objetos reales que aparecen mencionados en plural, destacando su abundancia. En un esfuerzo de reunirlos todo en una visión universal, se generaliza: "cuervos", "amapolas", "charcas", "pastores", "sembradores", "mujeres", "grana-

dos", "muertos", "corderos", "azucenas", "cipreses", "todos los cementerios", "dones", "los reyes del mundo entero".

Por otra parte, son reveladores de gran expresividad los constantes diminutivos, principalmente en labios de María "piececitos", "puñadito", "manecitas", "hijito"; muy a tono con la personalidad femenina y la afectividad maternal. El poeta también usa de apreciaciones o despectivos como: "migajita", "perrillo", "poquita cosa".

En ambos casos es dotar a un sustantivo de afectividad - convirtiéndolo casi en un adjetivo, pues describe ternura, recelo, dolor, desprecio.

Este uso del apreciativo está fincado en las más íntimas vetas de las inclinaciones lingüísticas peculiares de el habla mexicana.

El adjetivo en el cual aparecen contenidas la apreciación y descripción de la realidad física y simbólica fusionadas poéticamente en el poema, revela los cuatro niveles de la palabra antes estudiados, sosteniendo la misma relación de importancia: valor imaginativo, afectivo, intelectual y real.

La adjetivación en el Romancero es más bien discreta. Casi siempre se pinta un objeto con un solo adjetivo.

El poeta disciplina la expresividad al vocablo justo, sustancial: "la boca de Dios quedó baldía"; "altos ventisqueros"; "primavera florida"; "alteridos senos"; "cumbre amanejada"; "palidecido de oprobios"; "regazo oceánico"; "íntimos jardines". En los anteriores ejemplos, como en los

demás que aparecen en el poema, no sólo se aprecia la exactitud del adjetivo, sino la originalidad, la expresividad, la propiedad de los mismos que le permiten al poeta mantener su estilo a salvo y a distancia de lo obvio, de lo ordinario, de la pobreza y de la aglutinación viciosa de novicio. Por estas características como por las que se muestran a continuación, debe ser considerado Fray Asinello un clásico, por el equilibrio en el manejo del adjetivo y otros efectos ornamentales de la palabra.

Se afirma que el adjetivo tiene un gran poder de expresión porque describe las diferentes dimensiones de la palabra; en el plano objetivo "rojas amapolas", "oscuro madero", "morena de sol". Con igual originalidad de impregna el valor afectivo: "ingratos senderos", "dulcísimos besos", "la vil serpiente", "cruelles venenos", "viviente copo de harina", se identifica con mayor abundancia en las estaciones II, III, IV y XIII.

El adjetivo cuando es usado en el estrato intelectual, aludiendo un concepto que el objeto representa, eleva tanto la significación que confunde y luego sorprende. Un ejemplo de ello es el adjetivo "eterno"; "desde los montes eternos" (73), "en estas aguas eternas" (73). En la primera cita un análisis gramatical diría que es una frase que indica una noción especial, "desde los montes" por la preposición aplicada a un objeto localizable en el espacio, pero el adjetivo temporal, "eternos", es un serio para la lógica; se interpretaría como "desde los cúmulos de tiempo (montes) eternos"; ¿pero, por qué el plural, montes? No olvidar que Fray Asinello es teólogo y canónigo magistral, por lo que conoce profundamente los epítetos de Dios a quien se ha llamada en las Sagradas Escrituras "Monte Santo".

El mismo poeta utiliza esta imagen para llamar al Padre - "cumbre amanecida".

En este nivel conceptual se explica la segunda imagen, - las aguas que por tradición en la filosofía han sido el - símbolo de la fugacidad existencial del devenir, aquí apa- recen con las cualidades aplicadas a Dios. Esta visión - conceptual adjudicada a seres, al Padre, a Cristo, con - apariencia de objetos, montes, aguas, son originales y ri - quísimas de significación porque al dar a lo material ca- lificativos de lo intemporal, quedan aludidas las demás - atribuciones del Ser: inmóvil, único e infinito.

Otros adjetivos en su nivel intelectual son aquellos que describen de alguna manera un estado místico: "transverve- rados", "ungidos", "víctima", "balsámico", "compenetra- - dos", "vestido de claridades".

El estrato imaginativo del adjetivo se hace patente en ex - presiones de intensa emotividad como éstas:

"iremos por el sendero  
relampagueante de gritos  
y enraizado de tropiezos" (75)

En las ocasiones en que los adjetivos se agrupan en pares, la unión es sorpresiva por su originalidad y su poder su- gestivo que va más allá de la antítesis o el paralelismo:

"tu mutismo era una estatua  
de blancura y de misterio" (76)

"Me esperes en los trigales

viviente pero escondido" (77)

"todo el amor que me tienes  
encendido y doloroso" (78)

"escultura de vengüenza  
cincelada en nieve y sangre" (79)

Micó Buchón, a los giros del lenguaje con similares características, lo nombra "ruptura del sistema". Es una característica de la literatura contemporánea la cual no se somete con rigor, con exactitud a los antiguos modelos de las preceptivas literarias.

Por otra parte, si se dan las uniones suaves del paralelismo como "sabor a muerte y a duelo", "al caer blancos y lentos", "yo tan vil y tan pequeño". La antítesis florece en el poema con abundancia y novedad, como se muestra en el análisis de las figuras literarias.

El epíteto, tomado en sus dos facetas, la de adjetivo y la de frase adjetiva, apareció en el "Romancero de la Vía Dolorosa" con notable frecuencia, al igual que se practica en el romancero tradicional, en la lírica de Garcilaso y en los ascetas y místicos españoles. Y con semejante maestría y mesura lo emplea Fray Asinello aunque con los mismos riesgos de trabajar una materia altamente inflamable que puede calcinar la imagen al más mínimo roce en lo impropio, lo escaso, lo ordinario.

"La magnolia de tu veste  
yace en la tierra deshojada  
y el caudal de tu cabello,  
hontanar de limpias aguas

sobre las piedras desnudas,  
dormido se desparrama..." (80)

El texto anterior es lo suficientemente representativo para observar las virtudes alcanzadas en el manejo del epíteto. En el Romancero no es abundante, si se toma en cuenta que son apenas tres epítetos en seis versos y si a lo anterior se agrega que se seleccionó de todos los cuadros, el fragmento que mayores opciones presenta. En Garcilaso llegan a coincidir tres epítetos en uno de los versos de sus églogas: "corrientes aguas puras, cristalinas" (81). Por lo tanto, el Romancero no corre el peligro de fatigar la atención con cadenas de epítetos.

"Limpias aguas, piedras desnudas y magnolia deshojada" difícilmente se podrían considerar epítetos pobres de significación. La desnudez de las piedras es un rasgo accidental pueden estar cubiertas de musgo o heno, entonces "piedras desnudas" no es una expresión vaga y obvia, sino significativa y necesaria de ser aclarada. Una "magnolia - deshojada" no es una magnolia común. El epíteto resulta más significativo; lo mismo sucede con el hontanar de limpias aguas, que bien podía ser un hontanar de verdes, inquietas, cálidas aguas. En este caso particular es obligación que sean "limpias aguas" porque Cristo es la fuente de salvación y sería un doloroso contrasentido el que el poeta por evitar un epíteto más o menos común desvirtuase la profundidad y solidez teológica que requiere la obra mística.

El epíteto es un aspecto de frase adjetiva, es abundante y sorprende por su novedad; es empleado para nombrar a los personajes protagonistas. En cuanto a este recurso y la forma de utilizarlo, incluso la frecuencia con que apa

rece, es semejante a la riquísima variedad contenida en el romancero tradicional.

Tan sólo para glosar el significado y fuentes de los epítetos con que se menciona a Cristo habría material para una minuciosa investigación, se le llama "puñadito de mirra", "estrellita de oro", "pan de los hijos", "migaja de pan caído", "divino enamorado", "escultura de vergüenza", "roca de luz", "noble roca serena", "pródigo, el de las manos vacías", "manirroto".

A María se la llama "mar de lágrimas"; al Padre, "el gran anciano de días", "cumbre amanecida" (82).

Cada epíteto es novedad y atrevimiento, pero sin dejar en un punto una confusión doctrinal o una infidelidad simbólica a los arquetipos propuestos en las Sagradas Escrituras y aquí retocados, intensificados o transfigurados. También aparecen algunos epítetos respetados textualmente según la tradicional devoción popular, en la que Cristo es "Dios encarcelado" (el Divino Preso) y el "Divino Rostro".

Finalmente, es interesante observar que los epítetos de ese tipo se multiplican conforme el clímax temático y musical avanza y correspondería casi un promedio de dos epítetos perifrásticos por cada estación.

#### SUCESION SINTAGMATICA

Con el propósito de observar el comportamiento sintáctico en el "Romancero de la Vía Dolorosa", se dividieron los periodos elocutivos en sintagmas que expresarán una idea, una imagen, una reiteración de ambas partes, y que en con

junto integrarán un concepto acabado. Se advirtió que de bido a la naturaleza mística del poema de gran altura - significativa se requieren generalmente de dos a cuatro - sintagmas para aprovechar las mejores posibilidades de un concepto (83).

El hecho de que Fray Asinello muestre lenta y emocionalmente la vida y pasión de Cristo no empobrece la expresión poética; porque no deja de ser un lenguaje sintético pleno de posibles interpretaciones.

En este caso se van yuxtaponiendo los cuadros necesarios para construir la alegoría en que Cristo sale de la vida privada para rescatar al hombre de las barrancas del peca do y la violencia de sus rebeldías y ambiciones.

Es notable que conserva su poder simbólico debido a la - trascendencia mística y técnica poética del lenguaje figu rado.

Se debe destacar que en el poema se evitan los transtor-- nos del orden lógico de los períodos, sólo en raros casos se pueden encontrar figuras como el hipérbaton, que apare ce en los primeros versos de la estación novena.

El autor manifiesta una peculiar preferencia por la forma natural del lenguaje y en muchas ocasiones se inclina a - recoger algunas expresiones idiomáticas y elevarlas a tra vés del filtro poético hacia altitudes artísticas, plenas de emotividad, desnudas de la brusquedad y la llaneza de los giros coloquiales.

"¡qué pena me da mirarte!" (84)



"Eres tan poquita cosa,  
estás tan sucio y tan feo" (85)

"De mañanita, llorando" (86)

En los primeros ejemplos se justifican las expresiones coloquiales porque al ser aplicadas al Cristo caído son una verdadera sorpresa por lo ordinario y gastado de la palabra y lo tremendo del hecho, intensifican la emoción, le infunden originalidad y atrevimiento. En la tercera cita, la expresión adverbial "de mañanita", propia del delicado lenguaje rural mexicano, impregna al discurso de alta afectividad y de riqueza connotativa.

#### MUNDO POETICO

Se ha observado en el análisis de la palabra que el autor se inclina al uso de vocablos en su nivel imaginativo y afectivo sobre los de naturaleza objetivo-intelectual. Los vocablos de origen imaginativo y afectivo tienen una simbología poética y mística.

Al igual que en el nivel lingüístico Fray Asinello en la creación de escenarios, personajes, tiempos mantiene el predominio de lo simbólico, religioso y poético ante lo físico e intelectual del mundo real.

Fray Asinello, al preferir la poesía lírica sobre la historia, violenta toda concepción y temporal del mundo que ofrece, de esta forma su poema gana en virtudes valiosas como las que señala Jacques Maritain: "Si la poesía es como quería Aristóteles, más filosófica que la historia, de de ser ello porque está emparentada con lo más secreto de lo concreto, con lo más íntimo de lo esencial" (87).

Fray Asinello no hace el intento de reconstruir el paisaje de Jerusalén o de remoldear al ambiente ideológico, - costumbrista a la situación anímica de las masas en el momento del camino a la Cruz como lo hicieron algunos escritores románticos como Lord Byron, Rodríguez Galván y Manuel Carpio, entre otros.

El poeta del Romancero instala en su Yo un íntimo escenario donde atrae la pasión debido al conjunto de la mística y la poesía; de pronto ya nada es distante, el lector también lo contempla presente y vivo, entonces el poeta detiene la imagen, la intensifica, la transforma, como ya lo reveló el análisis sintagmático. El poeta espectador da voces continuamente, salta al retablo y suavemente se confunde con la acción y los estados del alma, que el lector se siente motivado a seguir. Esta es la prueba de que no se respeta ninguna atadura de espacio y tiempo. Lo histórico de la pasión de Jesús, es un eterno presente vivo en el poema, un fenómeno asimilable y enajenante. El "Romancero de la Vía Dolorosa" no es un canto emocionado a la Pasión de Jesús, sino una recreación de la misma; el poeta capta aquel mundo distante con el alma y la piel - atentas. Después que ha encarnado en su sensibilidad y en su conciencia se lo arranca y nos lo ofrece vivo y distinto. Como resultado de lo anterior, el poema fluye en tres dimensiones constantes: la físico-sensible, la simbólico-poética y la magnitud mística con el predominio de esta última. El tipo de mundo que se puede reconstruir a partir de lo objetivo-sensible es un modelo sintético e ideal. Sintético, porque está poblado con paisajes, árboles, flores y animales representativos de los diferentes lugares de la tierra: glaciares y desiertos, cumbres nevadas y valles floridos, trigales mansos y charcas cenagosas que están habitadas por corderos, lirios, magnolias, lotos, cla

veles, granados, cipreses, vides y cedros. Es ideal, por que es difícil que en un paisaje se de la reunión de estos elementos, asimismo es ideal en cuanto cumple la función de cuadro ornamental ya hecho arquetipo en la literatura religiosa por San Juan y Fray Luis de León. Fray Asinello, además, intenta introducir algunos motivos del paisaje regional: cuervos, amapolas, gorriones, jilgueros, magnolias, ojos de agua, charcas... Es digno de ser subrayado el desecho de evitar el paisaje urbano, elige el ambiente rural con sus dos posibilidades: lo doméstico y lo silvestre.

En esta misma dimensión físico-sensible del poema surge - ante nosotros la presencia viva de los protagonistas (Cristo y el poeta), necesarios para establecer un diálogo íntimo e inacabable. Jesús está casi siempre en el papel de receptor manso y atento, excepto cuando apostrofa a la cruz. El otro, el poeta vehemente y generoso. Ambos sufren sorprendentes metamorfosis.

Cristo es cordero, migaja, hijo pródigo, semilla, manojito pisado. A su vez el poeta se transforma en Verónica, cirineo, perrillo hambriento, peregrino y uno más de los de la turba, cuando abandona el papel de narrador para saltar a escena y fundirse en ella.

El poeta en su calidad de actor se reveló decidido, solícito, fervoroso, humilde, exaltado, un poco atrevido sin ser irreverente o blasfemo.

Cristo es una figura formidable, una cumbre de misterio - con dos relieves que poco hablan de su condición humana: impasibilidad y silencio. Dialoga con el poeta entre miradas:

"y tus dos ojos me dicen:  
mucho se te ha perdonado" (88)

Otros personajes a quienes se les concede la voz son: la Virgen, la tierra, la tumba, la muerte. Dignos de mención se consideran el pretor, longinos, la cruz.

De todos ellos conviene destacar dos: la Virgen y la muerte. La primera, un gran acierto dramático porque al representársele el camino de la cruz en su corazón, el poema alcanza los más contrastantes matices de intensidad emotiva, al combinar la ternura cándida y la agonía implacable. Es prudente destacar otro acierto que se cumple gracias a la presencia de la Virgen y es que el lenguaje en todos sus niveles (léxico, semántico, morfológico y sintáctico) está adecuado a la forma expresiva real de una mujer y de una madre. Probablemente esté avivada la personalidad materna en el poema, porque por los días en que se escribió, el autor sufría la muerte de su propia madre. La presencia de la muerte es presagiada por la compañía lúgubre de cuervos (89). En los versos 39 y 40 de la I Estación que es anunciada por los ladridos de los perros. Con la XIV Estación, cuando Cristo ha muerto y ella ahora existe, se le ve aullar como loba. La muerte "de dedos pálidos", retrocede espantada al ver a Cristo resucitado.

La relativa facilidad con que se puede aplicar al "Romanero de la Vía Dolorosa" un análisis dramático destaca su calidad y dimensión de obra teatral. Es oportuno recordar que en muchas ocasiones ha sido llevada al teatro.

#### LA CATEDRAL DE PIE

En este apartado se analizará la condición y magnitudes -

de las figuras literarias en su acepción simbólico-poético. Desentrañar su significación mística corresponderá - al capítulo siguiente.

En el primer capítulo contemplamos esta catedral de ideas y palabras sólo a través de los sentidos y la emoción y - en forma panorámica, en conjunto; así, se observaba la - integridad de sus detalles exteriores, la naturaleza de - algunos en lo individual y la armonía y gracia que se des - prendía de sus líneas. Se determinó ahijarle el califica - tivo de Oratorio, por el movimiento y cadencia que seguían los detalles y los trazos y por la intensa emoción con que aparecían las líneas marcadas.

En la primera parte de este capítulo, el análisis se enca - minó a contemplar la naturaleza y virtudes de que está - compuesta la palabra y una mirada por los íntimos deta - blos con que están cubiertos los interiores. Ahora se ob - servará el poder imaginativo y estético de las principa - les figuras ornamentales de interiores y exteriores.

#### ESPACIO DEL MUNDO POETICO Y RECURSOS TECNICOS

El lenguaje figurado además de su primordial función esté - tica, cumple con la mágica labor de acercarnos a lo inefa - ble, de volver intuíble y hasta sensible lo incomprensi - ble; el misterio de la revelación poética, como afirma Oc - tavio Paz: Si para "toda imagen acerca o acopla realida - des opuestas, indiferentes y alejadas entre si. Esto es, somete a unidad la pluralidad de la realidad" (90). Exis - ten varios caminos para lograr la fusión del mundo imagi - nario y el mundo real, ya sea a través de las figuras de la palabra (las cuales fueron abordadas en el capítulo an - terior), las figuras de pensamiento, las pictóricas y sus

subdivisiones. Todas prestan voz o ropaje para cubrir la llana y hosca apariencia de las ideas, de todas estas técnicas de disfrazar la oscura presencia de los pensamientos, son importantes por su abundancia e interés las figuras patéticas, la mayor parte de las imágenes pictográficas, así como las más importantes figuras lógicas.

### Las Figuras Patéticas

Las figuras patéticas inyectan al Romancero la solidez conceptual, la agitada danza de los sentimientos y la entonación de su palabra. Todo tiene razón y asiento en que esta familia de imágenes son el principal conducto por donde corre la savia mística del poema.

Exceptuando los monólogos o coloquios que tiene el poeta frente a la presencia de Jesús, el "Romancero de la Vía Dolorosa" practica una acentuada preferencia por el "dialoguismo", fenómeno que se da con prodigalidad en el mismo romancero tradicional español. En el creado por Fray Asinello los personajes sostienen un desesperado afán de comunicación. Es tan significativa esta urgencia de común que frecuentemente se convierte en estribillo. En la II Estación, Cristo reitera la invitación a la cruz para ir juntos al sacrificio: "Acércate, Bienamada" (91).

En la II Estación se incluye un estribillo par que repite una punzante pregunta, ansiando la respuesta: "Decidme - quién me besó con unos labios de fuego" (92).

La Virgen María, ante el espectáculo de su hijo sufriente, se dirige a las manos de Cristo, a la cabeza, a los pies, a la piel, para que le informen a dónde lo conducen.

"Piececitos como lirios,  
 que en mi regazo crecieron  
 ¿Por qué lleváis a mi niño  
 por tan ingratos senderos?" (93)

Al igual que en los cuadros anteriores, también existe una frase repetitiva que espera comunicación:

"Cristo, Niño mío,  
 ¿para dónde vas?" (94)

La misma María, dulce y dolorida, duerme entre sus brazos a su hijo ya muerto con una canción de cuna y la historia del pastorcito.

En la I Estación el poeta intenta hacer salir de Cristo alguna palabra, sin lograrlo; luego conversa con su conciencia y finalmente con los pastores. En la última estación apostrofa a María, de quien parece estar acompañado "Niña que llevas al pecho..." (95). También impreca valiente a la muerte con las palabras de San Pablo: "En dónde está tu victoria, ¡oh muerte!" (96).

Este manifiesto esfuerzo de comunicación entre los personajes llega a proponer estructuras técnicas en las que se combinan con cierta regularidad descripciones y dialoguismo. Están comprendidos en este último recurso interjecciones, interrogaciones, apóstrofes, generalmente del poeta a sus personajes. Un ejemplo claro de tipo de estructura que alterna descripción o dialoguismo es la última estación en la que, con cierta simetría, cada tres líneas interrumpe el autor como personaje, incluido en sus cuadros.

### El Fragmentarismo

El fragmentarismo es la mezcla de descripción y de diálogo, es herencia del romancero tradicional. En Fray Asinello - se aparenta de una forma más inmediata con el Romancero Gitano en el cual el poeta-autor traspasa su propia realidad para acercarse amorosamente a sus personajes y platicar con ellos, ya sea con Soledad Montoya o con Preciosa. García - Lorca da vida, voz y movimiento a los seres inanimados como a la luna de la fragua (Romance de la Luna, Luna) y al aire hecho de pronto un pastor que se consume de deseo. En el mundo de Fray Asinello, la Tierra, entendida no como palmo o parcela, sino como planeta íntegro, reclama sorprendida - el nombre de quien la ha besado y sanado. Usa la forma reverencial de la segunda persona singular, poco íntima y familiar, es utilizada por la esclava como la tierra se confiesa a sí misma. En el segundo paso, Cristo habla encendido de amor a la cruz, como a una esposa a la que se convida a yacer eternamente en el abrazo supremo de la unión mística.

En los ejemplos expuestos y en todos los demás pasajes del poema alguien habla y le escucha Dios: presencia viva y - - atenta. El Dios que este presente y atento, lo demuestra - el hecho de que el parlamento no decaiga al no hallar una - respuesta viva, sino que el discurso es siempre creciente - como contando con una respuesta tácita, consoladora.

En el "Romancero de la Vía Dolorosa" las imágenes no se - - aceptan con su carga sentimental ordinaria, sino que se - violentan hasta caer en la exaltación constante, pero no - porque las imágenes en general sean hiperbólicas, debe - - considerarse un desacierto por lo contrario aún en esa in-



tensificación; son una adecuación extraordinaria al momento místico que desgarró el alma del poeta.

### La Hipérbole

Como recurso poético es muy abundante y se pueden distinguir dos direcciones; una obtenida de giros usuales del habla popular: "María, mar de lágrimas" y el rastro de sangre que deja Cristo en su camino forma "charcos de sangre". La otra orientación de la hipérbole es la que no tiene origen en fuentes populares, como en la I Estación, cuando el vocerío de los asistentes al pretorio era "oleaje de gritos", "torrente protervo". En la segunda escena, en que Cristo expresa su amor abrasador a la cruz, lo describe como "con un ciclón de deseos". El tercer cuadro es toda una hermosa hipérbole en la cual la Tierra es "más blanca que los altos ventisqueros", por la acción en que Cristo da con su boca en tierra, "y me ha vuelto más fecunda que los jardines del cielo" (97).

De una forma especial en la estación XI aparece la más bella y expresiva de las hipérbolés, debido a que es el clímax tonal y el momento más alto de la espiritualidad del poema. En algunos fragmentos, como el del paso séptimo, la hipérbole no sólo eleva o amplía las proporciones de la imagen, sino que también la minimiza o la hace descender. Cristo caído por segunda vez: "Migajita resbalada desde el regazo paterno" (98), el pan de los hijos arroja do a los perros, "Eres tan poquita cosa" (VII, 15), así caído no se dignarían a recogerte "ni el hijo más pobre, ni el mendigo más hambriento" (99). Este último uso es tan peligroso como manejar cristal; necesita la mano maestra y el temple justo del calor poético del contexto, ha sido el tropezón y la desdicha de muchos poetas románti-

cos y barrocos. El Romancero se mantiene a salvo porque la fusión de la idea con la expresión poética es sólida.

### La Antítesis

En el Romancero va más allá de ser una imagen sintética; es más que todo un juego de actitudes opuestas sostenidas a lo largo del poema. En la I Estación se contraponen los silencios de Cristo (de amor) y el del poeta (de miedo) ante el griterío condenatorio de la turba. En la segunda aparecen éxtasis matrimonial y martirio, amor y muerte. En los versos de la tercera escena, el pasado amable y puro y el presente terrible y sombrío de Jesús sujeto a la Pasión.

Durante la IV Estación se hace una comparación contrastante de las estaciones entre la piel de la Tierra y el beso de Cristo caído. El poeta, en la V Estación se ofrece como cirineo y luego pide a Jesucristo que sea el suyo. En las estaciones subsiguientes las antítesis globales nacen de la actitud del hombre que es indiferente o rechaza al Dios sangrante y caído para cambiar y más tarde ofrecerle refugio, identificarse con su sufrimiento y ofrecerse como víctima en su lugar.

Además de estas antítesis globales que constituyen la técnica estructural del poema del Romancero y de toda poesía religiosa, hay originales y brillantes antítesis como fórmulas poéticas breves:

"Estabas, ¡oh, Dios!, tan alto  
y yo tan vil y pequeño" (100)

"Yo sé que por fuera sufres,  
más por dentro estás gozando" (101)

(las almas) "todas quieren consolarte  
¡y todas vienen llorando!" (102)

A medida que avanza el poema y gana en emotividad, se mul  
tiplican las antítesis como lo son las escenas XI, XII y  
XIII.

"Eres la roca de luz  
con entrañas de agua nueva;  
nosotros somos el barro  
amasado con tinieblas" (103)

"Tú que colmas los abismos  
con tu presencia infinita  
cabes entre cuatro clavos  
y una corona de espinas" (104)

Como estas hay, en la XII Estación, cadenas de antítesis  
novedosas ya por la idea misma, pero imaginadas y sorpren  
dentes por la forma de vaciarlas en la línea poética:

"Antes eras el Ungido  
con bálsamo de alegría;  
hoy navegas en un mar  
de tristeza sin orillas" (105)

### La Paradoja

Es una de las figuras patéticas modeladas con singular no-  
vedad. En el "Romancero de la Vía Dolorosa", como en to-  
dos los poemas de gran altura espiritual, sólo florece en  
los momentos en que se tiene que arremeter contra el sen-  
tido lógico de las palabras y los conceptos para crear un  
lenguaje que sin aludir a las dos realidades en compara--

ción traiga una tercera opción que sea capturada por la intuición. De manera que nos tendríamos que internar en las estaciones del Romancero en que se ha señalado el clímax para cazar algunas de estas preciosas muestras de azúcar poemático:

"Hay en tus claros abismos  
veneros de vida eterna" (106)

"y con este fuego oscuro  
que se arrastra por las venas" (107)

La última paradoja no es puramente ornamental; explica un estado místico del poeta (purgación pasiva) y tiene el valor de expresar en un sustantivo y un adjetivo el estado del alma de Fray Asinello quien se quema en ansiedades divinas por poseer a Dios, sin embargo, sólo está en un paraje yermo y sin advertir la luz que anhela seguir.

### Las Imágenes Lógicas

Aunque las imágenes lógicas tienen la función de presentar de una forma clara y accesible altos y nobles conceptos, en el "Romancero de la Vía Dolorosa" no se expresan tales concepciones de manera directa y rigurosa, sino que más bien se observa una preferencia a romper con los moldes lógicos del pensamiento como sucedía con las figuras patéticas y que se ejemplifica ahora en el uso de la reticencia.

### La Reticencia

Se aprovecha un contexto poético para prolongar el efecto sonoro de una imagen o de una frase. En el Romancero

no sólo se explota esta virtud, sino que en un esfuerzo de vertir elevadas ideas en palabras y combinaciones ya fabricadas, violenta todo uso racional o tipificado para emplear la reticencia, para dejar suspensa y sugerente una idea trascendente, una interrogación, incluso para de tener el reflejo visual de un color.

La reticencia como amplificación de un efecto sonoro no es una fórmula poética de uso indiscriminado; se inserta en los momentos en que se intensifica la melodía como clímax o remate. Así se muestra en el ejemplo siguiente tomado de los versos finales de la I Estación y que plantea un desahogo, un descanso; es como si el poeta dejara que se extinguieran los últimos ecos de las voces de las turbas para clavar enseguida en el silencio la conclusión:

"fué más fuerte que mi amor  
el ladrido de los perros..." (108)

En la misma dirección fluye la siguiente imagen de la última estación, la cual en un novedoso contrasentido, nos intenta hacer perceptible la elocuente sonoridad del silencio:

"¡Qué diluvio de silencio  
se vació sobre los campos..." (109)

Las reticencias que prodiga la pluma de Fray Asinello no sólo impresionan al oído, sino a la vista, al olfato, al sentido del movimiento, al gusto:

"Todos andaban perdidos  
entre los barrancos negros..." (110)

(las lámparas del Paráclito)  
 "para iluminar tus pasos  
 también están encendidas..." (111)

El poeta en los ejemplos anteriores, pretende mantener por un momento más en la imaginación del lector el efecto cromático o el reflejo de la imagen visual.

En las reticencias que siguen se distingue el propósito del autor por impactar los sentidos:

"la tierra dará su fruto  
 inmortal y perfumado..." (112)

"sigue durmiendo en la cuna  
 de mi amor y de mis besos..." (113)

"Las nubes le acariciaban  
 con devoción los cabellos" (114)

"sobre las piedras desnudas,  
 dormido se desparrama..." (115)

En otras ocasiones el autor emplea la reticencia para intensificar el valor dramático de las interrogaciones:

"¿Por qué te quedas callado  
 si eres el Divino Verbo...?" (116)

"¿Decidme quién me besó  
 con unos labios de fuego...!" (117)

La posibilidad que más explora el autor es aquella en que la reticencia es una llamada de alerta que fuerza al lec-

tor a detenerse para apreciar algunos matices de los conceptos considerados trascendentes o para destacar sentimientos relevantes:

"las caídas de los viejos  
tan negras y tan amargas..." (118)

"cuando en las venas hay frío  
y anochece en las entrañas..." (119)

"¿qué vida puede vivirse?  
¿qué muerte será más negra?" (120)

En conclusión, la reticencia presta a la expresión poética su dimensión de intensificador de las impresiones sensoriales, de las pasiones y de la agitación espiritual. Es un catalizador de gran novedad por su aplicación a estratos que no sean el rítmico y sonoro u oportuno a la temática general, puesto que florece con más abundancia en aquellos pasos en que se ubica el clímax (correspondiéndoles a un promedio de tres reticencias a cada estación). El uso es adecuado a la idea o a la imagen más sobresaliente por alguna razón específica.

### La Sentencia

Es otra de las figuras lógicas que se pueden encontrar con regular frecuencia, aunque el poeta no es partidario de expresar conceptos en forma directa y llana, sino revestidos con el ropaje simbólico:

"¡que el amor siempre camina  
por sendas de sufrimiento!" (121)

## LAS FIGURAS PICTORICAS Y OTRAS IMAGENES ASOCIATIVAS

Si en la poesía en que la intención y configuración están determinadas por su función puramente poética (arte por - el arte mismo) es un procedimiento que pretende conciliar dos realidades indistintas en una expresión sintética adecuada; ejemplo: a las cinco heridas de Cristo se les da entidad artística al nombrarlas como "cinco rosas de fuego".

En el "Romancero de la Vía Dolorosa" la labor de los recursos asociativos se presenta más compleja, porque tiene que sostener en un equilibrio oportuno el matiz artístico con el real, y esta relación debe resistir los niveles - imaginativos conceptuales y finalmente el salto místico. Ejemplo: si mencionara nada más la comparación de rosas - con las llagas de Jesús, sería una relación plástica poética, pero el adjetivo "de fuego" revela que son un símbolo del sacrificio. El fuego en la tradición bíblica y litúrgica significa amor, entrega y purificación, por lo - tanto estas cinco desgarraduras en la piel de Cristo son rosas de sangre, que a su vez son símbolo del sacrificio y la salvación del hombre.

Entendido de este modo, metáfora, cinestesia, comparación, sinécdoque y otras formas asociativas alcanzarán aliento - de símbolos, principalmente en los momentos del Romancero comprendidos dentro de lo que se ha venido nombrando clímax.

El efecto simbólico más amplio y global es la alegoría - que en el poema surge por esos procedimientos; uno como - resultado de la selección y utilización de parábolas de - las Sagradas Escrituras, otro que es el producto de una -



concatenación dinámica de símbolos ya sea en un plano estético o en función espiritual. Ejemplos claros de la primera opción serán cuando en la X Estación se sostiene en una comparación de Cristo desnudo y de Adán y Eva a quienes el pecado y (la maledicencia) les hicieron sufrir la venganza de la desnudez. En la decimoprimer, Cristo es la roca que apaga la sed de los peregrinos del desierto en busca de la tierra prometida. En la décima aparece la parábola del novio que sale a invitar por los caminos a los viajeros a sus bodas (122) y arroja al vacío a quienes no llevan el traje nupcial. En el paso décimosegundo se desarrolla y explota toda íntima significación de la parábola del hijo pródigo.

En la escena decimotercera el autor aprovecha aquella alegría del romance del pastorcito (123) para hacer una síntesis por medio de un relato alegórico sobre la Pasión completa. En otros momentos por el pie de meditación que se elige para ceñir su discurso, suscita una cadena de símbolos dinámicos, como lo es el caso de la segunda escena, "Surge amica mea, speciosa mea, et veni" (124), en que por semejar la relación de Cristo y la cruz en una comunicación de amado con amada, se observa que inicia en un deseo angustioso, deleitable de posesión y concluye en el fenómeno de transverberación.

Esto mismo sucede en la mayor parte de los demás cuadros, porque el versículo germinal, tomado generalmente de los Evangelios o del Cantar de los Cantares, ajustan el poema al hallazgo y encadenamiento de significaciones iluminadas.

Es de hacer notar la selección de los versículos rectores, desusada dentro de la tradición de los Vía Crucis -

en-los que generalmente se tomaban frases sólo de los Evangelios y que aludían en forma muy directa al título que lleva grabado en cada estación desde los días de San Leonardo. El Romancero introduce textos rectores que no sólo son sorprendivos y extremadamente originales, sino que de primera mirada se antojan fuera del lugar: III: "Os culetur me osculo oris sui" (125); VII: "Etiam catelli edunt de micis quae cadunt de mensa" (126). Pero ya en el desarrollo del discurso, no sólo son congruentes, sino extraordinariamente profundos, finamente sutiles y, ante todo, naturales y sólidos, pues las ideas se encadenan de una forma necesaria e imperceptible hasta lograr la función de tema y versículo generador.

Existen otras estaciones en las que el verso sagrado anuncia de una forma indirecta la orientación del mismo desarrollo (V, VI, IX). V: "Dilectus meus mihi et ego illi" (127); VI: "Ut signaculum super cor"; IX: "Surge, et ambula" (128). Aunque no estén tomados del texto evangélico que motivó esta reflexión guardan cierta relación de semejanza o una variación de matiz.

#### NATURALEZA Y FUNCION DE LA METAFORA

La metáfora en el "Romancero de la Vía Dolorosa" posee el tono y como las demás imágenes, la virtud de ser causa -- apropiada para intensidad espiritual y afectiva, sin embargo, cuida de imprimirle riqueza y originalidad en la expresión estética.

"serás rosa de los vientos" (129)

"con cinco rosas de fuego" (130)

"y cascabeles de espigas" (131)

Las tres anteriores líneas ejemplifican las tres naturalezas más frecuentes de la metáfora en el poema:

A. Lo Puramente Objetivo

Son aquellas metáforas que señalan algún rasgo sensorial del término con el que se compara, de las cuales es ejemplo oportuno la última metáfora arriba citada: "y cascabeles de espigas". Se refiere al sonido que produce el roce de las espigas maduras comparable al del cascabel; en ésta, lo comparable y lo comparado son percepciones exclusivamente auditivas (IV, 8-10; IX, 3).

B. Lo Imaginativo-Simbólico

Se produce cuando, al mencionar una cualidad objetiva, al superponer una imagen sensorial, sugiera una simbología de trasfondo. Es muestra interesante de este comportamiento la penúltima cita de las tres mencionadas: "con rosas de fuego". Esta es algo más que una simple comparación entre las cinco llagas de Jesús que visualmente semejan rosas por el color y por el tamaño. El poeta añade "de fuego", que es la imagen litúrgica del amor, del sacrificio, la luz, la santificación, el don del Espíritu de Dios.

C. Lo Simbólico-Objetivo

Es el caso de la metáfora, es aclarada su trascendencia simbólica pero queda insinuada una referencia a una semejanza física con lo mismo que se compara. Se habla de Cristo en la cruz como "rosa de los vientos"

(II, 38) (132); desde seis versos antes se viene des--  
glosando la simbología de Jesús clavado al madero como  
señal y guía en el camino de la salvación y continúa -  
en las siguientes líneas para finalizar la II Estación.  
A pesar de esta profunda significación, conserva al -  
mismo tiempo su valor imaginativo, pues Cristo y la -  
cruz, plásticamente, semejan una rosa de los vientos.  
Se aprovecha este mismo recurso para crear metáforas:

"Pedazo de pan cocido  
en hornos de sufrimiento" (133)

Dios es el alimento despreciado por el pueblo de Israel,  
sazonado por el sufrimiento de persecuciones, despre-  
cios y dolores de la pasión. Pero la imagen más próxi-  
ma de esta profunda simbología es que al caer Cristo -  
por tercera vez en el camino, su cuerpo y su vestido pa-  
recen una migaja de pan caído, "o un viviente copo de  
harina".

Otros usos de la metáfora son aquellos en que se hace alu-  
sión a fenómenos psicológicos y a los aspectos orgánicos.  
La intención de tal recurso es violentar la expresión lí-  
rica, cargarla de significación más rica y novedosa acor-  
de con un sentimiento de exaltada vivacidad.

"Espejismos de locura" (134)

"Cuando en tus miembros exangües  
caiga la noche suprema" (135)

"Nosotros tenemos sed  
en nuestras áridas venas" (136)

"Y sube un grito de fuego  
desde las entrañas secas" (137)

Se da a la imagen del paisaje la compañía de un fenómeno - psíquico; como en el primer ejemplo, se fija en lo corporal lo abstracto, que aparece como un elemento tangible, físico, que fluye por las venas bajo la imagen de "noche suprema". Son recursos poéticos de extraordinaria fidelidad - al sentimiento y de gran novedad. Técnica semejante a la desarrollada por la generación de contemporáneos, Villaurrutia y Gorostiza, principalmente.

Una conducta artística que se observa en el Romancero es que las metáforas no se mantienen como una célula independiente del contexto, procedimiento buscado en el creacionismo y el surrealismo.

Fray Asinello guarda en el Romancero una íntima relación con el tema y el tono; se ajusta a la alegoría que está desarrollando. Las metáforas se conciben y expresan dentro de una estructura dinámica. Una muestra nítida de este rasgo son los versos del 17 al 21 de la XII Estación, en la cual Cristo es la vida atada a un árbol; por las sienes heridas le brota vino como fruto final y allí está embriagado de amor. Cada imagen, de gran plasticidad, va ceñida a la propia simbología evangélica:

"El mosto de las granadas  
coronó tus sienas limpias  
con su locura de fuego  
bajo la huerta sombría  
y así saliste, embriagado" (138)

En ciertos momentos algunas metáforas por su extrema sen-

cillez se antojan ordinarias o un tanto gastadas:

"manecitas de jazmines" (139)

"Marfa, mar de lágrimas" (140)

"que los jardines del cielo" (141)

Las metáforas así aisladas, desprendidas bruscamente del texto, resultan poco novedosas pero deben ser consideradas como miembros de una alegoría, dentro de la cual son necesarias así como son dichas. El verso tercero del paso décimoprimer "nosotros somos el barro", es una muestra de una metáfora que a primera vista padece de expresividad y originalidad. La comparación hombre-barro es bastante común en las cosmogénesis de muchos pueblos. Lo que salva a la lírica de Fray Asinello, son los materiales diferenciales que añade: "nosotros somos el barro amasado con tinieblas" (142).

"Nosotros tenemos sed  
en nuestras áridas venas" (143)

La combinación de barro y tinieblas plásticamente es afortunada, pero además, profunda. Las tinieblas son el pecado. El poema en las líneas siguientes exprime otras posibilidades simbólicas, contrastando a Cristo, "agua viva", con la sed inmensa que de él tiene la humana arcilla. Al mismo tiempo, se enriquece esta analogía con la historia del sediento pueblo de Israel, peregrino en el desierto, en donde Dios le regala una roca con entrañas de dulce y reanimante agua.

En fin, si las metáforas en el Romancero cumplen una fun-

ción ornamental, no distraen, porque están enhebradas a la fluidez lógica del discurso, al dibujo general del tema y matizadas con el colorido y tono de la simbología litúrgica, todo lo cual las salva de aparentes llanezas o desgastes.

#### NATURALEZA Y ESTRUCTURA DE LA METAFORA

La metáfora en el "Romancero de la Vía Dolorosa" en cuanto a la técnica de enlace de los dos elementos a comparar, se pueden mencionar los dos términos de la analogía y un elemento de enlace como en:

"En el pesebre, de niño,  
eras estrellita de oro" (144)

O también plantea la posibilidad de que se suprima uno de los componentes o incluso el mismo elemento relacionador, como se advierte en las estaciones en las cuales se ubica el clímax, en que por el énfasis simbólico en que se reitera un mismo motivo, una de las referencias queda atrás sobreentendida y casi se desecha el elemento de enlace y en otros casos uno de los dos planos que se desarrollan:

"Espejismos de locura" (145)

En los textos anteriores ya no figura el motivo del enlazador y en los siguientes ejemplos la metáfora liberada ya de uno de sus términos:

"En los íntimos jardines  
se requemó la azucena" (146)

"Tus manos fueron sembrando

su lluvia de rosas finas" (147)

Hay una clara preferencia por metáforas en las cuales se traba el puente bien cimentado a las dos dimensiones y un elemento unificador; como consecuencia se infiere que el autor posiblemente busca darle el valor de claridad y solidez lógica a su estilo debidamente expuesto, en su integridad y su encadenamiento.

No es difícil afirmar que este procedimiento artístico en la elaboración de la metáfora sea consciente, debido a que este uso se da en los momentos del poema en que no hay gran intensidad emotiva.

Durante la cumbre emotiva del poema (X a la XIII) se observa al poeta Fray Asinello, escritor disciplinado, a la deriva, indefenso ante la marejada del sentimiento y por esta misma razón no puede detener el torrente de la metáfora de una dimensión, sin enlaces; entonces el poema gana en sugestividad y riqueza interpretativa, se torna más inesperado, con menos riesgos de resbalar a lo muy directo o demasiado fácil. Lo que lo salva, probablemente, es la fuerza vital y la complejidad simbólica del fenómeno místico.

"En los íntimos jardines  
se requemó la azucena  
y la rosa enamorada,  
de sed, ha quedado muerta.  
El oro dulce del trigo  
vuela al aire hecho pavesas  
y las viñas bajo un cielo  
de lumbre crujen sedientas" (148)



Otra peculiaridad técnica que ofrece la metáfora es la forma y la naturaleza del objeto con el cual se va a relacionar el término primero dentro de la cual se pueden dar múltiples circunstancias pero se han escogido los extremos "ascendente y descendentes". Se considera ascendente cuando el encuentro de los dos planos es suave y termina en una fusión, en que el término a comparar resulta de mayor intensidad estética que el comparado.

La relación descendente es un encuentro violento, porque el motivo con el cual se compara es de más baja calidad estética y moral.

En el "Romancero de la Vía Dolorosa" se logra la convivencia armónica de ambas sin dejar la más leve impresión de falta de continuidad y solidez en el estilo.

Es difícil imaginar un santuario romántico con torres barrocas y detalles góticos sin que despierte desconfianza el resultado final, pero el arte consigue lo que la imaginación no alcanza a capturar; recuérdese la catedral de Santiago de Compostela, retablo en donde dejaron sus dones la peregrinación de los siglos.

Igual mezcla y calor tiene el "Romancero de la Vía Dolorosa" en el que convienen amistosamente estas dos modas de metáforas. La unión ascendente es más frecuente y no se limita a ciertas estaciones:

"Trae mucha noche en las venas  
y mucha nieve en los labios" (149)

Las metáforas aluden, en forma sintética, a la muerte de Cristo.

"Oh, Cisne de Dios que cantas  
a la muerte presentida" (150)

Cristo, además de los casos anteriores, se compara con una realidad y criaturas más hermosas o solemnes de la naturaleza; también se le relaciona con objetos artísticos:

"Tu mutismo era una estatua  
de blancura y de misterio" (151)

"El mármol de tu silencio" (152)

La metáfora de encadenamiento brusco o descendente no aparece limitada a algunos capítulos en particular. Aunque no es muy abundante, se da durante el desarrollo de todo el poema, en especial en los momentos de elevación emotiva de espiritualidad:

"Escultura de vergüenza  
cincelada en nieve y sangre" (153)

Aquí la realidad primera (Cristo), es prácticamente violenta y brusca, aunque la significación sea profunda; la imagen cerada de Cristo sólo puede ser una figura trabajada con una rara combinación de nieve y sangre.

Lo atrevido de este décimo paso se localiza en la constante semejanza que sostiene entre Jesús desnudo y Adán y Eva cuando ya habían pecado y pretendían ocultarse.

Durante toda la séptima escena se mantiene valientemente un atrevido paralelismo entre Jesús, caído como un trozo de pan.

Durante toda la séptima escena se sostiene valientemente un paralelismo atrevido: Jesucristo derrumbado por segunda vez ante los ojos y el alma del poeta es un trozo de pan caído de la mesa del Padre:

"Viviente copo de harina  
caído sobre el sendero" (154)

Aquí se sigue la técnica contraria a la de la metáfora anteriormente expuesta, el elemento de menor rango estético era Cristo, ahora en ésta, es el otro término.

En las siguientes metáforas descendentes se acentúa la violencia hasta dar una apariencia de blasfemia:

"¿Quién tiró el pan de los hijos  
para dárselo a los perros?" (155)

"Escándalo de los hijos  
ludibrio de todo el pueblo" (156)

En éstas queda de manifiesto el valor del sacrificio del hijo de Dios, para el hombre de los que blasfeman, para escándalo de los sacerdotes y para escarnio de otros.

"Migaja de pan caído  
para el hambre de los perros" (157)

De nuevo otra imagen de enlace descendente pero aún más novedosa y sorpresiva por lo violenta; al llamar el trozo de pan con la expresión más popular, coloquial, "migaja".

Una última afirmación se desprende necesariamente de lo anterior:

El "Romancero de la Vía Dolorosa", en cuanto a técnica de elaboración de metáforas, no desaprovecha ninguno de los dos procedimientos más practicados hasta el primer tercio de siglo.

Por una parte la tradicional utilización de la imágen en su valor ascendente de encadenamiento suave y fácil de identificar en los mejores poetas de los Siglos de Oro es pañoles, el Romanticismo y, especialmente, el Modernismo con su manía eufemística y aristocrática, continúan esta práctica Enrique González Martínez y casi una totalidad de la generación de contemporáneos y otros poetas neorrománticos.

La otra vertiente de la cual se nutre Fray Asinello es la que busca la metáfora de intención descendente y de unión áspera o hasta violenta, la cual se concibió en el período de posguerra y la tomaron para sí la generalidad de los distintos movimientos de vanguardia.

Posiblemente Fray Asinello la aprendió de las manos artesanas de Ramón López Velarde por su inclinación a dignificar y sublimar a categoría altamente estética, objetos de una realidad cotidiana, regional y marcadamente coloquial que, por otra parte, ya lleva en sí la violencia del surrealismo.

En cuanto a la inclusión o supresión del término de enlace o de uno de los dos planos comparativos que igualmente aprovecha el autor, van incluidos la tradicionalidad, la cual prefería exponer los dos planos de la comparación y el término de unión entre ambas, y la tendencia a liberar la metáfora de una de sus dimensiones, propuesto o practicando por sistema después del primer cuarto de siglo.

Con lo anterior se demuestra claramente la sincronía de los efectos artísticos del "Romancero de la Vía Dolorosa" y de la amplitud y liberalidad de criterios estéticos de Fray - Asinello, con la sabia serenidad de clásico para fundir y - sostener en equilibrio dos corrientes casi opuestas, pues - la obra no demerita en solidez estética ni en altura espiritual.

Es interesante contemplar como en el Romancero predomina el gusto por combinar la descripción de la Pasión de Cristo - con una realidad de seres vivientes, con un mundo de realidades hermosas de gran calidad estética pero muertas, como lo podían ser los metales y piedras preciosas, en comparación con personajes y acontecimientos históricos.

En realidad, son pocas las alusiones o motivos de la disciplina artística; prefiere hacerlo con identidades vivas y - casi siempre con un matiz hacia lo silvestre. Así a Cristo nos lo describe en metáforas como: "semilla", "racimo pisado", "lino en flor", "magnolia deshojada", "azucena requemada". De lo anterior se desprende una revelación ya familiar: el poema va a ir al encuentro de realidades vivas para darle un valor metafórico. Mucho habla de su irreductible sustrato genuinamente emocional; el poema tiene el valor de una experiencia vital y de esta forma se mantiene - fiel a sí mismo.

El Romancero ha venido delatando hasta aquí el molde de los mismos pies firmes, la misma profundidad a causa de su gran peso emotivo y la misma dirección estética y religiosa.

Indice de Citas: CAPITULO III.

- (70) J. L. Micó Buch n: Curso de Teoría Técnicas Literarias, Barcelona, Casals, 1971, pp. 167-168.
- (71) Ibid (3), VI, 31-32.
- (72) Ibid (3), VIII, 25-26.
- (73) Ibid (3), II, 2-8.
- (74) Ibid (3), XI, 50.
- (75) Ibid (3), XI, 23-24.
- (76) Ibid (3), I, 7-8.
- (77) Ibid (3), V, 25-26.
- (78) Ibid (3), VI, 21-22.
- (79) Ibid (3), X, 3-4.
- (80) Ibid (3), IX, 2-8.
- (81) Garcilaso de la Vega: Obras, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, No. 63, 1980, p. 27.
- (82) Ibid (3), IV, 19; V, 39; XII, 62.
- (83) Ibid (3), XIII, 10-16.
- (84) Ibid (3), XI, 2.
- (85) Ibid (3), VII, 15-16.
- (86) Ibid (3), XIII, 8.
- (87) Ibid (70), Capítulo IV, p. 247.
- (88) Ibid (3), VIII, 47-48.
- (89) Ibid (3), I, 12-13.
- (90) Octavio Paz: El Arco y la Lira, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 42.
- (91) Ibid (3), II, 1-19.
- (92) Ibid (3), III, 1-2 y 25-26.

- (93) Ibid (3), IV, 5-8.
- (94) Ibid (3), IV, 1-2, 17-18 y 33-34.
- (95) Ibid (3), XIV, 1.
- (96)
- (97) Ibid (3), III, 21-24.
- (98) Ibid (3), VII, 7-8,
- (99) Ibid (3), VII, 15.
- (100) Ibid (3), VII, 32-33.
- (101) Ibid (3), VIII, 11-12.
- (102) Ibid (3), VIII, 5-6.
- (103) Ibid (3), XI, 1-4.
- (104) Ibid (3), XII, 7-10.
- (105) Ibid (3), XII, 43-46.
- (106) Ibid (3), XI, 5-6.
- (107) Ibid (3), XI, 27-28.
- (108) Ibid (3), I, 39-40.
- (109) Ibid (3), XIV, 35-36.
- (110) Ibid (3), XIII, 12-13.
- (111) Ibid (3), XII, 69-70.
- (112) Ibid (3), XIV, 73-74.
- (113) Ibid (3), XIII, 70-71.
- (114) Ibid (3), XIII, 40-41.
- (115) Ibid (3), IX, 7-8.
- (116) Ibid (3), I, 17-18.
- (117) Ibid (3), III, 1-2.
- (118) Ibid (3), IX, 25-26.

- (119) Ibid (3), IX, 55-56.
- (120) Ibid (3), IX, 29-30.
- (121) Ibid (3), II, 25-26.
- (122)
- (123) San Juan de la Cruz: Obra Poética, Cántico Espiritual, "Pastores los que fuéredes", México, Porrúa, Colección "Astral", No. 228, 1977, p. 267.
- (124)
- (125)
- (126)
- (127)
- (128)
- (129) Ibid (3), II, 38.
- (130) Ibid (3), II, 16.
- (131) Ibid (3), III, 17.
- (132) Ibid (3), II, 38.
- (133) Ibid (3), VII, 5-6.
- (134) Ibid (3), XI, 13.
- (135) Ibid (3), XI, 53-54.
- (136) Ibid (3), XI, 7-8.
- (137) Ibid (3), XI, 15-16.
- (138) Ibid (3), XII, 17-21.
- (139) Ibid (3), IV, 12.
- (140) Ibid (3), IV, 1, 20 y 36.
- (141) Ibid (3), III, 24.
- (142) Ibid (3), XI, 3-4.
- (143) Ibid (3), XI, 7-8.



- (144) Ibid (3), VI, 3-4.
- (145) Ibid (3), XI, 13-21.
- (146) Ibid (3), XI, 17-18.
- (147) Ibid (3), XII, 25-26.
- (148) Ibid (3), XI, 17-24.
- (149) Ibid (3), XIV, 15-16.
- (150) Ibid (3), XIII, 53-54.
- (151) Ibid (3), I, 7-8.
- (152) Ibid (3), I, 6.
- (153) Ibid (3), X, 3-4.
- (154) Ibid (3), VII, 3-4.
- (155) Ibid (3), VII, 21-22.
- (156) Ibid (3), VII, 12.
- (157) Ibid (3), VII, 40-41.

CAPITULO IV  
MAGNITUD MISTICA DEL ROMANCIERO DE LA VIA DOLOROSA

Es pertinente delimitar el concepto de misticismo ante -- las diversas interpretaciones que se han dado a este vocablo. En el "Romancero de la Vía Dolorosa" se entiende como un fenómeno puramente católico, bien definido y determinado por el magisterio y la tradición de la misma Iglesia.

La anterior advertencia resulta oportuna porque ahora se ha apellidado con este vocablo de misticismo al quietismo, al pentecostalismo, al yoga, a la meditación trascendental, e incluso a otras manías de prácticas esotéricas que requieren de psicotrópicos. Hay poderosas razones para poner fuera de consideración otras doctrinas y pseudodoctrinas, las cuales plantean una ejercitación de las potencias del espíritu con el primordial propósito de una "self realization", conducir al alma al goce de los frutos de la quietud de ánimo, en contraste la iglesia católica que propone una progresiva purificación del alma para disponerla a la aniquilación del "Yo" y conducirla a la perfecta unión del amor con Dios.

Al proponer el "Romancero de la Vía Dolorosa" como poema de elevación mística, no se aprovecha como sinónimo de poesía religiosa, sino que hace estricta limitación del momento más alto dentro del proceso hacia la unión con Dios.

El Misticismo "es el conocimiento experimental de la presencia divina en que el alma tiene como una gran realidad un sentimiento de contacto con Dios". (158). La monja car---



### Vía de Piedad

En la primera fase el alma se siente atraída por Dios pero más bien de una forma indirecta y un tanto lejana. Es el asombro ante el prodigio de la creación, anonadamiento ante la majestad y la justicia; cierto entusiasmo ante la misericordia, la providencia, la redención y las promesas divinas. El hombre, para estos momentos, ha llegado el enamoramiento de Dios, su relación con él es un conocimiento intelectual o una intuición afectiva de su presencia; el corazón puede estar alerta a querer y cuando se decide lo hace con un amor con límites muy humanos. La intención de llegar a Dios puede ser firme pero la voluntad es pobre y débil, se sintetiza en actos aislados de piedad: sacrificios, oraciones, algunas renunciaciones, pero el pecado quebranta todo esfuerzo constante e impide el vuelo libre del alma. Los tres puntos cardinales del esquema de esta primera etapa se identifican con: 1). pecado; 2). remordimiento y enmienda; y 3). gracia (algunos acercamientos intelectuales y afectivos de Dios con el alma).

### Vía Ascética

El ascetismo del griego "daxe" (ejercitación), es el estado espiritual en que el hombre se va desprendiendo de las glorias y seducciones del mundo y busca fortalecer la voluntad, la disciplina de las pasiones. Si en el estrato anterior se alcanzaba la virtud, aquí se plantea el ejercicio de la misma, hasta darle magnitud de hábito de conducta.

En el ascetismo, la ausencia de Dios no es indiferencia o tristeza, sino de dolor, pesadumbre de ser infiel a al-

guien a quien se ama con seguridad. Ya aparece aquí el amor a Dios como móvil del caminar del alma, aunque no es encendido ni profundo, es una emoción intensa, un afecto sólido, un consentimiento más vivencial que intelectual - aunque no pleno y firme; un convencimiento y una decisión tenaz de seguir a Dios.

Se agudiza la percepción de Dios y esta siempre resultó a la acción de evitar el pecado y sus culpas, más que a aspirar a estados más altos de espiritualidad.

### Vía Mística

El fruto más alto de la perfección espiritual, el misticismo, que es la suprema intimidad del alma en amor a Dios, es una experiencia en que se distinguen tres momentos: purgación, iluminación y unión, en los cuales se derraman con abundancia y profundidad los carismas del Espíritu Divino: fe, amor, confianza, paz, sabiduría y otros fenómenos que libre y gratuitamente regala Dios al alma: éxtasis, visiones, profesis, paraglosia y otros prodigios.

### SIMILITUDES Y DIFERENCIAS ENTRE POESIA, MISTICA Y POESIA MISTICA.

#### La Poesía y la Mística

Es de nuevo común en nuestros días (como lo fue en el Romanticismo, Modernismo y otras modas estéticas), mitificar el fenómeno de la creación del artista identificándola con un hecho de naturaleza mística; así mismo es frecuente que un poeta de extraordinarias habilidades retóricas y de suficiente erudición teológica, sorprenda a especialistas y profanos con poemas de fingido misticismo.

Por otro lado se dan verdaderos místicos que carecen de la aptitud para la expresión poética aunque posean un caudal de auténticas experiencias místicas.

Resulta entonces pertinente destacar las siguientes observaciones:

Se ha afirmado que la poesía y la mística emparentan por que ambas buscan a tientas en la oscuridad un misterio que una y otra aprenden a través de la intuición, que revelan lo oculto y lo inexpresable para el común de los hombres.

Las similitudes anteriores son aparentes; aun si se considerase el misterio como materia esencial coincidente, se tendría que tomar en cuenta la naturaleza y proporción del factum que es distinto en ambas. En la mística el elemento único de inspiración es Dios y es la mirada totalizadora para percibir y juzgar el mundo, luego la magnitud es única y absoluta; la mística es necesariamente teológica y didáctica. En la poesía, la materia poetizable es de condición inconstante y diversa, no hay punto absoluto desde donde observar la realidad, aunque todo se filtre en el pedazo de arte.

En la mística no se captura la experiencia por el exclusivo esfuerzo de la voluntad del hombre, sino a través de la voluntad divina que se consume por medio de la fe, lo cual le imprime rango sobrenatural. En la poesía el problema de la concepción y la creación se ha discutido mucho en cuanto a sus causas y su naturaleza, pero es innegable que depende en su mayoría de las potencias que posea el artista; intuición, inteligencia, imaginación y sensibilidad, así como de su conocimiento y manejo de los re----

cursos artísticos; o sea, la actividad poética está casi determinada por condiciones meramente humanas.

### Poesía Mística y Poesía Misticista

Por otra parte, existen serias diferencias entre poesía misticista y poesía mística; a menudo la primera fabrica una poesía desproporcionadamente enfática con base en una experiencia "religiosa" pobre o poco auténtica; esta circunstancia se debe distinguir de aquella en que algunos genuinos místicos usan fórmulas poéticas inadecuadas.

La verdadera poesía mística va más al ánimo que al espíritu, más al espíritu que al intelecto, más a la intuición que a la reflexión, pero sin descuidar ninguna de ellas.

Las creaciones poéticas del misticismo real requieren una estructura simbólica y alegórica ya consagrada en arquetipos; necesitan de un lenguaje particular, único, con expresiones y léxico exclusivos. La poesía cuasimística puede poseer un alto valor estético, pero casi siempre descuida el rango simbólico-teológico o litúrgico porque no padece la urgencia de explicar lo inefable, de descubrir lo desconocido o inesperado, por lo cual los poemas pseudomísticos resultan efectistas, plagados de imágenes puramente ornamentales, con inexactitudes o digresiones conceptuales o con vaguedades léxicas y estilísticas.

El "Romancero de la Vía Dolorosa" comprende una amplia variedad de actitudes de ánimo y espíritu que van desde la apatía cobarde y la nostalgia de Dios, hasta la ascensión de cumbres donde Dios se derrama en gracias. Es el aparato místico en el cual el alma del poeta se consume en un amor abrasador con características más vivas.

En el "Romancero de la Vía Dolorosa", el leit motif como en todos los poemas de sincera y clásica expresión mística, es el amor a Dios, dentro de la tradición cristiana, necesariamente inspirado y sustentado en torno a la rica simbología del supremo sacrificio de Jesucristo en la cruz. Técnicamente, el amor a Dios como tema fundamental sirve de firme estructura interna unificadora, que le da figura y movimiento, que presenta una clara, sólida, natural y elocuente evolución de los diferentes grados y sus matices, sin saltos, disgresiones o falsas actitudes espirituales.

Debido a la contundencia de tal progresión ascendente hacia el misticismo se ha podido formular una gráfica piramidal con su punto de arranque o preparación, desarrollo, punto crítico o desenlace, que sigue en una forma extraordinaria el diseño melódico y tonal en cuanto a otros efectos artísticos estudiados en capítulos anteriores.

Los primeros cuatro romances son un prelude, en cuadro introductorio a la ascensión espiritual del poeta a la divinidad; se plantea la postura interior inicial del poeta ante el misterio del sacrificio y luego se confronta con la posición ante el mismo hecho de tres modelos místicos de diferente gradación y naturaleza: Cristo, la Virgen y la Tierra. Durante estas escenas, el poeta apenas aparece como testigo accidental en la IV Estación.

En los siguientes cuatro pasos desde el quinto al octavo, el poeta vuelve a ser coprotagonista y en él ocurre una gradual intensificación del sentimiento hacia Cristo, se distinguen desde cierta tibieza a la dolorida conciencia, el arrepentimiento, el estado de gracia y el enamoramiento de Dios.



Ya cumplido el enamoramiento del alma humana con la de Dios, vienen otra serie de cuatro estaciones, en las cuatro estaciones en las cuales se propone un status que de acuerdo con los tratados de San Juan de la Cruz, se identificaría como la "noche oscura del alma" y que estructuralmente en el "Romancero de la Vía Dolorosa" sería el elemento cumbre o cima crítica. Dicho momento se caracteriza por una búsqueda angustiosa de Dios, que parece ocultarse. El alma en tal trance es conducida entre el dolor, por el amor, la fe y la confianza.

Las décimotercera y última representaciones se pueden considerar técnicamente como epílogo o desenlace porque interrumpen el desarrollo y ofrecimiento espiritual del poeta como personaje coprotagonista; el penúltimo es un conmovedor paso en que la Virgen dedica a Jesús muerto entre sus brazos una estrujante canción de cuna y la décimocuarta escena presenta al poeta identificado con el nivel místico de la madre de Jesús. Algo así como la vacilante luz que precede a la aurora, el fin de la noche y el anuncio del nuevo y esplendente día.

### 1. Ante el Camino

El fragmento de la estructura temática al cual se le ha llamado "preparación" es extraordinariamente interesante, porque en él se plantean las distintas posibilidades místicas: la del poeta, la de Cristo y la de María con respecto a un mismo fenómeno de la Pasión.

En el primer romance, el poeta nos descubre diferentes actitudes interiores, su conciencia es terriblemente sacudida por la tenaz resaca de un silencio culpable :

"Te condenaron a muerte  
tu silencio y mi silencio" (160)

"Pastores, por cobardía  
me mataron mi Cordero" (161)

Además el alma del poeta se muestra flagelada por la imperturbabilidad de Jesús ante los angustiados gritos del otro, aconsejándole, instigándolo, retándolo a que se salve, pero como respuesta, un silencio oceánico, un vacío inexorable:

"Habla, Jesús, que te matan" (162)

"¿Por qué te quedas callado  
si eres el Divino Verbo?" (163)

"La boca de Dios quedó  
baldía como el desierto" (164)

Al sentir el poeta la imposibilidad de entablar una comunicación con Cristo condenado a muerte, recurre a descubrir el dolor de haberse prestado como coautor del delito, por lo cual, busca a los pastores como confidentes para descargar en ellos el arrepentimiento que le amarga:

"Debí gritarles: ¡Judíos,  
yo soy, yo soy el perverso;  
a mí la hiel, las espinas,  
a mí la cruz y el flagelo!..." (165)

Es interesante observar como Fray Asinello no hace recaer la culpa de la condena y muerte de Jesús en un per

sonaje o a una circunstancia histórica, no contempla a distancia la Pasión de Cristo, sino que la vive, la re vive en presente y en particular. También es digno de tomar en cuenta que aún el poeta no ha pedido perdón, ni expresa propósito de enmienda. Esta I Estación es un desnudarse la conciencia para mostrar un íntimo y genuino desgarramiento.

En la segunda, tercera y cuarta escenas, aunque no aparece el autor como coprotagonista, no se deben considerar como interrupciones o digresiones, porque en ellas se pretende deslumbrarlo con la presentación de tres modelos místicos de diferentes magnitudes pero de igual naturaleza: Cristo, María y la Tierra y ante estas tres actitudes, compara y constata su errado rumbo ante el camino hecho de humildad, amor y sufrimiento.

Es avivar el deseo de cubrir una urgencia insatisfecha, mostrando a manera de insinuación la solución y la forma de conseguirla. La trascendencia mística de estos tres cuadros se analizará; después se proseguirá exponiendo la evolución del poeta a través del Romance ro.

## 2. En el Camino

En la segunda sección que se ha propuesto de la estructura temática en el Romancero y que comprende las estaciones V, VI, VII y VIII, dominan algunas notas que la diferencian de lo que se ha apellidado "Introducción o Preparación" y de las cuales merecen enumerarse: petición de ayuda, aceptación de dolor, la honda y ya irremediable súplica de perdón, con la cual viene la concesión de los dones como la absolución, el enamoramiento

to y la comunicación de tú a Tú con solemne atrevimiento y otras gracias especiales como el carisma de las lágrimas.

Lo que en la primera intervención del poeta, era la expresión llana de un sentimiento, a veces en voz baja, - ahora cobra dimensiones de pasión; el temor es horror, el anhelo de comunicación de la primera aparición, ahora es petición angustiosa de ayuda, jubilosa oblación en la que se anula la propia voluntad y se ofrece todo el ser, para vivir íntimamente la existencia del Otro.

"Eres, como yo, de barro,  
hazme, como tú, de trigo;  
exprímeme en el monte  
como maduro racimo;  
y los dos, compenetrados,  
hechos de harina y de vino,  
en la cumbre amanecida  
seremos un sacrificio" (166)

Las líneas poéticas finales de la estación quinta bien valen una mención laudatoria por la capacidad de síntesis y alta expresividad que encierran. Los versos 33 y 34 en una antítesis exquisita, delatan la condición todavía muy humana del poeta y la distancia que lo separa de Dios, aunque en realidad el autor lo que quiere destacar, lo que enfatiza, son las semejanzas que lo acercan y lo unirán a la divinidad.

Lo que nos revela que no hay esperanzas para la comunicación que se está proponiendo de igual a igual, es un Tú íntimo y muy personal y en estricta soledad, sin intermediarios, sin testigos.

El anhelo de unidad con Dios va ganando fuerza, a medida que ocurre el enamoramiento. En la VI Estación el deseo se plantea a pesar de dolores, penalidades, oprobios, vergüenza, debe consumarse con plenitud y perfección.

"Morado de bofetadas,  
palidecido de oprobios.  
Me enamoras como nunca  
porque en tu cara conozco  
todo el amor que me tienes  
encendido y doloroso" (167)

"En tí quiero retratarme  
como un espejo en el otro" (168)

En la séptima escena arrecia el sentimiento de amor a Cristo a través del júbilo de poseer a Jesús completo, sensible e invisiblemente en la Eucaristía; Cristo caído por segunda vez contemplado como "migaja de pan caído, para el hambre de los perros". Este atrevimiento no es blasfemo, está infundido del entusiasmo desmesurado de ver a Cristo a la medida de nuestra hambre, cubierto de nuestro polvo debido a que la fusión con Dios, es un misterio al alcance material de nuestros labios.

En el paso octavo, el poeta se sabe seguro de amar y del amor de Dios y debido a esta gracia, reconoce el trasfondo de las actitudes e intenciones de Cristo, a diferencia de la demás gente:

"¡Oh, Divino Enamorado  
yo sé que por fuera sufres,  
mas, por dentro, estás gozando" (169)

Para el poeta, el amor a Dios es camino conocido y con base en sus experiencias busca definirlo; a la vez que lo identifica con el amor que Jesús siente, ya está - cierto de compartir un sentimiento de la misma naturaleza (aunque en diferente proporción); es el amor divino del Padre, que Fray Asinello distingue y lo escribe con mayúscula:

"porque el Amor, cuando hiere,  
 es como aroma de bálsamo  
 que mientras más nos traspasa  
 es más suave y delicado.  
 Las heridas de amor saben  
 a miel y huelen a nardo" (170)

Lo que revela altura mística en Fray Asinello es más - la constancia en el alma y el dolor de no hacer el - bien, que el mantenerse a salvo de pecar y el remordimiento de las caídas. Este rasgo pone su poesía por - encima de la piadosa o ascética.

"Déjame llorar, Señor,  
 para siempre, sin descanso" (171)

El regocijo ante la cercanía de Dios y los frutos espirituales que de él emanan, va cediendo a otro senti--- miento diferente durante las estaciones IX y X: la preparación a la "noche oscura". La tercera caída, Fray Asinello la interpreta como una caída del alma, hasta la fatiga espiritual que aconseja peligrosamente no - continuar la marcha. Es una prueba profundamente mortal; más que el riesgo de morir antes de llegar al Calvario, es la dolorosa posibilidad de no consumir el sacrificio, interrumpir el camino de ascensión espiritual: "son charcas que ofrecen lotos de oro y víboras

anudadas" (172). En esta escena, Cristo y el poeta se acercan a un momento de purgación pasiva, la cual San Juan de la Cruz, ha llamado "Ja noche oscura del alma", la que precede al amanecer en Dios y que el autor del Romancero describe así:

"Cuando en las venas hay frío  
y anochece en las entrañas..." (173)

En el cuadro décimo, en el que desnudan a Jesús y le dan a beber hiel y vinagre, los primeros cuarente y siete versos destacan el abandono, la soledad sin orillas y el desamparo del Redentor. La otra parte del poema, Fray Asinello hermana su sentimiento al de Jesús, agrega después efectos torturantes como la vergüenza de las culpas, la inquietud que el Amado lo encuentre desnudo en la hora de las nupcias. Dios parece estar oculto o a distancia; la fe se debilita y falla, y el deseo de eternidad es una urgencia sin tregua.

En la XI Estación, Cristo clavado en la cruz, el alma del poeta cae a la sima más profunda del estado de purificación pasiva o "noche oscura del alma". Es el momento más brillante, la coyuntura central de toda la obra, es el punto donde desembocan y se filtran los pensamientos más relevantes de los capítulos anteriores y en el que se apoyan los tres últimos.

El historiador Helmut Hatzfeld, ha definido esta postración del ánimo como "el significado de la aparente ausencia o la no sentida presencia del Amado, es amenazante, informe, espectral, misteriosa, paralizadora, solitaria noche..." (174). El alma mientras avanza más, reconoce su humilde condición frente a las gracias otorgadas y su-

fre su invalidez porque sin Dios no puede sufrirse a sí misma. Hay una importante desolación. San Juan, de la Cruz en la prosa explicativa al poema de "La Noche Oscura" lo expresa a través de una bellísima imagen alegórica: "Como el que tienen aprisionado en una oscura mazmorra, atado de pies y manos, sin poderse mover ni sentir algún favor" (175). Según el mismo San Juan, está la "casa sosegada", - es decir, subsecata, seca de raíz, amortecida en su materialidad, pero en la cual gravita, asecha el enemigo indefinido y por lo cual debe ser abandonada en soledad y en secreto: "Hay una soledad reservada para cada alma, profunda, pavorosa, aterradora pero atractiva y fascinante" (176).

Fray Asinello, para vestir y sintetizar este fenómeno místico, desarrolla una certera y hermosa alegoría, plena de satisfacción histórica y teológica en la que el poeta es el pueblo de Israel, en el destierro en búsqueda de la tierra prometida y el panorama del alma es el del destierro. Cristo en tal situación es la Roca de salvación. Las horas daciones en las manos y pies de Jesús son que toque en la Roca que descubre manantiales de agua viva que se derramará sobre nosotros.

"Eres la roca que guarda  
torrantes de vida eterna;  
nosotros somos la sed  
coagulada de la tierra" (177)

La aparente "ausencia de Dios", a la aludida arriba, está expuesta entre los versos del 25 al 30 de esta luminosa XI Estación; el hombre sin Dios está al mismo tiempo sin alegría, sin belleza, hambriento:



"Así, sin vino, sin rosas,  
sin pan y sin azucena" (178)

El poema en las líneas líricas siguientes nos sacude con una paradoja de alta fidelidad mística y artística, la cual se refuerza dándole efectos orgánicos al sensibilizarse en el hombre. Con el fin de imprimirle más fuerza, añade dos hipérbolos interrogativas y el impacto es estrujante en el lector; sería interesante imaginar cuál sería el que provocó el sentimiento en el autor.

"con este fuego oscuro  
que se arrastra por las venas  
¿qué vida puede vivirse?  
¿qué muerte será más negra?" (180)

Al igual que San Juan, hay una sequedad inmensa ante el fuego abrasador del amor a Dios y la ilusión de lejanía del Amado que es el venero de aguas eternas; el alma de Fray Asinello se siente como la de San Juan, arrancada de raíz:

"nosotros tenemos sed  
en nuestras áridas venas.  
Nuestra sed es infinita,  
nuestra sequedad tremenda;  
el ardor de los desiertos  
en nuestras almas llamea" (181)

No falta en esta descripción de tal etapa purgativa, pasiva, la mención de los enemigos del ánimo, en este caso es la imaginación, sin duda una tentación terrible, de la cual nos previene San Juan de la Cruz y los demás varones santos que probaron el misticismo, incluso pensadores como

Pascal. La imaginación es peligrosa porque suele confundir su aspecto con el rostro y naturaleza de la fe; en esta vía espiritual la razón no alcanza y el hombre se deja conducir tan sólo por la fe, "a oscuras y en celada", de aquí su riesgo. El autor del Romancero la entiende así:

"Espejismos de locura  
 en la mente reverberan  
 y sube un grito de fuego  
 desde las entrañas secas" (182)

En la segunda parte de este monólogo, taladradas las extremidades del Salvador y derramada su sangre sentificante entre el barro de los hombres, se describe en presente una común unión, una comunicación de sustancias entre la divinidad y los hombres descendiéndola poéticamente a nivel orgánico, como una transfusión, para imprimirle mayor fuerza expresiva:

"Nosotros en ti vivimos,  
 Tú vives en nuestras venas" (183)

Desde la última parte del romance décimoprimeros y durante las restantes apariciones de Fray Asinello, domina un tono de serena espera, la fe está fortalecida por la consumación del sacrificio; hay dolor sosegado por la muerte de Jesús y al mismo tiempo una alegría contenida que se manifiesta en la esperanza de la venida próxima del Paráclito y su diluvio de gracias; por esta razón se urge a Jesucristo para que llegue al seno del Padre y desate la hoguera del Espíritu Santo.

En la última escena, el poeta ha logrado ya poner su alma en consonancia con un modelo místico, María; ambos juntos

y solitarios, transidos, humedecidos de soledad, se desan gran en los lamentos suaves de llanto traspasado de ternura:

"dejad que lo sembremos  
en este surco de llanto" (184)

No hay Viacrucis en español en que tal situación se ofrezca, tampoco se ha incluido jamás en las reflexiones dolorosas de otros Viacrucis la resurrección, el domingo de ramos, de los Muertos. En el Romancero de la Vía Dolorosa, aparecen como un logro de portentosa y originalísima imaginación, no por puro afán poético, sino como vuelo final de inercia, debido al empuje poderoso del que asciende de una purgación pasiva, de violenta profundidad y viveza.

A manera de complemento de este apartado sobre la magnitud mística del Romancero de la Vía Dolorosa, se adelantan - - tres conclusiones que se desglosarán en el capítulo siguiente.

El poema de Fray Asinello se mantiene fiel a la tradición mística española con respecto a su naturaleza, sus propósitos y hasta en la forma de expresión.

Dentro de los dos modelos de literatura mística, el de santa Teresa de Jesús y el de san Juan de la Cruz, el Romance de Fray Asinello prefiere la fórmula sanjuanina: intención estética y didáctica doctrinal en elevada y armónica proporción, de naturaleza más psicológica que emotiva y anecdótica y de expresión culta, simbólica y elegante.

Desde san Juan y santa Teresa, difícilmente se ha dado en

la lengua española un poeta que en un solo poema plantee una evolución espiritual en el camino místico de tan segura ascensión religiosa, dentro de la ortodoxia y la tradición mística españolas.

## Indice de Citas: CAPITULO IV.

- (158) Helmut Hastzfeld: Estudios Literarios Sobre Mística - Española, Madrid, Gredos, Tercera Edición, Colección - "Biblioteca Romántica", p. 17.
- (159) Ibid (158), p. 15.
- (160) Ibid (3), I, 2, 21-22 y 51-52.
- (161) Ibid (3), I, 37-38.
- (162) Ibid (3), I, 9.
- (163) Ibid (3), I, 13-16.
- (164) Ibid (3), I, 17-20.
- (165) Ibid (3), I, 31-33.
- (166) Ibid (3), V, 33-34.
- (167) Ibid (3), VI, 16-22.
- (168) Ibid (3), VIII, 10-12.
- (169) Ibid (3), VIII, 10-12.
- (170) Ibid (3), VIII, 13-18.
- (171) Ibid (3), VIII, 25-26.
- (172) Ibid (3), IX, 55-56.
- (173) Ibid (158), Capítulo III, p. 147.
- (174) San Juan de la Cruz: Obras Completas, México, Porrúa, Colección "Sepan Cuantos...", No. , 1975, p. 220.
- (175) Ibid (174), Poema de la Noche Oscura, p. 260.
- (176) Ibid (3), XI, 31-34.
- (177) Ibid (3), XI, 25-26.
- (178) Ibid (3), XI, 27-30.
- (179) Ibid (3), XI, 27-30.
- (180) Ibid (3), XI, 17-21.

(181) Ibid (3), XI, 13-16.

(182) Ibid (3), XI, 73-74.

(183) Ibid (3), XIV, 23-24.

## CONCLUSIONES

Es muy afortunada la selección del Viacrucis como forma externa para graduar ascendentemente la experiencia mística e intensificar la fuerza lírica.

El Romancero de la Vía Dolorosa supera en profundidad religiosa y en calidad artística no sólo a los Viacrucis populares anónimos, sino a algunos literarios como el de Gerardo Diego.

La estructura tonal del Romancero de la Vía Dolorosa, fundada en la significación de los elementos lingüísticos y los recursos literarios, coincide en forma adecuada con los momentos de desahogo o violencia de las ideas y de la acción. La musicalidad tiene un diseño simétrico al de los demás elementos constitutivos de la obra; es apoyo fundamental, no un ornato distractor.

Los recursos métricos y estróficos y algunas figuras de dicción del Romancero de la Vía Dolorosa son muy semejantes al uso de los mismos procedimientos que se hace en el romancero tradicional hispánico. Algunos esquemas rítmicos se acercan a los modelos del Romancero Gitano de García Lorca.

La utilización de la forma externa del romancero tradicional para la acción y tema del Viacrucis es adecuada por la prestancia de los romances a la narración épica y a la irrupción lírica y dramática.

El misterio de la experiencia religiosa con su sentido extraológico y contradictorio encuentran en las antítesis, -paradojas, reticencias y otras figuras de pensamiento el canal adecuado para que Benjamín Sánchez haga intenso, -claro y profundo, el proceso de comunicación entre el hombre y Dios.

Fray Asinello agrega en forma conveniente escenas fantásticas como la alegoría del pastorcito, la de la resurrección de los muertos, los diálogos entre los personajes, -que no son escenas imaginativas puramente estetizantes, -sino que agregan continuidad teológica o litúrgica y novedad artística con respecto a los Viacrucis tradicionales anónimos y los cultos estudiados.

Las metáforas usadas por Fray Asinello, revelan dos actitudes estéticas en armonía: una, la técnica tradicional -modernista de metáforas que presentan los dos elementos -de la comparación, con enlace ascendente y de naturaleza estetizante y la otra de procedencia vanguardista, con -ruptura del sistema lógico y verbal; descendente, sin uno de los elementos de la comparación; violenta y sorpresiva. En ambos casos no es un alarde de plasticidad exclusivamente, sino un vehículo tan importante como la paradoja -y la antítesis para bordar la trama de la simbología y la liturgia de la experiencia mística.

El símil, la sinestesia, las prosopografías, los etopeyas y otras figuras pictóricas, dan al poema sensibilidad, -cromatismo, sonoridad, textura, pero al tiempo auxilian -en la construcción de alegorías, símbolos de significa- ción profundamente religiosa. En el mismo nivel, los sustantivos y los adjetivos seleccionados por el autor, señalan y aluden a un cromatismo sobrio y recurrente, siempre



a tono con el dramatismo y solemnidad del Vía Crucis. De esta forma, tampoco se distraen los sentidos del lector - ante la contemplación del misterio.

En el Romancero de la Vía Dolorosa, el que habla en primera persona sigue un recorrido por distintos estados del - ánimo y del alma; parte desde el temor y la compasión, pasa por el arrojamiento de urgir a Cristo al sacrificio y la - - ofrenda generosa del reemplazo como víctima, la purificación en los sacramentos de la reconciliación y la comunión, la noche oscura del alma, hasta el tenaz deseo de la unión con Dios y el momento final de la resurrección de los muertos.

La ascensión que se propone es gradual, constante, firme, integral y congruente con los tratados y actitudes de la mística española. Cada avance del "yo" al misterio, se - apoya en el estado interior del alma y sus consecuencias, evoluciona ante el lector, no hay saltos ni digresiones - ideológicas, estéticas o imaginativas. Ninguna actitud - psicológica, ningún estado de conciencia o reflexión, ningún diálogo o expresión retrocede o distrae del camino hacia la noche oscura del alma, y de los tres modelos místicos anticipados por el autor en María, la Tierra y Cristo, al principio del poema.

De parte del autor, la elocuencia y la talla artística no oculta, desmerece o sobrepasa a la fuerza de la evolución en la vía mística, sino que sostiene y refuerza la significación religiosa.

Coincide con la mística tradicional española al fundamentar el perfeccionamiento en dos factores irremplazables e indiferenciables, porque son una unidad; el eje amor-sacri

ficio, sacrificio-amor. Cada uno es causa, naturaleza y efecto del otro.

Difícilmente, desde los siglos de oro, se ha dado un extenso poema religioso de tan altos y sólidos vuelos espirituales y de tan fina, justa y equilibrada imaginación - poética y recreación verbal.

## BIBLIOGRAFIA DE OBRAS CITADAS

CANTAR DE LOS CANTARES, Nueva Biblia Española, Traducción -  
de Luis Alonso Schökel y Juan Mateos, Madrid, 1976.

Damais Emile, HENDEL, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.

De la Cruz San Juan, OBRA POETICA: PASTORES LOS QUE FUERE--  
DES, México, Ed. Porrúa, Colección Austral, 1967.

De la Cruz San Juan, OBRAS COMPLETAS, México, Ed. Porrúa, -  
Colección "Sepan Cuantos...", 1975.

De la Vega Garcilaso, OBRAS, Madrid, Espasa-Calpe, Collec-  
ción Austral, 1980.

De Zedelgem A., HISTORIA DEL VIA CRUCIS, Bilbao, Gráficas -  
Bilbao, Colección "Spiritud", 1958.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Madrid, Espasa-Calpe, -  
1970.

Diego Gerardo, VIACRUCIS, OBRAS COMPLETAS, Madrid, Ed. Agui-  
lar, 1969.

Fernández Moreno César, INTRODUCCION A LA POESIA, México, -  
Fondo de Cultura Económica, 1975.

García Lorca Federico, ROMANCERO GITANO, México, Ed. Porrúa,  
Colección "Sepan Cuantos...", 1983.

Hastzfeld Helmut, ESTUDIOS LITERARIOS SOBRE MISTICA ESPAÑOLA, Madrid, Ed. Gredos, Colección "Biblioteca Romántica".

Martín Flores José Mario, ENTREVISTA A BENJAMIN SANCHEZ, - Transcripción de grabación magnetofónica.

Micó Buchón, CURSO DE TEORIA Y TECNICAS LITERARIAS, Barcelona. Ed. Casals, 1971.

Mateo San, Evangelio, PARABOLA DEL NOVIO, Capítulo 24, 22;-9, 5; 15, 17.

Paz Octavio, EL ARCO Y LA LIRA, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

Pablo San, PRIMERA CARTA A LOS CORINTIOS, Capítulo 54, 55.

Sánchez Espinoza Benjamín (Fray Asinello), ELOGIO A LA MADRE MUERTA, Pliego de Poesía, Revista "Apóstol", Seminario de San José, Guadalajara, Jalisco, Poemas "Tu Cuerpo".

Sánchez Espinoza Benjamín (Fray Asinello), ITINERARIO DEL RECURDO, Pliego de Poesía, Revista "Apóstol", Seminario de San José, Guadalajara, Jalisco, Poemas "El Niño y las Estrellas".

Sánchez Espinoza Benjamín (Fray Asinello), POEMA DEL OBISPO, Revista "Apóstol", Seminario de San José, Guadalajara, Jalisco, México.

Sánchez Espinoza Benjamín (Fray Asinello), ROMANCERO DE LA VIA DOLOROSA, Guadalajara, Jalisco, México, Artes Gráficas, 1978.

Toral Alfonso M., LOS TRES PIES DEL GATO (Columna), Periódico "El Informador", Diario Independiente, Abril 5 de 1979.

VIACRUCIS BREVISIMO, Impreso en pliegos volantes, Anónimo.

VIACRUCIS DE EL DEVOTO DE LA PASION DEL SEÑOR, Anónimo, México, ed. Alpina, 1959.

## BIBLIOGRAFIA

Alonso Dámaso, LA POESIA DE SAN JUAN DE LA CRUZ, Madrid, -  
Ed. Aguilar, 1966.

Anderson Imbert E., HISTORIA DE LA LITERATURA HIPANOAMERICANA,  
México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

ANTOLOGIA DE TEXTOS SOBRE LENGUA Y LITERATURA, Centro de Es  
tudios Literarios, México, UNAM.

Bousoño Carlos, TEORIA DE LA EXPRESION POETICA 5a. Edición  
1970.

Canellada M. S., CUATRO MISTICOS, México, Ed. Servés. 1963.

Carreter Lázaro, COMO COMENTAR TEXTOS LITERARIOS, Barcelo--  
na, Ed. Limusa.

Cohen J. M., POESIA DE NUESTRO TIEMPO, México, Fondo de Cult  
tura Económica.

Del Rfo Angel y Amelia A. del Río, ANTOLOGIA GENERAL DE LI-  
TERATURA ESPAÑOLA, II, New York, 1960.

Díez-Echarri Emiliano y José María Roca Franquesa, HISTORIA  
DE LA LITERATURA ESPAÑOLA E HIPANOAMERICANA, Madrid, Ed. -  
Aguilar, 1972.

García Rivas Heriberto, HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA,  
México, Ed. Esfinge.

Kayser Wolfgang, INTERPRETACION Y ANALISIS DE LA OBRA LITERARIA, Madrid, Ed. Gredos.

Lazo Raymundo, EL ROMANTICISMO, México, Ed. Porrúa, Colección "Sepan Cuantos", 1965.

Lozano Fuentes J. M., LITERATURA ESPAÑOLA Y MEXICANA, México, Ed. C.E.C.S.A., 1980.

Micó Buchón J. L., CURSO DE TEORIA Y TECNICAS LITERARIAS, - Barcelona, Ed. Casals. 1971.

Millán María del Carmen, LITERATURA MEXICANA, México, Ed. - Esfinge, 1978.

Torri Julio, LA LITERATURA ESPAÑOLA, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.