

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



**CONSIDERACIONES SOBRE EL EPIGRAMA
EN LA POESÍA DEVOCIONAL DE
RICHARD CRASHAW**

TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:
OLIN MOCTEZUMA BURNS

DIRECTORA:
DRA. ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2017
CD.MX



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

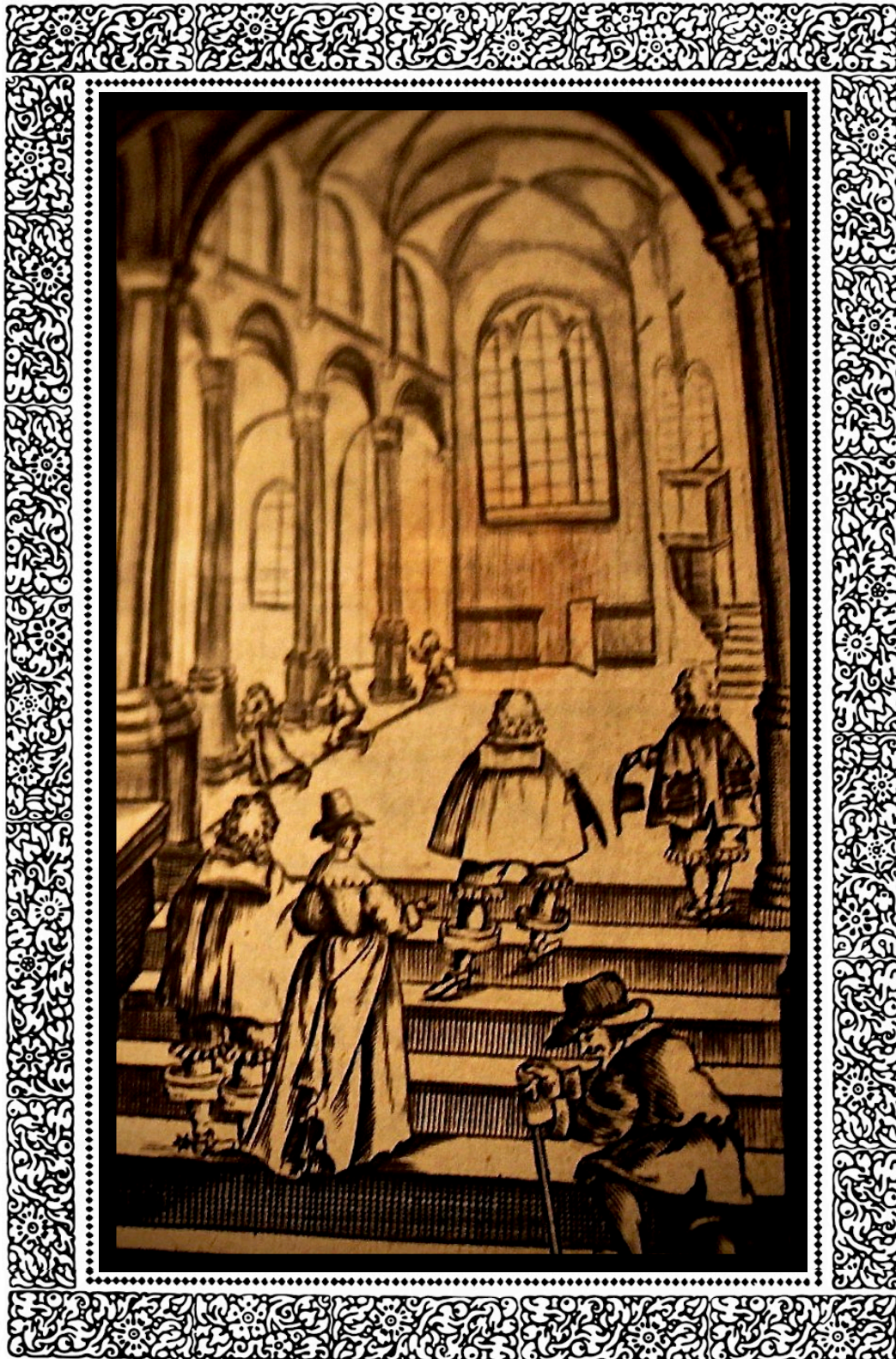


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Frontispicio de *Steps to the Temple* (1646-1648) de Richard Crashaw.

Grabado de J. Cross.

AGRADECIMIENTOS

La semilla de este trabajo se plantó en un salón de clases, por lo que encuentro apropiado comenzar agradeciendo a la Dra. Ana Elena González Treviño, mi mentora y asesora. Desde el inicio grabó en mí su amor por el siglo XVII y ha sido una fuente de inspiración por su rigor académico y su curiosidad, por su insaciable búsqueda de conocimiento y de perfeccionamiento íntegro del ser. En estos años me ha animado y me ha apoyado incondicionalmente.

Este trabajo está en deuda profunda con el Mtro. Edward Bush Malabehar por los métodos y las ideas que a través de mis estudios académicos me impartió. En su salón de clases fomentó, siempre, una actitud crítica y una indagación intelectual implacable. Los desafíos que ofrecían sus clases, así como sus consejos y palabras de aliento, me ayudaron a encontrar mi voz.

Me gustaría dar las gracias al Lic. Héctor Alejandro Pacheco García, a la Dra. Gabriela Villanueva Noriega y a la Dra. Anaclara Castro Santana quienes me hicieron el honor de leer mi manuscrito desde perspectivas diferentes e hicieron sugerencias que nutrieron mi trabajo.

Muchos otros académicos me han brindado apoyo generosamente durante mis estudios en la UNAM, quisiera agradecer especialmente a: Dra. Susana González Aktories, Dra. Emma Julieta Barreiro y Mtra. Rocío Saucedo.

También quiero agradecer el apoyo de mis padres, Elena y Pedro, por su confianza y su apoyo en mi búsqueda, por instruirme y por su cariño.

A mis hermanos: Lorena, Aurora y Tlaloc por llenarme de alegría y amor.

A mi tío Joe, quien siempre me acompañó a la distancia.

Este trabajo se nutrió del apoyo brindado por la DGAPA que hizo posible esta investigación a través de los proyectos PAPIIT IN404914 e IN405216, ambos titulados “Estudios literarios y culturales de los siglos XVII y XVIII en lengua inglesa y francesa”.

Quisiera agradecer también a The British Library por darme acceso a *Steps to the Temple* y permitirme usar mis fotografías en esta tesis.

A los anteriores estoy profundamente agradecida y espero que cualquier persona cuyo nombre falta y debería haber aparecido aceptará mis disculpas por la inadvertida equivocación.

Mi última tarea es la de agradecer a Cristian Torres quien me acompañó en el descubrimiento, en el trabajo, en la resignación y en la perseverancia. Sin su apoyo este trabajo no habría visto luz del día: invariablemente asumió la carga de este proceso, aplicó su mirada crítica al texto y proporcionó apoyo y aliento durante mis (muchos) momentos de duda. Es con el afecto más profundo que le dedico este libro.

A Cristian

“Then my lyfes Leach doe you your skill reueale,
and with one salue both hart and body heale.”

ÍNDICE

Introducción	1
1. El cultivo del epigrama en la modernidad temprana	5
2. La poesía devocional: encarnación textual	10
3. “that one Eye may be All, and every whit of me”: la aprehensión visual de la divinidad	14
4. “Thou spak'st and streight the blind man saw”: la imagen literaria	18
4.1 La imagen en la poesía devocional	18
4.2 La visualización del texto: imagen y epigrama	21
5. “in another sense Still legible”: la lectura como acto devocional en “Divine Epigrams”	25
5.1 Perspectivas sobre la parábola de Lázaro y el hombre rico	26
5.2 Ante la Virgen de la leche y la Madonna de la humildad	32
5.3 <i>Ostentatio vulnerum</i> : la interpretación del cuerpo	43
Conclusiones	52
Bibliografía	56

ILUSTRACIONES

—Frontispicio de *Steps to the Temple* (1646-1648) de J. Cross

1. *View of Gdańsk from the Northwest with Staffage* (1620) de Hans Krieg
2. *The Parable of the Rich Man and Lazarus* (1630) de Bartholomeus van Bassen
3. *El rico Epulón y el pobre Lázaro* (c. 1650) de Juan Sevilla Romero
4. “*Upon Lazarus his Teares*” de Richard Crashaw
5. “*Luke 16. Dives asking a drop*” de Richard Crashaw
6. *La Verge amb el Nen* (c. 1450) de Jean Fouquet
7. *Mare de Déu de la Llet* (1468) de Bartolomé Bermejo
8. “*Luke 11. Blessed be the paps which Thou hast sucked*” de Richard Crashaw
9. *Virgen de la humildad* (s. XIV) de Lippo di Dalmasio
10. “*On the Blessed Virgins bashfulness*” de Richard Crashaw
11. *El retablo de Isenheim* (1512) de Matthias Grünewald
12. *Der Schmerzensmann* (c. 1430) Master Francke
13. “*I am the Doore*” de Richard Crashaw
14. “*On our crucified Lord Naked, and bloody*” de Richard Crashaw
15. “*On the bleeding wounds of our crucified Lord*” de Richard Crashaw

INTRODUCCIÓN

Richard Crashaw (c. 1613-1649) es un caso particular en la tradición epigramática inglesa.¹ Es uno de los pocos autores cuyos epigramas gozan del mismo renombre que el resto de su poesía. Los epigramas de poetas canónicos como George Herbert y John Donne, por ejemplo, se han desplazado a los márgenes de sus obras. Sin embargo, los epigramas de Crashaw constituyen una parte importante de la poesía del autor que nos ha llegado y la influencia del estilo epigramatario puede distinguirse incluso en su verso largo. Sin embargo, en la historia crítica del poeta, es notable que su obra se ha desligado de la tradición epigramática.² Una aproximación a los epigramas en inglés de Richard Crashaw bajo la luz de los géneros que confluyen en éstos permite, por un lado, proveer el contexto necesario para entender algunas de las faltas que se les atribuyen y, por el otro, conocer las transformaciones del género en el contexto inglés, en especial en relación con la poesía devocional.

Richard Crashaw inició la composición de epigramas como ejercicio escolar en la adolescencia al ingresar a Charterhouse School en 1629. Desde el principio, estos poemas tuvieron una circulación informal importante.³ En 1631 entró a Pembroke Hall en Cambridge, donde su exploración literaria se complementó con una educación en las artes visuales y donde comenzó a componer música, pintar y realizar grabados. Su interés por la sonoridad y el uso de la tradición pictórica, así como de las imágenes como construcciones retóricas, se consolidó de forma más notoria en su poesía al volverse un sitio de convergencia para las artes. En este periodo, además, aprendió seis idiomas: hebreo, latín, griego, italiano, español y francés. Su conocimiento de diversas lenguas y el deseo de unir culturas y tiempos divergentes lo llevó a explorar las posibilidades expresivas del mundo antiguo. En sus traducciones y sus epigramas confluían las formas clásicas con su propio contexto para expresar su creciente fervor religioso.

¹ Un epigramista es aquél que compone epigramas. Epigramático es un calificativo utilizado para nombrar aquello perteneciente al epigrama y epigramatario se refiere al estilo de este género.

² Existen estudios que vinculan su poesía con la tradición emblemática, pero no se considera la independencia de los epigramas respecto a las imágenes que acompañaban. Cf. Matthew Horn, “A Safe Space for the Texted Icon: Richard Crashaw’s Use of the Emblem Tradition in His Devotional Lyrics” (2008), Marc F. Bertolasco, “Crashaw and the Emblem” (1968) y Rosemary Freeman, *English emblem books* (1948).

³ En “A Manuscript of Crashaw's Poems from Loseley” (1964-5), John Yoklavich concluye que la poesía de Crashaw disfrutaba de una amplia circulación informal desde 1630 debido a las variaciones de cada poema y su presencia en manuscritos, en colecciones y en misceláneas.

En contraste con su padre, el clérigo anglicano William Crashaw, el poeta era relativamente pasivo en el ámbito político. La militancia protestante del clérigo había llevado a que recolectara los libros más importantes de teología y devoción católica para refutarlos en panfletos y sermones. Cuando el poeta tenía trece años, su padre murió, con lo que su educación se complementó con la biblioteca principalmente católica que había heredado. A pesar de sus tendencias anti-puritanas y católicas, el deseo de alcanzar a un público amplio llevó a que el poeta escribiera a partir de los puntos de identificación de las diversas facciones del cristianismo inglés.

El sincretismo religioso de su verso y la incorporación de fuentes de diversas culturas, así como su maestría en el uso del epigrama, le valieron una popularidad modesta pero unánimemente positiva en su época (Roberts 4). A los escasos veintiún años, ciento ochenta y cinco de sus epigramas religiosos en latín se publicaron en *Epigrammatum sacrorum liber* (1634), libro que formaría parte de las lecturas sugeridas en Emmanuel College, Cambridge (Roberts 2). A pesar del exilio del poeta en 1644 por las crecientes tensiones políticas y religiosas, la circulación informal de su poesía en inglés no cesó. En 1646, un recopilador y editor desconocido se aventuró, probablemente sin autorización del poeta, a publicar en la imprenta de Humphrey Mosely en Londres dos colecciones de poesía en un mismo volumen: *Steps to the Temple* y *The Delights of the Muses*, aquel de poesía religiosa y éste de poesía secular. En *Steps to the Temple*, libro que se reeditó dos años después, se recopilaron por primera vez sus epigramas devocionales en inglés bajo el título de “Divine Epigrams”. La popularidad de ambas ediciones alentó a su amigo, Thomas Car, a preparar una elegante colección de poemas religiosos con doce grabados: *Carmen Deo Nostro* (1652), que sería publicada tres años después de la repentina muerte de Crashaw.

En este trabajo se utilizará la primera edición de *Steps to the Temple* (1646), a pesar de la dificultad en la lectura por las peculiaridades del poeta y los errores que se corrigieron en ediciones posteriores (tales como la inclusión de quince poemas “humanos” entre los “divinos”). Esta edición es más útil para los propósitos de este trabajo porque refleja las versiones tempranas de los epigramas y la forma en la que circulaban. La segunda edición de 1648, si bien incorpora enmiendas que facilitan la lectura, también refleja un cierto sesgo que las versiones tempranas no

contenían, pues incorpora revisiones y poemas escritos tras la conversión de Crashaw al catolicismo. Las tendencias católicas que en la segunda edición de *Steps to the Temple* eran solamente una sugerencia, se afirman en *Carmen Deo Nostro*. Los títulos se cambiaron, se eliminaron poemas que mostraban tendencias anglicanas y se ordenaron de acuerdo al calendario litúrgico de la Iglesia católica romana (Healy, *Richard Crashaw* 5-7). Además, en *Carmen Deo Nostro*, la importancia del epigrama en la obra del poeta no es tan evidente, pues el número de epigramas disminuye y se encuentran, no como una serie, sino de forma intermitente a lo largo del libro.

A pesar de la recepción positiva de Richard Crashaw en su época, desde el siglo XVIII éste ha sido relegado a los márgenes del canon literario inglés. Su estilo se ha considerado “femenino”, por la aparente predominancia de la emoción sobre el intelecto, “barroco” y “extranjero”, anómalo en la tradición inglesa por sus influencias continentales e inclinaciones religiosas, “ilegible” si se reivindica como afín a sus contemporáneos protestantes, y “perverso” si se adopta un enfoque psicoanalítico en el análisis de sus imágenes.⁴ No obstante, la reivindicación de Crashaw lleva décadas consolidándose, por lo que, como señala Robert M. Cooper, no es momento de defender al poeta, sino de proporcionar nuevas aproximaciones a su estudio de forma que se muestren tanto las tradiciones dentro de las cuales trabajaba como las particularidades de su obra (viii, en Roberts 29). Una aproximación tal se encuentra en el estudio de los breves poemas que le ganaron renombre en su época: sus epigramas devocionales. El estudio de éstos bajo la luz de los dos géneros que confluyen en la colección, el epigrama y la poesía devocional, permite contextualizar las faltas que se le atribuyen, ver el lugar del poeta entre sus contemporáneos y evidenciar su estilo particular.

Este trabajo, al mismo tiempo que plantea un nuevo acercamiento al estudio de Crashaw, busca explorar un panorama más amplio que el uso particular que le dio al epigrama. La maestría

⁴ John R. Roberts y Lorraine M. Roberts hacen un amplio recorrido de la recepción crítica de Crashaw desde su época hasta finales del siglo pasado en la introducción de *New Perspectives on the Life and Art of Richard Crashaw* (1990), en la cual destacan las principales fallas que se le atribuyen: su catolicismo, sus imágenes exóticas o esotéricas, la ausencia de estructura y sus desórdenes psicológicos. Tales perspectivas han perdurado en las antologías y libros de texto actuales: “A prime example is the cliché-ridden compendium of Crashavian criticism found in *The Norton Anthology of English Literature*, in which the student is informed that Crashaw’s poetry is ‘deliberately artificial and deliberately lacking formal structure,’ that ‘extravagant metaphors [are held] loosely together’ and are combined ‘with almost grotesque effects’” (27).

y popularidad del poeta lo convierten en un caso idóneo para acercarse al género en el contexto inglés, en especial a su uso como herramienta para la devoción. El eje rector de este trabajo es entonces la pregunta: ¿cómo funciona el epigrama en la poesía devocional? Para dar respuesta a esto, iniciaré definiendo ambos géneros a partir de su comportamiento en el contexto en el cual surgió la poesía de Crashaw, para después mostrar cómo confluyen en su colección de epigramas devocionales, “Divine Epigrams”.

Entonces, primero expondré la predominancia de la vista en la modernidad temprana, particularmente el uso y el cuestionamiento simultáneos de la imagen por católicos y protestantes como vehículo de verdad y medio de acceso a la divinidad. Los peligros de depositar tal confianza en la vista encontraban su respuesta en la apelación indirecta a este sentido por medio de las imágenes literarias. En consecuencia, la poesía devocional se mostró como una herramienta para establecer una relación personal y activa con Dios a partir de la lectura, y que, además, no marcaba diferencias sectarias. Una vez establecida la relación entre imagen y palabra que surge en la poesía devocional, se mostrará la forma en la cual ésta se nutre con el uso del epigrama.

Tras delimitar el marco contextual y teórico de estos breves poemas, en la quinta sección se aborda la colección de epigramas devocionales de Richard Crashaw, “Divine Epigrams”. A partir de un análisis de dos pares de epigramas que comentan el mismo objeto y de una visión panorámica de la colección, se mostrará la forma en la que Crashaw explora las divisiones de su tiempo (católico y protestante, visual y verbal, divino y humano, autor y lector) para trazar un puente entre éstas en su poesía. Además, se resaltarán los mecanismos por medio de los cuales problematiza la representación y promueve una lectura activa. Esto lleva al planteamiento de un cambio en el análisis de los recursos visuales en la poesía de Crashaw que considera más que las fuentes o la referencialidad de las imágenes que construye, su uso como herramientas para promover la participación y la capacidad de interpretación del lector y, así, facilitar una relación con la divinidad sin mediación.⁵

⁵ La naturaleza del tema que aborda la poesía de Crashaw requiere de una nota de advertencia. En el análisis de la obra se busca una descripción del fenómeno literario, mas no hacer declaraciones dogmáticas.

1. EL CULTIVO DEL EPIGRAMA EN LA MODERNIDAD TEMPRANA

“Take a Poem hence, and tune thy Soule by it”
(Prefacio a *Steps to the Temple*)

Iniciemos el análisis con el elemento principal del título de este trabajo: *epigrama*. La palabra *epigrama* está formada con raíces griegas, siendo sus componentes léxicos *epí* (sobre) y *gramma* (letra)—la unión de éstos resulta en una definición de la palabra como sobre-escritura o resultado de la acción de escribir encima (Barcía 441). La etimología de la palabra manifiesta que en sus inicios pre-helenísticos, el epigrama se desarrolló como un género poético que acompañaba un objeto con una función práctica específica: explicar un exvoto, describir en su lápida a una persona fallecida o comentar un monumento, frecuentemente de forma anónima y cuyo significado se determinaba según su contexto particular (Baumbach *et al.*, 9). La definición del epigrama a partir de sus orígenes, sin embargo, es problemática, pues no toda inscripción necesariamente pertenece al género, así como no todos los epigramas se encuentran inscritos en objetos materiales. En el periodo clásico tardío, estos poemas se desarrollaron con cierta autonomía respecto a su objeto y pasaron de ser inscritos en piedra o metal a ser recopilados en libros, para, en la época helenística, colocarse como un género propiamente literario (3, 9).

En la modernidad temprana el epigrama resurgió en Europa debido al estudio de géneros clásicos en múltiples poéticas y monografías que prestaban especial atención a los aspectos retóricos de la composición.⁶ Por esto, la teoría del epigrama adquiere un carácter prescriptivo, lo que permite un primer acercamiento a su definición. En “‘Finis epigrammatis est anima eius’: Transformations of the Content of the Latin Epigram in the Epoch of the Baroque” (2014) Živilė Nedzinkaitė resume los principales requisitos del epigrama en tratados de la modernidad temprana. Las características que Nedzinskaitė le atribuye son la brevedad (*brevitas*), la gracia (*venustas*) y la argucia (*argutia*), así como el efecto de asombro o extrañamiento (*admiratio*) (291). De los anteriores, los primeros dos son centrales para la definición del género. La brevedad se determinaba por la longitud de los epigramas griegos recopilados en la *Antología griega* que rara vez exceden doce versos, aunque varían entre dos y veintiocho (Alexander 19). Por su parte,

⁶ Algunos ejemplos latinos de tratados retóricos del epigrama son: Julius Caesar Scaliger (Julio César Escalígero) en *Poetices libri septem* (1561), Jacobus Pontanus (Giovanni Pontano) en *Poeticarum institutionum libri tres* (1594), Gerardus Joannes Vossius en *De artis poeticae natura ac constitutione* (1647), Matthaeus Rader en *De epigrammate*, 1602, e ingleses como George Puttenham en *The Arte of English Poesie* (1589) (Enenkel 4).

argutia se define en el *Oxford Latin Dictionary* (1968) como “Cleverness in the use of words, adroitness of expression” o “verbal trickery, sophistry”. El término es cercano a la agudeza, mas no es equivalente. Mathias Casimir Sarbiewski, en *De acuto et arguto* (1627), hizo una clara distinción entre agudeza (*acutum*), la unión armoniosa de lo discorde con lo acorde, y argucia (*argutum*), el uso de figuras retóricas o el juego estilístico que causa regocijo y gracia. Sarbiewski indica que no hay equivalencia entre la agudeza y la argucia, pues ésta es el adorno u ornamento de aquella (Sydor 588).

Julio César Escalígero, principal responsable del resurgimiento del epigrama y fuente de una parte importante de los manuales de composición utilizados en Inglaterra, estableció que la *argutia* era el elemento principal del epigrama al ser alma y, por así decirlo, forma de los breves poemas (“*argutia, anima ac quasi forma*”) (395). El énfasis de Escalígero en la *argutia* hizo de ésta un elemento definitorio del epigrama en su época a pesar de ser prescindible en sus antecedentes griegos y latinos. La importancia de esta característica es atribuible al fin último que el rétor veía en la composición poética: dirigir la sociedad a partir de la enseñanza con placer (*iucunda doctrina*) (Bloemendal 74). Estos poemas se basan en una manipulación de expectativas en la medida que se evocan las emociones de la audiencia para mostrar sus errores y llamar a la corrección. Antes que nada, se lograba dicho efecto al partir de valores comunes que debían ser revaluados en la punta o el giro.⁷ El epigramista sintetizaba un concepto que frecuentemente contraponía los valores tradicionales y las interpretaciones alternas que éstos ocultan para que el lector los expandiera otra vez por medio de la tensión entre significados implícitos. La punta o el giro, por medio de la desestabilización o la apariencia de inevitabilidad, provocaba *admiratio*, emoción que podía ser utilizada para instruir o llamar a una corrección de los errores iniciales del lector. Con esto, el epigrama se perfiló como un género prominentemente retórico que se basaba en la antítesis y la paradoja, el juego de palabras, perspectivas contrastantes y giros verbales o

⁷ La punta epigramática es un final articulado que tiene un sentido de clausura máxima; es decir, la estructura y el contenido anticipan la conclusión del poema o se completan en ésta. La punta puede ser o sentenciosa, cuando el poema avanza linealmente y cumple las expectativas del lector, o ingeniosa, cuando es sorpresiva, ambigua o transgresora (de Beer 144). Estos finales dirigen la atención a la perspectiva desde la cual se debe observar el objeto o considerar la imagen y crean un efecto de perfeccionamiento y cierre de un patrón, incluso de revelación de una verdad (Smith 205). Por su parte, el giro no es exclusivo al final del poema y se crea al romper con las expectativas del lector o al presentar algo opuesto a lo esperado. El giro puede ser verbal, por medio de un juego de palabras, por ejemplo, o conceptual, como es la síntesis de perspectivas contrastantes. La complejidad intelectual del giro del poema llama a que el lector revalúe las respuestas habituales al objeto o imagen que el epigrama comenta.

conceptuales, en la precisión y máxima condensación del pensamiento, y en la manipulación de expectativas para mover y transformar al receptor.

Las exigencias del género hicieron de la composición de epigramas un ejercicio central en la educación humanista. Los estudiantes componían epigramas a partir de un tema fijo o traducían los poemas de la *Antología griega* al latín y los del poeta latino, Marco Valerio Marcial, al griego (Crane 162). No obstante, la composición y lectura de epigramas no se limitaba al ámbito escolar. Nedzinskaitė indica que, en la modernidad temprana, los eventos de mayor importancia para la vida pública estaban acompañados por breves textos recitados y escritos. Entre éstos, el epigrama predominó porque permitía exhibir públicamente la técnica poética, la madurez y el artificio de los compositores; por tanto, se volvió la base de toda forma literaria breve de la época (276). Por otro lado, el epigrama se cultivó de la tensión entre las dos formas principales del género: el epigrama juvenil, satírico y trivial de la tradición de Marcial, y el epigrama serio y didáctico de múltiples fuentes clásicas, principalmente griegas (Crane 159). Por ser esta última la que prevaleció en Inglaterra, los epigramistas ingleses seculares a finales del siglo XVI y principios del XVII, tales como John Owen, Ben Jonson y Sir John Harington, se perfilaron como moralistas y pedagogos, y adoptaron en sus poemas una actitud de censura de los males sociales (177).⁸

En los siglos XVI y XVII creció el interés por cristianizar el contenido de los epigramas (Nedzinskaitė 277). Los epigramas “divinos”, en contraposición a los “humanos”, tenían sus antecedentes tanto en la tradición de la devoción afectiva como en la teoría del epigrama, pues ambas promueven un enfoque retórico, una voz pública y persuasiva, y la concentración en una sola idea o imagen (Alexander 45-6). Los jesuitas veían en la concisión, la *argutia* y la *admiratio* la posibilidad de realizar una aproximación sistemática al sentimiento religioso que, además, facilitaba su transmisión. James Doelman indica que el desarrollo continental del epigrama religioso comenzó a imitarse en Inglaterra a partir de 1620 y la tradición del epigrama secular de Owen, Johnson y Harington fue adaptada por autores como Francis Quarles, George Herbert, John Donne y Richard Crashaw para fines religiosos (“Religious Epigram” 502). La composición

⁸ Para la influencia del epigrama latino ver: Anthony Grafton, *et al.*, *The Classical Tradition* (2010), 324.

de epigramas pasó de ser considerada trivial a ser un ejercicio regular y formó parte de los deberes educativos y religiosos.⁹

Los epigramistas religiosos, al ver la necesidad por difundir el sentimiento piadoso, utilizaron la autoridad que había adquirido el epigrama, así como su capacidad persuasiva y flexibilidad, para alcanzar a un público de creencias cambiantes y divergentes. La brevedad, sonoridad y argucia del epigrama permitían captar y retener la atención, a la vez que tales características facilitaban que el público se involucrara y, como fin último, se transformara. Estas características también servían como auxiliares a la memoria, por lo que el efecto correctivo podía alcanzar un público más amplio a través de la transmisión oral y otras formas de circulación informal. Su impacto era tal que rivalizaba con los sermones, incluso manifestándose como un medio correctivo de la sociedad más efectivo.¹⁰

El mensaje de un epigrama se difundía fácilmente también debido a su flexibilidad tanto en su recitación como en su interpretación. Los poemas contenían algunos elementos nucleares (palabras clave, rimas, estructuras lógicas) y otros variables que permitían su adaptación a las necesidades del momento. Esto sucedía tanto en poemas individuales, como en las colecciones. En una recitación se podía leer más de uno y se promovía que el declamador se volviera co-autor al adaptar el orden y la selección de los epigramas a los intereses y gustos del público. De igual forma, las colecciones impresas de epigramas permitían lecturas no necesariamente lineales o progresivas, y fomentaban igualmente la capacidad de selección y ordenamiento del lector (Ingram 168-9).

⁹ La composición de epigramas comenzó a concebirse como una práctica respetable que buscaba transformar el *otium* en *negotium*, es decir el tiempo libre en labor religiosa—por ejemplo, al condensar ideas complejas en la menor cantidad de palabras o seguir el calendario litúrgico en el ámbito privado. Crashaw afirma este uso en la carta dedicatoria de sus epigramas en latín: “*Neque sane hoc scriptiois genere (modo partes suas satis praestiterit) quid esse potuit otio Theologico accommodatius*” (Por supuesto, no podría haber nada más apropiado que este tipo de escritura [la pieza que se realizó] para el ocio teológico) (Doelman, “Religious Epigram” 504, *trad. mia*).

¹⁰ James Doelman señala que existía una rivalidad entre el sermón y el epigrama. Esto lo ilustra a partir de un sermón de Sir John Harington quien, en 1606, al atacar la circulación de un epigrama, lo popularizó, mientras que su sermón cayó en el olvido: “Thus, in attempting to refute the ‘spoylers’, a zealous preacher had inadvertently heightened the buzz about the lines, as the ‘vulgar auditors’ found the memorable distich far easier to carry away than any sermon” (“Circulation” 64).

Las características anteriores perfilan el género como una herramienta para alcanzar una amplia variedad de lectores y cuestionar la noción de una verdad determinada por el medio de representación o por la figura autoral. Randall Ingram presenta el asunto de la siguiente manera:

[...] seventeenth-century books of epigrams can reveal their own involvement in a network of changing conditions, between excitement over newly relevant evidence and the realization that such evidence will not yield simple, unmediated truths, between discipline-specific training and multidisciplinary enterprises, between overstating continuities linking past to present and, maybe more acceptable, overstating discontinuities separating past from present.
(173-4)

Las colecciones fomentaban la capacidad de lectura de los receptores, además de permitir que los mismos textos fueran utilizados en múltiples ocasiones y para públicos diversos, lo cual era atractivo en el clima religioso-cultural de la Inglaterra del siglo XVII.

A pesar del auge de su uso como herramienta para orientar a la sociedad y cultivar la devoción, el número de estudios sobre el género no es proporcional a su popularidad. Karl A. E. Enenkel atribuye lo anterior a que se considera poesía efímera que se escribía para ciertas ocasiones sociales (*Gelegenheitsdichtung* o *Gebrauchsliteratur*; es decir, poesía de circunstancias). Este género, pues, mantiene lazos con su contexto socio-histórico por lo que requiere que se establezca un amplio marco contextual para reconstruir su significado—labor que desde el siglo XIX no ha sido atractiva (2). A su vez, la diversidad de forma y contenido dificultan la generalización. Dos problemas adicionales son el carácter anónimo de muchos epigramas y la pérdida de la obra de epigramistas debido a esta misma naturaleza efímera y a su aparente trivialidad, lo cual impide determinar el uso que le daba cada autor. En el caso de los epigramas divinos, la ausencia de análisis se ve exacerbada por las aparentes contradicciones que presenta con la materia que trata, al considerarse erróneamente como superfluo y producto del ocio.

2. LA POESÍA DEVOCIONAL: ENCARNACIÓN TEXTUAL

Continuemos ahora con el siguiente elemento del título: *poesía devocional*. En la crítica en español este término es relativamente inusual en el estudio de poesía religiosa. La palabra devocional, además, ha adquirido connotaciones negativas en ciertos contextos junto con los términos “devota” y “piadosa” que suponen describir poesía de tipo popular, cuya calidad es dudosa, por calificarse como artificial y de sentimentalismo exagerado.¹¹ A pesar de esto, he decidido utilizar el término para guiar el análisis de la poesía que aquí se aborda. Como se demostrará a lo largo de este trabajo, las peculiaridades de la poesía devocional se muestran afines a las del epigrama—en especial en lo que respecta a las prácticas de lectura y escritura que los rodean, así como en su uso de la imagen, la atención al medio textual y la función del lector. Adicionalmente, con esta palabra se traza un puente con la crítica anglófona, en la cual el uso del término *devotional poetry* ha crecido en las últimas décadas al estudiar la poesía religiosa del siglo XVII en Inglaterra, y se utiliza como un vocablo que, a diferencia de su homólogo en español, no implica un juicio de valor.

Antes de proponer una categoría para estudiar la poesía de Richard Crashaw es primordial detallar el motivo detrás de la especificidad del término, la importancia de ahondar en la naturaleza devocional de estos poemas y distinguirlos de aquellos que son religiosos a grandes rasgos. Juan Manuel Martínez Fernández presenta el panorama de aquella poesía que se define como religiosa en nuestro contexto actual hispanoamericano. Apunta que poesía religiosa es “aquella manifestación poética en que se establezca una relación con la Divinidad” lo que incluye relaciones de exaltación, reverencia y adoración, así como de duda, negación y blasfemia, relaciones sentimentales o intelectuales, privadas o públicas (17). A partir de esta definición, la obra poética de Crashaw se puede entender como religiosa. Al utilizar el término, no obstante,

¹¹ Juan Manuel Martínez Fernández resalta la tendencia por desprestigiar este tipo poesía (27-8). Entre los comentarios que sirven de evidencia para esta aseveración, se encuentran aquellos de Carlos González Salas y José Luis Tejada. González afirma que: “poesía devota será la que subalterne su presencia cognoscitiva a un acto cultural [...] caracterizada por llevar el acento en la intención imperatoria o didáctica” y afirma que son poemas de “poca categoría estética” debido a “la hinchazón, lo retórico, lo postizo” (8-10). Tejada, por su parte, señala: “dentro de la poesía de tema religioso yo distingo la que podría llamarse poesía devota, si no piadosa, circunstanciada a una anécdota plástica, advocacional o argumental, a una imagen de Cristo, a una leyenda, a un nombre de la Virgen, la distingo, repito, de la verdadera poesía religiosa, intimista, de hondas raíces ascéticas o místicas, en las que el hombre-poeta, habla con Dios desde su fe, o incluso se encara, desde la duda, con su ausencia” (25).

fácilmente se desvía la atención a una clasificación de su obra basada en datos biográficos, separándola de aquella de sus contemporáneos por su conversión al catolicismo, o del contenido teológico, que con frecuencia produce interpretaciones contradictorias. Al especificar la naturaleza devocional de “Divine Epigrams” busco reflejar la complejidad del clima religioso-cultural de la Inglaterra del siglo XVII que no permite una división rígida entre católico y protestante, y busco orientar la atención hacia las prácticas que compartían las diversas facciones del cristianismo.

Para esto, es útil examinar la definición de la palabra devocional en el *Diccionario de la Real Academia Española*—“Perteneiente o relativo a la devoción”—que nos remite al sustantivo “devoción”, el cual especifica de la siguiente manera:

1. f. Amor, veneración y fervor religiosos.
2. f. Práctica piadosa no obligatoria.
3. f. Inclinación, afición especial.
4. f. Costumbre devota, y, en general, costumbre buena.
5. f. Rel. Prontitud con que se está dispuesto a dar culto a Dios y hacer su santa voluntad.

En lo anterior se hacen notar dos puntos importantes: el sentimiento religioso y la costumbre o práctica piadosa. La poesía devocional es una vertiente de la poesía religiosa que se distingue puesto que concibe la obra poética, en su lectura y composición, como un acto privado de liturgia (Cf. Finn-Atkins). No está determinada por el credo del autor ni por el contenido doctrinal del poema, sino por el fin último de verbalizar y alimentar el sentimiento y la costumbre religiosa, es decir, de ejercitar la devoción sin diferenciar entre las particularidades sectarias.

Al ser parte de la poesía religiosa, el eje rector de la poesía devocional es la relación con la divinidad, pero el establecimiento y la exploración de ésta adquiere un carácter particular al enfatizar el aspecto humano de la misma. Anthony Low precisa que en esta poesía se establece y explora la relación entre el poeta y Dios de forma activa e introspectiva que, sin embargo, no está exenta de un ímpetu social (7). En la modernidad temprana, pues, se mantenía que la relación entre el ser humano y la divinidad estaba conformada por un aspecto pasivo, subordinado a la voluntad divina, y un aspecto activo, humano, que debía ser sistemático y deliberado (4). No existía una manera única de generar o alimentar el estado activo dirigido hacia la divinidad. Se utilizaban diversas técnicas y métodos para ejercitar la devoción, por lo que cada individuo establecía su método devocional acorde a su naturaleza y la necesidad del momento (5).

Era menester fortalecer la voluntad humana para alcanzar a Dios dado que Él, a su vez, había mostrado la voluntad de manifestarse. La evidencia de dicha voluntad principalmente se encontraba en su manifestación verbal en la Biblia, el aspecto corporal por medio de Cristo y el ritual en la Eucaristía. La Biblia y Cristo, además, por ser dos puntos de encuentro entre las diversas facciones del cristianismo inglés, frecuentemente se abordaban en la poesía devocional de forma entrelazada para evidenciar la accesibilidad de Dios, mientras que la eucaristía, se desarrollaba de forma encubierta para no exaltar las divergencias de culto. Tanto para católicos como para protestantes, la Biblia se consideraba como la encarnación o voz viva de la divinidad (Young 169). A partir de la traducción de la Biblia se concedía un acercamiento mayor a cada individuo por medio del uso de la lengua vernácula. El culto a la Palabra en el siglo XVII, además, se concebía como un recurso para entablar una relación con Cristo por ser depositaria de su nombre y presencia (169). Por otro lado, Cristo, al ser Palabra encarnada y un ser tanto divino como humano, se concibe como la máxima expresión de Dios en términos cognoscibles, como la forma material a través de la cual Dios se podía dirigir a la conciencia humana (Senasi 4).

La importancia de la manifestación textual de la divinidad llevó a que las prácticas devocionales frecuentemente desembocaran en poesía. El uso mismo del lenguaje tenía el potencial de establecer una relación con la divinidad. Helen Wilcox señala que la poesía devocional surgió como una afirmación de las posibilidades de la escritura por sobrepasar el espacio que separaba a Dios de la humanidad:

English devotional poets of the mid-seventeenth century attempted to write about the soul in its experience of God. This ‘via media’ between human expression and heavenly contemplation implies some kind of renunciation by the poet—for prayer is a process of listening as well as speaking, a two-way communication—but also suggests that a creative use of language can give expression to devotion.

(231)

En cada poema se encarnaba, una vez más, la Palabra divina, haciéndola accesible a cada individuo en un proceso que se desenvuelve de forma activa, variada, fluida e interactiva (230, 239). La relación que surge a partir de un diálogo textual también es punto de análisis de Elisabeth Soubrenie, quien afirma que la religión y la poesía devocional del periodo comparten el objetivo de rendir culto a la Palabra (24). Soubrenie coincide con Wilcox en su descripción de la poesía devocional como un proceso de intercambio con la divinidad. A partir de la apropiación,

re-escritura o copia de la Palabra, la expresión poética individual se concebía como una reencarnación de ésta:

God becomes the author at the beginning of all poetry through his grace by which man is transformed into the temple of the Spirit, an inspiration which leads to a double incarnation. Not only is the Word made flesh, but the Word is also made poetry and the poet ends up allowing himself to be inhabited by the Bible to the point where he in turn embodies the book he is writing.

(39)

Así, la poesía devocional surge de la unión entre prácticas religiosas y literarias al representar los métodos o ejercicios utilizados. Por tanto, en el ámbito poético, se entendía la devoción específicamente como una observancia religiosa o un acto privado de liturgia que implicaba un estado mental activo y creativo, o una condición poética en la cual la mente trabajaba intensamente enfocándose en Dios y en la relación con Él (Martz en Low 8). Al mismo tiempo, en este tipo de poesía se afirma la capacidad del lenguaje textual de promover tal estado activo y de establecer vínculos directos con la divinidad. A pesar de la atención que se le prestaba a la Palabra divina y a las palabras que le daban sustancia, la práctica que rodea este tipo de poesía se vio moldeada por las costumbres de lectura de imágenes en el ámbito devocional. Por este motivo, es importante situar la poesía de Crashaw dentro de un panorama en el cual la vista y el uso de imágenes eran de vital importancia para establecer una relación con la divinidad y edificar al individuo.

3. “THAT ONE EYE MAY BE ALL, AND EVERY WHIT OF ME”:

LA APREHENSIÓN VISUAL DE LA DIVINIDAD

La modernidad temprana siguió una línea de larga tradición grecolatina que privilegiaba la vista como el sentido supremo (Cf. Benítez). Martin Jay examina lo que denomina *oculocentrismo* en la cultura occidental dividiéndola en dos: la preferencia de la observación con los ojos del cuerpo y la especulación con el ojo de la mente (29). La primera expresión se basa en la idea de la visión material como un acceso directo, exacto y confiable al mundo y al conocimiento de éste, y de lo visible como aquello que nos atraviesa de forma inexorable. En cambio, la especulación o la noción de la vista como una facultad mental se refiere a la asociación que se creó entre la percepción visual y la cognición, y la equiparación del pensamiento con la producción de imágenes—incluso cuando se originara por estímulos auditivos, táctiles u olfativos. A partir de esto, los ojos eran herramientas corpóreas que permitían la asimilación de los estímulos externos sin mediación, así como eran agentes del yo interior que regían la complicada interacción entre la sensación pura y la capacidad de la mente de moldear y juzgar el mundo (30). Con esto, se estableció una relación entre la construcción de la individualidad y la percepción visual en la cual la racionalidad subjetiva se basa en la representación de imágenes en la mente, y el ser se define por su observación del mundo: el individualismo moderno donde el “eye” es igual al “I” (67). Charles Lock señala que a partir del siglo XVII la autoridad de lo visible usurpó la autoridad de lo escrito. En las ciencias forenses, el testimonio jurado se comenzó a considerar una prueba fidedigna. En las ciencias naturales, explica que tal preferencia por la vista se refleja en los avances tecnológicos, tales como el telescopio y el microscopio, cuyo objetivo era facilitar la observación. A partir de esto, Lock afirma que la competencia visual se equiparó con la capacidad de experimentar y entender el mundo.

En ámbitos eclesiásticos, existía cierta ambivalencia respecto a la vista, ya que se juzgaba que la confianza acrítica en la percepción visual hacía que este sentido fuera proclive al engaño. Se pensaba que los demonios, si bien no alteraban la vista directamente, podían manipular el medio visual, el aire, causando una distorsión o falsas imágenes de la realidad (Benítez 8). Los peligros de la vista no se limitaban al engaño por medio de la manipulación externa. San Antonio Pierozzi (1420-1473), por ejemplo, atribuyó a este sentido uno de los mayores pecados: la

ausencia de fervor al observar el cuerpo de Cristo en la Eucaristía, pues la vista se podía distraer con los accidentes del Sacramento (Verdon 203). En un entorno que exploraba nociones imperceptibles, la confianza generalizada en la vista presentaba desafíos.

Pese a estas dificultades, el laicado se acercaba a la divinidad y participaba en los rituales principalmente por medio de la vista. Joseph Leo Koerner argumenta que esto se debe a los cambios en la arquitectura y la liturgia en la Edad Media tardía que separaban el ritual de la congregación, físicamente por medio de la institución del coro alto, o intelectualmente al pronunciarse la misa en latín de espaldas a las galerías. A partir de esto, los ojos se volvieron el medio para ser partícipe en el acto de culto:

For the laity, admission became primarily visual. Keeping bodies out, rood screens also ushered vision in, framing the spectacle of the elevated host [...] the host was received through the portals of the eye. People had long believed that harm or help could come from seeing a thing, that the eye either touched the object's surface through extramission or was intromissively touched by the *eidola* emitted by the object and that the eye itself was the soul's window. The custom of preserving the efficacious look of sacred things by holding a mirror to them and then privately treasuring surface [*sic*] on which their reflection fell, documents this model of sight (and of likeness itself) as a form of physical contact. Seeing the host achieved a Communion as effective as eating it.

(71)

En el pasaje anterior se muestra también la asociación que se había creado entre la percepción visual y el contacto material, que se extendió a una equivalencia entre el objeto y su representación. En consecuencia, se generó un problema adicional en el uso de la vista: se corría el peligro de la iconolatría por la equiparación de la divinidad con lo visto y, por lo tanto, con la representación visual.

Las imágenes habían demostrado ser una importante herramienta para difundir la religión cristiana, sobre todo para aquellos que venían de contextos religiosos radicalmente distintos y, de forma más importante, para los analfabetas (Jay 36). Sin embargo, en la Biblia se prohíbe el uso de imágenes puesto que se corre el peligro de caer en la iconolatría.¹² A partir de la Reforma, que privilegiaba nuevamente las Sagradas escrituras, la representación visual se volvió un punto de discusión. En el Concilio de Trento, en la Sesión XXV entre el 3 y 4 de diciembre de 1563, que

¹² En Éxodo 20:4-5, por ejemplo, se declara: “No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra. No te inclinarás a ellas, ni las honrarás; porque yo soy Jehová tu Dios”. Las citas de la Biblia son tomadas de: Reina Valera Antigua. Casiodoro de Reina y Cipriano De Valera (1602)

culminó en el “Decreto XXV Sobre la invocación, veneración y reliquias de los Santos y de las sagradas imágenes”, se admitió el uso de imágenes para “honorar y venerar” y para “[poner] ante los ojos de los fieles los milagros que obra Dios por los Santos y sus saludables ejemplos, a fin de que [...] se exciten a adorar y amar a Dios y a cultivar la piedad”, mas distinguiendo que en ellas no había “divinidad o virtud” (474-479). Se promovía el uso de imágenes para la instrucción espiritual por ser una herramienta para el entendimiento de nociones abstractas y cuyo poder, en gran medida, dependía de la inmediatez de su efecto. En la España contrarreformista, tal efecto colocaba a la pintura por encima de la poesía:

La pintura posee un gran valor didáctico porque emociona e inspira (‘mueve y levanta el espíritu’), pues opera directamente con imágenes que pasan a la mente del espectador. En contraste, la literatura (‘la escritura’) parece menos efectiva, pues utiliza palabras que luego el cerebro del lector debe transformar en *phantasmata*. La pintura es un arte más directo y, por tanto, más potente.

(Sánchez 21)

La adscripción a la tradición era necesaria para evitar diseminar imágenes erróneas o inapropiadas en el público, pues se veía que ésta era la fuerza histórica que controlaba el peligro potencial de los artistas (22, Cf. Portús).

Por su parte, los reformistas protestantes valoraron que las imágenes materiales habían reemplazado la palabra literal de la Biblia, el medio de acceso a Dios que consideraban primordial. Juan Calvino, por ejemplo, sostenía que en la vocalización de los textos se escuchaba la voz de Dios (Greenslade 12); Martín Lutero equiparaba al texto, la Palabra de Dios, con el Espíritu mismo (Kolb 38). En la teología protestante, por tanto, se pretendía crear un mundo sin imágenes, un mundo conformado exclusivamente de espacio acústico (Lock). Se proponía una aproximación a la divinidad que recaía de forma más importante en el oído y el lenguaje textual que en el visual, al promover escuchar y dialogar con la divinidad a través de las Sagradas escrituras.

Los cambios en el culto protestante también fueron consecuencia de los desarrollos ligados a la visión de la época. El descubrimiento del funcionamiento de la retina ponía en peligro la creencia de la recepción fiel de los objetos percibidos por los ojos (Jay 5). Por no ser representaciones fieles de la divinidad, las imágenes no podían ser objetos de culto. Más bien, eran una creación humana moldeada por la subjetividad del autor. Por otro lado, el desarrollo de

la teoría de la perspectiva lineal llevó a una reconsideración del espacio en el cual se podía establecer una relación con Dios. El espacio homogéneo que crea la perspectiva lineal implica la eliminación de localizadores con carga corporal, manteniéndose únicamente la relación entre los puntos establecidos (Panofsky 27). Es decir, implica una noción funcional y no sustancial del espacio. Koerner indica que por considerar el espacio como una función que consta de las relaciones que se crean entre los objetos—por ejemplo, por medio de las acciones—el lugar “iglesia” no requería ser declarado como tal por una institución tradicional, sino que cualquier espacio tenía el potencial de ser iglesia si era utilizado para este fin (173). A partir de esto, se acentuó la necesidad de convertir el hogar en un sitio de comunión con la divinidad por medio de la oración y la devoción a la vida cotidiana (Arvidsson 305).

Las prácticas cotidianas no escaparon a la primacía de la vista. Tanto para católicos como para protestantes, la vida devota se caracterizaba por una riqueza en el uso de imágenes (Koerner 308). Si bien el arte religioso público se redujo en el ámbito protestante, se siguieron creando pequeñas imágenes destinadas al uso personal. Al considerar el potencial educativo y devocional de las imágenes, aunque oficialmente se repudiaran, se permitían e incluso se promovían. Para evitar el abuso de los recursos visuales, en las obras protestantes se utilizaba un estilo sencillo con un simbolismo evidente, incluso para los receptores menos educados (32). Al mismo tiempo, se volvió práctica común acompañarlas de su interpretación escrita, lo que creaba una disociación entre la imagen y su objeto, con lo que el texto fungía como un recordatorio de que la semejanza no reproducía la sustancia. De tal forma, el vínculo entre devoción e imagen que se había establecido desde la Edad Media, a partir de la Reforma incorporaba un nuevo miembro: la palabra. La imagen era la demostración de la palabra y el texto recordaba la insuficiencia de la representación visual, cuyo carácter simbólico requería de una explicación. La imagen y la palabra, como herramientas hermanas, auxiliaban el desarrollo de la vida espiritual que se llevaba a cabo desde la iglesia que era cada hogar.

4. "THOU SPAK'ST AND STREIGHT THE BLIND MAN SAW":

LA IMAGEN LITERARIA

4.1 La imagen en la poesía devocional

Al situar la obra de Crashaw dentro de la poesía devocional, Andrew Dean Davis expone elementos importantes respecto a la relación entre poesía e imagen en este género. Señala que la división entre la teología protestante y católica no era tan clara en la práctica. La Iglesia católica solamente reglamentaba el uso de imágenes, mas no lo prohibía. En la teología post-reformista, la iconolatría se vinculaba con las imágenes físicas, por lo que en la práctica existía una cierta ambigüedad alrededor de las imágenes construidas verbalmente. Se apreciaban las representaciones de lo divino en ambas vertientes y la diferencia radicaba solamente en el uso que se les daba (35). Con esto, los hábitos y herramientas devocionales de las diferentes facciones del cristianismo frecuentemente se traslapaban.

Uno de los sitios de encuentro más importantes era la poesía devocional, pues mantenía lazos con las prácticas tradicionales al nutrirse de la tradición pictórica y de la lectura de imágenes. Al mismo tiempo, permitía múltiples usos e interpretaciones. Por un lado, se construían imágenes genéricas o ambiguas y estructuras flexibles que podían ser utilizadas tanto por católicos como por protestantes. Por otro lado, se consideraba que la poesía tenía una función doble, corpórea y epistemológica, pues podía alterar la percepción al generar imágenes en el ojo de la mente, al tiempo que facilitaba la exploración de nociones complejas y abstractas. Davis describe tales características de las imágenes en la poesía devocional de la siguiente manera:

For the Catholic reader of devotional poetry, the image depicted in verse serves as the catalyst for the imagination of an actual image, and thus the spiritual essence of the image itself (that essence being the function of all Roman Catholic icons). For the Protestant, however, the poem's words, not the image they construct, hold the devotional power. These epistemological perspectives are not mutually exclusive. They represent slightly different interpretations of devotional material, based on theology.

(26-7)

Las imágenes literarias que regían estos poemas, en consecuencia, reemplazaron de forma importante el uso de imágenes físicas como catalizadoras de la devoción, en especial para aquellos que se oponían a la destrucción sistemática de las prácticas religiosas tradicionales (29).

En suma, la poesía devocional floreció en un ámbito que privilegiaba la vista. Se aprovechaba la noción de este sentido como capaz de otorgar al sujeto (el devoto) la aprehensión más directa y fiel de un objeto (incluyendo a Dios). El poeta escenificaba imágenes para que, al reconstruirse en el interior del lector, se lograra un acercamiento a la esencia divina que guardaban. Al mismo tiempo y desde un punto de vista opuesto, la poesía admitía una proximidad indirecta al objeto a partir de la noción de la vista como una facultad mental. Las imágenes, equiparables a las ideas, permitían explorar nociones abstractas a partir de una aproximación basada en una expresión concreta. En ambos casos se implica distinguir lo divino a partir del acto de lectura como una visualización, la cual era una herramienta para acercarse a Dios, tanto por la imagen misma reconstruida en el interior del individuo, como por la contemplación de un concepto con el ojo de la mente. No obstante, la centralidad de la imagen y el uso de la tradición pictórica no implicaban un uso indiscutido de recursos visuales. Más bien, se alimentó la continua interrogación de las imágenes, en la cual el acento caía en el proceso de recepción de la obra poética—en hacer de la lectura dinámica y abierta un acto devocional.

Uno de los motivos por los cuales Richard Crashaw se posicionó como uno de los autores de poesía devocional más importantes de su época reside en su capacidad de hacer uso de los hábitos de devoción ligados a la imagen, de emplear la tradición pictórica y de beneficiarse de la dependencia en la vista, al mismo tiempo que insiste en la accesibilidad de Dios por medio del acto de lectura. En su obra poética, la aprehensión corpórea y/o epistemológica de Dios se muestra como posible a partir de la presencia textual que se hace efectiva al ser visualizada. Crashaw establece que la relación con Dios depende, no de la voluntad del mismo por revelarse, sino de la capacidad del receptor de interpretar sus manifestaciones. Al ser el lector quien permite o niega el acceso a la divinidad, el poeta promueve el desarrollo de la capacidad de interpretación de sus lectores para poder llevar a cabo una lectura dinámica, autorreflexiva, consciente de los medios verbales y visuales de los cuales depende. Con esto muestra que, para hacer uso de las cualidades benéficas de la imagen y la palabra, es necesario primero llegar a la conclusión de que no son herramientas unívocas, por lo que su uso no debe ser pasivo.

Esto lleva a que se señale como característica del poeta la problematización del proceso de lectura. Deneen Senasi analiza el punto de encuentro entre las estéticas y las teologías

protestantes y católicas a partir del diálogo entre el cuerpo, las palabras y las imágenes. En la poesía de Crashaw, esto reside en lo que se ha calificado como ilegibilidad. Senasi enfatiza que el poeta demuestra tener una clara conciencia del poder del lenguaje textual para materializar imágenes en el interior del individuo, para unir la expresión material con la expresión espiritual o para encarnar la Palabra (1-2). Tal poder se utiliza para crear una representación ambigua, con errores deliberados, prolongaciones y coaliciones verbales-visuales, que el lector debe descifrar para lograr el acceso y la incorporación de la divinidad:

Richard Crashaw is therefore a poet of bodies and of words converging with one another in a polymorphic performance of passion and faith. He is also a highly imperative poet, one who demonstrates an intense awareness of the dynamic effects of reading and embodiment, as each of these processes are made material in the poem itself. Seen in this light, his “illegibility” represents a terrible irony, for of all the imperatives that suffuse the poetry of Crashaw, the one that matters most is the imperative to read. As Luther suggests, seeing Christ’s body is reading God’s Word. Crashaw’s work embraces this admixture of Word and flesh, insisting that we see as we read and that we read as we see, thereby transcending the boundaries of both. In this way, the “collision” and “coalescence” that characterize the religious discourse of seventeenth-century England are themselves inscribed in the material embodiment of Richard Crashaw’s poems.

(20)

El poeta afirma y demuestra el poder de la palabra, hermanado al de la imagen, que provoca un estado activo que facilite que el lector establezca una relación con la divinidad. Asimismo, las estrategias que utiliza, además de provocar un esfuerzo devocional, prolongan la duración del contacto con el texto, el cual es una extensión de la Palabra o la presencia textual divina.

Las observaciones de Senasi son aún más evidentes en los epigramas que conforman “Divine Epigrams”, aunque ella no los analice como tales. El esfuerzo humano indispensable para establecer la relación con la divinidad se favorece en “Divine Epigrams” por las características del epigrama, por lo que antes de continuar es conveniente un segundo acercamiento a las mismas. En la siguiente sección se inicia el diálogo en torno a la forma en la cual el género nutre la poesía devocional y la relación imagen-palabra que se establece en ella. Para esto, se explora el epigrama como un género que hace accesible la materia que trata basándose en la asociación imagen-objeto, lo cual permite que el objeto inscrito se reconstruya en el interior del individuo. No obstante, los epigramas son más que la sobre-escritura de una imagen estática central. La inevitable mediación textual, la ausencia de una frontera entre el

plano visual y el verbal, y la dependencia en el receptor como mediador discursivo permiten que el esfuerzo de la lectura se convierta en un acto de devoción.

4.2 La visualización del texto: imagen y epigrama

En la teoría que estudia el epigrama de forma retrospectiva, el epigrama se ha considerado como un signo doble que une imagen y palabra. El estudio de los orígenes del género (en el cual era indiscutible la centralidad de un objeto material) y de su transformación al desarrollarse como un género independiente desembocó en disquisiciones teóricas para identificar qué lugar adoptaba dicho referente material dentro del comentario textual. Gotthold Ephraim Lessing señaló que el epigrama era una anomalía en los modos estéticos que antes había expuesto en *Laocoonte* (1766). Para Lessing, el epigrama, como la moneda, combina de forma inseparable texto e imagen puesto que cumple la función doble de monumento e inscripción (en Lock). De igual forma, Johann Gottfried Herder planteó la inseparabilidad teórica entre la inscripción y el objeto inscrito (en Shell 105-106). En aproximaciones modernas, tales como la de Peter Hess en *Epigramm* (1989), se define el género por la relación que establece la enunciación con un objeto material, el *Objektbezug*, siendo éste imprescindible al encontrarse en el poema de manera realista o metafórica (en Enenkel 10).

En los estudios teóricos del epigrama, se utiliza de forma indiscriminada la palabra “imagen” como sinónimo de “objeto”, por considerarse la imagen como el signo que representa la realidad de forma más inmediata y transparente, y la lectura se describe ampliamente como una visualización que reconstruye un objeto.¹³ Se concibe como un género poético que trasciende la expresión puramente verbal y que se contrapone a la afirmación de la autosuficiencia de lo visible (Lock). Al mismo tiempo, la *argutia* del epigrama llama la atención a la mediación y a la distancia que establece el texto con respecto a su objeto.

¹³ La estrecha relación entre la palabra y la imagen, así como la muestra del poder de evocación visual del epigrama, se ejemplifica en su uso en los libros de emblemas. Éstos contenían grabados llenos de simbolismo acompañados de expresiones verbales que los representaban e interpretaban: lemas o *inscriptio* y epigramas o *subscriptio*. La imagen establecía una relación recíproca con su contraparte verbal. El epigrama explica o profundiza sobre el emblema y el emblema puede traer a la mente en un instante la meditación provocada por el epigrama. La relación imagen-palabra de estos libros dio lugar a la posibilidad de imprimir versiones más económicas de los libros de emblemas, los libros desnudos o sin ilustraciones que dependían de la capacidad de evocación visual del epigrama (Raybould 250).

En los epigramas que Escalígero llama simples, que únicamente describen su objeto, la *argutia* recae en presentar un punto de vista alternativo desde el cual se debe considerar la imagen. En los epigramas compuestos, la lectura tiene dos etapas. En la primera se reconstruye el objeto y en la segunda se lleva a cabo una deducción de cómo se está interpretando el objeto, la cual podía resultar opuesta a las presuposiciones del lector (Nedzinkaitė 277-8). Mattheus Rader describe este proceso a partir de la relación entre la lectura de epigramas y de pinturas:

He advises the reader to take a ‘perspectival’ approach. A good painting, he explains, is structured by perspective and has a foreground as well as a background. For his interpretation, the reader, as the viewer, needs the third dimension. Often he will discover that the background scenes differ from the foreground ones. Only this observation offers the viewer a clue for an adequate interpretation of the painting. Rader suggests that the reader of epigrams should proceed in the same way as a viewer of early modern paintings: first he should try to discover the tension between the ‘surface’ meaning of the poem and the ‘deeper’, the hidden meanings. In doing so, he will be able to understand the ambiguity of the epigram and to fully appreciate its wit (*argutia*).

(Enenkel 21)

En el primer acto de lectura se percibe el primer plano o la superficie del epigrama por ser evidente, tradicional y estar sometido a las valorizaciones de la sociedad, aunque el fondo sea incómodo o transgresor. La *argutia* hace hincapié en la divergencia entre el primer plano y el fondo de tal forma que causa un efecto de extrañamiento. Se provoca, con esto, una revalorización del primer acto de lectura y se ponen de manifiesto las preconcepciones contextuales con las que se interpretó el poema. Así, en los epigramas compuestos, existen dos posibilidades de lectura: una que reconstruye únicamente el objeto y otra que considera la ambigüedad, las tensiones o contradicciones formales y conceptuales para distinguir el fondo.

Por otro lado, en el diálogo entre la imagen y el texto del epigrama, existe la oportunidad de generar un acto de lectura polivalente o de estabilidad múltiple. Katharina Lorenz declara esta posibilidad a partir de un estudio de sus orígenes. Desde la Grecia arcaica, la lectura de un monumento se guiaba por su inscripción y el texto que los inscribía necesariamente se debía visualizar, lo que generó una interdependencia entre la comunicación visual y la verbal en la cual la suma del potencial comunicativo es mayor a la percepción de cada elemento individual (131-2). A diferencia de la écfrasis, argumenta Lorenz, los epigramas no emulan la experiencia visual sino que interactúan con ella, utilizando al lector como mediador discursivo (146). La lectura del texto vuelve a especificar la experiencia visual preliminar y estimula una re-lectura de

la imagen que, a su vez, renueva la experiencia textual. La confrontación del componente textual con su referente material genera una situación de lectura abierta y dinámica en la cual se producen y negocian significados constantemente, en otras palabras, de estabilidad múltiple (131). La estabilidad múltiple que Lorenz encuentra en los epigramas, a partir de la unión y confrontación del componente textual con el visual—agregando, además, la desestabilización de la perspectiva usual o el primer acto de lectura por medio de la *argutia*—permite establecer un vínculo importante con la poesía devocional. En ambos géneros, pues, se permite la coexistencia de lecturas diversas, incluso contrarias, de la imagen central y se enfatiza el papel del lector como generador de significado.

Al comenzar a esbozar estas similitudes surge un problema. Las observaciones de Lorenz proceden de un estudio de epigramas que se encuentran inscritos en un objeto físico. La aparente ausencia de un referente material en “Divine Epigrams”, al no encontrarse inscritos en el objeto que comentan, parecería poner en peligro la existencia de tal estabilidad múltiple. Sin embargo, aunque, en la mayoría de los casos, el objeto no acompañe físicamente al poema, éste es reconocible en el texto. El poeta cuenta con la memoria visual del lector para representar imágenes convencionales. El texto refuerza la relación con la imagen aludiendo a sus rasgos distintivos con palabras visualmente evocadoras o referencias literales. Por otro lado, el objeto de los epigramas devocionales de Crashaw, así como la poesía devocional en general, no es la imagen por sí misma: el objeto es Dios. El referente es intangible, por lo que se aprovechan los tópicos de la tradición pictórica en aras de la concisión. Aunque los breves poemas se nutran de las representaciones visuales conocidas, buscan en su lectura eliminar la mediación de las mismas para promover una relación más inmediata con la divinidad. En consecuencia, antes que nada, cada poema de “Divine Epigrams” adopta el carácter de inscripción de las manifestaciones materiales de la divinidad, entre las cuales destacan dos mencionadas anteriormente: Cristo y la Biblia.¹⁴ De los cincuenta epigramas incluidos en la primera edición de *Steps to the Temple*, más de la mitad nombran directamente o describen a Cristo (Iesu, Christ, Saviour o Lord), mientras

¹⁴ Aunque en la colección se alude a la Eucaristía, la referencia a ésta se encuentra velada y es solamente una de las posibilidades de lectura de algunos epigramas tales como “*On the Miracle of Loaves*” y “*To our Lord, upon the Water made Wine*”. Si se les da una lectura a estos epigramas como eucarísticos se revelan las inclinaciones católicas del poeta al tratar de forma indirecta la Transubstanciación. Sin embargo, como se ha mencionado, esta interpretación no es excluyente de otras.

que en los epigramas restantes se hace referencia indirecta al personaje o se alude a episodios de su vida. A su vez, los títulos son citas o alusiones a versículos de la Biblia y se adopta un discurso bíblico a lo largo de la colección. En “Divine Epigrams” se retiene el vínculo con el objeto, ya sea que se entienda como Dios directamente, la tradición pictórica que establece las convenciones de su representación o la Biblia, lo cual permite la confrontación y el acto de lectura que describe Lorenz.

Los epigramas, pues, pueden reducir la dependencia de contextos materiales si el significado del texto se complementa con el diálogo entre el poema, el lector y contextos externos principalmente inmateriales, tales como la tradición pictórica. En este diálogo, el lector se involucra directamente en el proceso de reconstrucción de significado, al reconocer e interpretar los contextos externos al poema, y al llenar las lagunas de significado que el epigrama deja abiertas—lo que implica que el acto de lectura nunca es fijo (Baumbach *et al.*, 15). El lector, como mediador discursivo y participe en la construcción de significado, puede agregar nuevos contextos e interpretaciones a partir de sus expectativas y su conocimiento. Esto no es exclusivo de los epigramas, pero esta apertura florece en el epigrama gracias a la brevedad, la *argutia*, así como la flexibilidad contextual y la ausencia de una frontera clara entre el plano visual y verbal en el género.

A partir de lo anterior, se demuestran tres puntos principales que crean la polivalencia de los epigramas devocionales de Crashaw. En primer lugar, al ser epigramas compuestos, la interpretación del poema puede basarse en un primer acto de lectura que supone únicamente la reconstrucción del objeto, imagen o idea, o puede moldearse por la revalorización de éste a partir de la desestabilización provocada por la *argutia*. Esta desestabilización se logra a través del cuestionamiento de las suposiciones y el conocimiento con el cual se llenan las lagunas de significado o la revelación de conexiones inicialmente ocultas. En segundo lugar, la confrontación del componente textual con su objeto abre paso a un acto de lectura de estabilidad múltiple en el cual el texto interactúa con la experiencia visual de forma dinámica. En tercer lugar, la función del lector define la lectura a partir de sus creencias, su conocimiento y del efecto que busque.

5. “IN ANOTHER SENSE STILL LEGIBLE”:

LA LECTURA COMO ACTO DEVOCIONAL EN “DIVINE EPIGRAMS”

El cotejo de poemas que toman el mismo objeto facilita analizar las características del epigrama en la poesía devocional de Richard Crashaw. Los cambios en la representación permiten discernir los mecanismos que promueven la lectura activa y que evidencian el filtro poético a pesar de la supuesta proximidad de la imagen al objeto y del epigrama a la imagen. Al mismo tiempo, esto establece relaciones entre los diversos poemas que conforman “Divine Epigrams” y muestra el rico tejido de significados en lo que parece ser una colección fragmentaria. Primero demostraré el funcionamiento de los epigramas, las tensiones internas y las relaciones que se establecen entre diferentes poemas de la colección por medio del análisis de dos epigramas que toman como su objeto un pasaje bíblico: “*Upon Lazarus his Teares*” y “*Luke 16. Dives asking a drop*”. Al analizar la *argutia*, se mostrará simultáneamente que el cambio de perspectiva cuestiona la existencia de una representación (visual o verbal) absoluta y objetiva. Proseguiré con el análisis de dos epigramas sobre la Virgen María: “*Luke 11. Blessed be the paps which Thou hast sucked*” y “*On the Blessed Virgins bashfulness*”. Cada uno requiere una lectura diferente según la tradición pictórica con la que dialoga, la Virgen de la leche y la Madonna de la humildad, respectivamente. En la interacción con la experiencia visual de estas tradiciones, ambos poemas exponen, de forma única pero entrelazada, los peligros de considerar la representación como conclusiva y capaz de aprehender su objeto. Los cuatro ejemplos iniciales muestran tanto la centralidad de la imagen como su indeterminación y apertura por colocar al lector como constructor activo del significado. Finalmente, analizaré la polivalencia de las imágenes presentadas a partir de una visión general de la colección con base en la presencia de un motivo recurrente en “Divine Epigrams”: el *ostentatio vulnerum*. Con lo anterior, se ejemplificará cómo el poeta establece la relación palabra-imagen utilizando la tradición pictórica, al mismo tiempo que crea una distancia entre el componente textual y la imagen convencional para promover una mayor participación del lector y admitir lecturas diversas para diferentes entendimientos de la devoción.

5.1 Perspectivas sobre la parábola de Lázaro y el hombre rico

Los epigramas “*Upon Lazarus his Teares*” y “*Luke 16. Dives asking a drop*” comentan la parábola de Lázaro y el hombre rico de Lucas 16:9-31. La parábola describe la relación en vida y muerte entre un hombre rico sin nombre, pero que es conocido en la tradición latina como Dives, y un mendigo, Lázaro.¹⁵ La vida de pobreza de Lázaro se contrasta con la del hombre rico: éste vestía elegantes ropas de lino púrpura, mientras que en los portones de su casa, Lázaro añoraba comer siquiera los desperdicios de su mesa. Tras morir ambos, Lázaro es llevado al seno de Abraham y el hombre rico al infierno desde donde pide que Lázaro le regale una gota de agua para calmar su tormento. Al serle negada, debido al gran precipicio que separa el infierno del banquete en el cual se encuentran Lázaro y Abraham, Dives pide que el mendigo vuelva a la vida para advertir a su próspera familia el futuro que les espera si siguen su camino. Una vez más, esto le es negado. Sería fútil, le indica el patriarca, pues si no escuchan la palabra de Dios, ni siquiera un hombre resucitado los convencería.

En las pinturas más importantes de este pasaje, tales como *View of Gdańsk from the Northwest with Staffage* (1620) de Hans Krieg, *The Parable of the Rich Man and Lazarus* (1630) de Bartholomeus van Bassen o el posterior *El rico Epulón y el pobre Lázaro* (c. 1650) de Juan Sevilla Romero, se coloca a Lázaro en el primer plano o al centro de la pintura (ver Figuras 1-3). Sin embargo, el espacio del cuadro es dominado por las posesiones de Dives (su casa, sus sirvientes, el banquete lleno de comida y gente vestida elegantemente) que contrastan con la única aportación de Lázaro al cuadro: su cuerpo. Sin embargo, la riqueza de Dives se debe interpretar como mundana y temporal. El poema “*Upon Lazarus his Teares*” se inscribe en esta tradición.¹⁶ Crashaw muestra la centralidad de Lázaro en el título al establecer que es el objeto

¹⁵ Debido a su anonimato en la Biblia, el personaje ha recibido numerosos nombres, tales como Nínive y Fineas. El nombre que utiliza Crashaw, Dives, es consecuencia de un error en la interpretación de la *Biblia vulgata*. En la versión latina, el pasaje inicia con “*homo quidam erat dives*” que significa “un cierto hombre era rico”. La frase, no obstante, se interpretó como “existía un cierto hombre, Dives” (Hultgren 111).

¹⁶ Se utilizarán imágenes de la primera edición de *Steps to the Temple* (1646) en lugar de transcribir los epigramas. Esto es beneficioso para hacer notar el aspecto visual de estos poemas, sobre todo a partir de la tipografía y de las peculiaridades del poeta en cuanto a su ortografía y su uso de mayúsculas e itálicas que se pierden en ediciones modernas, así como para recordar la materialidad de estos poemas. En las citas dentro del texto, no se modernizará la ortografía (solamente se utilizarán “s” en lugar de “f” y “u” en lugar de “v” cuando es necesario). Todas las imágenes son tomadas de: Richard Crashaw. *Steps to the Temple Sacred Poems, with Other Delights of the Muses*. Londres, 1646. 10-24. Reproducción digital del original de Huntington Library. Acceso a través de *Early English Books Online*.



FIGURA 1. *VIEW OF GDAŃSK FROM THE NORTHWEST WITH STAFFAGE* (1620)
DE HANS KRIEG



FIGURA 2. *THE PARABLE OF THE RICH MAN AND LAZARUS* (1630)
DE BARTHOLOMEUS VAN BASSEN



FIGURA 3. *EL RICO EPULÓN Y EL POBRE LÁZARO* (C. 1650)
DE JUAN SEVILLA ROMERO

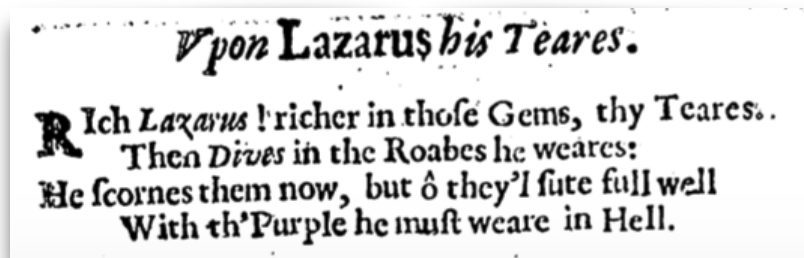


FIGURA 4. "UPON LAZARUS HIS TEARES"

del epigrama ("Upon Lazarus") y al utilizar la frase apostrófica: "Rich *Lazarus!*", al mismo tiempo que dedica a éste un menor número de líneas. Tras comentar la divergencia de la apariencia terrenal y la realidad espiritual al transformar las lágrimas en gemas por medio del uso de la metáfora, "those Gems, thy Teares", la voz poética dirige la atención a Dives. Las siguientes líneas hablan exclusivamente del hombre rico, estableciendo las lágrimas como contraparte de las ropas púrpuras. El uso predominante del espacio del epigrama para retratar la antítesis de Lázaro crea un efecto de humildad, sacrificio (tanto material como del ser) y aislamiento del personaje. Al mismo tiempo, se utiliza el espacio que no contiene al objeto (a Lázaro) para hacer más clara la verdadera riqueza del mendigo al demostrar la falsedad de su opuesto en una suerte de quiasmo conceptual.

La tensión del poema se establece a partir de la relación antitética entre Lázaro, sus lágrimas/gemas, y Dives, sus ropas púrpuras.¹⁷ La construcción de la escena inicial se centra en permitir la equiparación de ambas figuras a pesar de sus diferencias. Desde el inicio ("richer in those Gems, thy Teares. / Then *Dives* in the Roabes he weares") se establece que Lázaro, aunque parece sufrir por sus lágrimas, tiene un tipo de riqueza que se puede comparar a aquella de Dives. Por su parte, Dives es rescatado del anonimato, pues Crashaw utiliza el nombre que se le otorga en la exégesis del pasaje, en lugar del genérico "hombre rico". De tal forma, Lázaro es elevado al nivel de Dives en cuanto a su riqueza y Dives se coloca como equivalente a Lázaro al poseer un nombre. A partir de la equiparación, se vuelven figuras opuestas cuyo antagonismo surge de la naturaleza de su riqueza.

¹⁷ Las ropas púrpuras indican el poder y posición social de quien las posee debido a que este color se reservaba principalmente para el atuendo de las autoridades por la dificultad para la obtención de este tinte.

Aunque la atribución de ropas púrpuras y de un nombre a Dives parece establecer que es una figura importante, el epigrama promueve una lectura que considera las particularidades de la representación, en lugar de concederse valores absolutos o significados esenciales. Desde el inicio, de forma sutil, Crashaw pone en duda la riqueza de Dives. La individuación implica una disociación de Dives y su riqueza. No es “el hombre rico”, como es denominado en la Biblia, sino un individuo cuyas posesiones materiales no necesariamente le facilitan tal adjetivo y que debe juzgarse a partir de sus acciones. De igual forma, sus ropas deben considerarse dentro de un contexto específico. Para quien conoce la parábola, la mención de “Roabes” construirá desde el inicio la imagen de túnicas púrpuras. No obstante, Crashaw explota la temporalidad de la lectura para cuestionar tal suposición y resignificar el valor de las posesiones materiales en el cierre del poema. El adjetivo “Purple” no califica las ropas que se mencionan inicialmente, sino que corresponde a aquellas que Dives debe usar en el infierno (“he must weare in Hell”). El valor asociado al color morado es negativo al indicar la importancia y la posición prominente de Dives en el infierno, proporcional a aquellas que tuvo en la tierra. La fluidez temporal del poema permite demostrar también la pobreza espiritual del personaje. Aunque el poema marca que el personaje relega sus posesiones materiales (“He scornes them now”), hace énfasis en el instante en el cual las desprecia, es decir, “ahora” o el presente de su condena. El momento de su arrepentimiento demuestra la inferioridad de su estado espiritual y la naturaleza ilusoria de su riqueza.

Aunque podría parecer más significativo Dives, al recontextualizar su riqueza y marcar un cambio de fortuna en la conclusión, se evidencia que Dives sólo es importante porque es lo contrario a Lázaro. Su opulencia y predominio se revelan como circunstanciales, que no tienen un significado adicional. La ropa que usaba en vida sigue siendo un vil ropaje tras morir, su condena es ocupar la misma posición en el infierno que en la tierra. La riqueza de Dives, reflejada incluso en el número de versos que le son dedicadas, se expone como falsa al trascender el espacio y la temporalidad de la tierra para establecer una relación proporcional entre la cantidad de posesiones materiales en vida y el castigo después de la muerte. El valor se encuentra, más bien, en lo que se expresa externamente como negativo en Lázaro: el sufrimiento y la humildad. Las lágrimas son gemas más ricas que las túnicas y lo que parece marginalidad se convierte en una afirmación de

la centralidad del personaje. Esto permite revertir la suposición inicial de que las posesiones de Lázaro no son dignas de ser comparadas con las de Dives, mostrando que es el vacío espiritual del hombre rico lo que no es digno de ser equiparado con la plenitud espiritual del mendigo, quien parece irrelevante pero cuya riqueza perdura.

En este epigrama la voz poética es impersonal, con lo que crea la ilusión de ser objetiva: permitiendo que el cambio de significado de las ropas se demuestre con el cambio espacio-temporal. Parece ser, además, una voz con una visión total, capaz de ir más allá de lo humanamente posible. No obstante, esta noción se pone en tela de juicio. Las imágenes son para Crashaw únicamente la exposición de una perspectiva particular cuyas limitaciones son evidenciadas al cambiar los términos de la representación. “Divine Epigrams”, pues, contiene una segunda inscripción del pasaje bíblico que al cambiar de perspectiva expone nociones y conceptos distintos revelando la parcialidad y subjetividad del primero.

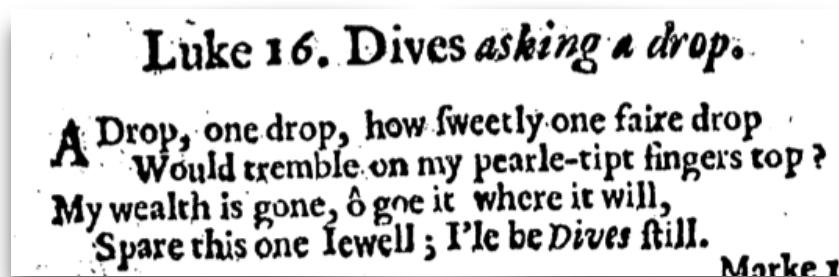


FIGURA 5. “LUKE 16. DIVES ASKING A DROP”

Si bien en “*Upon Lazarus his Tears*” el tema es Lázaro, en “*Luke 16. Dives asking a drop*”, el título indica que su enfoque será el hombre rico. El poeta adopta la persona de Dives y ancla su tema espiritual en la corporalidad del personaje. El epigrama presenta los procesos paralelos del espíritu y el cuerpo en el momento de mayor tensión, cuando el sufrimiento físico se vive como una expresión del estado espiritual. Dives ruega por una gota que calme el fuego, “*A Drop, one drop*”. Al presentarse la manifestación física de la interioridad de Dives, la petición parece ser tanto literal, física, como figurativa, espiritual. La gota, que es la lágrima de Lázaro, es descrita por el hombre rico como una gema que sería un adorno en sus manos, “*one Iewell*”, lo que sugiere que Dives reconoce que la riqueza de la lágrima yace en una asociación física similar

a la suya: es valiosa porque refleja el estado espiritual de Lázaro. Pareciera con esto indicarse que la petición es también por una redención espiritual.

Sin embargo, al final del epigrama Dives justifica la legitimidad de su petición cuando irónicamente admite que, aunque recibiera la lágrima, no se transformaría su carácter: “I’le be *Dives still*”. Por lo tanto, aunque inicialmente se asume que el tormento de Dives se deriva del despertar violento de su espiritualidad, la última cláusula del poema causa una revalorización de la petición. Dives, más bien, ha encontrado un nuevo objeto de deseo: la riqueza que se demostró como verdadera. Es decir, aunque pareciera que se retrata un cambio en el carácter de Dives, al admitir que la lágrima no cambiaría su estado espiritual, Dives revela que su arrepentimiento es una expresión más de su avaricia, de su búsqueda de comodidad exterior y del ornato.

Las expectativas del lector en ambos epigramas son manipuladas, por lo que tras el cierre, en el cual reside el giro, se provoca una desestabilización y revalorización del primer acto de lectura. Dicha desestabilización surge también a partir del agrupamiento de ambos epigramas por medio de un énfasis en la perspectiva. “*Upon Lazarus his Teares*” juega con la idea de la representación como un espejo de la realidad que no se encuentra sujeta a una conciencia que determina qué representar y en qué términos. La voz poética es impersonal y parece no emitir juicio, permitiendo que el lector distinga por su cuenta el cambio de significado de las ropas a partir de una visión aparentemente total y objetiva. Es decir, el carácter ilusorio de la riqueza de Dives se pone en evidencia al presentar una visión completa, sin límites espacio-temporales, mas no con una valoración explícita. Es una voz que pinta una verdad que trasciende las barreras humanas.

Sin embargo, ninguna representación es absoluta, pues al cambiar los términos de ésta en el segundo epigrama, se introducen nuevos conceptos y se logra, una vez más, manipular las expectativas del lector. La visión distante de la voz poética en “*Upon Lazarus his Teares*” no considera la interioridad de los personajes que retrata, por lo que deja ambigua la motivación detrás del desdén de Dives por las ropas. En “*Luke 16. Dives asking a drop*”, se responde a la pregunta que el epigrama anterior dejó abierta. Sin embargo, lejos de buscar presentarse como la verdadera visión completa de la cuestión, enfatiza aún más los límites de la representación. Este último epigrama acentúa que las representaciones se construyen a partir de una posición

específica, a través de las percepciones sensoriales de un cuerpo y, por tanto, son reflejo del estado interior de quien construye la escena. En el caso de Dives, las limitaciones de dicha posición son más evidentes, pues al encontrarse atada su percepción sensorial a su estado espiritual, las imágenes que hay son consecuencia de la pobreza interior de su vida terrenal. La puesta en el presente crea un sentido de constricción al no poder ver más allá de lo que se encuentra en la imaginación de Dives como un deseo, la joya, y cuya ausencia elimina la única fuente posible de luz que permitiría ver y representar el infierno.

Con esto, se resaltan las limitaciones de la representación, que condiciona al lector a partir de quién representa, su posición, su juicio y los medios que utiliza. Igualmente, el proceso de interpretación puede dar lugar a errores al comenzar a atribuirse significado antes de llegar al final de la obra. Se promueve, por tanto, interrogar tanto la figura autoral y los medios de representación, visuales o textuales, como la aproximación al acto de lectura, el cual requiere de constantes ajustes, correcciones y revaluaciones.

5.2 Ante la Virgen de la leche y la Madonna de la humildad

En la poesía devocional y en el epigrama, el poder que se le atribuye al arte pictórico por la inmediatez de su efecto y el uso de la tradición para regular su significado no resultan atractivos. Por ser géneros que colocan al lector en un papel central, la predisposición del pensamiento y la aparente ausencia de esfuerzo intelectual en la recepción de imágenes—especialmente aquellas que se adscriben a la tradición—se considera negativo. Sin embargo, el uso del género epigramático refleja el interés de Crashaw por establecer un diálogo entre la imagen y la palabra para fortalecer las capacidades de reconocimiento, construcción de imágenes e interpretación del lector. En la poesía de Crashaw, el poder de la pintura puede ser positivo si se vincula con el de la literatura, pues en la unión de ambos lenguajes se facilita que el receptor se transforme e incorpore la divinidad (*Cf.* Senasi 7, 10). Para el poeta, la transformación de la imagen en el interior del individuo crea una distancia entre la literatura y su contenido que porta un importante potencial didáctico y afectivo.

El epigrama es instrumental para operar dicha transformación, pues al mismo tiempo que se desenvuelve como texto-imagen, se contrapone a la estructura unitaria y al control del autor y

de la tradición que se veía en la pintura. Por un lado, admite múltiples variables contextuales, lo cual crea un acto de lectura dinámico y abierto que gira en torno a una imagen que no es estática ni estable. Por otro lado, aunque es útil usar la tradición y los valores compartidos para abreviar la exposición del tema, la *argutia* requiere una subversión de las normas comunes para crear *admiratio*. Los dos epigramas que describen a la Virgen María en “Divine Epigrams”: “Luke 11. *Blessed be the paps which Thou hast sucked*” y “*On the Blessed Virgins bashfulness*” demuestran que el uso de la tradición pictórica en el epigrama conlleva también un cuestionamiento de ésta. El poeta se alimenta de la tradición que le antecede, valiéndose de las relaciones de significado establecidas en la pintura para dar profundidad a la palabra. Al mismo tiempo, se interroga la imagen convencional para mostrar los peligros de su recepción pasiva. El poeta muestra cómo la representación visual de la Biblia no implica fidelidad al texto. Al confrontar la tradición pictórica con la evidencia textual se aprecia que las imágenes convencionales pueden perder de vista el significado original si no consideran las connotaciones iniciales del texto o si acumulan contradicciones e interpretaciones extrínsecas a la Biblia.

Antes de proceder, es necesario recorrer brevemente el motivo pictórico de la Virgen de la leche con el cual dialoga Crashaw en el primer epigrama, “Luke 11. *Blessed be the paps which Thou hast sucked*”. Estas imágenes muestran la importancia de la Virgen María en la liturgia y reflejan la adoración hacia esta mujer que surgió en la era protocristiana por verse como un personaje con función salvífica y como una mediadora entre Dios y la humanidad (Chupungco 221). Las representaciones de la Virgen de la leche muestran a María amamantando al niño Jesús (ver Figura 6). Esto reafirma su papel como madre de Dios, al tiempo que enfatiza la corporalidad de Cristo (Williamson 385). Muestran, pues, la formación del cuerpo eucarístico de Jesús a través de la leche de su madre que, al mismo tiempo, revela físicamente el papel que llevará a cabo para salvar a la humanidad. Dichas imágenes explican la Eucaristía al relatar el misterio de la Encarnación y prefigurar la crucifixión para indicar que el cuerpo del infante es el mismo que se ofreció en la cruz y que se ofrece en cada misa a través de la hostia (Tradigo 61). Esto se realiza en la pintura al trazar lo que Leo Steinberg denomina *the blood hyphen* que vincula y anticipa el primer regalo de sangre con el último: la circuncisión con las futuras heridas de la crucifixión. Las manos, los pies y los genitales ocupan un lugar prominente en los cuadros y



FIGURA 6. *LA VERGE AMB EL NEN* (C. 1450)
DE JEAN FOUQUET

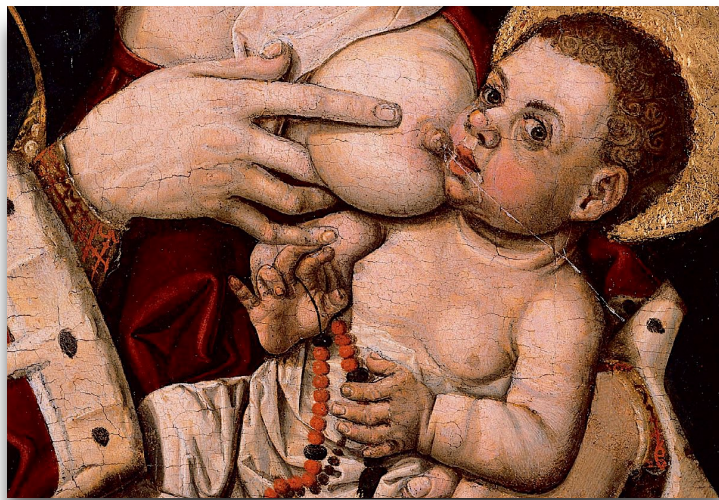


FIGURA 7. DETALLE DE *MARE DE DÉU DE LA LLET* (1468)
DE BARTOLOMÉ BERMEJO QUE MUESTRA LA LECHE DE
MARÍA DERRAMÁNDOSE HACIA EL ESPECTADOR

trazan de forma sugerente un mapa de la sangre que correrá por su cuerpo (58). Las representaciones de María en su papel de Madre de Dios se popularizaron por definir de manera completa la identidad de Jesús como ser divino y humano, y por facilitar un entendimiento de la presencia del cuerpo de Cristo en la consagración.

Las imágenes de María, sin embargo, resultaron problemáticas a partir del siglo XV. Los protestantes consideraban que su uso era una búsqueda de la percepción tangible de la divinidad en las representaciones materiales, es decir, de una externalización de la fe (Elre 14). La veneración de la Virgen se equiparó con aquella hacia todo objeto material conectado a Cristo, reliquias como el grial y las astillas de la cruz, que adquirirían estatus divino a partir de su cercanía con la divinidad (Williams 16). Las representaciones de esta figura femenina demostraban, para ellos, que la espiritualidad se había subordinado a la presencia de pruebas visibles de lo que era propio de la fe. La Virgen de la leche, específicamente, refleja esta adoración por la proximidad al niño Jesús y la presentación de pruebas visuales. El retrato del niño Jesús en brazos de su madre evocaba la Encarnación y si se ubicaba detrás del altar, su cuerpo se ligaba visualmente a la hostia y el vino. De esta forma, las pinturas de la Virgen de la leche servían para percibir la conexión entre el cuerpo visto (“the body *seen*”) y el Sacramento (Verdon 203).

Por otro lado, se realizaba el papel de la Virgen a partir de su relación física con Cristo. El *blood hyphen* se trazaba del cuerpo del niño al pecho de la Virgen para mostrar su leche como un antecedente de la sangre del mismo. La leche, por ser considerada como la misma sustancia que la sangre, se retrataba equiparable al vino (ver Figura 7).¹⁸ Al establecer un paralelismo entre la leche y la sangre, dichas pinturas presentan a la Virgen María como una figura con una función salvífica equiparable a la de Cristo, objeto de adoración. Igualmente, la salvación se presenta de manera reconfigurada, pues, al centrarse en el pecho de la madre y en el niño alimentándose, la salvación se muestra como una fuerza vital ligada a la fertilidad y no al sufrimiento o la muerte como en las representaciones de la Pasión.

¹⁸ Beth Williamson señala que: “Christ’s blood and the Virgin’s breast milk were regarded as two forms of the same substance. According to this theory, the mother’s blood was converted, in the breasts, into milk to feed the infant. Because of this physical identity, between the two fluids, the Virgin’s milk was explicitly paralleled with the blood of Christ, both in theological and devotional texts and images” (400).

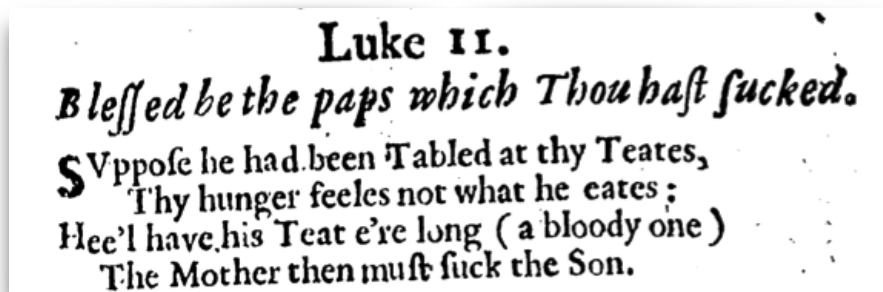


FIGURA 8. "LUKE 11. *BLESSED BE THE PAPS WHICH THOU HAST SUCKED*"

El epigrama "Luke 11. *Blessed be the paps which Thou hast sucked*" establece vínculos con la tradición pictórica desde el título, pues la cita frecuentemente acompañaba a la Virgen de la leche y servía como evidencia de la realidad de la escena que se representaba. Asimismo, la centralidad de los pechos y de la madre en el poema, así como la prefiguración de la crucifixión en los últimos versos remiten a este motivo. Por tanto, el epigrama se puede leer como la inscripción de una de estas pinturas, donde los primeros dos versos comentan el presente de la escena, mientras los siguientes versos prefiguran el sacrificio futuro del niño, quien, al recibir una lanzada, tendrá un pecho sangrante.

La división del poema establece un paralelismo entre "thy Teates" y "his Teat", relación típica en las representaciones pictóricas, a partir del cual la leche se convierte en la sangre que redime. El paralelismo determina que existe una reciprocidad del sacrificio (dar leche) y la salvación (tomar sangre). En esta relación, el cuerpo de María se conserva, "Thy hunger feeles not what he eates", tal como el cuerpo de Cristo no se agota tras su consumo ritual. Así, la salvación se vincula con una fuerza vital y una imagen que representa la fertilidad, con lo que se establece que el sacrificio mutuo no involucra la muerte o la destrucción, sino una nutrición que parece perpetuarse.

Sin embargo, la imagen subvierte la tradición pictórica que evoca al disminuir la función salvífica de María y señalar que es, más bien, intercesora entre la humanidad y Dios. Al utilizar la palabra "Teat", Crashaw subraya la dimensión física de la lactancia, lo cual, más que enfatizar la vulnerabilidad de Jesús, disminuye la importancia de María.¹⁹ El verbo inusual y la aliteración de

¹⁹ En la Biblia es recurrente utilizar la imagen de infantes lactando para enfatizar la vulnerabilidad de éstos (Cf. Lc 23:29; Job 24:9; Mt 24:19; Mc 13:17; Lc 21:23 [en Manser]), pero la imagen final del epigrama de Crashaw expande, más bien, la afirmación de que el cuidado de Dios excede el de las madres lactantes (Cf. Isa 49:15; Isa 49:23; Isa 60:16 [en Manser]).

“Tabled at thy Teates” vincula la mesa con la teta y acentúa la calidad eucarística del alimento que Cristo ofrece y que María no puede proveer (Healy, “Crashaw” 50). Esto indica que el sacrificio de la mujer es sólo una ofrenda—inferior al sacrificio del niño-Dios, quien ofrece su cuerpo pero concede a cambio un alimento mayor: el espiritual. Adicionalmente, es Cristo y no María quien domina el ámbito de la fertilidad y la nutrición. Se afirma que la muerte de aquel será una fuente de nutrición mayor a la que recibe, pues no dará leche/sangre a un solo niño en una sola mesa, sino que dará innumerables alimentos en incontables altares. El poder de Cristo opaca al de su madre de tal forma que se causa una reversión de papeles en el último verso: “The Mother then must suck the Son”. El cierre desestabilizador del epigrama se encuentra en la inversión de la imagen inicial: la progenitora se alimenta del cuerpo de su hijo. La nutrición pasa de una expresión física femenina, “*the Paps*”, a una espiritual masculina, “*his teat*”. Los pechos que alimentan con su leche al niño dan paso a la imagen del pecho del hijo quien, metafóricamente, alimenta con su sangre a la madre.

El cierre del epigrama lleva a una reevaluación del título. Aunque la frase “*Blessed be the paps which Thou hast sucked*” se utiliza para justificar la adoración de María y frecuentemente acompaña a la Virgen de la leche, en el título del poema la frase regresa a su contexto bíblico por la referencia al texto de origen: “Luke 11”. Se promueve, con esto, la confrontación de la frase y el poema con el texto bíblico. Contrario a lo esperado, este capítulo no describe una escena de la Virgen amamantando, más bien describe a Jesús como un hombre maduro que desdeña los pechos de su madre como la fuente suprema de sustento. Esto evidencia que no hay descripción bíblica de Jesús tomando leche de su madre y que la cita ha sido divorciada de su contexto.²⁰ La mujer que en el texto original dicta: “Benditos sean los pechos que te alimentaron” es refutada por Jesús inmediatamente: “Antes bienaventurados los que oyen la palabra de Dios, y la guardan”. En la Biblia, el pasaje declara la predominancia de la Palabra por encima del cuerpo y la subordinación de María a su hijo en su papel salvífico, pues Jesús es la Palabra encarnada. Jesús se configura como un personaje capaz de nutrir espiritualmente al utilizar el lenguaje para

²⁰ A pesar de que la descripción de María amamantando no tiene un origen bíblico, la evidencia textual puede encontrarse en *El Protoevangelio de Santiago* (s. II), un evangelio apócrifo: “Y la nube se retiró en seguida de la gruta, y apareció en ella una luz tan grande, que nuestros ojos no podían soportarla. Y esta luz disminuyó poco a poco, hasta que el niño apareció, y tomó el pecho de su madre María. Y la partera exclamó: Gran día es hoy para mí, porque he visto un espectáculo nuevo” (19:2).

transformar a aquellos que lo rodean. En este sentido, el paralelismo que se establece en el poema entre el cuerpo de Cristo y el cuerpo de María sirve para trascender la leche de ésta, mas no la sangre de aquél.²¹ Al recordar que la Palabra es la sustancia que nutre, se resta importancia a María y se muestra como una figura que únicamente sacrifica su cuerpo para recibir un sacrificio mayor.

El epigrama “Luke 11. *Blessed be the paps which Thou hast sucked*” utiliza la tradición pictórica que le antecede para abreviar su exposición y para cuestionar las respuestas habituales a la escena. Si bien estas pinturas parecen exaltar la necesidad física que tiene Jesús de María, el epigrama la coloca como una figura mediadora, por lo que incluso es posible eliminarla de la escena sin afectar el contenido. El poema puede leerse como una exhortación al lector a colocarse en la posición de María, como aquel que dedica una ofrenda a Dios a cambio de la salvación. La palabra “Suppose” y la ambigüedad del pronombre deíctico “Thy” permiten unir el pasado de la escena representada con el presente del acto de lectura. En consecuencia, señala que el lector se debe identificar con María para vivir la escena, comprender su significado y tener una respuesta devocional. Con esto se muestra que el uso de representaciones de María no es inherentemente transgresor, pues la transgresión recae en la interpretación y el uso que le da el espectador. Las representaciones pueden ser útiles si se adopta una actitud activa, que confronta el componente visual con el texto original y utiliza a María como un *exemplum* del cual se deriva una enseñanza moral.

A diferencia de numerosas representaciones de la Virgen de la leche, los epigramas de Crashaw no promueven *latría*, una adoración exclusiva para Dios, sino más bien *dulia*, veneración y reverencia a la virtud (Aquino 43). Veamos esto en la segunda representación de María en “Divine Epigrams”, “*On the Blessed Virgins bashfulness*”. El epigrama se nutre igualmente de las representaciones pictóricas de María y el niño Jesús a través del motivo de la

²¹ En esta línea, Susanna B. Mintz argumenta que “Tabled” establece un vínculo entre la leche de María y las tablas de la ley otorgadas a Moisés (115). Considerando que la leche es la ley, es decir, la palabra que pasa de generación en generación, se permite una lectura cuya construcción visual parece imposible de recrear. Cristo, siendo Palabra encarnada, se alimenta de la Palabra que lo conforma. Es decir, Cristo se alimenta de sí mismo. Estas construcciones se encuentran a lo largo de la colección en las representaciones de Cristo, por ejemplo, en el epigrama “*Upon the Multiplied Loaves*” que cierra con: “Here food itself is fed”, lo que indica una reversión de papeles en el cual Cristo es el alimento espiritual de la comida misma y acentúa su autosuficiencia divina al ser tanto la sustancia nutritiva como aquél quien lo consume.



FIGURA 9. VIRGEN DE LA HUMILDAD (S. XIV) DE LIPPO DI DALMASIO

Madonna de la Humildad (ver Figura 9). Éste se vinculó desde el siglo XIV con la Virgen de la leche pues solamente las madres de clases altas empleaban nodrizas, por lo que el acto de amamantar cristalizaba la humildad de María (Blaya 162). La Madonna de la Humildad, si bien frecuentemente se encuentra amamantando, tiene características adicionales a las antes detalladas. La Virgen se encuentra sentada en el suelo o sobre un pequeño cojín, cargando o amamantando al niño Jesús en una postura cotidiana y, a diferencia de otras representaciones, no levanta la mirada hacia el receptor sino que observa su hijo con la cabeza baja. En estas imágenes, se retrata como una figura mediadora que une la esfera terrenal con la celestial en detrimento de su función salvífica. Se recuerda que es Reina del cielo por la túnica azul que viste, pero se enfatiza su humildad. María se encuentra cerca del suelo y se asocia con éste, su *humilitas*

con el *humus*, convirtiéndose en el suelo virgen a partir del cual Cristo toma su forma humana (Verdon 64).

En estas pinturas, argumenta Nuria Blaya Estrada, se expresa una voluntad de acercar al receptor a las figuras sagradas, humanizándolas, “de establecer una relación directa emocional entre el fiel y la divinidad” en la vida cotidiana (162). La proximidad con la figura tenía, además, un fin didáctico, pues las pinturas “representaba[n] el ideal de la virtud y perfección femenina, no sólo por su maternidad virginal y su pureza inmaculada, sino también por ser la encarnación de la humildad, la obediencia, la sumisión, aquellas virtudes que le habían permitido aceptar sin reparos la voluntad divina” (170). Este uso de la representación visual de María enfatiza su figura como un ejemplo a seguir. Por su humildad, Dios se acercó a ella y se manifestó en su interior, por lo que se exhorta al receptor a adoptar una actitud similar para que logre entrar en contacto con lo divino.²²

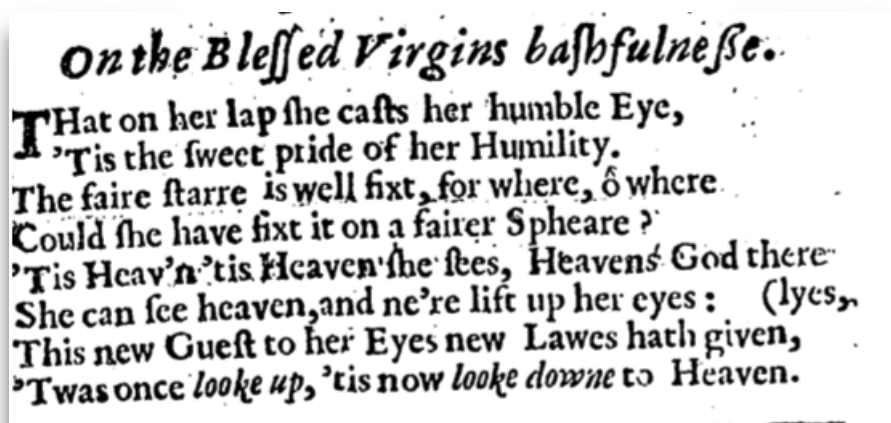


FIGURA 10. "ON THE BLESSED VIRGINS BASHFULNESSE"

En "*On the Blessed Virgins bashfulness*" se presenta a María como un ejemplo por seguir de forma más evidente porque, a pesar de ser madre de Dios, se caracteriza por su humildad. El título del poema de Crashaw expone la confusión que puede surgir al considerar personajes como la Virgen. "*Blessed*" puede ser tanto un adjetivo que modifica tanto "*Virgins*" como "*bashfulness*", lo que crea una cierta ambigüedad respecto a la beatitud de la Virgen: si es una cualidad propia o una consecuencia de su humildad. En el primer caso, la Virgen debe ser

²² Es frecuente la recomendación de imitar a María para lograr una comunión con la divinidad. San Bernardo, por ejemplo, establece que, para que la creación divina se manifieste en el interior de cada individuo como lo fue en el vientre de María, se debe imitar su humildad (Barthelet 68).

venerada por su naturaleza, mientras que en el segundo, por su estado espiritual. No obstante, el título también indica que su tema no es la Virgen, sino la cualidad venerable que la mujer representa y que debe ser imitada.

En el poema, el énfasis no recae en la figura de la Virgen como objeto de adoración. Es importante notar que el poema no nombra a María, a diferencia de otros epigramas de la colección que sí hacen mención del nombre de José, Lazaro e incluso Dives y Poncio Pilato. El marcador de identidad de la mujer es la cualidad física que la distingue (la virginidad o ausencia de pecado), pero ésta, a diferencia de la maternidad milagrosa, sí es replicable. La construcción visual no se centra en su pecho, en la dependencia del niño-Dios de su madre para sobrevivir, más bien se centra en su rostro y su regazo como reflejos de su estado interior—el cual permite la unión del plano celestial con el terrenal. Tal estado, nombrado en el título como “*bashfulness*”, se reitera en el cuerpo del poema a partir de la mirada baja, “*Humility*” y “*humble*”. Es una María pasiva cuya única acción es observar el producto de su obediencia del plan divino. Su estado de adoración constante induce el conocimiento de la endeble presencia de su hijo y la resignación constante a la voluntad de Dios. En el retrato de esta mujer, se exponen las contradicciones que pueden ser superadas al adoptar la actitud adecuada. El estado interior de María establece un punto de encuentro entre los elementos dispares y las contradicciones aparentes. Ella carga el orgulloso producto de su humildad: “*the sweet pride of her Humility*” (*énfasis mío*) y sobrepasa el orden natural al lograr fijar una estrella de otra esfera en la tierra. Igualmente, se rompen las leyes físicas para que la Virgen pueda ver hacia el cielo y hacia Dios sin levantar la mirada, es decir, sin ceder a la presunción: “*’Twas once looke up, ’tis now looke downe to Heaven*”. En el epigrama, al igual que en las pinturas de la Madonna de la Humildad, la actitud de la mujer, cercana a la tierra y en postura de adoración constante, une dos planos divergentes a pesar de las dificultades.

La Virgen, entonces, se entiende como una figura mediadora que facilita el entendimiento, no sólo de la encarnación, sino también de la forma en la cual los estados espirituales se pueden manifestar sensorialmente. La representación misma de María es una prueba de que el estado espiritual se refleja en el cuerpo, pues el fruto de éste yace en sus brazos. La Madonna de la Humildad ejemplifica la necesidad de adoptar la virtud que representa para lograr la expresión de Dios en la interioridad y en la percepción, con lo que se sugiere que al imitar a María se facilita la

unión de la esfera divina con la humana. En las pinturas que presentan este motivo, la imitación de su actitud se exige físicamente, ya que a menudo se ubican en la parte más alta de los retablos, lo cual coloca al espectador en una posición inferior. En “*On the Blessed Virgins bashfulness*”, esta posición se replica sin la imposición física: el lector adopta tal posición sólo a partir de una conciencia plena en la reconstrucción visual del epigrama, pues al colocarse en la escena, el lector debe adoptar una postura de reverencia para lograr ver, de forma especulativa, la cara que se encuentra inclinada.²³

Por otro lado, la dificultad para visualizar un rostro parcialmente oculto, además de inducir la humildad en el lector, también señala que la atención no se debe dirigir hacia el cuerpo de María sino hacia lo que ella observa. James M. Bromley argumenta que Crashaw recurre a las figuras de la vida histórica de Jesús, especialmente a las femeninas, para utilizarlas como mediadoras entre el estado espiritual y el mundo exterior (33). Si bien esta expresión visible facilita la comprensión, sólo es un primer acceso, pues Crashaw promueve eliminar todo elemento mediador en la comunión con lo divino (*Cf.* Johnson 3). Las representaciones verbales de la Virgen de la leche y la Madonna de la Humildad en “*Divine Epigrams*” presentan a María como intercesora y no co-redentora, de tal forma que se debe ir más allá de su presencia para acceder a la realidad espiritual que externaliza.

Con esto se muestra que el lector debe realizar múltiples lecturas para discernir la imagen original, altamente sensorial y corpórea, y para aprehender de ésta la materia simbólica en la cual el cuerpo es transformado en Palabra, la materia en espíritu. Durante la construcción de la escena, ambos epigramas dialogan con la tradición pictórica que les antecede para agregar significados adicionales y cuestionar el uso irreflexivo de imágenes convencionales. Por tanto, en “*Divine Epigrams*” se deben enmendar los errores en las imágenes iniciales a partir de una reconstrucción de la escena desde una nueva perspectiva. El proceso de corrección de lectura provocado por la *argutia* enfatiza que no se busca una representación fiel del objeto, sino que el lector participe en la construcción de las imágenes. El sacrificio, tanto intelectual como físico, que realiza el lector a partir de la re-lectura constante es paralelo a aquel de María cuyo sacrificio

²³ *Cf.* Louis Martz, “Composition of Place” en *The Poetry of Meditation: a Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century* (1965). 25-32.

es retribuido con el cuerpo eucarístico de Cristo. La comunión con la divinidad solamente se logra a partir de una actitud activa y un estado específico.

5.3 *Ostentatio vulnerum*: la interpretación del cuerpo

En la interacción del componente textual con la experiencia visual, el conocimiento y las expectativas del lector determinan en gran medida el significado de los epigramas. La ambigüedad y polivalencia de éstos permiten que sean utilizados para diferentes fines. La imagen se puede reconstruir en el interior del individuo para aproximarse a la divinidad o puede tomarse como una construcción verbal que facilita la exploración de las ideas que concretan. Además, el vínculo de “Divine Epigrams” con la Biblia, por medio de citas, alusiones o el uso de un discurso bíblico, permite que se empalmen las estrategias de las representaciones visuales con las posibilidades de lectura de la Biblia. Los epigramas, entonces, se pueden utilizar de forma paralela a las Sagradas escrituras como un auxiliar a métodos devocionales que consideran la dimensión tanto literal como figurativa de las escenas representadas.²⁴ El lector puede utilizar los poemas para servir a la memoria, traer a la mente los detalles del evento bíblico que describe y, así, colocarse en la escena como testigo o participe. También se permite asumir la identidad y el sufrimiento de Jesús o los personajes históricos que entraron en contacto con él como un medio de identificación con la divinidad.

Para analizar lo anterior, tomemos un motivo que se encuentra a lo largo de “Divine Epigrams”: el *ostentatio vulnerum*, la exhibición de las heridas de Cristo. Dentro de las representaciones pictóricas, en este motivo se realiza lo que Leo Steinberg describe como una demostración directa de la humanización de Dios en la figura de Jesús (14). Se exterioriza la vulnerabilidad del cuerpo, por lo que se exhiben las áreas débiles. La degradación literal de Cristo es una comprobación física y visible del descenso de la divinidad a la condición humana (47). El motivo hace uso de la metonimia para establecer una relación de contigüidad existencial con el objeto, que muestra una marca de correspondencia física con el referente. La expresión figurativa se contagia de realidad al basarse en asociaciones directas y la experiencia del espectador. En

²⁴ Los métodos y ejercicios dependen de la aproximación del lector. Para más posibilidades de lectura ver: Louis Martz, *The Poetry of Meditation: a Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century* (1965) y Anthony Low, *Love's Architecture: Devotional Modes in Seventeenth Century English Poetry* (1978).

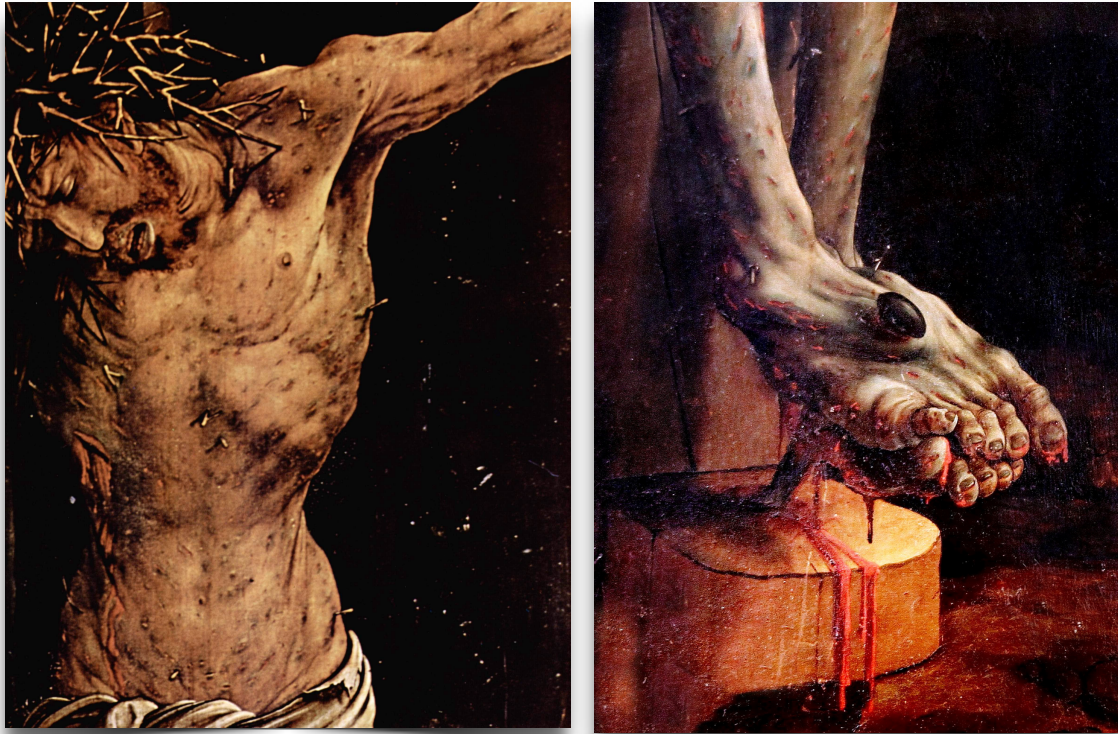


FIGURA 11. DOS DETALLES DE LAS HERIDAS Y LLAGAS DE CRISTO EN EL RETABLO DE ISENHEIM (1512-1516) DE DE MATTHIAS GRÜNEWALD

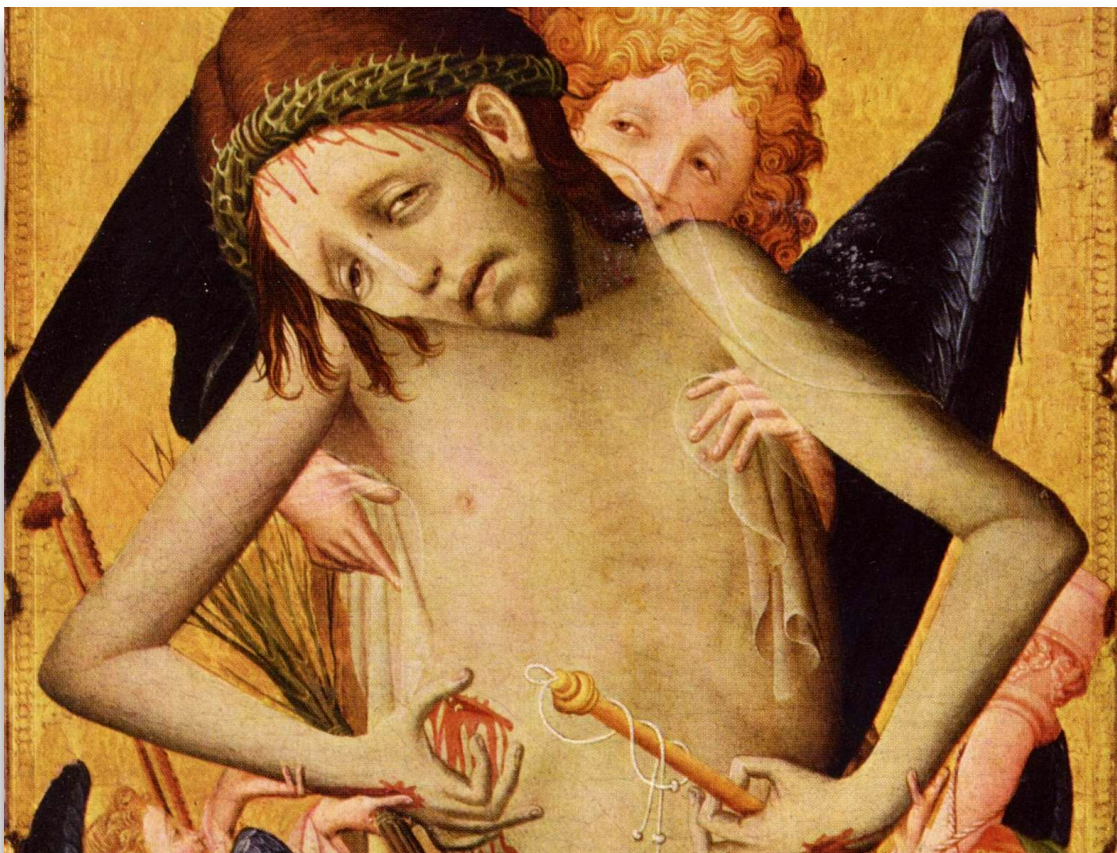


FIGURA 12. DETALLE DE EXPRESIÓN FACIAL Y HERIDA EN EL PECHO
DER SCHMERZENS MANN (C. 1430) MASTER FRANCKE

consecuencia, se atribuye a una expresión altamente figurativa una realidad perceptible. A fin de ejemplificar tal uso de la representación visual del cuerpo violentado de Cristo, consideremos *El retablo de Isenheim* (c. 1512-1516) de Matthias Grünewald que se encontraba en el hospital del monasterio de los Antonianos (ver Figura 11). El retablo buscaba facilitar que los pacientes se identificaran con Cristo a partir de la similitud visual entre sus llagas y las enfermedades dermatológicas que los plagaban. Se presentaba la posibilidad de la cura o la salvación a partir de los milagros bíblicos, en especial la resurrección, que se volvían tangibles a partir de su representación. Así, las imágenes promovían la devoción y se consideraban curativas (Givens *et al.* 17-8). Es el caso también de las *Andachtsbilder*—imágenes devocionales que se popularizaron en el Norte de Europa a partir del Siglo XIV—que promovían un acercamiento a Dios a partir de la imitación, principalmente, del sufrimiento de Cristo que en ellas se representaba visualmente (ver Figura 12). La degradación literal de la divinidad permitía una expresión perceptible, que hacía uso de asociaciones directas sensoriales y la experiencia del espectador para demostrar la accesibilidad de la divinidad.

En este motivo se parte de dos principios: Jesús como la máxima expresión de la unión entre el ser humano y Dios, y la vista como una herramienta que permite un acceso transparente y directo a la realidad. De la articulación de ambos surgen representaciones de un personaje cuyo cuerpo es expresivo, es decir, que puede ser leído como un reflejo de nociones abstractas. De esta forma se presupone que la vista permite comprender y retener incluso conceptos intangibles de forma inmediata y fija: que la imagen es un vehículo de verdad, por lo que la visualización del cuerpo es evidencia de la realidad de dichos conceptos, y que, por su naturaleza concreta y sensorial, es el recurso más eficaz para apelar a las emociones del espectador.

Observemos el uso del *ostentatio vulnerum* en “Divine Epigrams” como un motivo que facilita la comunicabilidad, entendimiento e incluso demostración de formas de concebir a Dios en su relación con la humanidad. Crashaw utiliza imágenes como un medio para tender un puente entre la percepción y las nociones intangibles. Sin embargo, no describe directamente las imágenes que tienen un antecedente pictórico para no predeterminar las posibilidades del pensamiento. El componente visual se evoca de tal manera que fomenta la ambigüedad y nubla los límites entre el plano textual y el verbal para admitir múltiples contextualizaciones. La

imagen es indeterminada pues se encuentra condicionada por los valores, creencias y competencias del lector.

Con lo anterior, se vuelve evidente que el motivo *ostentatio vulnerum*, su demostración directa y su efecto de inmediatez, sufre diversos cambios en esta colección. El componente verbal de los epigramas no se basa en una exhibición de las heridas de Cristo, sino que demuestra ser una inscripción de imágenes que representan el descenso de la divinidad a la condición humana. El texto interviene y causa una distancia respecto a la imagen para explorar las implicaciones que sugiere el motivo: la unión del ser humano con Dios, la degradación que sufrió la divinidad y los beneficios para la humanidad de tal sacrificio. La interpretación del componente textual da acceso a imágenes comunes y es solamente tras este acceso a la dimensión más literal que se sugiere una idea abstracta.

Adicionalmente, los epigramas representan las heridas a partir de una apropiación de expresiones bíblicas para expandirlas. La imagen que se construye en el poema, entonces, permite una lectura que explora materialmente las posibilidades de la relación entre el ser humano y Dios a partir de un Cristo que refleja corporalmente lo que figura en la Biblia. Esto permite establecer relaciones entre dos tipos de comprensión, una física, que evoca imágenes literales reconstruidas verbalmente en el ojo de la mente para ser utilizadas como tal y otra intelectual, incitada por la equiparación de las ideas con las imágenes y que permite la exploración de las nociones que se representan. Además, la distancia entre la imagen y la palabra por medio de los artificios retóricos permite una lectura que no es literal ni figurativa, sino que busca acercarse a la realidad espiritual de la palabra del poeta en calidad de extensión de la Palabra divina (Healy, “Crashaw” 54).

A fin de ejemplificar esto, veamos “*I am the Doore*”. El título de “*I am the Doore*” es una cita de Juan 10:7, versículo en el que Jesús afirma “Yo soy la puerta de las ovejas”—la metáfora se utiliza para indicar que es el medio de acceso a Dios y al cielo. En los primeros dos versos, Crashaw recrea el momento en el cual el hombre se volvió similar a la puerta—cuando adquirió un orificio en el pecho (una cerradura) que se abre con la llave que es la lanza del centurión. En los siguientes cuatro versos, se realiza un acercamiento sobre el centurión que abrió la puerta. La transición se realiza por medio de la lanza que dirige la mirada de la herida en el pecho hacia el

I am the Doore.

ANd nowth'art set wide ope, The Speare's sad Art,
 Lo! hath unlockt thee at the very Heart :
 Hee to himsefe (I feare the worst)
 And h's owne hope
 Hath *shut* these Doores of Heaven, that durst
 Thus set them ope.

FIGURA 13. "I AM THE DOORE"

soldado que la sostiene. Esto lleva a una consideración de las implicaciones de la equivalencia entre el cuerpo y la puerta. El acto de atravesar con la lanza a Cristo le da la esperanza al soldado de lograr abrirse las puertas del cielo. No obstante, es ésta la causa de que se le cierren las puertas que ha abierto ("Hath shut these Doores of Heaven, that durst / Thus set them ope") porque se ha vuelto en un asesino. A partir del ejemplo del centurión se explora que existe un doble desenlace en la expresión, pues la puerta al cielo puede tanto abrirse como cerrarse.

Una vez que se establece la imagen inicial, la palabra da profundidad a la imagen para evidenciar lo que no puede representarse visualmente. Para explorar lo anterior, consideremos el "reflexive turn". David S. Reid define la figura como: "a figure of speech that involves something in paradoxical self-referentiality, usually through comparison or metonymic association and usually with the use of reflexive pronouns" (408). Reid indica que el uso de esta figura crea un efecto de divinización y de ilusión de autosuficiencia, que, a su vez, puede ser utilizada en figuras humanas para ridiculizar la noción de independencia de la divinidad (410). Para ilustrar el uso y el efecto de esta figura, es útil hacer referencia a otro epigrama de esta colección, "*On our crucified Lord, Naked, and bloody*". Este poema se basa en una reflexión sobre el significado de

*On our crucified Lord Naked,
 and bloody.*

Th' have left thee naked Lord, O that they had;
 This Garment too I would they had deny'd.
 Thee w.th thy selfe they have too richly clad,
 Opening the purple wardrobe of thy side.
 O never could bee found Garments too good
 For thee to weare, but these, of thine owne blood.

FIGURA 14.. "ON OUR CRUCIFIED LORD NAKED, AND BLOODY"

“vestidos” en Marcos 15:20. El versículo describe los momentos antes de la Crucifixión de Jesús: “le desnudaron la púrpura, y le vistieron sus propios vestidos y le sacaron para crucificarle”. Desde el título del poema, Crashaw sugiere que es una paradoja decir que Cristo se encuentra simultáneamente desnudo y sangrando por medio del uso de la coma que separa “Naked” y “Bloody” (Read 143). En el poema, la desnudez de Jesús en la cruz es imposible, pues su misma sangre se convierte en una nueva ropa púrpura, que incluso por el color demuestra ser insuperable: “O never could bee found Garments too good”. El “reflexive turn” se encuentra en la afirmación de que Cristo se viste consigo mismo (“Thee with thy self they have too richly clad”) y usa su propia sangre (“owne blood”) como ropa. La autosuficiencia de Cristo es confirmada cuando esta figura trasciende la materialidad de su cuerpo desnudo, logrando cobijo con su propio sacrificio. La fragilidad de su desnudez se sustituye por un sentido de autosuficiencia y de transformación de las realidades físicas por medio de una consideración espiritual.

De forma más sutil, la cita en el título, “I am the Door”, construye una figura igualmente autorreferencial al equiparar el “I” con “Door”, pero en la cual ambas son dos expresiones de la misma realidad. Cristo no es como una puerta, es por sí mismo la puerta al cielo.²⁵ De forma contrastante, el uso de reflexivos en asociación con el soldado construye un “reflexive turn” fallido. “He to himselfe” y “his owne hope” no establecen una comparación o una relación de semejanza, más bien revelan una introversión fortuita. El intento por afirmar la autosuficiencia humana resulta vacío e ilusorio. Cuando el soldado busca proveer para sí mismo la salvación, sus acciones incluso se convierten en un obstáculo para entrar al cielo. El centurión no puede utilizar el cuerpo de Cristo; no puede salvarse por sí solo. La inestabilidad de la lanza contrasta con la estabilidad, incluso visual, de la puerta. La temporalidad y la vacilación humana son enfatizadas por la permanencia divina. Esto se remarca por el constante recordatorio de la presencia de Cristo a pesar de que el acercamiento es sobre el soldado: el título, la oración que introduce el epigrama y “Doores of Heaven” crean una imagen simultánea del cuerpo de Cristo y el cuerpo del soldado

²⁵ El versículo que sirve de título para “*I am the Doore*”, forma parte de las expresiones recurrentes en el Evangelio de Juan que vinculan la identidad de Jesús con la identidad de Dios en el Antiguo Testamento. El uso de expresiones que utilizan “yo soy” establecen un paralelo con Éxodo 3:14 (“Yo soy el que soy”), lo que indica un modelo de Ser trascendental. Ver también: Jn 11:25; Jn 6:35; Jn 8:12; Jn 10:7,11; Jn 14:6; Jn 15:1; Jn 18:5-6 (en Manser).

que sostiene el arma. La presencia de lo divino es inmutable, no así las acciones humanas que, incluso haciendo uso del cuerpo divino, no pueden llevar por sí solas a la salvación.

Al mismo tiempo, a pesar de que la acción del soldado podría parecer que lo convierte en una figura arrogante que falla en su intento por acertar su independencia de la divinidad, el personaje es matizado. Forma parte de una escena de crueldad hacia Cristo y es la causa directa de su muerte, pero, al mismo tiempo, su acción es compasiva y resulta en la salvación de la humanidad, ya que alguien necesita matar a Jesús para abrir las puertas al cielo. Existe una noción de destino retomada de las descripciones evangélicas en la que se afirma que se está cumpliendo con lo detallado por las escrituras.²⁶ La lanza tiene un “Sad Art”, un propósito de ser. Como su lanza, el soldado también tiene un propósito y cumple con su papel, con solamente la

*On the bleeding wounds of our
crucified Lord*

Iesu, no more, it is full tide
From thy hands and from thy feet,
From thy head, and from thy side,
All thy *Purple Rivers* meet.

Thy restlesse feet they cannot goe,
For us and our eternall good
As they are wont ; what though ?
They swim, alas ! in their owne flood.

But while I speake, whither are run
All the Rivers nam'd before ?
I counted wrong ; there is but one,
But ô that one is one all'ore.

Nere was't thou in a fence so sadly true,
The well of living Waters, Lord, till now.

esperanza de entrar al cielo. Los últimos versos, sin embargo, acentúan la paradoja: la acción de abrir las puertas, posiblemente resultará en que se le cierren al asesino. Con esto se demuestra que, en los epigramas, las posibilidades del lenguaje trascienden el aspecto material, visualmente representable, del cual parten. Es decir, la palabra da profundidad a la imagen.

Asimismo, la hipérbole en “*On the bleeding wounds of our crucified Lord*” permite que, en la reconstrucción imaginativa del epigrama, se vea la idea abstracta de una forma que es imposible representar visualmente. El poema establece que las heridas convierten a Cristo en “The well of living Waters”,

FIGURA 15. TRES FRAGMENTOS DE “ON THE BLEEDING WOUNDS OF OUR CRUCIFIED LORD” (1-8; 24-8; 41-2)

²⁶ Cf. Mc 15:28.

expresión cuyo uso figurativo se asocia con Dios y su bondad.²⁷ La expresión bíblica, “fuente de agua viva”, se expande a partir de la multiplicidad de imágenes que se pueden derivar de ésta para facilitar un mejor entendimiento de su significado. Se retrata un cuerpo de cuyas manos, pies, cabeza y costado brotan torrentes de agua, ríos, mares y finalmente, “A deluge of deliverance”. Así como, en “*On our crucified Lord Naked, and bloody*”, la vestimenta y la sangre deben distinguirse como una y la misma sustancia, en este epigrama, los pies de Cristo nadan en sí mismos (“in their owne flood”) y los torrentes son de su propio ser (“Torrents of thine owne”). El cuerpo y las expresiones figurativas que lo describen pueden leerse como representaciones en las cuales no se establece una relación de semejanza, comparación o sustitución con un referente externo, más bien de una paradójica autorreferencialidad entre el cuerpo y sus posibilidades expresivas.

En la reconstrucción imaginativa del epigrama se posibilita una lectura que trasciende la dimensión literal y figurativa para distinguir la realidad espiritual de la Palabra divina. La multiplicidad de expresiones intima la unidad que subyace: “All the Rivers nam’d before? / I counted wrong; there is but one, / But o that one is one all’ore”. La multiplicidad de las expresiones se vuelve el acceso a Dios, pues hay una verdad que yace en la expresión figurativa “Nere was’t thou *in a sense so sadly true*, / The well of living Waters, Lord, till now” (*énfasis mio*).

A lo largo de “Divine Epigrams”, Crashaw explora las diversas manifestaciones que puede tomar el cuerpo vulnerado de Cristo. En estas representaciones, el significado espiritual se encuentra íntimamente ligado a la condición corporal y se demuestra la forma material a través de la cual Dios se dirige a la conciencia humana. Igualmente, la multiplicidad en las representaciones del cuerpo vulnerado en la colección permite el acceso devocional a Dios. En la reconstrucción imaginativa del epigrama, en la visualización de la palabra, el verbo se vuelve carne una vez más al concretarse como una imagen al interior del devoto.

El cuerpo de Cristo no sólo se entiende a partir de una demostración directa basada en la imagen o en la palabra, sino que éste se puede concretar a partir del acto de la lectura. En otras palabras, en lugar de que se demuestren exteriormente los asuntos de fe, las representaciones

²⁷ Cf. Isa 12:3; Jer 17:13; Jer 2:13; Jn 4:14; Rev 7:17 (en Manser).

verbales-visuales pueden ser efectivas en la reconstrucción imaginativa del epigrama. No se presenta a Dios a partir de la palabra o la imagen, sino que se facilita la incorporación de la divinidad por medio de la unión de ambos. El uso del epigrama guarda la posibilidad de llevar a cabo simultáneamente la lectura de la imagen y la visualización de la palabra, pues traslapa el plano textual y el visual. El lector como mediador discursivo empalma ambos lenguajes y colapsa la distinción literal-figurado para abrir paso a una expresión de la divinidad que trasciende lo representable. En consecuencia, las imágenes no inducen o demuestran externamente la realidad espiritual que guardan, más bien requieren una reconstrucción y renovación individual para ser efectivas y conllevar la incorporación de la divinidad.

CONCLUSIONES

La presencia del epigrama en la obra religiosa de Crashaw revela su interés por utilizar la construcción de imágenes en el interior como una herramienta para la edificación del individuo y para ejercitar la devoción con el esfuerzo en la lectura. Promueve, pues, la interrogación y la reconfiguración a partir de un cuestionamiento de los supuestos y de las respuestas habituales a las escenas presentadas. El proceso de lectura es dinámico pues se basa en la continua interrogación de imágenes a partir de la tensión entre tradiciones, entre el cuerpo de los poemas y sus conclusiones, a partir de representaciones problemáticas que enfatizan las limitaciones en la interpretación y de los medios de representación, que nublan la expresión figurativa y literal, el presente y el pasado. Es un proceso abierto porque admite diversas interpretaciones dependiendo del contexto y las necesidades del momento. La ambigüedad, la flexibilidad y las lagunas de significación permiten su uso para diversos fines y diversos valores. Con esto, Crashaw desplaza la atención de la figura autoral al lector como el constructor de significado, quien debe adoptar una actitud activa y llevar a cabo una transformación de su estado interior utilizando los poemas como herramientas. Sus epigramas, por tanto, no solamente presentan una imagen como catalizadora sino que también ejercitan la capacidad de lectura que es utilizada más allá del poema devocional particular, explotando el potencial de instrucción de la unión de imagen y palabra.

En “Divine Epigrams” se afirma la capacidad de la lectura para establecer puentes entre la divinidad y la humanidad por medio de la interpretación de las manifestaciones de la divinidad. Los epigramas contienen sus nombres, su cuerpo y su presencia. En éstos, Cristo textualmente es riqueza espiritual, puerta al cielo, fuente de agua viva, es la parábola de Lázaro y el hombre rico, la unión de planos divergentes y el sustento supremo. Las palabras del poeta son una extensión de la expresión textual divina, con las cuales el lector se puede relacionar.

En el acto de lectura parece haber una distancia entre las palabras y lo que representan, pues necesitan transformarse en imágenes por la mente. Sin embargo, esta distancia guarda la promesa de eliminar la mediación en la relación entre el devoto y la divinidad. En la reconstrucción visual del texto, el lector decide cómo llevar a cabo su acto devocional, a partir de las imágenes o las palabras, la vocalización o la visualización, la imitación o la exploración

intelectual, la búsqueda de una realidad espiritual oculta o de una definición. Al mismo tiempo, la imagen se re-especifica continuamente a partir del texto, y el texto a partir del diálogo con las tradiciones que le antecede, con la ambigüedad y con la *argutia*. Se estimula una re-lectura y renovación de la experiencia visual y textual. En consecuencia, se prolonga la duración del contacto con la Palabra y las palabras que de ella se derivan, y, de forma más importante, se provoca el esfuerzo devocional que se veía necesario para relacionarse con Dios.

Las características definitorias del epigrama, tales como la ausencia de límites claros entre el componente textual y el visual, la interdependencia de ambos al requerirse una visualización del texto, la mediación del texto en la lectura de la imagen y la estabilidad múltiple que enfatiza el papel del lector, no han sido debidamente consideradas en relación con la poesía de Richard Crashaw. Por este motivo, han surgido dificultades al intentar interpretar estos poemas con base en la referencialidad de sus imágenes. La interpretación y la valoración de sus epigramas depende de forma importante en el signo que los críticos asuman como natural o convencional. Si se considera que la palabra es el signo natural, sus epigramas se toman como descripciones sin mediación de una imagen transgresora por su literalidad y católica por sus antecedentes pictóricos. En contraste, si se exalta la naturaleza convencional de la palabra, se acentúa la imposibilidad de visualizar el componente textual al ser comentarios que se alejan de la imagen que describen para acercarse a las ideas que éstas evocan, con frecuencia asociándose con la interpretación protestante de la Palabra. La indeterminación respecto a qué constituye una expresión literal o una expresión figurativa en el componente textual se asume como una falta y no se indica la posibilidad de una coexistencia de múltiples lecturas.

Ahora bien, la popularidad del uso del epigrama para fines devocionales y la sustitución de las imágenes físicas por las literarias en el contexto de Richard Crashaw marca un cambio en el ámbito en el que se llevaban a cabo las observancias religiosas. Aunque los epigramas eran una expresión pública, la construcción de imágenes se realiza en el interior del individuo, por lo que se refleja un cambio de una expresión visual, pública y colectiva a una expresión basada en la palabra y en la exploración privada del individuo que requiere de una participación particular. El artista ya no dirigía a la vista por medio de imágenes estáticas, unívocas y tradicionales, sino que proveía recursos visuales que debían ser utilizados de forma dinámica, crítica e innovadora. La

construcción del ser por medio de la vista no se realizaba a partir de una recepción directa de imágenes validadas externamente, sino por medio de la transformación individual de las palabras en imágenes mentales. Además, se pretendía alcanzar a Dios no con la vista directamente, sino por medio del esfuerzo en la escritura y la lectura. Las imágenes eran la demostración o explicación de la palabra a partir de una representación sensible. La palabra, por su parte, catalizaba la especulación y la contemplación de la imagen en la mente. Es decir, los poemas daban profundidad a la imagen convencional al crear, con artificios retóricos, representaciones que no podrían mostrarse sensiblemente.

El epigrama demostró ser un género útil en esta búsqueda religiosa. La labor sistemática y la maestría técnica en la composición de epigramas podía ser un ejercicio devocional en sí. Además, en esta época, el carácter de inscripción, casi perdido, se volvió a manifestar. Al establecer vínculos con el objeto que comentan, especialmente con la Biblia, se relaciona directamente la expresión poética individual con la expresión divina, creando una co-dependencia de la palabra del poeta y la palabra de Dios. El epigramista devocional renuncia, de cierta forma, a su individualidad para encarnar la palabra divina y hacerla accesible a su comunidad, lo que muestra que el epigrama, a su vez, se había transformado. La composición de estos breves poemas servían un propósito mayor que la presentación de la maestría técnica del autor en la esfera pública. El epigramista, pues, se volvió en el portavoz de la comunidad que identifica creencias e intereses que trascienden los propios para influir en la transformación de la sociedad. La brevedad y la *argutia* requieren de valores compartidos externos, por lo que el género funciona como una muestra de discurso público que se compone de formulaciones cargadas de creencias culturales compartidas. La inestabilidad política y religiosa de la época, por tanto, se encuentra inscrita en estos poemas, al mismo tiempo que los epigramas se volvieron un refugio para la diversidad de creencias.

En la lectura de epigramas, por su parte, se promueve la participación activa de los lectores por la ambigüedad del contenido, por la *argutia* y por la flexibilidad en su recitación e interpretación. El lector no es un testigo, un receptor pasivo, pues se apropia de las palabras para moldearlas de acuerdo a sus necesidades y métodos devocionales particulares. Además, el frecuente vínculo de los poemas con la Biblia permite que guarden las mismas posibilidades de

lectura que este texto. Los epigramas se pueden utilizar como una herramienta para la contemplación de los conceptos que exploran o las imágenes que construyen, para la vocalización de la Palabra divina al ser extensión de ésta o para la imitación afectiva de los personajes que retratan. Los efectos del poema, por tanto, no son independientes de los lectores, los cuales a su vez se ven transformados por el acto mismo de la lectura. La tensión entre una presentación directa y confiable de la manifestación divina y los obstáculos en el proceso de lectura ejercitan la capacidad de interpretación del lector y promueven el esfuerzo necesario para la devoción. Además, la unión de imagen y palabra en el epigrama sirve para catalizar la imaginación y, así, unir la expresión material con la expresión espiritual. El lenguaje hace presente la divinidad al enunciar, leer o visualizar su nombre o presencia de forma activa e introspectiva. En consecuencia, los lectores se vuelven partícipes en el acto devocional del poeta y hacen eficaz el uso del lenguaje en su apropiación del poema.

Este trabajo es sólo un primer acercamiento al epigrama en el contexto devocional, por lo que se mantienen abiertas líneas de investigación respecto al tema. Entre éstas, el papel del epigrama en el cambio de formas externas de la liturgia a internas o un énfasis en el alma del ritual en forma de la lectura. En el proceso de interpretación de epigrama, se fomenta un importante involucramiento del lector, por lo que cabe indagar en su uso como complemento o sustituto del ritual institucional. Además, la lectura de estos breves poemas se puede llevar a cabo en diversos espacios fuera de la iglesia, por lo que se permite una comunión con la divinidad en la vida cotidiana. Finalmente, un punto que únicamente se comenzó a esbozar, el estudio del breve género podría traer luz la consideración del lenguaje como eficaz, pues parecía dar vida a los monumentos que acompañaba y, en la Inglaterra del siglo XVII, parecía invocar la presencia de la divinidad. Esto, sin embargo, sería el tema de un nuevo trabajo que surge de las consideraciones sobre el epigrama en la poesía devocional de Richard Crashaw.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, Irene R. *A Study of George Herbert's Passio Discerpta and Lucus in the Context of the Tradition of the Sacred Epigram*. Tesis. University of British Columbia. 1971.
- AQUINO, Tomás. *Summa Theologica: Latin Text and English Translation*. Vol. 41. Londres: Blackfriars. 1964.
- “*Argutiae*”. *Oxford Latin Dictionary*. Londres: Oxford UP. 1968.
- ARVIDSSON, Bengt. “The Devotional Image: Reflections on Images in the Devotional Life of the Evangelical Tradition During the 17th and 18th Centuries”. *Images of Cult and Devotion: Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*. Ed. Soren Kaspersen. Copenhagen: Museum Tusculanum Press. 2004. 305-29.
- BARCÍA, Roque. *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*. Vol. 2.1. Madrid: Álvarez hermanos. 1881.
- BARTHELET, Philippe. *San Bernardo*. Madrid: Palabra. 2001.
- BAUMBACH, Manuel, *et al.* “Archaic and Classical Greek Epigram: An Introduction”. *Archaic and Classical Greek Epigram*. Cambridge: Cambridge UP. 2010. 1-21.
- BENÉITEZ PRUDENCIO, José J. “Teorías de la percepción visual y aristotelismo entre los Siglos XV y XVII: una aproximación”. *Ensayos, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*. 26 (2011): 139-152.
- BERMEJO, Bartolomé. *Mare de Déu de la Llet* (1468). Óleo sobre madera. Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia. Web 21 Feb 17.
- BERTONASCO, Marc F. “Crashaw and the Emblem”. *English Studies*. 49 (1968): 530-4.
- BLAYA ESTRADA, Nuria. “La Virgen de la Humildad, origen y significado”. *Ars Longa*. 6 (1995): 162-171.
- BLOEMENDAL, Jan. “The Epigram in Early Modern Literary Theory: Vossius’s *Poeticae Institutiones*”. *The Neo-Latin Epigram: A Learned and Witty Genre*. Ed. Susana de Beer *et al.* Amsterdam: Leuven UP. 2009. 67-82.
- BROMLEY, James M. “Intimacy and the Body in Seventeenth-Century Religious Devotion”. *Early Modern Literary Studies*. 11.5 (2005). Web. 12 May 16.

- CHUPUNGCO, Anscar J. *Handbook for Liturgical Studies: Liturgical time and space*. Vol. 5. Minnesota: Liturgical Press. 2000.
- COOPER, Robert M. *Essays on Richard Crashaw*. Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg. 1979.
- CRANE, Mary T. "Inter Cato: Authority and the Epigram in Sixteenth-Century England". *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation*. Ed. Barbara Kiefer Lewalski. Londres: Harvard UP. 1986. 158-188.
- CRASHAW, Richard. "Divine Epigrams". *Steps to the Temple Sacred poems, with Other Delights of the Muses*. Londres, 1646. 10-24. Reproducción digital del original de Huntington Library. Early English Books Online. Web 01 Ene 17
- DAVIS, Andrew D. *Protestants Reading Catholicism: Crashaw's Reformed Readership*. Tesis. Georgia State University. 2009.
- DE BEER, Susanna. "The *Pointierung* of Giannantonio Campano's Epigrams: Theory and practice" *The Neo-latin Epigram: A Learned and Witty genre*. Amsterdam: Leuven UP. 2009. 137-164.
- "Decreto XXV Sobre la invocación, veneración y reliquias de los Santos y de las sagradas imágenes. Concilio de Trento". *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Madrid: Imprenta Real. 1564. 474-479.
- "Devoción". *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. Oct. 2014. Web. 13 Ene. 2017.
- "Devocional". *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. Oct. 2014. Web. 13 Ene. 2017.
- DOELMAN, James. "The Religious Epigram in Early Stuart England". *Christianity and Literature*. 54.4 (2005): 497-521.
- _____. "Circulation of the late Elizabethan and Early Stuart Epigram". *Renaissance and Reformation*. 29. 1 (2005): 59- 73.
- ELRE, Carlos M. N. *War Against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*. Cambridge: Cambridge UP. 2003.
- ENENKEL, Karl A. E. "Introduction: The Neo-Latin Epigram: Humanist Self-definition in a Learned and Witty Discourse". *The Neo-Latin Epigram: A Learned and Witty Genre*. Ed. Susana de Beer et al., Amsterdam: Leuven UP. 2009. 1-24.

- ESCALÍGERO, Julio C. “El epigrama en la poética de Julio César Escalígero (Texto, traducción y notas)”. Trad. María Nieves Muñoz Martín y José A. Sánchez Marín. *Florentia Iliberritana*. 12 (2001): 393-403.
- FINN-ATKINS, Alexandra. “The Redemptive Act of Reading: Richard Crashaw & the Teresean Liturgy”. Tesis. Providence College. 2012.
- FOUQUET, Jean. *La Verge amb el Nen* (c. 1450). Madera. Royal Museum of Fine Arts, Antwerp. Art and the Bible. Web. 21 Feb 17.
- FRANCKE. *Der Schmerzensmann* (c. 1430). Tempera en roble. Museum der bildenden Künste, Leipzig. The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. 2002. Web 14 Ene 17.
- FREEMAN, Rosemary. *The English Emblem Books*. Tesis. University of Cambridge. 1941.
- GIVENS, Jean A. et al. *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200-1550*. Vol. 5. Ashgate Publishing, Ltd. 2006.
- GRAFTON, Anthony, et al. *The Classical Tradition*. Londres: Harvard UP. 2010.
- GREENSLADE, S. L. *The Cambridge History of the Bible: Volume 3, The West from the Reformation to the Present Day*. Cambridge: Cambridge UP. 1975.
- GRÜNEWALD, Matthias. *El retablo de Isenheim* (1512-1516). Pintura al temple y óleo sobre tabla. Museo de Unterlinden, Colmar, Francia. Web. 01 Feb 17.
- HEALY, Thomas F. *Richard Crashaw*. Leiden: Brill. 1986.
- _____. “Crashaw and the Sense of History”. *New Perspectives on the Life and Art of Richard Crashaw*. Columbia: Missouri UP. 1990. 49-65.
- HORN, Matthew. “A Safe Space for the Texted Icon: Richard Crashaw's Use of the Emblem Tradition in His Devotional Lyrics”. *Exemplaria*. 20.4 (2008): 410-429.
- HULTGREN, Arland J. *The Parables of Jesus: A Commentary*. Cambridge: Eerdmans. 2002.
- INGRAM, Randall. “Lego ego: reading seventeenth-century Books of epigrams”. *Books and Readers in Early Modern England: Material Studies*, Ed. Jennifer Andersen et al., Philadelphia: PA. 2002. 160-176.
- JAY, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: California UP. 1993.

- JOHNSON, Kimberly, "Richard Crashaw's Indigestible Poetics". *Modern Philology*. 107 (2009): 32–51.
- KOERNER, Joseph L. *The Reformation of the Image*. Chicago: Chicago UP. 2004.
- KOLB, Robert. *Luther and the Stories of God: Biblical Narratives as a Foundation for Christian Living*. Bakes Books. 2012.
- KRIEG, Hans. *View of Gdańsk from the Northwest with Staffage (The Parable of the Rich Man and Lazarus)* (c. 1620). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional, Gdańsk. Web. 01 Feb 17.
- La Biblia*. Reina Valera Antigua. Casiodoro de Reina y Cipriano De Valera. 1602. Biblegateway. Web 22 Ene 17.
- LOCK, Charles. "Towards a Semiotics of the Epigram". *The Semiotic Review of Books*. 9.3 (1998). Web. 15 Nov. 2015.
- LORENZ, Katharina. "'Dialectics at a Standsill': Archaic kouroi-cum-epigram as *I-box*". *Archaic and Classical Greek Epigram*. Cambridge: Cambridge UP. 2010. 131-148.
- LOW, Anthony. *Love's architecture: Devotional Modes in Seventeenth Century English Poetry*. Nueva York: Nueva York UP. 1978.
- MANSER, Martin H. *Dictionary of Bible Themes*. 2009. Biblegateway. Web 01 Ene 17.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Juan M. *Tres caminos y nueve voces en la poesía hispanoamericana contemporánea*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones. 2003.
- MARTZ, Louis. *The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. Yale UP. 1965.
- MINTZ, Susannah B. "The Crashavian Mother". *Studies in English Literature 1500-1900*. 39.1 (1999): 111-129.
- NEDZINKAITĖ, Zivilė. "'Finis epigrammatis est anima eius': Transformations of the Content of the Latin Epigram in the Epoch of the Baroque". *Interliteraria*. 19.2 (2014): 276-292.
- PANOFSKY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Nueva York: Zone Books. 1997.
- PORTÚS PÉREZ, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Nerea. 1999.

- “El Protoevangelio de Santiago”. *Evangelios apócrifos*. Trad. Edmundo González-Blanco, Valladolid: Maxtor. 2015: 11-28.
- PUTTENHAM, George. “The First Booke. Of Poets and Poesie”. *The Arte of English Poesie*. 1589. En *Elizabethan Critical Essays*. Ed. Gregory Smith. Oxford: Clarendon Press. 1904. Bartleby. Web 12 Ene 17.
- RAYBOULD, Robin. *The Symbolic Literature of the Renaissance*. Oxford: Trafford. 2005.
- READ, Sophie. “Crashaw and Metonymy”. *Eucharist and the Poetic Imagination in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge UP. 127-153.
- REID, David S. “The Reflexive Turn in Early Seventeenth-Century Poetry”. *English Literary Renaissance*. 32.3 (Septiembre. 2002): 408-424.
- ROBERTS, John R., Lorraine M. Roberts. “Crashavian Criticism: A Brief Interpretive History”. *New Perspectives on the Life and Art of Richard Crashaw*. Columbia: Missouri UP. 1990. 1-30.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, y Julián Olivares. “Lope de Vega y El Greco: *Ut pictura poesis* en el Toledo del siglo XVII”. *Bulletin of Hispanic Studies*. 88.1 (2011): 21-42.
- SENASI, Deneen. “A Matter of Words: Aesthetics of Reading and Embodiment in the Poetry of Richard Crashaw”. *Religion & literature*. 36.3 (2004): 1-21.
- SEVILLA ROMERO, Juan. *El rico Epulón y el pobre Lázaro* (c. 1650). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, Madrid. Web. 01 Feb 17.
- SHELL, Marc. *Money, Language, and Thought: Literary and Philosophic Economies from the Medieval to the Modern Era*. Baltimore: JHU Press. 1993.
- SMITH, B.H. *Poetic Closure: A Study on How Poets End*. Chicago: Chicago UP. 1968.
- SOUBRENIE, Élisabeth. “From Reformation to Renaissance: The Birth of Modern English Devotional Poetry”. *Revue de l’histoire des religions*. 226.1 (2009): 32-54.
- STEINBERG, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*. Chicago: Chicago UP. 1983.
- SYDOR, Malgorzata A. “La *concordia discors* en Sarbiewski y Gracián”. *AISO*. Actas VII (2005): 585-90.

- TARAN, Sonya L. *The Art of Variation in the Hellenistic Epigram*. Nueva York: Columbia UP. 1979.
- TRADIGO, Alfredo. *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church*. California: Getty. 2006.
- VAN BASSEN, Bartholomeus. *The Parable of the Rich Man and Lazarus* (c. 1620-30). Óleo sobre lienzo. The Athenaeum. Web. 01 Feb 17.
- VERDON, Timothy. *Mary in Western Art*. Nueva York: Hudson Hills. 2005.
- WILCOX, Helen. "The Soul in Paraphrase: The Devotional Poetry of George Herbert and his Contemporaries". *Spanish and Portuguese Society for Renaissance Studies*. 6.25 (2006): 229-240.
- WILLIAMSON, Beth. "Altarpieces, Liturgy, and Devotion". *Speculum*. 79.2 (Abril 2004): 341-406.
- YOKLAVICH, John. "A Manuscript of Crashaw's Poems from Loseley". *English Language Notes*. 2 (1964-5): 92-7.
- YOUNG, Robert V. *Doctrine and Devotion in Seventeenth-Century Poetry: Studies in Donne, Herbert, Crashaw, and Vaughan*. Boydell & Brewer Ltd. 2000.