

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS



ÉPICA Y GONGORISMO EN LA POESÍA GUADALUPANA: *LA OCTAVA MARAVILLA Y SIN SEGUNDO MILAGRO* (c. 1680) DE FRANCISCO DE CASTRO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

TADEO PABLO STEIN

Asesor: José Pascual Buxó

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

México noviembre 2013



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.



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.

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO PRIMERO. TRAYECTORIA Y FORTUNA DE <i>LA OCTAVA MARAVILLA Y SIN SEGUNDO MILAGRO</i>	
1.1. Hacia una biografía de Francisco de Castro	12
1.2. Descripción bibliográfica de <i>La octava maravilla y sin segundo milagro</i>	23
1.3. Trayectoria crítica	30
1.4. La edición comentada de Alberto Pérez-Amador	41
1.5. Trasmisión manuscrita, años de composición y de impresión	51
CAPÍTULO SEGUNDO. ANTECEDENTES POÉTICOS Y FUENTES HISTORIOGRÁFICAS (1620-1688)	
2.1. Los primeros poemas. Miguel Sánchez, el modelo y la copia	61
2.2. Mateo de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora: Guadalupe y la Inmaculada Concepción	71
2.3. Intermedio. Luis Becerra Tanco: las etimologías y el problema de las fuentes	80
2.4. Guadalupe y las flores. Los poetas y Francisco de Florencia	91
CAPÍTULO TERCERO. RASGOS ÉPICOS DE <i>LA OCTAVA MARAVILLA Y SIN SEGUNDO MILAGRO</i>	
3.1. Dos notas sobre poesía épica	104
3.2. La octava real	107
3.3. El exordio o ritual introductorio	118
3.4. Corografía del México de Moctezuma	124
3.5. El escudo de Carlos V y las tablas votivas del templo de la Clemencia	132
3.6. El sueño y la máquina sobrenatural	139
CAPÍTULO CUARTO. SINTAXIS GONGORINA	
4.1. Góngora en Nueva España: alcance y objetivo del presente estudio	151
4.2. Octava real y sintaxis gongorina	154
4.2.1. Distribución 4 + 4	156
4.2.2. Distribución 6 + 2	169
4.2.3. Estrofa monocorde o monomembre	176
4.3. Excurso: la apuesta de Francisco de Castro	184
CAPÍTULO QUINTO. LA ESTELA DE GÓNGORA	
5.1. Harpadas lenguas o la primera aparición: perífrasis y alusión mitológica	190
5.2. Guadalupe y el concepto	213

EPÍLOGO	229
BIBLIOGRAFÍA	232
APÉNDICE I. OBRA DE FRANCISCO DE CASTRO	
I.a. Dos romances de Francisco de Castro	III
I.b. Prólogo al lector de <i>La octava maravilla y sin segunda milagro</i>	X
I.c. La octava maravilla y sin segundo milagro	XIII
APÉNDICE II. DOCUMENTOS RELATIVOS A FRANCISCO DE CASTRO	
II.a. Catálogos trienales que se conservan en el <i>Archivum Romanum Societatis Iesu</i> (selección)	LXXIX
II.b. <i>Catalogus defunctorum</i> que se conserva en el <i>Archivum Romanum Societatis Iesu</i>	XC
II.c. Acta de bautismo de un Francisco de Castro, Madrid, 1618	XCII

*God is a concept  
by which we measure our pain.*

John Lennon

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a los siguientes familiares, amigos y colegas, sin su presencia física y espiritual esta investigación hubiera sido imposible:

Guadalupe y Lena, por el amor que me dan, por la paciencia y por comprender los momentos de ausencia, soledad y silencio.

Toda la familia a ambos lados del hemisferio: Rosario, Cañada Rosquín y ciudad de México.

Sonia Contardi (†) y Héctor A. Piccoli, mis queridos maestros de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Ellos determinaron mi inclinación hacia los estudios coloniales y hacia la poesía de don Luis de Góngora.

José Pascual Buxó, Margarita Peña y Germán Viveros. Este trabajo no hubiera prosperado sin su atenta y constante orientación.

Martha Lilia Tenorio, por haber leído partes importantes de la tesis, por las sugerencias y porque me ayudó a instalarme en la difícil ciudad de México.

Mis amigos de Rosario: Roberto, Emilio, César, Federico y Martín.

Mis dos grandes amigas, tan lejos y tan cerca: Julia, quien siempre me escucha a pesar de la distancia, y Carolina, por los hermosos días que pasamos en Madrid.

Los amigos, amigas, hijos e hijas que el destino y el azar juntaron en ciudad de México: Nuno, Maíra, Maria Alice, Ramiro, Itzel, Giobanna, Camila, Ernesto, Leopoldo, Juan, Elina, Manuel, Gonzalo, Rodrigo, Irlanda y Fotis.

Los entrañables compañeros de Guadalajara, con quienes conocí y descubrí este maravilloso y doloroso país: Irene, Armando, María, Darcy, Víctor Hugo, Ricardo y Anna.

Berenice Avilés Sánchez, bibliotecaria de la biblioteca Rubén Bonifaz Nuño del Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM).

Agradezco asimismo al Concejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México por las sucesivas becas que me otorgó para cursar estudios de maestría y doctorado. Por último, agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por aceptarme en su programa y confiar en mi proyecto doctoral.

## INTRODUCCIÓN

En 1585, el arzobispo Pedro Moya de Contreras convoca al tercer concilio provincial mexicano para aplicar en todos los órdenes los decretos tridentinos.<sup>1</sup> A la hora de definir las imágenes sagradas, el sínodo refrenda que obran «en los fieles christianos el effecto para que fueron instituydas, conviene a saber: memoria, veneración y imitación de los sanctos» (*ápu*d. Alberto Carrillo Cázares 2008: 136). Es decir, las imágenes recuerdan historias piadosas que incitan a la admiración y a la devoción, despertando el afán de adecuar las costumbres a las figuras representadas. En la práctica, el poder de las imágenes era de sobra conocido por las autoridades españolas desde los tiempos de la conquista: no sin razones programáticas lamentables, Cortés y sus hombres destruyeron las estatuillas prehispánicas y las remplazaron por sus propias figuras religiosas; al decir de Serge Gruzinsky: «La imagen cristiana en México nació, pues, literalmente, sobre los escombros y las cenizas del ídolo» (2003: 80).

Durante el virreinato, la necesidad de contar con efigies cristianas en todos los templos fomenta la creación de talleres así como la progresiva introducción de las técnicas occidentales. Desde 1555 la producción artística novohispana queda «prácticamente» regulada por la autoridad eclesiástica, quien examina a los artistas y decide qué imágenes pueden pintarse, cuáles venderse y cuáles exhibirse en los templos.<sup>2</sup> La impresión que una imagen sacra suscitaba en las nuevas tierras del imperio queda inmejorablemente ilustrada en el testimonio del prisionero inglés Miles Philips a su paso por el Tepeyac:

A otro día, de mañana, caminamos para México hasta ponernos a dos leguas de la ciudad, en un lugar donde los españoles han edificado una magnífica iglesia dedicada a la Virgen. Tienen allí una imagen suya de plata sobredorada, tan grande como una mujer de alta estatura, y delante de ella y en el resto de la iglesia hay tantas lámparas de plata como días tiene el año, todas las cuales se encienden en fiestas solemnes... A esta imagen llaman en español *Nuestra Señora de Guadalupe* (*ápu*d. Xavier Noguez 1993: 100, traducción de Joaquín García Icazbalceta).

Philips nada dice sobre la pintura de la Virgen, que para esa fecha debió estar en el santuario; su asombro lo provoca una imponente escultura hecha de plata y oro; y más que

---

<sup>1</sup> Cf. Alicia Mayer (2002: 21; 2008: 42-52). Dice el edicto de convocatoria: «Os hacemos saber, por las presentes letras, que en observancia de los sagrados cánones y particularmente del Santo Concilio Tridentino, bajo la obediencia de nuestro santísimo padre el papa Pío, hemos decretado que se haga la convocación del Concilio Provincial...» (Concilio Tercero Provincial Mexicano 2006: I, 25).

<sup>2</sup> Cf. Manuel Toussaint (2000: 10-38).

su factura, le impresionan sus dimensiones y la cantidad de bujías que la alumbran.<sup>3</sup> Por cierto, la admiración que promueve la imagen monumental fue sumamente explotada por las políticas culturales que cuajaron y se expandieron a la luz de Trento. Como sostiene Antonio Maravall, los medios de representación visual fueron durante el siglo XVII uno de los vehículos de propaganda más eficaces a lo largo y ancho del imperio de los Habsburgo. Si bien el empleo de las artes plásticas con efectos educativos y cohesivos es una práctica antiquísima, predominan en esta época «la experiencia psicológica» y «los aspectos de grandiosidad» (2002: 504, 506). Mientras en la segunda mitad del siglo XVI uno podía asombrarse frente a una estatua que sudaba riqueza; en las primeras décadas de la siguiente centuria, y en el mismo Tepeyac, la atracción parece concentrarse en el templo que el arzobispo Juan Pérez de la Serna había consagrado en 1622 para arropar a una pintura que obraba milagros sin que nadie supiera del todo por qué.<sup>4</sup> Miguel Sánchez, el primero en explicar todo lo relativo a la imagen guadalupana, dedica en su libro más espacio a la descripción del santuario que a la éfrasis propiamente dicha de la efigie del Tepeyac. La construcción de una iglesia ricamente adornada, con una capilla mayor que era «toda una piña de oro», con «su retablo en tres cuerpos, la escultura a todos los primores, la pintura a toda valentía, allí reverberando el oro, aquí viviendo los colores» (Sánchez 1648: 80v-81r), debió contribuir a difundir la devoción a la Virgen de Guadalupe.

La eclosión de las artes figurativas en todas las áreas del orbe hispánico (arquitectura, retablos, pintura, piras, arcos triunfales, etc.) estuvo acompañada por la publicación de los *Diálogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho y *El arte de la pintura* (1649) de Francisco Pacheco. Para certificar la importancia de las imágenes religiosas, Carducho sostiene que gracias a la nobleza moral de la pintura, fundada en la virtud y en la honestidad, las criaturas se convierten a su Criador «como se ha experimentado en conversiones hechas por medio de santas imágenes y otros actos de devoción, como lo refieren muchos santos y los concilios han mandado se use este arte» (33v). A su vez, al final de su tratado, Pacheco dispone un apéndice donde prescribe cómo deben pintarse las

---

<sup>3</sup> La escultura fue obsequiada por Alonso de Villaseca en 1566. Al parecer, luego fue fundida y convertida en blandón o candelero. Cf. X. Noguez (1993: 100-101, nota 35).

<sup>4</sup> El templo se construyó con los donativos de los fieles, quienes «a cambio... recibían una indulgencia de la absolución de sus pecados durante cuarenta días, el certificado impreso en una lámina de cobre diseñada por Samuel Stradamus, en la cual estaba representada la Virgen sobre su altar, rodeada de ocho escenas de los milagros que había realizado» (David Brading 2002: 95).

historias sagradas, las advocaciones de la Virgen y la vida de los santos «conforme a la escritura divina y santos doctores». En esta apretada síntesis, importa señalar que tanto Carducho como Pacheco igualaron la pintura con la palabra; el primero citando el canon conciliar de Leon IX: «Constituimos y confirmamos que sean adoradas las imágenes... con igual honor que los libros de los santos evangelios» (35r); el segundo a través de una analogía entre el pintor y el orador tomada de Gabrielle Paleotti:

Y así como el oficio del orador es hablar convenientemente y a propósito, así el fin será el persuadir lo que pretende... así el pintor... tendrá obligación a formar la pintura de suerte que consiga el fin que se pretende con las sagradas imágenes. [...] Mas hablando de las imágenes cristianas, digo que, el fin principal será persuadir los hombres a la piedad y llevarlos a Dios; porque siendo las imágenes culto, se sigue que el oficio de ellas sea mover los hombres a su obediencia y sujeción (1990: 252-253).

Hacia estas mismas fechas, las órdenes religiosas comienzan a restaurar los viejos iconos bizantinos y romanos, estimulando así aún más la veneración que debía tributarse a las imágenes sacras. En 1657, por ejemplo, el jesuita Guillermo Gumpfenberg publica en Ingolstadt su *Atlas Marianus, sive de imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis*, donde se enlistan los iconos más célebres de la Virgen María.<sup>5</sup> Por tanto, si el problema en torno a la imagen sagrada venía ahora respaldado –y reanimado– por los tratados españoles y si los iconos resurgían como entes prodigiosos para fomentar aspectos devocionales, era esperable que la efigie milagrosa de la Virgen de Guadalupe pasara a ocupar el centro de la escena y se intentara establecer su origen y calificar sus maravillas.

En efecto, en este contexto se inscribe la etapa inicial y en gran medida definitiva del pensamiento guadalupano. *La octava maravilla y sin segundo milagro* de Francisco de Castro, el poema objeto de la presente investigación, pertenece a esta etapa, sobre todo al momento en que el culto se consolida y difunde. Como más adelante puntualizo, el poema fue compuesto hacia 1675-80 e impreso de forma póstuma en 1729.

El proceso de configuración del pensamiento guadalupano ha sido abordado desde múltiples perspectivas históricas y, en tiempos recientes, por la historia del arte y la estética. Desde el pionero ensayo de Francisco de la Maza, las investigaciones han destacado, en particular, la trascendencia del guadalupanismo en el afianzamiento y proyección del pensamiento criollo. La historia empieza oficialmente en 1648 con la publicación de la *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* de Miguel

---

<sup>5</sup> Cf. Hans Belting (1994: 473).

Sánchez. Las elucubraciones en torno a la pintura del Tepeyac y en torno al relato de las mariofanías no cesarán desde entonces y hoy día el culto guadalupano se extiende prácticamente por todo el continente americano. Al decir del propio de la Maza, pocos mexicanos ignoran que entre el 9 y el 12 de diciembre de 1531 la Virgen de Guadalupe se le apareció cuatro veces a Juan Diego en el cerro del Tepeyac y una quinta a su tío Juan Bernardino. Según la leyenda, Juan Diego recogió flores en la cima del cerro, las puso en su ayate y se las llevó al obispo fray Juan de Zumárraga. Las flores eran la señal que enviaba la Virgen María, pero cuando Juan Diego desplegó su manto frente al obispo, quedó allí impresa milagrosamente la imagen de la Guadalupana, la misma que puede verse en su santuario del Tepeyac en ciudad de México.

Si bien la bibliografía sobre la Virgen de Guadalupe es copiosísima, diversa e inabarcable, resulta difícil encontrar estudios o acercamientos a la poesía guadalupana del período virreinal. La mayoría de las veces en que se alude a ella o se la invoca, es para demostrar, negar o afianzar tal hipótesis, desatendiéndose los aspectos literarios que a fin de cuentas la sustentan. Pudiera decirse que el hecho guadalupano, al quedar delimitado por la ciencia histórica o por la historiografía, ha sido marginado de la importancia que pudo tener como fenómeno literario, en el sentido estricto de si fue capaz de concebir obras poéticas singulares dentro del contexto cultural de los siglos de oro. Exceptuando la *Primavera indiana* (1668) de Carlos de Sigüenza y Góngora –que, a decir verdad, no cuenta con un estudio exhaustivo de orden literario, ni siquiera con una edición crítica moderna–, el resto de los poemas guadalupanos del siglo XVII aguarda a los investigadores de la literatura novohispana.

En las palabras inaugurales del congreso *Unidad y sentido de la literatura novohispana* (2008), se pregunta José Pascual Buxó:

Y para no decir más, ¿quién ha estudiado dentro de sus pertinentes paradigmas de la poética barroca el gran poema del padre Francisco de Castro *La octava maravilla y sin segundo milagro de México?*... Son éstas y otras semejantes las obras de asunto religioso y de indudable relevancia artística que aguardan todavía su plena incorporación a una historia verdadera de la literatura mexicana (2009: 17-18).

Las próximas páginas pretenden responder a dicha demanda. Para ello, en el caso de la poesía guadalupana parto de un antecedente específico: *El sueño criollo. José Antonio de Villerías y Roelas (1695-1728)*, libro póstumo donde Ignacio Osorio Romero destaca los motivos que la poesía guadalupana establece en el siglo XVII y la forma en que Villerías

los elabora y proyecta en su poema latino *Guadalupe*. Dicho sencillamente, Osorio Romero revisita la poesía guadalupana de los siglos coloniales y sienta las bases para acercarse a ella desde una perspectiva crítico-literaria. En este orden, la presente investigación sobre *La octava maravilla y sin segundo milagro* de Francisco de Castro gravita sobre dos ejes: por un lado, examina los aspectos formales del poema y los paradigmas poéticos que lo articulan; por el otro, señala los aportes de Castro al desarrollo y elaboración del mito guadalupano. Esta doble orientación, que inclina la balanza hacia los aspectos literarios, obedece a que *La octava maravilla y sin segundo milagro* representa una condensación: desde el punto de vista artístico, actualiza en clave guadalupana toda una serie de tópicos revitalizados durante los siglos de oro de la literatura española, además, representa un caso singular en el transcurrir del gongorismo novohispano; desde el punto de vista ideológico, es uno de los primeros poemas puesto al servicio de la causa guadalupana que hacia 1648 se instaura en el imaginario de Nueva España.

El capítulo primero aborda cuatro problemáticas: 1) la enigmática biografía de Francisco de Castro a partir de una serie de documentos jesuitas; 2) la descripción bibliográfica de los ejemplares antiguos y las variantes que presentan, 3) la trayectoria y la evaluación crítica del poema desde 1680 hasta la reciente edición comentada de Alberto Pérez-Amador; 4) el desarrollo de las hipótesis sobre los años de composición e impresión del poema. Intento responder a una pregunta concreta: ¿por qué el poema se publicó de forma póstuma en 1729?

El capítulo segundo ensaya un recorrido cronológico a través de los textos fundantes del pensamiento guadalupano. Aquí planteo, sin pretensión de agotarlos, los siguientes interrogantes: ¿en qué medida se proyectan esos antecedentes en el poema de Castro?, ¿qué toma de ellos, cómo los continúa o modifica?, ¿por qué es determinante en la estructura del poema el vínculo entre Guadalupe y la Inmaculada Concepción?, ¿cuál versión de las mariofanías guadalupanas subyace en la versión poética de Castro?, ¿por qué el poema privilegia las rosas sobre las demás flores?, etc.

El capítulo tercero releva los procedimientos propios de la poesía épica que Francisco de Castro incorpora en su poema. Al mismo tiempo, analiza su función estructural y cómo esos procedimientos vehiculizan una porción importante de la ideología guadalupana. De forma complementaria, propongo los modelos y las fuentes de las que pudo partir el poeta.

El capítulo cuarto se detiene en la estructura de la octava real y examina qué innovaciones introduce Castro. Procuero delimitar a qué obedece su particular organización sintáctica y en qué se diferencia de la octava gongorina del *Polifemo* y/o del *Panegírico*. Naturalmente, este acercamiento implica revisar y destacar los recursos y procedimientos propios de la lengua poética de don Luis de Góngora. Asimismo, obliga a relacionar el intento épico del poeta novohispano con el problema genérico que plantearon, y plantean, las *Soledades* y el *Polifemo*.

Por último, el quinto capítulo analiza el empleo de la perífrasis y la construcción del concepto. Con respecto a la primera, selecciono un pasaje concreto del poema donde se puede apreciar un doble movimiento: de un lado, la asimilación del mundo grecolatino en el relato de la primera mariofanía; del otro, la proyección más o menos subterránea de ciertos pasajes de Góngora en la construcción de esa misma mariofanía. En cuanto al concepto, lo examino en relación con la écfrasis de la pintura guadalupana que propone Castro en el canto quinto del poema.

Desde su publicación póstuma en 1729 hasta la fecha, los pocos acercamientos a *La octava maravilla y sin segundo milagro* destacan su filiación genérica con la poesía épica. Sin embargo, no se ha indagado en qué reside esa dimensión épica, qué función estructural desarrolla y qué innovación supone para la poesía guadalupana. Otro tanto sucede con el gongorismo. Es un hecho que el poema de Castro responde a la estética gongorina, pero la función y/o los problemas que plantea esa estética no se explican solamente por los numerosos cultismos ni por la sintaxis latinizante. Los mejores acercamientos al problema del gongorismo tienden a ser totalizadores, esto es, ejemplifican el fenómeno a partir de numerosos ejemplos de numerosos autores. Faltan monografías de poemas concretos que razonen qué sucede allí, qué hace el poeta con el legado de Góngora. Este trabajo asume esa dirección porque no concibo una estética ni homogénea ni reductible. Si la intención es valorar un poema de la Nueva España guadalupana y gongorina, lo mejor será examinar de cerca en qué consiste la dimensión épica, en qué el gongorismo y cuáles son sus puntos de contacto.

CAPÍTULO PRIMERO  
TRAYECTORIA Y FORTUNA DE *LA OCTAVA MARAVILLA Y SIN SEGUNDO MILAGRO*

1.1. *Hacia una biografía de Francisco de Castro*

A diferencia de otras publicaciones póstumas donde las noticias biográficas del autor son más o menos abundantes, el «Prólogo» de *La octava maravilla y sin segundo milagro* solamente señala que Francisco de Castro era natural de Madrid, «de donde pasó a esta Nueva España para que se hiciera más peregrino su ingenio: su erudición en todas letras es bien notoria por su fama» (1729: s.f.). La portada del impreso informa, además, que era miembro de la Compañía de Jesús. Si todavía en 1729 circulaban o existían copias manuscritas del poema, su autor ya era prácticamente un desconocido. De hecho, Castro no figura en la *Bibliotheca mexicana* de Juan José de Eguiara y Eguren, y en la *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, José Mariano Beristáin se limita a repetir el origen madrileño del poeta y su pertenencia a la orden de Loyola.

La primera ficha biográfica de Castro figura en la *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia de España*, obra dispuesta por José Eugenio de Uriarte y Mariano Lecina entre 1929 y 1930. La segunda fue elaborada en 1958 por Ernest J. Burrus para su edición de la *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España* de Francisco Javier Alegre. La tercera corresponde asimismo a Burrus, ahora en su libro *Kino escribe a la Duquesa* (1964). Por último, el indispensable *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México* de Francisco Zambrano sistematiza la información precedente y agrega un documento hasta ese momento desconocido.<sup>6</sup> El mismo Zambrano se pregunta si la *Reformación cristiana* escrita por el jesuita Francisco de Castro es obra de nuestro autor, lo cual es imposible: primero, porque este homónimo nació en Granada y enseñó gramática y retórica durante 21 años en los colegios jesuitas de España y de Portugal; segundo, porque una reimpresión de la *Reformación cristiana* data de 1635 y fue reeditada cuando el granadino logró reingresar a la Compañía luego de su expulsión.<sup>7</sup> En 1635, nuestro Francisco de Castro, como enseguida reseño, era un adolescente y no pertenecía a la Compañía.

---

<sup>6</sup> Uriarte-Lecina (1929-30: 187, columna II), Alegre-Burrus (1958: II, 395, n. 37) Burrus (1964: 180 n. 9), Zambrano (1965: V, 84-86.)

<sup>7</sup> Cf. Nicolás Antonio (1783: I, 141, columna 1).

Como indica Burrus, los datos biográficos de Castro se localizan en la sección mexicana del *Archivum Romanum Societatis Iesu* (ARSI), concretamente en los catálogos trienales que los jesuitas de la Provincia de Nueva España remitían a Roma. De acuerdo con José del Rey Fajardo, estos catálogos siguen una estructura y una organización uniforme; cada uno se divide, a su vez, en cinco apartados: *Catalogus publicus*, *Catalogus secretus*, *Catalogus brevis personarum*, *Catalogus brevis rerum*, *Supplementa* (2008: 36-38). El grueso de la información sobre cada uno de los miembros de la Compañía viene en el *Catalogus publicus* y en el *secretus*. A ellos me voy a referir exclusivamente.

El *Catalogus publicus* asigna a cada jesuita un número y aporta las siguientes noticias: *Nomen et cognomen* (nombre y a apellido), *Patria* (lugar de nacimiento), *Aetas* (edad), *Vires* (salud o fortaleza), *Tempus Societatis* (años de compañía), *Tempus Studiorum* (tiempo dedicado a los estudios de las humanidades, la filosofía y la teología), *Tempus ministeriorum* (actividad que desarrolla desde que completó su formación), *Gradus in litteris* (grado académico de los estudios), *Gradus in Societatis* (grado en la Compañía, votos realizados).

El *Catalogus secretus* evalúa las aptitudes de cada uno de los integrantes de la Compañía. Como es un examen reservado, no se consignan los nombres de los religiosos sino el número asignado en el *Catalogus publicus*. Evalúa los siguientes aspectos: *Ingenium* (ingenio, dotes intelectuales), *Iudicium* (juicio, capacidad para formar juicios), *Prudentia* (prudencia, forma de actuar en la vida), *Experientia* (experiencia para la vida), *Profectus in litteris* (aprovechamiento intelectual o para las letras en sentido amplio), *Complexio* (carácter psicológico), *Talentum* (talento, aptitud para los ministerios de la orden).<sup>8</sup>

Lamentablemente, ARSI no posee todos los catálogos trienales de la Provincia mexicana; así, por ejemplo, el tomo que agrupa los dispuestos entre 1580 y 1653 salta del año 1633 al de 1648. De los catálogos conservados, Francisco de Castro aparece en los siguientes: 1648, 1650, 1653, 1659, 1662, 1666/67, 1668, 1671, 1674, 1681, 1684 y 1687.<sup>9</sup> En principio, estos inventarios corroboran que el autor nació en Madrid: en todos, la casilla

<sup>8</sup> Recojo las traducciones-explicaciones de Rey Fajardo sobre cada una de las noticias que aportan los catálogos (2008: 36-37).

<sup>9</sup> Referencias bibliográficas de cada año: 1648 (Mex. 4, ff. 379v, 401r, 424r), 1650 (Mex. 4, ff. 436v, 456v), 1653 (Mex. 4, ff. 490v, 512v), 1659 (Mex. 5, ff. 15r, 35r), 1662 (Mex. 5, ff. 49r, 67r), 1666 o 67 (Mex. 5, ff. 111v, 131v), 1668 (Mex. 5, ff. 153r, 169v), 1671 (Mex. 5, ff. 196r, 213r), 1674 (Mex. 5, ff. 238r, 256r), 1681 (Mex. 5, ff. 281r, 302r), 1684 (Mex. 5, ff. 326v, 349r), 1687 (Mex. 5, ff. 377r, 399v). En el Apéndice II, reproduzco algunos de estos documentos.

correspondiente a *Patria* se completa con el adjetivo *matritensis*. El problema surge a la hora de establecer los años de nacimiento y de ingreso a la orden. En el catálogo de 1648, Castro tiene 30 años y 6 de Compañía; por tanto, aplicando un cálculo matemático elemental, habría nacido hacia 1618 e ingresado a la orden en 1642.<sup>10</sup> Estos mismo años se obtienen de los catálogos de 1650, 1653 y 1659. En los de 1662, 1666/67, 1668, 1671 y 1674, la matemática fecha de nacimiento continúa firme en 1618, pero la de ingreso a la Compañía se retrasa a 1641. Por su parte, los inventarios de 1681, 1684 y 1687 arrojan otra fecha de nacimiento: 1619. La de ingreso, sin embargo, vuelve a quedar en 1642.

Como puede verse, los catálogos no son uniformes: Castro pudo nacer tanto en 1618 como en 1619 y haber ingresado a la orden en 1641 o en 1642.<sup>11</sup> Uriarte-Lecina y luego Zambrano consignan las fechas de 1618 y 1642. Burrus, en cambio, vacila: en 1958 refrenda estas fechas; en 1964, opta por la de 1619 y mantiene la de 1642. Por mi parte, considero que la mayor frecuencia matemática de 1618 (75%) y de 1642 (58%) representa un indicio válido para aceptar estas fechas.<sup>12</sup> A favor de 1618, he localizado la siguiente acta en el *Libro 8 de bautismos* de la Parroquia de San Martín de Madrid:

En la Villa de Madrid a quatro de nobiembre de mil seiscientos y diez y ocho años, yo, el licenciado Solórcano, teniente de cura de San Martín de Madrid, bapticé a Francisco, hijo de Diego de Castro y de Antonia de Cebes, su muger. Fueron padrinos don Juan de la Hoz Tapia y doña Francisca Ribera. Testigos el licenciado Bermúdez, el licenciado Alevandro y Diego López y lo firmé [lo que sigue es ilegible]. Firma» (113v).<sup>13</sup>

A pesar de la gratificante coincidencia, no me atrevería a sostener que el acta es un documento decisivo, básicamente porque el nombre «Francisco» y el apellido «Castro» eran demasiado comunes. De hecho, encontré hasta cuatro Francisco de Castro nacidos en Madrid entre 1615 y 1620; eso sí, ninguno en 1619.<sup>14</sup> En definitiva, sólo puede asegurarse

<sup>10</sup> Para establecer las fechas de manera matemática, supongo, con Lecina-Uriarte y con Burrus, que la edad se consigna de acuerdo con el año de nacimiento, sin importar el mes. Los inventarios llegaban a Roma con retraso y no tendría mucho sentido anotar la edad exacta de cada miembro al momento de compilar la información.

<sup>11</sup> El archivista de ARSI Salvatore Vassallo me informa que es una discrepancia bastante frecuente en estos catálogos. Así, por ejemplo, el mismo problema se repite con la fecha de nacimiento de Baltasar Gracián o de Francisco de Florencia.

<sup>12</sup> Sigo la sugerencia de S. Vassallo (véase nota anterior).

<sup>13</sup> Desato las abreviaturas y punteo mínimamente el documento. Lo reproduzco en el Apéndice II.

<sup>14</sup> Dos en 1615 (Parroquia de San Martín, *Libro 7 de bautismos*, f. 149v; Parroquia de Santa María, *Libro de los bautizados en esta iglesia de Sta. María de Madrid que comienza desde primero de Septiembre de mill y seisientos y diez años, siendo cura propio desta dicha yglesia el Licenciado Bicente Ayala Salazar*, f. 57v); uno en 1616 (Parroquia de San Ginés, me dieron la información, no me dejaron consultar personalmente el

que Francisco de Castro era gachupín. Probablemente nació en 1618 e ingresó a la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España en 1642.

¿Cuándo pasó a Nueva España? En el estudio introductorio a su edición de *La octava maravilla y sin segundo milagro*, Alberto Pérez-Amador afirma: «A los tres años de edad fue llevado a México en donde vivió toda su vida y recibió toda su educación» (2012: 37). Por desgracia, Pérez-Amador no aporta ninguna prueba documental que certifique semejante afirmación. Es más, páginas atrás asienta: «Con excepción de unas pocas cartas del P. Kino a Castro, no poseemos documentos que nos permitan reconstruir su biografía» (36). En esas cartas, nada se dice sobre la travesía de Castro al Nuevo Mundo. Por lo demás, claro que existen documentos para reconstruir parcialmente la vida del poeta.

Hasta donde fue posible indagar, en el Archivo de Indias de Sevilla no se registran pasajeros a Indias con el apellido Castro que coincidan mínimamente con los datos disponibles. Por lo pronto, consigno un dato que no he podido examinar: en los índices electrónicos del Archivo figura un inventario de bienes hecho en julio de 1622 por un Diego de Castro, teniente de alguacil mayor de la Audiencia de México. El nombre coincide con el del padre del acta de 1618. Una revisión del documento acaso pueda esclarecer si existe un vínculo entre ambas personas. En todo caso, en el Archivo de Protocolos de Madrid el apellido Castro aparece documentado en Nueva España por lo menos desde mediados del siglo XVI. Entrado el siglo XVII, había varios Castro viviendo en la ciudad de México y sus alrededores; algunos mantienen vínculos con la península, otros ocupan cargos de gobierno.<sup>15</sup> No sería extraño que Francisco de Castro, o su familia, haya viajado a Nueva España incitado por algún pariente. Como sea, nada sabemos sobre sus años de formación y si vino siendo un niño, un adolescente o un adulto.

Frente a esta laguna, no queda más que reseñar sus días en la Compañía de Jesús a partir de 1648. El catálogo de este año informa que es bachiller en teología, sacerdote de votos simples y que su salud o fortaleza física es mediocre (*i.e.* mediana). No ha concluido su formación y cursa el cuarto y último año de teología (*4 anni theologiae*); tampoco

---

libro) y otro en 1620 (Parroquia de San Sebastián, *Libro donde se escriben todos los que se Baptizan en esta Iglesia parrochial de Señor S. Sebastian de Madrid. Començó desde el Año de JV de xvii*, f. 375v).

<sup>15</sup> 1) Isidro de Ayala y Castro, capitán residente en Nueva España hacia 1656. 2) Antonio Caja, poder para pleitar promovido por María de Castro. 3) Antonio Álvarez de Castro, oidor de la Real Audiencia de México hacia 1659. 4) Gaspar de Castro. Gobernador de Tacuba y natural de Santo Domingo. 5) Francisco de Castro Vela. Poder por el testamento de su tío, García de Castro Vela, fallecido en Nueva Vizcaya en 1678.

desempeña ninguna actividad relacionada con los ministerios de la Compañía, como la docencia (Mex. 4, 379r). La evaluación secreta es la siguiente:

Ingenium	Mediocre
Iudicium	Mediocre
Prudentia	Exigua
Experientia	Ferenulla
Profectus in litteris	Bonus
Complexio	Colerica melancolica
Talentum	Ad ministeria

(Méx. 4, 401r)

En 1650 ha concluido su formación y enseña letras humanas, *docet litteras humanines* (Mex. 4, 436v). El *Catalogus secretus* presenta variantes significativas: su ingenio es óptimo, su juicio ha pasado de mediocre a bueno y se le reconoce «alguna» (*aliquale*) prudencia. Destaca asimismo el talento para la docencia que está ejerciendo (Mex. 4, 456v). Esta última consideración contrasta fuertemente con el catálogo de 1653, donde se verifica un cambio importante en la vida de Castro: aparece enlistado entre los miembros del *Collegio missio Cinaloensi*.<sup>16</sup> Por la casilla *Tempus ministeriorum*, se infiere que antes de partir enseñaba Gramática en el Colegio Máximo: *docuit gram., est in misionibus* (Méx. 4, 490v). Con estos datos, resulta imposible saber las razones del traslado a Sinaloa. ¿Lo habrán enviado para que gane experiencia de la vida, hasta ese momento firme en *ferenulla* (casi ninguna)? Según Gerard Decorme, hacia la segunda mitad del siglo XVII, «la misión de Sinaloa no tiene ya historia: es el cultivo de un jardín bien arreglado, que sólo requiere el oscuro y diario trabajo de hortelanos sin nombre» (1941: II, 205). Sin embargo, hacia 1651 –poco antes del arribo de Castro–, Francisco Javier Alegre relata que Sinaloa «padeció bastante hambre con la seca» y «se encendió una cruel peste que arrebató mucha gente, principalmente jóvenes». Y agrega: «Uno y otro azote dio a los caritativos ministros muy grande cosecha de merecimientos y apostólicas fatigas» (1842: II, 405). Estas fatigas y el clima no siempre benigno, tan alejadas las primeras del reposado estudio de las letras humanas, debieron afectar el ánimo y la salud de nuestro poeta.<sup>17</sup> De hecho, en 1659 ha salido de las misiones y se encuentra en el *Collegium Gualaxarense*. En el *Catalogus publicus*, su salud es delicada, *infima* (Mex. 5, 15r). El *Catalogus secretum* es

<sup>16</sup> «Se llamaba Colegio por razón de su fundación estable, no por los estudios. A lo más hubo alguna clase de gramática» (Gerard Decorme 1941: II, 205. n. 65).

<sup>17</sup> Según Francisco Pérez Salazar, la carrera sacerdotal que ofrecía la Compañía era el espacio adecuado donde «podría refugiarse en esos tiempos un espíritu amante del estudio y de las letras» (1928: XIV).

mucho más explícito: no completa ninguna de las casillas y resume el estado del padre Castro con la siguiente frase: *Uno ad hinc anno laesum habet iudicium*, esto es, «desde este año tiene afectado el juicio» (Mex. 5, 35r). Hacia 1659, el padre Castro empieza a sufrir una enfermedad mental que lo acompañará el resto de su vida.

En 1662, está de regreso en el Colegio Máximo de México y el *Catalogus secretum* vuelve a señalar que tiene el «juicio afectado», *Laesum habet iudicium* (Mex. 5, 67r). La misma información se repite hasta el catálogo de 1666/7. A partir de 1668 se completan nuevamente todas las casillas del *Catalogus secretum*. Dicen las de ese año:

Ingenium	Optimum
Iudicium	Lesum
Prudentia	Nulla ex accidenti
Experientia	Aliqua
Profectus in litteris	Optimus
Complexio	Melancolica
Talentum	Impeditum adversa valetudine

(Mex. 5, 169v)

¡El padre Castro continúa con la razón extraviada, pero su ingenio y sus conocimientos literarios son óptimos! Hasta el catálogo de 1687, el último en que figura, *Ingenium* y *Profectus in litteris* continúan evaluándose como *optimus*, dato que importará recordar porque coadyuva a establecer los años de organización y composición de *La octava maravilla y sin segundo milagro*. Las casillas de *Iudicium* y *Complexio* permanecen invariables hasta 1687; *Prudentia* y *Experientia* fluctúan entre *aliqua* y *nulla*. Más adelante me detengo en las casillas de *Talentum*, que, hasta 1681, repiten el mismo sintagma: *Impeditum adversa valetudine* («impedido por adversa salud»).

Como efectivamente indican Uriarte-Lecina y Burrus, Francisco de Castro fallece el 7 de septiembre de 1687 en la ciudad de México.<sup>18</sup> Nunca hizo el cuarto voto solemne y murió siendo sacerdote de votos simples o profeso de tres votos (castidad, pobreza, obediencia). Zambrano rescata una carta del padre general Gosvino Nickel al padre provincial de Nueva España Alonso Bonifacio, fechada en Roma a 20 de Agosto de 1658. Allí, el padre Nickel observa: «Cerca de los grados de los que han sido propuestos en las últimas informaciones del año 1656... el P. Francisco de Castro *promoveatur ad quatuor*» (*ápu*d. Zambrano 1965: V, 84). La carta debió llegar a Nueva España en 1659. Con el

<sup>18</sup> En el Apéndice II reproduzco el folio del *Catalogus defunctorum* donde aparece la fecha de deceso de Castro.

cuarto voto solemne, el jesuita profeso promete obediencia al Papa en lo concerniente a su tarea misionaria, tarea que desempeñaba Castro hacia 1656 en Sinaloa. Pero en 1659 ha salido de las misiones, se encuentra en Guadalajara y tiene el juicio afectado. Acaso esto explique que nunca haya profesado el cuarto voto.

La descripción y el seguimiento de los catálogos obligan a cuestionar un dato que se viene repitiendo desde las fichas publicadas por Burrus: «[Castro] Enseñó gramática unos 30 años, primero en el colegio de Guadalajara (1659), y desde 1662 hasta su muerte, 6 de septiembre de 1687, en el colegio máximo» (1958: II, 395, n. 37). Por su parte, precisa Ignacio Osorio Romero:

El padre Francisco de Castro... de 1659 a 1662 enseñó gramática en el colegio de Guadalajara. Desde el curso que principió en 1662 hasta 1683, en el colegio de México. Algunos autores, como Alegre, le atribuyen cincuenta años de docencia; pero en realidad, sólo leyó 24 años porque el catálogo de 1684 informa el hecho como pasado: «enseñó gramática». Debemos señalar, por tanto, como última fecha de docencia, a lo más, el año de 1683 (1979: 146).

Al margen de la confusión de Alegre, que nada aporta porque en verdad se refiere a un homónimo de nuestro poeta, conviene retener la puntualización de Osorio Romero. En efecto, el catálogo de 1684 se refiere a un hecho pasado: *grammaticam docuit* (Mex. 5, 326v). Osorio Romero toma esta información de la ficha de Uriarte-Lecina y acepta las conclusiones de Burrus. En rigor, Uriarte-Lecina sólo anotan: «En el último catálogo trienal en que aparece, a saber, en el de 1684, se lee solamente: <Docuit gramm.; fuit in missionibus> (1929-30: 187, columna II)». Ya señalé que el último catálogo donde figura Castro es el de 1687, pero ello ahora es trivial. Lo importante es que Uriarte-Lecina no dicen nada sobre todos esos años de docencia supuestos por Burrus, repetidos por Osorio Romero y por Pérez-Amador.

Como sostengo y explico a continuación, los catálogos no certifican que el padre Castro haya enseñado gramática desde 1659 hasta su muerte o hasta 1683. Es más, sugieren lo contrario: que fue profesor de gramática apenas entre 1651-52. En el catálogo de 1653, cuando Castro ya está en Sinaloa, la casilla *Tempus ministeriorum* consigna: *docuit gram., est in misionibus* (Mex. 4, 490v). Es decir, consigna un hecho en presente, «está en las misiones» (donde en efecto está) y otro en pasado, «enseñó gramática». Por tanto, siguiendo el razonable argumento de Osorio Romero, en 1653 ya no enseña más y el catálogo se refiere a un momento anterior, antes de pasar a las misiones, esto es, a su

primera época en el Colegio Máximo.<sup>19</sup> En 1650, Castro enseña letras humanas, su juicio es bueno, su ingenio óptimo, le asignan la cátedra de gramática para el próximo año. Luego parte a Sinaloa.

En 1659, Castro tiene el juicio afectado y no se le reconoce ningún *talentum*, ¿estaba en condiciones de enseñar gramática? La casilla *Tempus ministeriorum* de ese año es ilustrativa: sus dos actividades se consignan como hechos pasados, *docuit gram.*, *fuit in missionibus*. Pudiera pensarse que enseñó gramática entre 1654 y 1659, acaso en los colegios de Sinaloa o Guadalajara. Por lo pronto, considero que ese *docuit gram.* se refiere al pasado curso de 1651 y 1652. Ahora bien, el binomio *fuit in misionibus*, *docuit grammatica* se repite con leves modificaciones sintácticas en todos los catálogos a partir de 1659, el año clave. Según mi hipótesis, *docuit grammar* corresponde siempre al lejano curso de 1651-52, del mismo modo que *fuit in misionibus* se refiere siempre a su lejana estancia en Sinaloa. Los catálogos lo confirman: entre 1659 y 1668, Castro tiene el juicio afectado y su *Talentum* ni siquiera se evalúa. A partir de 1668, cambia la situación, pero la casilla de *Talentum* es aún más explícita: hasta 1681 repite el sintagma *impeditum adversa valetudine*, «impedido por su salud adversa», es decir, su enfermedad le impide dedicarse a algún menester de la orden. En 1684, se verifica una leve mejoría: la casilla *Talentum* señala la aptitud de Castro para impartir el curso de literatura, de esas letras humanas que enseñaba hacia 1650: *Ad litteras ne morbo impediatur*, «Para las letras, ni por su enfermedad estará imposibilitado». Pese a todo, el *Catalogus publicus* de 1687 no registra esta actividad y la casilla *Talentum* es desgarradora: *Impos mentis*, «no es dueño de su mente».<sup>20</sup> El pobre Castro murió completamente loco. A la luz de esta información, resulta más sensato sostener que Francisco de Castro enseñó gramática muy poco tiempo, entre 1651 y 1652, y no desde 1659 hasta su muerte.

Además de los catálogos trienales, existen tres cartas que el padre Eusebio Francisco Kino le remite a Francisco de Castro: dos desde California (20 y 23 de abril de 1683) y una desde Sinaloa (27 de julio de 1683), tal como indica y recupera Pérez-Amador. A ellas, hay

---

<sup>19</sup> En los catálogos que he consultado, a veces se especifica el tiempo que duró la actividad concluida; así, por ejemplo, el hermano Andrea de Barrios, *docuit grammaticam 2 annis* (Mex. 4, 436v), el hermano José Giménez *Grammatica per triennis docuit* (Mex. 5, 196r).

<sup>20</sup> Agradezco a Germán Viveros las traducciones y transcripciones de las citas latinas.

que sumarle una cuarta de Kino a la duquesa de Aveiro escrita el 3 de junio de 1682.<sup>21</sup> En esta misiva, Kino nombra explícitamente a Francisco de Castro; interesa transcribir el fragmento:

En México, pocos días antes que saliera de dicha ciudad, escribí un librito del cometa del año pasado, y dexé ochenta y después otros veinte (en todo 100) de aquellos libritos al Padre Francisco de Castro, que, con el cuidado del Padre Joseph Vidal, los remittiera a su Excelencia a Madrid para que los pudiera dexar repartir entre sus señores de España, Portugal y en donde más gustare a su Excelencia... (*ápu*d. Burrus 1964: 179-180).

No viene a cuento reseñar la conocida polémica entre Kino y Sigüenza y Góngora a raíz del cometa de 1680-1681. En todo caso, el padre Castro estuvo indirectamente involucrado en la polémica en tanto trasmisor del tratado de Kino, *Exposición astronómica del cometa...* (México, 1681), remitiendo los ejemplares a España por intermedio de Joseph Vidal. El vínculo de Castro con Joseph Vidal es significativo: Vidal fue parte del grupo guadalupano y el 12 de diciembre de 1660 predicó en la ermita del Tepeyac un sermón cuya idea central llega hasta *La octava maravilla y sin segundo milagro*. El fragmento citado supone una conexión Castro-Vidal-Duquesa de Aveiro que se verifica en las cartas de Kino a Castro. En la del 23 de abril de 1683, Kino le solicita que haga circular las noticias sobre los progresos de la misión de California, mismos que le había relatado en la carta del 20 de abril:

Suplico a V. R. dar mis muchas encomiendas, y comunicar estas pocas noticias de nuestra llegada a las Californias, al Padre Joseph Vidal, (y por él si a V. R. le pareciere a la señora Duquesa de Abeyro), a lo Padres procuradores, al padre Antonio de Covarrubias, al Padre Zapa, al Padre Salvatierra, y a todo el santo collegio de S. Pedro y S. Pablo... (*ápu*d. Burrus 1964: 198).

El 27 de julio de 1683 relata otra vez los avances de la misión de California e insiste con su petición:

V. R., por amor de Dios, me haga favor de comunicar estas pocas noticias, con mis muchísimas encomiendas, al Padre Vidal, a la señora Duquesa de Abeyro, al Padre Baltasar de Mansilla, al Padre Procurador General; que me perdonen que no puedo, como deseo, escribir a cada uno carta particular (*ápu*d. Burrus 1964: 210).

De modo que Castro era, además del vínculo entre Kino y la duquesa, el vínculo entre Kino y los colegas de la Compañía de Jesús. La relación personal entre Kino y Castro debió

---

<sup>21</sup> Las cartas fueron publicadas por Burrus (1964). Pérez-Amador las reproduce a partir de allí en el apéndice de su edición.

comenzar en 1681, poco después del arribo del jesuita italiano a Nueva España.<sup>22</sup> Kino estaba de paso y esperando que le asignen o la misión de China o la de California. Finalmente, fue enviado a las misiones del norte de México con el firme propósito de extender los dominios imperiales y evangelizar California. Seguramente, Castro, casi treinta años mayor que Kino, le platicó sobre su experiencia en Sinaloa y sobre las gracias o desgracias de la tierra, al menos ello se infiere de la última carta, remitida en julio de 1683:

Dexo al Padre Reverendo, vice-rector de Cinaloa, doce conchas de naxar bien grandes, y, como V. R. decía, no pigmeas sino giganteas, a que quanto antes las remitta a V. R. a México; que en las Californias las ay a montones y con muchas perlas (*ápu*d. Burrus 1964: 210).

Asimismo, debieron intercambiar opiniones sobre la Guadalupana, cuyo santuario visita el padre Kino desde su llegada, acaso porque lo vincularía con la Guadalupe de Extremadura.<sup>23</sup> Como señala Burrus, el real de California levantado por Kino y sus hombres recibió el nombre de nuestra Señora de Guadalupe en honor de la Virgen del Tepeyac y de la duquesa de Aveiro que se llamaba justamente Guadalupe.<sup>24</sup> Es más, en la carta del 20 de abril de 1683, Kino manifiesta haberle enseñado a los habitantes de Sinaloa «un santo Christo y una Nuestra Señora de Guadalupe», sin duda la mexicana.

Apoyándose en estas cartas, conjetura Pérez-Amador:

[Francisco de Castro] Debió de gozar de una posición privilegiada en la sociedad novohispana, teniendo contacto con la Corte virreinal y aun trato directo con los mismos virreyes de la Laguna. Esto se deduce de las cartas, que le escribió Kino en las que le pide que entregue escritos suyos a los virreyes relacionados con la disputa por la naturaleza de los cometas en la cual participaron también Sor Juana y Sigüenza y Góngora. Además, es de suponerse que formó parte de los círculos letrados que se reunían en el convento de San Jerónimo con Sor Juana o que, por lo menos, estaba en contacto con los grupos cercanos a Sor Juana, Sigüenza y Góngora y Francisco de Florencia, dado que la jerónima y el último lo citan de modo encomiástico. Tales contactos y su posición le permitieron el trato epistolar con la duquesa de Averio. Tal intercambio epistolar no es desconocido y tan sólo podemos deducirlo por las cartas del padre Kino (38).

Estas atractivas suposiciones merecen un comentario. En primer lugar, en ninguna de las cartas Kino le pide a Castro que entregue un ejemplar del libro de los cometas a los

---

<sup>22</sup> La llegada de Kino provocó cierta expectativa en el mundillo intelectual novohispano y fue muy bien recibido. Compartió pláticas con el mismo Sigüenza y Góngora y sor Juana le dedicó un soneto.

<sup>23</sup> «...con este propósito, voy semanalmente a decir misa al sagrado santuario de la Virgen María, Madre de Dios, Nuestra Señora de Guadalupe...» (*ápu*d. Burrus 1964: 160, carta enviada a la duquesa desde México el 4 de julio de 1681).

<sup>24</sup> Cf. Burrus (1964: 13).

virreyes. El mismo Kino debió llevar el libro, toda vez que se lo dedicaba a la virreina y que estaba impreso antes de partir a Sinaloa, tal como se infiere del fragmento epistolar citado más arriba. Tampoco puede afirmarse que el padre Castro frecuentaba la corte virreinal de los Laguna. En la carta del 23 de abril de 1683, única de las enviadas a Castro donde se menciona a los virreyes, escribe Kino: «También estimaré muy mucho si, por medio de mi amantísimo Padre Baltasar de Mansilla, se comunicaren estas noticias con mis muchísimas encomiendas al señor Virrey y a la señora Virreina» (*ápu*d. Burrus 1964: 199). Es decir, Castro informaría a Mansilla y Mansilla transmitiría la información a los virreyes. Pero si no puede asegurarse que visitaba la corte, es altamente probable que haya conocido al virrey, quien solía asistir a las festividades religiosas de los jesuitas, tal como le refiere Kino a la duquesa:

Hace ya varios días que no veo a la *Virreina*, pero, Dios mediante, la veré en breve. Hace justamente cinco días, cuando celebrábamos en nuestra iglesia la festividad de los santos apóstoles Pedro y Pablo, su Excelencia el Virrey se dignó contribuir con su presencia a la solemnidad (*ápu*d. Burrus 1964: 160-161, carta del 4 de julio de 1681).

El contacto de Castro con Sor Juana, Sigüenza y Góngora y Florencia parece más plausible. Por último, la posible relación epistolar con la duquesa de Aveiro deriva en todo caso de su amistad con el padre Kino, quien le pide en dos oportunidades que le remita sus cartas. Si bien no puede afirmarse que el padre Castro y la duquesa mantuvieron una estricta correspondencia epistolar, Burrus verifica que, en efecto, Castro le envió al menos la misiva del 20 de abril de 1683.<sup>25</sup>

En este orden, considero productivo relacionar las cartas enviadas a la duquesa con *La estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo* (1688) de Francisco de Florencia. Allí, en el capítulo 34, dedicado a relevar los poetas y oradores guadalupanos, señala el autor:

El padre Francisco de Castro de nuestra Compañía, poeta no menos admirable que inimitable, dejó un poema singularísimo en ingeniosas y elegantes octavas que se llevó a España para imprimirlo. Compúsole (que parece milagro de la Señora) oprimido casi treinta años había de un accidente que no se sabe cómo le dejaba libre el juicio para discurrir con tanta delgadeza y piedad en tan alto asunto (1688: 199v).

---

<sup>25</sup> De la carta que el padre Kino le envía a la duquesa el 12 de agosto de 1683 año se infiere, además, que el padre Castro ha enviado los libros sobre el cometa. «Holgaréme hayan llegado los libritos del cometa o cometas...» (*ápu*d. Burrus 1964: 215-216).

La ambigüedad sintáctica del pasaje importa una doble lectura: o bien Castro regresó e intentó imprimir el poema en la península, o bien el poema fue llevado o enviado a España para su impresión. Gracias a los catálogos trienales, sabemos que el padre Castro nunca regresó a Madrid. Florencia ingresó un año antes que el poeta a la Compañía. Seguramente coincidieron en los cursos formativos: en 1648, los dos cursan o están por completar el cuarto año de teología.<sup>26</sup> Por una atractiva casualidad, en el catálogo de 1648, en el de 1650 y en el de 1687 figuran en el mismo folio del *Catalogus publicus*. Hacia 1670, Florencia estaba en Roma y sin duda consultó los catálogos trienales: años más tarde escribiría su propia *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España* (1694). La *Estrella del norte* se publicó en 1688, Castro perdió el juicio en 1659, los 30 años que menciona Florencia coinciden demasiado con estos datos. Su testimonio da a entender que, cuando escribe, Castro está muerto. La intención de publicar el poema en España acaso responda a un objetivo del propio poeta; a lo mejor, la intermediaria en Madrid, su ciudad natal, era la mismísima duquesa de Aveiro, mujer culta y aficionada a las musas, a quien Castro, junto con las cartas del padre Kino, bien pudo remitirle una copia del poema, considerando que hacia 1683 ya estaba concluido (véase *infra* 2.3).<sup>27</sup>

Con todo, ese «poema singularísimo» no se imprimió sino hasta 1729 y en México. Pero éste es el tema del próximo apartado.

## 1.2. Descripción bibliográfica de *La octava maravilla y sin segundo milagro*

Si los datos biográficos anteriores resultan en parte exiguos, otro tanto puede decirse de los bibliográficos: a pesar de haber vivido cerca de setenta años, hasta el momento sólo se conocen de Castro su poema guadalupano *La octava maravilla y sin segundo milagro* y dos romances que lo acompañan y preceden. Esta edición póstuma, dispuesta por el compañero de orden Pelayo Vidal, incluye, junto con el poema de Castro, otro, aún más desconocido, del también jesuita Juan Carnero, distinguido teólogo, predicador y poeta de su tiempo.<sup>28</sup>

Según Pérez-Amador, la edición príncipe de *La octava maravilla y sin segundo milagro* se conserva en «muy pocos repositorios y, en la mayoría de los casos, bajo tales

<sup>26</sup> Cf. Mex. 4, 379v.

<sup>27</sup> Recuérdese que, según Antonio Alatorre, la duquesa de Aveiro fue la intermediaria en la transmisión de los *Enigmas* de sor Juana en Europa (*ápu*d. Cruz 1994).

<sup>28</sup> Cf. Beristáin (1883: I, 243-244). Martha Lilia Tenorio dedica unas páginas a Carnero en su reciente ensayo sobre el gongorismo novohispano (2013: 110-115).

medidas justificadas de seguridad que el estudioso prácticamente no tiene acceso a la obra» (9). Por mi parte pude consultar en varias oportunidades y sin obstáculos los ejemplares que consigno y describo a continuación:

1. **A.** *Ex libris* de Manuel Porrúa. Biblioteca Lorenzo Boturini (Distrito Federal, México), signatura 3-C-19. Rencuadernado en piel. Muy buen estado.
2. **A<sub>1</sub>.** *Ex libris* de Luis Álvarez y Álvarez de la Cadena. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (Distrito Federal, México), signatura XXIX, 1, 19. Encuadernación original en piel, Páginas rasgadas.
3. **A<sub>2</sub>.** Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (Distrito Federal, México), signatura XIX, 1, 40. Encuadernación original en piel. Excelente estado.
4. **A<sub>3</sub>.** John Carter Brown Library (Rohde Island, EE.UU), signatura BA729.C354o. No consulté el ejemplar directamente sino en copia PDF. Imposible saber encuadernación. Buen estado. Es el ejemplar empleado por Pérez-Amador, quien lo reproduce en formato facsimilar.
5. **A<sub>4</sub>.** Biblioteca Nacional de España (Madrid, España), signatura R/37232. Reencuadernación en pasta. Excelente estado.
6. **A<sub>5</sub>.** Biblioteca Nacional de España (Madrid, España), signatura 2/69967(2). Encuadernado junto con otras obras.<sup>29</sup> Muy buen estado.
7. **B.** *Ex libris* de José María Andrade. Biblioteca Lorenzo Boturini (Distrito Federal, México), signatura 3-C-21. Reencuadernado en piel. Muy buen estado.

La portada de todos, orlada con tinta roja y negra y con folio vuelto en blanco, es la siguiente:

**LA OCTAVA MARAVILLA,/ Y SIN SEGUNDO MILAGRO/ DE MEXICO,/ PERPETUADO EN LAS ROSAS/ DE GVADALVPE,/ y escrito Heroicamente en Octavas/ POR EL P. FRANCISCO DE CASTRO;/ Adjunta à las Espinas de la Pafsion del/ HOMBRE DIOS,/ Difcurridas en el mifmo Metro/ POR EL P. JUAN CARNERO,/ Profellof ambos de la Compañia de Jevsv./ CONSAGRALAS AL NIÑO DIOS,/ Por Mano de su Floridifsimá Madre/ MARIA SANTISSIMA DE GVADALVPE,/ EL H. PELAYO VIDAL, DE LA/ mifma Compañia./ [filete]/ CON LICENCIA , EN MEXICO,/ En la Imprenta Real del Superior Gobierno , de los/ Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera Calderō:/ En el Empedradillo. Año de 1729.**

Los siete ejemplares disponen los preliminares de la misma manera y sin variantes (comprenden 13 o 14 hojas porque algunos intercalan un grabado, como detalle más abajo): «Dedicatoria» de Pelayo Vidal, «a cuyo frente hay un horroroso grabado del nacimiento de Jesús» (León 1902: 137); «Parecer» del padre Juan de Urtasum de la Compañía de Jesús

<sup>29</sup> Antes: *Judas desesperado, breve poema de Torquato Tasso, traducido de toscano al castellano por don Juan Antonio de Vero y Figueroa, conde de la Roca* (Madrid, a costa de D. Pedro Joseph Alonso y Padilla, librero de cámara de su Magestad, 1730). Después: *Limpia Concepción de la Virgen señora nuestra por Baltasar Elisio de Medinilla* (En Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1618). Los dos poemas en octavas.

(15 de Septiembre de 1729); «Parecer» del padre Pedro de Echavarri, también de la Compañía (18 de Octubre); «Licencia» del señor virrey Juan de Acuña, marqués de Casafuerte (17 de Septiembre); «Licencia» del señor provisor Francisco Rodríguez Navarajo (20 de Octubre); «Licencia» de la religión, otorgada por Andrés Nieto (3 de septiembre); «Vejamen a los poetas profanos del padre Francisco de Castro, describiendo la hermosura de la Reina de los ángeles en estos dos romances»; soneto «A la portentosa metamorfosis de las rosas en la milagrosa imagen de nuestra Señora de Guadalupe...» de Luis de Sandoval Zapata; «Prólogo», seguramente de Pelayo Vidal; «Al lector» del propio Castro.

Una vez concluidos los preliminares, a lo largo de 90 páginas numeradas de forma corrida se reproduce *La octava maravilla y sin segundo milagro*, poema compuesto por 253 octavas reales distribuidas en cinco cantos, cada uno introducido por una sinopsis escrita, eventualmente, por Vidal. El primero consta de 31 octavas (pp. 1-11), el segundo de 70 (pp. 12-35, no 71, puesto que se corre la numeración de las estrofas al saltar de la 37 a la 39 en la p. 25), el tercero de 44 (pp. 36-51), el cuarto de 53 (pp. 52-71) y el quinto de 55 (pp. 72-90). Al poema de Castro sigue el de Juan Carnero, introducido por su propia portada:

METRICA PASSION/ DE EL HVMANADO DIOS,/ en dulzes, y lacrymosos accentos  
/ bien templados à los Numeros/ de el dolor./ POR EL P. JUAN CARNERO,/ de la  
Compañia de Jevs./ [escudo de la Compañía]/ EN MEXICO , EN LA IMPRENTA  
REAL/ de el Superior Gobierno , de los Herederos de la/ Viuda de Miguel de Rivera  
Calderon , en el/ Empedradillo. Año de 1729.

En el folio vuelto de esta portada aparece un soneto y luego siguen 44 páginas con numeración corrida que empieza otra vez de 1. El poema está compuesto por un canto único de 127 octavas reales que abarcan de la página 1 a la 43, incluyéndose en la 44 un soneto final que cierra el volumen.

Los siete ejemplares forman parte de una misma edición, puesto que «la composición de sus páginas [es] sustancialmente la misma» (Bowers 2001: 68). Se registran entre ellos tres variantes de *estado*:<sup>30</sup>

1. **A<sub>1</sub>**, **A<sub>2</sub>**, **A<sub>4</sub>** y **B** incluyen dos grabados que ocupan una hoja cada uno: el folio recto con la imagen y el vuelto en blanco. El primero es una Guadalupana circundada por la

<sup>30</sup> «El concepto de «estado» se aplica, en propiedad, solo a una parte del libro, y en su sentido más estricto, está limitado rígidamente a las alteraciones de todas clases producidas durante el proceso de impresión antes de que los ejemplares se hayan puesto a la venta» (Bowers 2001: 71).

inscripción del Apocalipsis 12 (*Signum magnum apparuit in caelo: mulier/ amicta sole et luna sub pedibus eius*) y con el verso del salmo 147 a sus pies (*Non fecit taliter omni nationi*). Según Manuel Romero de Terreros, es obra de Francisco Silveiro (1948: 532). El segundo grabado representa un Cristo crucificado en un árbol que sale de un cáliz. A su izquierda, la Virgen, de rodillas, le ofrece una manzana o corazón. Atrás de ella se divisa un ángel. A la derecha de Cristo aparecen dos ángeles, uno toca la vihuela y otro la lira. Al fondo, una pequeña iglesia. Al pie del grabado, estos versos (menos en **A<sub>4</sub>**): «Fe Esperanza y Charidad/ Son las alas con que vuelo/ De aqueste retiro al Cielo».

La posición del primer grabado varía: en **A<sub>2</sub>**, **A<sub>4</sub>** y **B**, se intercala entre el «Prólogo» y «Al lector»; en **A<sub>1</sub>**, entre la última página de «Al lector» y el inicio del poema de Castro. El grabado de Cristo aparece en los cuatro ejemplares después de la portada interna del poema de Carnero.

2. El ejemplar **A<sub>5</sub>** trae un grabado diferente del Cristo crucificado, si bien se intercala en el mismo lugar que **A<sub>1</sub>**, **A<sub>2</sub>**, **A<sub>4</sub>** y **B**. A la derecha, una mujer (¿Magdalena?) abraza los pies de Cristo mientras un hombre a caballo hunde la lanza en su costado. A derecha e izquierda de Cristo, el ladrón y Barrabás. También aparecen dos o tres personas más, entre las que sobresale una mujer con aureola, sin duda la Virgen.

A juzgar por los trazos y el dibujo, los diferentes grabados de Cristo parecen asimismo obra de Silveiro.

3. El cuadernillo A del poema de Castro (páginas 1-8), que comprende hasta la octava 23 del Canto primero, presenta diferencias ortográficas y de puntuación entre **A**, **A<sub>1</sub>**, **A<sub>2</sub>**, **A<sub>3</sub>**, **A<sub>4</sub>**, **A<sub>5</sub>** y **B**, mientras que el resto de los cuadernillos resulta idéntico en los siete ejemplares. Siguen a modo de ejemplo algunas variantes:

<b>A, A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub>, A<sub>4</sub>, A<sub>5</sub></b>		<b>B</b>
	<b>1</b>	
b. escribo		escribo
c. portento,		Portento;
d. flores		flores,
	<b>3</b>	
g. Phenix copiada,		Phenix, copiada
	<b>4</b>	
a. País		Pais
	<b>5</b>	
h. diestra		Diestra

Reclamo. O		O tu
	<b>6</b>	
g. Lyra, h. copia / matiz / arte		Lyra; Copia / Matiz / Arte
	<b>7</b>	
a. Tv / Choro d. numero, y numen f. llueve;		Tu / Coro Numero, y Numen llueve:
	<b>14</b>	
a. cristalino e. divino		crystalino Divino
	<b>16</b>	
b. ley d. theforo h. escudo.		Ley teforo escudo?
	<b>18</b>	
e. divino h. culto / hombres.		Divino Culto / hombres!
	<b>20</b>	
b-c. ...piedra, menos dura, que el inventor de ofrenda tan funesta,		...piedra (menos dura, que el inventor de ofrenda tan funesta)
	<b>22</b>	
a. feñor g. quando,		Señor Quando

A estas divergencias hay que sumarle la que presenta el verso séptimo de la octava 10: «que por la que à Dios Hombre en obediencia,» (**A**, **A**<sub>1</sub>, **A**<sub>2</sub>, **A**<sub>3</sub>, **A**<sub>4</sub>, **A**<sub>5</sub>), «que por la que à Dios Hombre obediencia,» (**B**), con la particularidad que en **A**, **A**<sub>3</sub> y **A**<sub>4</sub> y **A**<sub>5</sub> la preposición «en» aparece tachada. Se registran incluso tres correcciones más, pero no sólo en **A**, **A**<sub>3</sub>, **A**<sub>4</sub> y **A**<sub>5</sub> sino también en **B**. Así, **A**, **A**<sub>3</sub>, **A**<sub>4</sub>, **A**<sub>5</sub> y **B** agregan una *i* faltante: «de fu igual feliz dicha, que [i]lluforia,» (II, 17e), tachan la preposición *tan*: «~~tan~~ sumptuofa las obras qual ninguna;» (II, 22c), y encierran un endecasílabo entre paréntesis: «[(]ñi tu favor pretendes, que fea creido[)]» (IV, 3b). Por tanto, cabe suponer que algunos ejemplares llegaron a corregirse antes de salir a la venta.

Ahora bien, ¿cómo se explican las anteriores variantes de *estado*? Por una parte, la inclusión de los grabados obedece seguramente a que dichos ejemplares tenían destinatarios precisos y se entregaban como obsequio sin ponerse a la venta. De hecho, circuló al menos otro ejemplar con otro grabado, tal como se infiere de la descripción de Medina, quien

consigna uno de la aparición de la Virgen a Juan Diego (1989: IV, 259).<sup>31</sup> Por la otra, las variantes del cuadernillo A debieron ocasionarse a raíz de un accidente ocurrido durante la impresión del libro: páginas rasgadas, tipos desplazados, etc.<sup>32</sup>

Para concluir con la descripción, resta señalar que **A<sub>3</sub>**, **A<sub>4</sub>**, **A<sub>5</sub>** y **B** intercalan entre las páginas 80-81 un papel más pequeño en letra de molde que da cuenta de una octava de *La octava maravilla y sin segundo milagro* hallada luego de su impresión:

Ya impreso este poema, se halló después, en uno de sus más antiguos traslados, esta octava que falta en los más; y para que nada del autor quede en deseo, se pone aquí, y debe ser la XXVIII en el orden de las de este quinto canto, que entra antes inmediatamente de la segunda octava de la pág. 81 que se ha de leer así: «Los que restaron doce al centimano, &c».

Es difícil establecer si este papel constituye una variante de *estado*. Al parecer, no llegó a intercalarse a todos los ejemplares, puesto que ni **A**, **A<sub>1</sub>** y **A<sub>2</sub>** lo traen ni dan indicios de que haya sido arrancado. Como sea, esta octava <hallada después de la impresión> instaaura otra problemática: ¿debe sin más añadirse al poema? De acuerdo con la nota de Vidal, la secuencia de lectura intercalando la octava sería la siguiente:

**27**

Todo el sol, de quien sombra fue Briareo  
con cien manos a todos comedido,  
galán se ocupa en el dichoso empleo  
de lucir este cielo colorido;  
dándole vuelta con feliz rodeo  
de polo a polo airoso, tan medido,  
que rayos cuatro en pos de otros cuarenta  
del hombro a planta a manos ambas cuenta.

**27bis**

Tiene el planeta a la virgínea espalda  
su oriente; por allí va amaneciendo  
en las cien luces que de cumbre a falda  
van al mariano oriente esclareciendo:  
doce volando en su feliz guirnalda,  
cuatro y cuarenta en ala repartiendo  
de viso y arte que le forman sacro  
celestes nicho al digno simulacro.

**28**

Los que restaron cuatro al centimano  
brazos de luz o fuerzas luminosas  
tiran, cogiendo vuelo más ufano,  
puntas del sol que rayan tan gloriosas,

<sup>31</sup> El ejemplar descrito por Medina pertenece al acervo de la British Library.

<sup>32</sup> Cf. Bowers (2001: 76 ss.).

que al ámbito del rostro mariano  
dan vuelta a usanza del que usaron diosas,  
tocando empírea rueda que desanda  
de humana la belleza con quien anda.

La octava intercalada (27bis) alude a los cien rayos que envuelven a la Virgen y explica cómo se distribuyen: cuarenta y cuatro a cada lado y doce en torno a su cabeza. Por su parte, las octavas 27 y 28 describen respectivamente lo mismo: la primera refiere los cuarenta y cuatro rayos que suben de polo a polo, es decir, los que flanquean a la Guadalupana; la segunda, los doce que circundan su cabeza al modo de las diosas paganas. Hay que advertir y corregir la errata del primer verso de la estrofa 28, en vez de «cuatro» debe leerse «doce»: «Los que restaron *doce* al centimano». La octava añadida después de la impresión del poema no sólo condesa lo que las otras dos amplifican sino que en la posición asignada interrumpe sensiblemente el desarrollo de la éfrasis. Conforme con esta hipótesis, considero que la octava 27bis no debe añadirse y la versión del poema que más se acerca al texto definitivo de Castro es la que se dispuso para la imprenta.<sup>33</sup>

Dos observaciones finales. En su *Manifiesto satisfactorio*, Bartolache observa: «El opúsculo del padre Francisco de Castro corre en noventa páginas de octavo, sin incluir aprobaciones, licencias ni principios» (1790: 37), por lo que el poema circuló también en forma de suelta. Por su parte, Beristáin sostiene que *La octava maravilla y sin segundo milagro* se imprimió en 1730 en México por Hogal (1883: I, 283), edición que nadie más cita.<sup>34</sup> De la respectiva ficha bio-bibliográfica se infiere que Beristáin tuvo a la mano, en algún momento, un ejemplar del impreso (véase *infra* 1.3). ¿Existió la edición de Hogal? Pareciera que no. Llegado este punto, viene muy a propósito el número 26 de *La Gaceta de México* publicado en enero de 1730. En la sección «Rezoes y libros nuevos» figura el siguiente anuncio:

Un libro en octavo: *La octava maravilla y sin segundo milagro de México*, perpetuado en las rosas de Guadalupe y escrito heroicamente en octavas por el padre Francisco de Castro. Adjunta a las espinas del hombre Dios, discurridas en el mismo metro por el padre Juan Carnero, profesos ambos de la Compañía de Jesús (Sahagún y Arévalo 1730: 208).

<sup>33</sup> En cambio, Pérez-Amador intercala la octava 27bis. Por un lado, la intercala mal (después de las 26); por otro, no se cuestiona si debe ir o no.

<sup>34</sup> Con excepción de quienes se limitan a copiar a Beristáin, como Agustino de la Rosa en su *Dissertatione historico-theologica de apparitione B. V. M. de Guadalupe* (1887: 171, n° 40) o la *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus* de Augustin y Alois de Backer (1888: IV, 115, columna 1).

Como puede apreciarse, no se señala ni el año ni el lugar de impresión del volumen anunciado. La *Gaceta de México* salía de las prensas de Hogal y su pie de imprenta se consignaba al final de la última página, exactamente debajo de la publicidad transcrita. Acaso Beristáin, al ver este anuncio de 1730 y el pie de Hogal, confundió el año y el impresor a la hora de confeccionar la ficha de Castro.

### 1.3. *Trayectoria crítica de La octava maravilla y sin segundo milagro*

Los primeros elogios del poema se remontan al siglo que lo vio nacer: la breve nota que Florencia le dedica en el capítulo 34 de *La estrella del norte* y un soneto laudatorio de sor Juana Inés de la Cruz, escrito seguramente para incluirse en los preliminares de una edición frustrada y publicado en la página 18 de *Poemas de la única poetisa americana...* (Madrid, 1690). Hipérbole suma, sor Juana imagina que el poema de Castro reproduce el prodigio del Tepeyac, puesto que si las flores pintaron milagrosamente la imagen de Guadalupe, otro tanto hacen ahora sus versos:

La compuesta de flores maravilla,  
 divina protectora americana,  
 que a ser se pasa rosa mexicana,  
 apareciendo rosa de Castilla;  
 la que en vez del Dragón (de quien humilla  
 cerviz rebelde en Patmos), huella ufana,  
 hasta aquí inteligencia soberana,  
 de su pura grandeza pura silla;  
 ya el Cielo, que la copia misterioso,  
 segunda vez sus señas celestiales  
 en guarimos de flores claro suma:  
 pues no menos le dan traslado hermoso  
 las flores de tus versos sin iguales,  
 la maravilla de tu culta pluma

(Cruz 2010: 450-451, n° 206)

El renombre poético del autor será acreditado por Pedro de Echavarrí y por Pelayo Vidal en la edición póstuma de 1729. De acuerdo con el primero:

...en las [octavas] de nuestra mexicana Virgen de Guadalupe, miro copia de flores, sin que falten sus espinas: tales son los sentidos arcanos de muchas octavas, con alusión a los antiquísimos y menos sabidos ritos de los mexicanos en sus sacrificios, al origen de su imperio no menos escondido que el del Nilo, a las fieras, rudas costumbres de su barbaridad y a otras muchas historias, por lo cual necesitaban de algún breve comentario a la margen. Pero mientras éste se dispone para alguna otra impresión, no será inútil la

sencilla y literal de estas octavas que revierten sublimidad, y la presentará aun el que perfectamente no las entendiere (s.f).

En líneas generales, al señalar las complejas y recónditas alusiones del poema, Echavarrí remite al concepto de oscuridad, el controvertido eje de las polémicas suscitadas por las obras mayores de Góngora y motor, en última instancia, de sus distintos comentarios.<sup>35</sup> La relación oscuridad-Góngora-comentario es retomada por Vidal:

En su poema reconocerás un rumbo verdaderamente sublime e inaccesible para el que no estuviere muy versado en poesía, causa porque hubiera salido con algún comento a andar barato el tiempo y los costos. Ni por esto desmerece de su estimación, pues nadie dirá que se le hizo injuria al príncipe de la poesía heroica don Luis de Góngora por haberle comentado aquella sublimidad de numen tan soberano.

Entre líneas, Vidal deja entrever que el poema de Castro tuvo sus detractores, acaso esos mismos que en la huella de Juan de Jáuregui consideraban a la oscuridad «confusa y ciega». Cuando carga las tintas sobre aquellos lectores incapaces de comprender el poema si no están muy versados en poesía (¿los detractores?), Vidal pareciera tener presente las dos clases de oscuridad. Como explica el duque de Rivas en su defensa de Góngora, «una nace de las historias, de los pensamientos delgados, de el estylo sublime; otra, de la contextura amphibológica de las dicciones, y esta última es viciosa» (*ápu*d. Eunice Gates 1960: 49). De acuerdo con Claudio Sguero, la primera clase adquiere un sentido positivo, legítimo, porque emana de la erudición y del ingenio del poeta, quien despliega a lo largo de su obra un conjunto de historias, fábulas ocultas, alusiones o imitaciones, «y que no se entiendan por la erudición que contienen, no es falta suya, sino del que no sabe» (Rivas).<sup>36</sup> El comentario, por tanto, no desmerece, puesto que al explicar las alusiones más difíciles ensalza tanto la oscuridad como la erudición y el ingenio del poeta. De este modo, se explica que Vidal justifique la necesidad del comentario remitiendo a los de Góngora. Esto por un parte. Por otra, Echavarrí y Vidal refractan un anhelo recurrente entre los letrados novohispanos: contar entre sus filas con un poeta digno del comentario, toda vez que el comentario equipararía al poeta con los clásicos de la lengua española: Mena, Garcilaso y Góngora. En un breve paréntesis, conviene recordar que hacia finales del siglo XVII, el

<sup>35</sup> Cf. Joaquín Roses Lozano (1994)

<sup>36</sup> Cf. Claudio Sguero (2002).

padre Juan Navarro Vélez reclamaba otro tanto para el *Primero sueño* de sor Juana, silva hermana de las *Soledades* gongorinas.<sup>37</sup>

La pretensión de ostentar un poeta como Góngora, y encima poeta guadalupano, vuelve a aparecer hacia 1746 en el *Escudo de armas* de Cayetano de Cabrera y Quintero. Allí, además de calificar al poema de «rumboso» («pomposo, adornado y magnífico», *Autoridades*), Castro es el «Homero de los mexicanos» (1746: 3). Para cualquier lector contemporáneo la referencia era elemental: así como Juan López de Vicuña apodó a Góngora el «Homero español», Cabrera y Quintero hizo otro tanto con Castro pero desatancando su origen americano.

La primera respuesta al gongorismo del poema y a la oscuridad defendida por Vidal aparece a finales del mismo siglo XVIII en el *Manifiesto satisfactorio* de Bartolache:

39. Esta obra está dividida en cinco cantos y cada uno en diferente número de octavas en que el autor muestra muy bien un ingenio o, más bien, un entusiasmo muy semejante al del *Polifemo* de nuestro don Luis de Góngora, especialmente por la oscuridad (1790: 35).

Los dos términos puesto en juego, «ingenio» y «entusiasmo», y la mayor precisión otorgada al segundo, indican que para Bartolache no hay nada encomiable en la oscuridad del poema, siempre que ella es, llanamente, la consecuencia de una locura y de un furor poético incontrolables.<sup>38</sup> Se recordará que la preceptiva neoclásica de Ignacio de Luzán recomendaba sujetar la fantasía y el ingenio al juicio para evitar que el poema se desborde en un eventual sinsentido.<sup>39</sup> Abunda Martha Lilia Tenorio:

Es muy elocuente la autocorrección: Castro no tiene el «ingenio» («talento natural») de Góngora, pero sí un «entusiasmo» («inspiración») «muy semejante»; esto es, no alcanza al modelo, pero está inspirado por el mismo espíritu poético de «heroicidad» elocutiva. También hay que destacar el vínculo señalado con el Góngora del *Polifemo*, no el del *Panegírico*, no el de las *Soledades* (2013: 99).

El cambio de paradigma que anuncia Bartolache recibirá respuesta en la *Disertación histórica sobre la aparición de la portentosa imagen de María santísima de Guadalupe de México* de Francisco Javier Conde y Oquendo, obra escrita a finales del siglo XVIII y publicada en dos volúmenes en 1852 y 1853. Consigna el autor:

<sup>37</sup> El erudito canario Pedro Álvarez de Lugo Usodemar emprenderá semejante tarea, dejándola inconclusa y manuscrita. Este comentario fue dado a conocer por Andrés Sánchez Robayna en 1990.

<sup>38</sup> «Los griegos llaman a este furor entusiasmo, que quiere decir *afflato numinis*, y en nuestra lengua inspiración divina...» (Luis Alfonso de Carvallo 1997: 362-363).

<sup>39</sup> Cf. Luzán (Libro segundo, cap. XI).

470. Después de más de medio siglo de silencio, cantaron las musas mexicanas *otro poema* en octavas, por los años de 1729, su título: *La octava maravilla*, y su autor el P. Francisco de Castro, de la Compañía. El Dr. Bartolache concede entusiasmo a este gran poeta; pero dice que es *muy semejante* al del europeo *Góngora en su Polifemo*, por la oscuridad de su estilo. Ciertamente que, sin comezón de censurar, no se puede llevar nadie de encuentro el mérito de un poeta a quien las naciones extranjeras más literatas reconocen por príncipe de todos los españoles; mas de este género de censura viene a resultar lo contrario y es dar al laurel de Castro más verdor, por lo mismo que procura marchitarle, poniéndole a la par con el de Góngora. Fáltóle al Dr. Bartolache recibir una *lección* de las que con este título publicó D. José Pellicer para ilustrar las poesías de Góngora, como hizo Bozas con las de Mena y Garcilaso, para que el indocto vulgo no maldijese por *oscuro* todo aquello que no entiende, que es el desquite de su ignorancia.

471. El más sabio censor de nuestros escritores nacionales es a voto de la república literaria el célebre D. Nicolás Antonio. Pues véase el artículo de su biblioteca en donde hace el elogio de este sublime poeta (173-175).

Parece un poco excesivo vislumbrar en las «gallardas palabras» de Conde y Oquendo una defensa del gongorismo contra el «crepúsculo» que lo acecha, tal como sostiene Alfonso Méndez Plancarte (1934b: 10). De un lado, resulta increíble que el propio autor que desdeña el opúsculo guadalupano de Miguel Sánchez por el «defecto grande nacido del mal gusto de aquellos tiempos», por la florida erudición que «corta a cada paso el hilo de la narración y divierte a los doctos lectores del camino derecho de la historia» (158), encomie un poema donde esos mismos «defectos» se condensan y multiplican durante más de 2.000 versos. Del otro, la supuesta defensa se reduce en última instancia a un silogismo argumentativo para salvar a Castro de la «estocada» de Bartolache: 1) todas las naciones aplauden a Góngora, 2) Castro imita a Góngora, 3) Castro es un gran poeta. Por último, el elogio atribuido a Nicolás Antonio es una falacia: el «sabio censor» se refiere a la *Reformación cristiana* del Francisco de Castro homónimo de nuestro autor. En todo caso, habría que preguntarse si Conde y Oquendo conoció realmente el poema. Más allá de la validez o el sentido de sus palabras, el autor de *La octava maravilla y sin segundo milagro* todavía gozaba de cierto prestigio al finalizar el siglo XVIII, tal como se desprende del prólogo que Joseph Manuel Sartorio escribe para la *Miscelánea de poesía sagrada...* de Joseph Agustín de Castro:

Pensamientos nobles, frasismo poético, hermosas imágenes, descripciones vivísimas, conformidad exacta a las reglas que nos dejaron los príncipes de la poesía: todo ha conspirado en estas *Misceláneas* a conservarle para conmigo aquella opinión ventajosa de que ya estaba preocupado. Creo que nuestros Reynas, nuestros Carneros, nuestros Zapatas, nuestros Abades y nuestros Castros no se abochornarían de tener a su lado a este nuestro *Castro* moderno (1797: s/p).

En la medida que Sartorio menciona a Carnero y que Agustín de Castro imprime en ese volumen poemas guadalupanos, supongo, con Méndez Plancarte, que la referencia es a nuestro autor. Empero, el ocaso de *La octava maravilla y sin segundo milagro* es inminente y en su *Biblioteca*, Beristáin abona el camino abierto por Bartolache:

CASTRO (P. Francisco), natural de Madrid, jesuita de la provincia de México. Escribió: *La octava maravilla y sin segundo milagro de México, perpetuado en las rosas de Guadalupe*. Imp. en México por Hogal, 1730. 8. Es un poema de bastante mérito, en que se pinta y elogia la milagrosa aparición de la santísima Virgen María en el cerro de Tepeyac cerca de México. Tiene cinco cantos y todos los primores de la epopeya, aunque el estilo es algo duro. El caballero Boturini atribuyó equivocadamente esta obra al padre Juan Carnero, jesuita, a causa de haberse publicado juntos éste y el poema de la *Pasión de Cristo* de dicho Carnero (1883: I, 183).

Beristáin deshace un equívoco y establece otro. Por un parte, enmienda correctamente a Lorenzo Boturini; por la otra, consigna una fecha de impresión que nadie más conoce. Este último punto llama aún más la atención porque demuestra conocer el impreso, al menos así lo da a entender cuando afirma que el poema posee «todos los primores de la epopeya», señalamiento que sitúa la obra dentro de un paradigma poético y que sienta las bases para futuros acercamientos. Este rasgo genérico, por lo demás, estaba presente en el epígrafe del soneto sorjuanino así como en la portada del volumen de 1729. Aunque Beristáin no condena el poema de forma lapidaria, la sintética alusión a su «duro estilo» indica que en los últimos veinte años del siglo XIX la poética gongorina ha perdido vigencia. En efecto, los fortuitos lectores que *La octava maravilla y sin segundo milagro* pudo tener durante los siglos coloniales desaparecerán durante el siglo de la independencia, donde, como un objeto decorativo, pasa a formar parte de los distintos catálogos guadalupanos, sean éstos el de Agustino de la Rosa o el de Ignacio Altamirano, quienes, muy probablemente, desconocen el poema. Si Altamirano invitó a guardar a sor Juana en un cajón, ¿qué hubiera dicho del poema de Castro? En todo caso, como sucedió con Alonso Ramírez de Vargas, sor Juana o Sigüenza y Góngora, la obra de Castro ya «se encontraba en un horizonte de expectativas totalmente distinto al que la vio nacer. Es un hecho: el público decimonónico ya no gustaba de la literatura barroca» (Dalmacio Rodríguez 1998: 95). Si bien Francisco Pimentel da cuenta de Castro en su *Historia crítica de la poesía en México*, es indudable que desconocía el poema porque sólo transcribe la ficha de Beristáin.<sup>40</sup> Finalizando el siglo, Fortino Hipólito Vera parece ser de los pocos que tuvo a la mano el

---

<sup>40</sup> Cf. Pimentel (1903: IV, 355).

impreso, siempre que en las páginas 427-428 reproduce su portada, enlista los preliminares y da cuenta de las octavas del poema, aunque erróneamente: 71 para el segundo canto (no repara en el salto de la numeración) y 50 para el último (el 310 adjudicadas al primero es errata evidente por 31).

En el primer tercio del siglo XX, enraizados los prejuicios de Marcelino Menéndez y Pelayo sobre el arte de Góngora, Alberto María Carreño rescata el impreso del letargo para ilustrar «las formas conceptuosas a que llegaron nuestros literatos durante el siglo XVIII» (1925: 124).<sup>41</sup> Sin embargo, y si bien Carreño considera a todos los discípulos de Góngora unos descarriados, el poema no es el objeto de la crítica sino el prólogo «Al lector» escrito por el propio Castro. Luego de citarlo *in extenso*, concluye: «¿Puede encontrarse algo más enrevesado?» (126); años más tarde, concede Méndez Plancarte: «Razón le sobra al énfasis de su pregunta, que insoportable es tal prosa» (1934b: 11).

El primer estudio crítico-literario del poema corresponde precisamente a Méndez Plancarte, quien en 1934 le dedica dos artículos en la revista mensual *El Tepeyac* (números de mayo y junio). Mientras el primero reivindica al autor y a la obra, el segundo ofrece una síntesis argumental del poema al tiempo que selecciona y comenta un conjunto de octavas. En la medida que ambos artículos son prácticamente desconocidos, importa detenerse en algunos señalamientos. Desde el punto de vista bibliográfico, surge una incógnita: el destino de los impresos consultados por Méndez Plancarte. Según informa, fueron dos: uno en de la Biblioteca Nacional de México y otro en la de don Ángel Vivanco Estévez. El primero ha desaparecido del acervo y de los registros catalográficos, ya que pude corroborar que efectivamente estuvo allí: figura en los *Catálogos de la Biblioteca Nacional de México* de 1891 con la signatura B 21 10 (Octava división. Filología y Bellas Letras, p. 226). Otro tanto sucede con el segundo: aunque el museo mariano de Vivanco Estévez fue donado a la actual Biblioteca Lorenzo Boturini, su ejemplar no es ninguno de los que allí se resguardan. En cuanto al poema propiamente dicho, Méndez Plancarte procura sellar el vínculo con la lengua poética de Góngora y recuperar el valor positivo de la oscuridad. Para ello, celebra los registros léxicos, los procedimientos sintácticos y las innovaciones del poema, presentándolo poema como una continuidad y una consolidación de la «obra lingüística» de Góngora. Así, por ejemplo, los cultismos de Castro «acortan las distancias, [derriban] las

---

<sup>41</sup> Cf. Méndez Plancarte (1995: v-XL) y Pascual Buxó (1960: 7-18).

fronteras, y un estrecho abrazo confunde a la hija de Hispania con la de Roma»; los vocablos derivados o con raras acepciones resultan «expresiones que dan sabor singularísimo a todo ese lenguaje»; el empleo del acusativo griego llama su atención así como el hipérbaton «tan bravo y refinado que no es fácil hallar par». Dentro de este esquema, Méndez Plancarte encomia el rebuscado «juego de la mitología y recuerdos clásicos», la «fantasía poética, lozana y luminosa» de los epítetos, el «esplendor y colorido» de algunos endecasílabos y la construcción del concepto. En consecuencia, «entre todos nuestros gongoristas, fue el P. Castro quien penetró más a fondo a su Maestro» y Bartolache no dijo nada impropio sino «la pura verdad, aunque en tono de censura y desprecio mal velado». Entre tanta lisonja, advierte:

¿Significa esto que la inundación latinista no merezca a mi juicio sino alabanza? De ningún modo. Muchas veces tales neologismos acumulados, amontonados, se tornan insoportables; y el P. Castro, como todos los suyos y más que muchos, tuvo excesos que me obligan a omitir por este solo título varias de sus octavas, muy hermosas tal vez de fondo pero ininteligibles sin una formal traducción [...].

Claro que tiene caídas, por exceso o mal gusto, y hasta en lo que de él transcribo quedan algunas... (1934b: 5)

Pero al final, concluye:

El P. Castro es uno de esos valores. Valor no sólo histórico sino artístico, y no sólo relativo sino absoluto aunque no perfecto [...].

Y fue poeta de verdad, y tan alto y hondo, que en la historia de nuestra poesía colonial, si la gloria y el mérito fueran buenos hermanos inseparables, andaría no muy lejos de Sor Juana (11).

La nueva perspectiva del gongorismo que asume y difunde Méndez Plancarte será completada en 1944 y 1945 con la publicación del segundo y tercer tomo de sus *Poetas novohispanos*.<sup>42</sup> En el segundo, vuelve a ocuparse de Castro, recuperando en sustancia las afirmaciones de 1934 y ofreciendo una selección más completa (55 octavas) y un aparato de notas donde explica las distintas estrofas e indica posibles fuentes y modelos del poema. Un aparato de notas, sencillamente, ejemplar.<sup>43</sup> En cuanto a la edición de las octavas, Méndez Plancarte propone una certera puntuación y numerosas enmiendas *ope ingenium*. Por momentos, corrige de más. Dos ejemplos: 1) la *princeps* define al bautismo como el

<sup>42</sup> No voy a insistir sobre el salto cuantitativo y cualitativo que Méndez Plancarte significa en la configuración de la historiografía literaria novohispana. Remito a los dos imprescindibles artículos de Pascual Buxó consignados en la bibliografía (1994 y 2006a).

<sup>43</sup> Como recupero sus notas a lo largo de esta tesis, no considero oportuno detenerme ahora en ellas. Manejo la edición de *Poetas novohispanos* de 1995; allí las octavas y las notas aparecen en las pp. 225-253.

agua de Dios «que hombres parece y máculas emunda» (II, 55, h). Méndez Plancarte supone una errata y corrige: «que hombres *guarece* y máculas emunda», esto es, que «protege o sana» a los hombres porque limpia la mancha del pecado original. Empero, en dicho endecasílabo «parecer» tiene la acepción de «hallarse lo que se había perdido» (Covarrubias y *Autoridades*); de modo que el bautismo halla a los hombres perdidos por el pecado y limpia sus manchas. 2) La *princeps* imprime «planta tan a su dueño usufructuable» (V, 1, c), Méndez Plancarte consigna «planta a su dueño *tan* usufructuable» para deshacer la cacofonía de las dentales.

Si en 1934 Méndez Plancarte comparaba a Castro con sor Juana, ahora proyectará el poema del jesuita sobre el *Primero sueño*, señalando un paralelismo notable entre las octavas 14 y 15 del Canto segundo que describen la aves funestas que sobrevuelan el Tepeyac y los versos 25-64 de la silva sorjuanina, donde «con iguales elementos y las mismas alusiones» se «integra «la no canora.../ Capilla pavorosa» de la Noche» (1995: 245). Asimismo, Méndez Plancarte hace hincapié en determinados pasajes del poema, como «su canto a la clemencia divina y su dantesca y miltoniana escena del cielo» o su «mexicanista digresión del «Mezcale»» (LXXXVIII). En una década el entusiasmo ha ido *in crescendo* y el padre Castro es ahora el máximo gongorista del orbe hispano:

Otros de nuestro gongoristas, en cuanto tales, lo excederán en fidelidad externa y palpable a don Luis... o en la oriental refulgencia..., y aun acaso en más íntima autenticidad (como la propia Décima Musa en su *Primero Sueño*...)... Mas en la emulación, tan libremente original como entrañablemente fiel, de sus mayores osadías léxicas y sintácticas, y en su vital incandescencia y su concentrada exuberancia de impetuosa poesía, el padre Castro es ciertamente nuestro mayor discípulo del Cordobés, ni hay en ambas Españas quien lo supere... (1995: LXXXIX).

En *Poetas novohispanos* han desaparecido las censuras y las concesiones. Así, por ejemplo, el sintagma «gutural tropiezo», antes de tan mal gusto, «que habría sido fortuna de Fray Gerundio pero es un tropiezo infeliz de nuestro poeta» (1934b: 5), ahora se explica sin ningún reparo. Méndez Plancarte recuerda nuevamente la opinión de Carreño pero nada comenta: ¿revela su silencio que la prosa de Castro ya no le parece insoportable? Ciertamente, el encarecimiento exagerado hacia la obra de Castro hay que medirlo teniendo en cuenta el momento histórico en que se inscribe. De acuerdo con José Pascual Buxó, los ocultamientos y ponderaciones de Méndez Plancarte procuran invertir los dictámenes negativos que pesaban sobre la producción colonial y sobre el arte de Góngora; gracias a su

labor, la literatura novohispana «ya no se reduce a unos cuantos poetas del *Triunfo parténico*, ya no es una cárcel de oscuridad y temores irracionales, sino un nutrido conjunto de habilísimos versificadores y, ¿por qué no?, también de poetas interesantes» (1960: 21).

Hipérboles fuera, las observaciones de Méndez Plancarte merecen toda atención puesto que apuntalan cualquier examen posterior de *La octava maravilla y sin segundo milagro* al señalar, precisamente, los rasgos más sobresalientes de su gongorismo: cultismos, neologismos, acusativo griego, hipérbaton, presencia del mundo clásico y distribución de los epítetos. Se abre así un abanico de preguntas: ¿qué función cumplen los cultismos, léxicos y sintácticos, en el poema?, ¿qué elaboración alcanzan?, ¿cómo se recrea el mundo clásico?, ¿se diferencia su gongorismo del de sus contemporáneos? Problemáticas que serán general o parcialmente abordadas en los capítulos cuarto y quinto.

Pocos años más tarde, en *Letras de la Nueva España*, Alfonso Reyes enlaza la dimensión épica señalada por Beristáin y la dimensión gongorina señalada por Méndez Plancarte. Por defecto, Reyes destaca la sintaxis latinizante y las alusiones recónditas; empero, no percibe en ello un gongorismo ejemplar, sino un gongorismo inhallable en otros poetas del período.

La epopeya de gran aliento ofrece a lo largo del siglo tres manifestaciones, una heroica y dos religiosas...: el *Mercurio* de Arias de Villalobos, el anónimo *Poema de la Pasión*, *La Octava Maravilla* del jesuita Francisco de Castro. Las tres epopeyas son torres desiguales, en el tezontle, pulido o labrado, de sus octavas.

*La Octava Maravilla*, obra guadalupana, ha padecido la maldición que persigue a Góngora. Pero bajo la semejanza aparente, hay en Castro una moral sentenciosa que le es propia. Su poema es en verdad un raro y noble esfuerzo, esfuerzo mayor que el resultado, poesía de investigación, tortura y gimnasia sintácticas, enciclopedia de alusión y metáfora. La avanzada gongorina no puede ir mas lejos. Es la Última Tule del barroco, estilo que, a partir de ese instante, sólo podrá retroceder, tras de estacionarse inútilmente por unos lustros (1948: 104-105).

En 1953, Francisco de la Maza da cuenta del poema y reproduce distintas octavas en su pionero estudio *El guadalupanismo mexicano*. Allí observa que el autor valoriza «la belleza de la raza (*sic*) indígena» a través de la Virgen de Guadalupe, a quien describe, «creo que por vez primera», como una Virgen mestiza y no criolla como el resto de sus contemporáneos (1953: 74-76). Hacia 1960, Pascual Buxó recurre a las octavas de Castro reproducidas en *Poetas novohispanos* para ilustrar prácticamente todos los procedimientos gongorinos, en particular el acusativo griego. Alberto Valenzuela Rodarte, a diferencia de los historiadores de la literatura que lo preceden (con excepción de Pimentel), dedica unas

líneas al padre Castro en su *Historia de la literatura mexicana* (1961). Poco partidario de las expresiones culteranas, sostiene que el poema, «sin el auxilio de notas, es ininteligible aun a la tercera leída». Reconoce «como en el modelo, verdaderas hermosuras en sus versos» pero, en general, los «senderos aberrantes que siguen, no cabe duda que los apartan, no sólo del academicismo frío, sino de la sencillez clásica» (157). A renglón seguido reproduce, como logrado ejemplo, las octavas 1, 2, 3 y 6 del canto quinto que describen el maguey y añade una correcta prosificación. Puesto que estas octavas son las mismas que selecciona Méndez Plancarte, incluso con la misma omisión de la 4 y la 5, sospecho que Valenzuela Rodarte no tuvo a la mano el impreso original.

El conocimiento parcial del poema llegará a su fin en 1987, cuando Joaquín Antonio Peñalosa publique la primera edición moderna en su antología *Flor y Canto de Poesía Guadalupana. Siglo XVII* (pp. 73-146). En primer término, corresponde aclarar que Peñalosa no aspira a una edición filológica o científica sino divulgativa. Examinada desde este lugar, su edición es meritoria por varias razones: 1) por su puntuación, la cual deslinda los períodos sintácticos colaborando así a la comprensión de las octavas, 2) por restituir algunas malas trascripciones de Méndez Plancarte («favor» por «furor», «mansa» por «blanda», etc.), 3) por tener presente las lecciones de Méndez Plancarte cuando la *princeps* da lecturas dudosas («la en que Dios bebió gracia España, Ausonia» por «la en que Dios bebió Grecia España, Ausonia»), 4) por proporcionar acertadas enmiendas al texto de la *princeps* («si tu favor pretendes sea creído» por «si tu favor pretendes *que* sea creído», «les dio, creciendo a su natal pintura» por «les dio y creciendo a su natal pintura», «hizo de un ángel la voraz ronfea» por «hizo *del* un ángel la voraz ronfea», «Anhágua» por «Anhalua»), 5) por sistematizar la bibliografía existente.

La edición de Peñalosa no pasará desapercibida para José Joaquín Blanco, quien en *Esplendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España* (1989) reseña ligeramente el poema del padre Castro. Blanco subraya en primer término la pertenencia de Castro a la Compañía de Jesús y el empeño de sus miembros por legitimar y extender el culto guadalupano, punto que conviene no olvidar porque explica tangencialmente la impresión póstuma del poema:

Los jesuitas habían tomado como causa propia la advocación que los franciscanos habían rechazado, y la llevaron por toda América y aun a sus misiones y colegios de otros continentes. A ellos se debe la victoria guadalupana en España y el Vaticano. *La*

*octava maravilla* de Francisco de Castro... representa el más esforzado intento poético de semejante empresa (1989: 102).

Nuevamente, el eje de Blanco es la oscuridad, abordada desde dos ángulos complementarios: el lingüístico y el temático. De acuerdo con el primero, «los excesos de las construcciones brillantes» ofuscan al lector y «frecuentemente ya no se sabe bien a bien qué está diciendo» el poema. Desde el punto de vista temático, los lóbregos asuntos elegidos por Castro acentúan la oscuridad del poema o, mejor, «existe una subrepticia coincidencia» entre los temas y la lengua poética. La aridez y la desolación del México prehispánico, los cruentos sacrificios humanos, la pobreza de Juan Diego y del Tepeyac, «fijan un lúgubre tono, el fondo de zozobra en que resplandece –o lo intenta– la *Octava Maravilla*. La oscuridad de Castro es auténtica voz poética» (103), sin que se entienda a ciencia cierta qué significa esto último. Como de la Maza, señala la simpatía del poeta hacia el mundo mexicana y, además, el desprecio hacia el español, perceptibles en el triunfo del mensajero sobre el «prelado más encumbrado» y manifiestos en el «moralmente magnífico» elogio del maguey (104); observaciones un tanto apresuradas.

Publicado en 1991, *El sueño criollo. José Antonio de Villerías y Roelas* de Ignacio Osorio Romero representa el primer acercamiento integral a un poeta y un poema guadalupanos. Además del rescate documental de la obra de Villerías, de la edición y traducción de su inédito poema latino *Guadalupe*, Osorio Romero delinea un inteligente panorama de la poesía guadalupana colonial en el apartado VI, «El mito y la literatura guadalupanos en Nueva España» (pp. 107-193). A grandes rasgos, allí recoge los tópicos que la poesía guadalupana asume y configura como propios mientras subraya el grado de elaboración estética e ideológica que alcanzan en los diferentes autores. De acuerdo con Osorio Romero, *La octava maravilla y sin segundo milagro* significa un hito en el transcurrir de la poesía guadalupana porque supera a las obras precedentes, en particular a la *Primavera indiana* (1668) de Sigüenza y Góngora. Entre los motivos históricos-literarios que el poeta instauro, sobresale la representación del mundo prehispánico:

Por primera vez en este tipo de creaciones, el pasado indígena deja de ser una simple alusión, mera referencia de partida, para surgir extensamente recuperado. La descripción del Valle de México, de la naturaleza de Anáhuac y el relato de los ritos indígenas, contrapuestos a la excelencia del culto cristiano, se extienden por los dos primeros cantos (136).

Para Osorio Romero, dicha recuperación debe entenderse como parte de un plan narrativo e ideológico meditado y no como una delectación por asuntos lóbregos o truculentos. En este sentido, por ejemplo, la demora en los sacrificios humanos, al acentuar el «grado de postración del pueblo azteca ante los poderes infernales», está en función de una interpretación guadalupana de la conquista. Dicho muy brevemente, si los españoles desterraron ese pasado idólatra a sangre y fuego impulsados por la ira divina, fue para que pudiera descender la Virgen de Guadalupe y obrar la transformación espiritual de su tierra elegida, convirtiéndose México en una segunda Roma y cumpliéndose así su destino providencial. Asimismo, Osorio Romero llama la atención sobre el tópico de las flores y la forma en que el poeta concentra y enfatiza el prodigio guadalupano, ya sea mediante la comparación con el ave fénix, ya sea porque perduran a través del tiempo siendo rosas o la flor de la maravilla. En suma, así como Méndez Plancarte apuntala el gongorismo del poema, Osorio Romero hace otro tanto al articular los paradigmas literarios que lo sustentan con el desarrollo del pensamiento guadalupano; sus señalamientos constituyen la cara complementaria del florilegio de Peñalosa.

En 1992, Rosa María Rangel Mondragón sustentó en la Universidad Nacional Autónoma de México su tesis de licenciatura: «Un autor barroco novohispano: Francisco de Castro y su obra *La octava maravilla*». La investigación aporta un dato bibliográfico importante: la autora consigna tres ejemplares de la *princeps* en la Biblioteca Lorenzo Boturini, seguramente uno es el ejemplar perdido que pertenecía a Vivanco Estévez y que consultara Méndez Plancarte. Además, en el Apéndice incluye la transcripción paleográfica del poema. Digno trabajo que, en su momento, reguardó a *La octava maravilla y sin segundo milagro* del eventual naufragio de las ediciones antiguas.

#### 1.4. *La edición comentada de Alberto Pérez-Amador*

Anunciada en 1996, Alberto Pérez-Amador Adam finalmente pudo publicar en 2012 su esperada edición de *La octava maravilla y sin segundo milagro* en la colección Biblioteca Americana del Fondo de Cultura Económica. Pérez-Amador presenta su edición como un comentario y dispone para ello un abultado aparato de notas que puede resumirse de la siguiente manera:

1. Reestructuración sintácticamente de cada octava.
2. Paráfrasis de cada octava.

3. Comentarios sobre teología mariana.
4. Citas *in extenso* de los distintos historiadores guadalupanos del siglo XVII.
5. Registro de variantes entre su edición y la parcial de Méndez Plancarte.
6. Transcripción de buena parte de las notas al poema que hiciera Méndez Plancarte.
7. Glosario.
8. Diccionario mitológico e histórico.

La trascendencia de semejante trabajo merece un examen mucho más detenido del que pueden esbozar las próximas páginas. Por lo pronto, abordaré aspectos puntuales de la edición del texto, toda vez que, como puede apreciarse, aspira ser una edición crítica o filológica. Ello por una razón: aquello que no atañe a la edición *in stricto sensu*, como las notas explicativas o las paráfrasis de octavas, se discutirán, llegado el caso, en otros lugares de la presente investigación.

En el estudio introductorio, Pérez-Amador afirma que *La octava maravilla y sin segundo milagro*, pese a la fama de su autor, nunca fue reeditada desde 1729; presenta, por tanto, su trabajo como la «primera edición moderna completa del poema» (10). Ya he señalado que ese mérito le corresponde a Peñalosa y que en 1992 Rangel Mondragón dispuso una transcripción paleográfica del poema. El hecho pudiera ser intrascendente, si no fuera porque una hojeada a Peñalosa o a Rangel Mondragón hubiera evitado distintos errores cuando el ejemplar de la John Carter Brown Library resulta poco legible. Dichos errores asoman desde el inicio mismo del poema, cuya segunda octava edita Pérez-Amador de la siguiente manera:

La maravilla, digo, continuada,  
que a México envidian, no ya Castilla,  
mas la parte del orbe más pintada  
puede, la que admirable maravilla  
hoy, como cuándo a flores ostentada,  
en un diciembre, que al abril humilla,  
se vio florida maravilla; extraña  
aun en su patria de la Nueva España.

(I, 2)

Y ordena en su prosificación:

Digo, la maravilla continuada que a México envidian no [sólo] Castilla, mas puede hoy [envidiar] la parte más pintada del orbe. La admirable maravilla que, aun extraña, en su patria de la Nueva España, como cuándo [= pues cuándo] se vio florida maravilla a flores ostentada en un diciembre que al abril humilla.

Es cierto que en el ejemplar de la John Carter Brown Library el verbo «envidiar» no es muy legible. Sin embargo, bastaba apelar a la edición de Peñalosa para evitar una lectura

forzada que supone una elisión inexistente: el verbo «envidar» debe ir en infinitivo, como en efecto figura en la *princeps*; lo que hace Castro es separar muy gongorinamente un sirrema versal formado por un tiempo compuesto, esto es, «puede» de «envidar». La construcción, por tanto, es sencilla: «Digo la maravilla continuada que puede envidiar, no sólo Castilla, sino la parte más pintada del orbe».

Al igual que Peñalosa, Pérez-Amador restituye aquellas lecciones del original mal transcritas por Méndez Plancarte («favor» por «furor», «mansa» por «blanda», «la fue el sitio» por «lo dio al sitio», etc.) o incluso por el mismo Peñalosa («impelido» por «impedido», «honoró» por «honró», etc.). En este punto, Pérez-Amador ofrece un texto mejor transcrito y por tanto más cercano al de la *princeps*, si bien se verifican otras erratas. También acepta Pérez-Amador algunas enmiendas de Méndez Plancarte («elocuencia» por «reverencia», «Sólo al de Asís Señor, ya vuelto infante» por «Sólo es de Asís ceño, do a un suelto infante», etc.) mientras deshecha otras («torció» por «terció», «lo inflexible» por «la inflexible», etc.). Siguiendo el ejemplo de Méndez Plancarte, Pérez-Amador anuncia que moderniza la puntuación, para indicar así «las escisiones provocadas por el hipérbaton» (10). Sin embargo, la edición reproduce prácticamente la puntuación de la *princeps*. Semejante obediencia provoca interpretaciones tendenciosas y por momentos sumamente confusas. Sirva como ejemplo del primer caso el siguiente, donde la puntuación no difiere de la *princeps*:

No ya, cual de otras bárbaras naciones,  
simple no más, su injusta idolatría  
bruta sangre echó a mal en oblaciones;  
crueldad su sacrilegio revertía  
inhumana ofrendando corazones  
a su sacra deidad; si no fue arpía,  
calle la proverbial ara inhumana  
en táurica Ifigenia a su Diana.

(I, 19)

Explica en la paráfrasis:

No como otras naciones salvajes ofrecía México en sus altares durante sus ritos la sangre de animales. Su sacrilegio superaba la crueldad inhumana, pues ofrendaba corazones a su mayor deidad. Si por ellos no se le iguala con una arpía, es por que se recuerdan casos similares, como los inhumanos sacrificios consagrados a Diana cometidos en Tauris por Ifigenia (299)

Y luego anota que la comparación de los ritos mexicas «con hechos similares de otras culturas antiguas es un lugar común de la hisotriografía americana para relativizar los

hechos» (299). Sin embargo, no parecen apuntar a ello las octavas. Castro emplea la fórmula gongorina A si no B para equiparar la sacra deidad de los mexicas con las míticas arpías. Es decir, los mexicas ofrendaban corazones a Huitzilopochtli, quien se identifica con el ave monstruosa y hambrienta del imaginario grecolatino. Esta fórmula clausura el período sintáctico comprendido entre los versos 3-6. Los pareados marcan uno nuevo que enfatiza esa crueldad mediante un precepto expresado en subjuntivo: frente a la atrocidad de los ritos mexicas deben enmudecer los sacrificios de extranjeros que Ifigenia perpetuaba en Táuride. Por tanto, más que relativizar, Castro dimensiona los sacrificios humanos, mismos que no hallan par ni siquiera en las culturas antiguas. La octava siguiente refrenda esta idea cuando refiere la cantidad de víctimas sacrificadas en un sólo día:

Setenta mil, se escribe, que hubo fiesta  
 en que hirieron la piedra, menos dura  
 que el inventor de ofrenda tan funesta,  
 humanas vidas; ¿vióse otra cultura  
 divina a Dios y al hombre más opuesta,  
 o al cielo y tierra fiesta más oscura?

(I, 20)

En el próximo ejemplo, al repetir la puntuación de la *princeps* (sólo suprime la coma entre «más» y «que» del último verso), Pérez-Amador dificulta la comprensión de la octava:

De hombres y escollos, hombres redimidos;  
 pues de un humano Scila más humanos  
 dejó el hierro en purpúreo sumergidos,  
 que el negro mar de escollos sicilianos:  
 en un buen o mal lienzo coloridos  
 allí horrores exequian soberanos  
 al huésped, que los cobra de sus lares  
 en las paredes más que en los altares.

(II, 6)

Y la respectiva organización sintáctica:

Hombres redimidos de hombres y escollos más humanos; pues el hierro de un humano Sila dejó sumergidos en [más] purpúreo mar de escollos sicilianos: allí exequian soberanos horrores coloridos en un buen o mal lienzo, que la [Clemencia] los cobra al huésped de sus lares más en las paredes que en los altares (314-315).

El ordenamiento propuesto es impreciso, máxime si se le suma la puntuación, que en vez de aclarar ensombrece aún más la octava. Pérez-Amador deduce la siguiente paráfrasis:

Los hombres fueron liberados de las crueldades de otros hombres o inclusive de escollos con sentimientos más humanos que los de algunos hombres, pues hubo casos,

como el hierro de un humano Sila, el dictador que venció a Mitrídates y Mario, que dejó sumergidas a sus víctimas en más sangre que lo hecho por Scila, el estrecho de escollos en el mar negro de Sicilia. En el templo de la Clemencia se hacen honras fúnebres a los más grandes horrores por medio de cuadros votivos, en lienzos pintados bien o mal (315).

La puntuación de Méndez Plancarte es esclarecedora:

De hombres y escollos, hombres redimidos,  
 –pues de un humano Scila, más humanos  
 dejó el hierro en purpúreo sumergidos,  
 que el negro mar de escollos sicilianos–:  
 en un buen o mal lienzo coloridos  
 allí horrores exequian soberanos  
 al huésped, que los cobra de sus Lares  
 en las paredes más que en los Altares.

Llevada la octava al plano horizontal, se obtiene:

Hombres redimidos de hombres y [de] escollos –pues más humanos dejó sumergidos en el purpúreo [mar] el hierro de un humano Sila que el negro mar de escollos sicilianos–, en un buen o mal lienzo coloridos, allí exequian horrores soberanos al huésped...

El primer verso es el sujeto de la oración, cuyo predicado se dilata hasta el cuarto; en el medio se interpone una oración incidental muy del gusto gongorino para desarrollar la doble referencia erudita que instaure el primer endecasílabo: no sepultó tanto hombres el escollo geográfico de Escila como el escollo humano de Sila, el dictador romano. Los hombres redimidos de esos dos escollos son los que están representados en las tablas votivas del templo de la Clemencia, los que allí «exequian horrores soberanos al huésped». Como dicta la lógica, esta interpretación emana del orden sintáctico propuesto; más allá de si efectivamente es la única posible.<sup>44</sup>

En el glosario y en la notas, Pérez-Amador recoge numerosas acepciones remotas de las distintas voces empleadas por Castro. Pero no necesariamente el poeta recurre a esas acepciones; muchas veces emplea los significados ordinarios o corrientes. Un ejemplo. En la siguiente octava la Virgen le recuerda a Jesucristo que él se exilió del cielo y tomó forma humana en su vientre para redimir al hombre, ahora un género dichoso:

Puesto que de tu patria luminosa,  
 porque cediese el Padre a la querella  
 que contra el hombre fulminó forzosa,  
 sin horror de vestir de una doncella

<sup>44</sup> Véase la interpretación de esta octava en *infra* 3.5.

la semejanza de la ya dichosa  
 transgresión, desterrándote por ella,  
 anduvo tu deidad con mi esclavina  
 sobre doce mil soles peregrina.

(2, 53)

Comenta Pérez-Amador:

Castro utiliza dos acepciones comunes en la época de la voz «peregrina». Por una parte aquélla, que la entiende como el que anda por tierras extrañas y, por otra parte, hace referencia a la que, desde el punto de vista astrológico, se aplica a los planteas que, dentro del círculo zodiacal, han avanzado de modo tal que no se encuentran en un punto donde tiene dignidad. De tal modo, en esta octava, Castro habla de la Virgen, que ha abandonado su patria, el cielo, y, por otra parte la iguala a un astro extraño en medio de doce mil soles que la rodean (342).

Aquí la acepción astrológica de la voz «peregrina» no parece venir muy a cuento para explicar esos «doce mil soles». En todo caso, Castro emplea una paráfrasis numeral para cifrar los 33 años ( $365 \times 33 = 12045$ ) que Jesucristo peregrinó por el mundo vestido con la ropa de su madre, bella metáfora para referirse a la encarnación del Hijo de Dios (la esclavina es la ropa que se usa en las peregrinaciones).

Otro problema suponen las arbitrarias organizaciones sintácticas de las octavas. Un ejemplo. El poeta narra la visión que tuvo luego de contemplar la conquista de México. Dice el texto establecido por Pérez-Amador:

De escoger su telliz vi en otra idea  
 a un plebeyo del traje a la persona,  
 cuyo humeral si adorno se carea  
 con el de muro lienzo, más que lona,  
 huir el tacto de aquél, más que gantea:  
 mas qué importa, si aquél tanto impresiona  
 peregrina reseña a cualquier viso  
 del aún no desgraciado Paraíso.

(II, 67)

Y propone en la reconstrucción sintáctica:

En otra idea ví escoger a la persona, a un plebeyo, del telliz de su traje, cuyo humeral adorno si se carea, más lona que con el lienzo de muro, huir el tacto aquél, más que gantea: mas qué importa peregrina reseña si, viso del no desgraciado, tanto aquél impresiona a cualquier Paraíso (349).

Fuera del error de transcripción («huir» por «huirá»), Pérez-Amador encuentra un violentísimo hipébaton entre el genitivo «de» que abre la octava y su sustantivo «traje» (de... su... traje) y otro aún más violento entre el genitivo «del» y su sustantivo «telliz» (telliz... del). Es una reconstrucción sintácticamente imposible: un genitivo no puede regir

un sustantivo que lo precede en el plano sintagmático. Esta restructuración viene acompañada por la siguiente paráfrasis:

En otra imagen interior observé la elección de un hombre sencillo según se deducía del tejido de sus ropas y del adorno de su capa, más parecido a lona que a tela que recubre un muro, y la cual es rechazada por el sentido del tacto, como si fuera de lienzo crudo fabricado en la ciudad de Gante: pero, ¡qué importa extraña relación, si la visión del que no es desgraciado impresiona tanto inclusive a todo el Paraíso! (349)

Como toda la interpretación parte de una enmienda innecesaria, conviene en primer lugar citar la octava de la *princeps*:

Descoger su telliz vi en otra idea  
a un plebeyo del traje a la persona,  
cuyo humeral si adorno se carea  
con el de muro lienzo más que lona,  
huirá el tacto de aquél más que gantea.  
Mas ¿qué importa, si aquél tanto impresiona  
peregrina reseña a cualquier viso  
del aun no desgraciado paraíso?

El verbo que rige el primer período sintáctico (a-b) es «descoger», y no «escoger»; al deshacer el verbo en verbo y genitivo, Pérez-Amador introduce una falsa corrección. Pero además, la estrofa alude al momento cumbre de la tradición guadalupana: el instante en que Juan Diego despliega su tilma frente al obispo. Y en esa tilma, como todo mundo sabe, está pintada la Guadalupana, eterna primavera y, metafóricamente, señal, signo o figura del Paraíso terrenal, ese paraíso florido que la Virgen instaure en tierra mexicana. La mayor dificultad de la octava reside en la comparación entre el telliz y ese «lienzo de muro más que lona». Podría ordenarse e interpretarse del siguiente modo:

En otro idea vi descoger su telliz a un plebeyo del traje a la persona [= en otra de las visiones que tuve vi descoger su capa a un plebeyo, según lo daban a entender su traje y sus rasgos indígenas], cuyo humeral adorno huirá el tacto si se carea con el lienzo de muro más que lona, más que gantea [de ese telliz, de esa capa que viste al plebeyo, huirá el tacto si se la compara con el lienzo de un muro hecho de una áspera lona o de la burda tela de Gante]. Mas qué importa, si aquél tanto impresiona, peregrina reseña a cualquier viso [=vista] del aún no desgraciado paraíso [Más ello qué importa, si ese telliz, ese humeral adorno impresiona a todos, pues cualquiera que lo vea reconocerá allí una peregrina seña del paraíso terrenal, es decir, del paraíso aún no desgraciado por el pecado de Adán y Eva].

Y que la octava se refiera a este instante y a la imagen lo corrobora la próxima, donde la imagen se describe como un paraíso portátil que lleva el ángel:

Pues en vez de cerviz mal escamosa  
del que dragón después saltó la barda

de la *ab initio* Tempe deliciosa,  
 alado trono la sandalia parda  
 de la que en él estriba ninfa hermosa  
 besa, y recibe un ángel no de guarda;  
 pues del que al hombro lleva paraíso  
 no cogió fruto eterno el que no quiso.

(II, 68)

Algunas correcciones no sólo provocan lecturas equívocas, también deshacen las estructuras típicas de Góngora empleadas por Castro. El caso más sorprendente es la desarticulación del doble acusativo griego que define a Dios Padre como «uno la celsitud, las cumbres trino» (II, 33; «uno en cuanto a su elevación, tres en cuanto a sus cumbres» o, si se quiere, «uno en cuanto a su grandeza, tres en cuanto sus personas»), por «uno en la celsitud, las cumbres trino», con la respectiva nota: «En la príncipe... «uno la» por «uno en la»» (326). Y más inexplicable resulta esta enmienda cuando a continuación se reproduce el comentario y la explicación del doble acusativo que hiciera Méndez Plancarte. En otra oportunidad, donde la *princeps* dice: «...el paso a Astera, a Jove el rayo invierte» (II, 8, f), Pérez-Amador propone «...el paso de Astrea a Jove el rayo invierte» y anota: «en el sexto verso de esta estrofa, la edición príncipe dicta «el paso a Astera» por «el paso de Astrea»...» (316). Por supuesto que el endecasílabo no requiere corrección alguna: Castro usa una estructura latina donde el verbo «invertir» rige dos complementos; «el paso» no es nominativo sino acusativo. La octava alude a la plegaria que los hombres elevan al cielo cuando están a punto de morir; esa plegaria, al ser escuchada por la Clemencia, logra invertir las decisiones de la Justicia (el paso a Astrea) tanto como las divinas (el rayo a Júpiter).<sup>45</sup> Pero además, la enmienda disloca el ritmo del endecasílabo al imponer una sinéresis en Astrea, de modo que habría que leer, queel-pa-so-deas-tréaaa-Jó-veel-rá-yoin-vier-te», contra una pausada acentuación de todas las sílabas pares que transita por las vocales abiertas: queel-pá-soas-tréaaa-Jó-veel-rá-yoin-viér-te.

Las nociones de métrica española son indispensables a la hora de establecer la edición crítica de un poema del siglo XVII. Pérez-Amador hace muy pocas observaciones al respecto, entre ellas una que repite cada vez que se presenta el mismo caso: «En el primer verso de esta estrofa, la justa medida silábica exige la contracción «del» no registrada en la edición príncipe» (307). No hace falta aclarar que un lector del siglo XVII, incluso un

<sup>45</sup> Véase la interpretación de esta octava en *infra* 3.5.

lector moderno, nunca haría hiato entre «de» y «el»; la contracción no marcada obedece a la anarquía ortográfica de la época y no a un error que atenta contra la métrica del verso. La *princeps* escribe tanto «del» como «de el», siendo el primero más frecuente. Como sea, el interés que el editor manifiesta por la correcta prosodia no se hace extensivo a todo el poema y más de un endecasílabo queda trunco como en la *princeps*. No se apuntan, menos aún se enmiendan, los siguientes casos de hipermetría (hay más): «Cual quiso le pintaran en su caída» (II, 9, a), «plumas que querub, que de su palio a orillas» (IV, 24, g), «hizo del un ángel la voraz ronfea» (IV, 49, g). El primero ya había sido corregido por MP suprimiendo la preposición «en»: «Cual quiso le pintaran su caída»; ciertamente, la posición rímica de «caída» impide la sinéresis. En el segundo, sobra el primer relativo, el cual no cumple en la octava ninguna función sintáctica y quizá fue un descuido del cajista que duplicó la primer sílaba de la palabra querub; por tanto, debe decir: «plumas querub, que de su palio a orillas». En el último caso bastaba con desarticular la contracción «del» y reponer la sinalefa: «hizo de un ángel la voraz ronfea», enmienda que se registra en Peñalosa.

Los pareados «...en que su lago asaz más libre/ corre a iguales delicias con el Tibre» (I, 9) suscitan otra nota: «En la edición príncipe se registra <Tybre> por <Tiber>. Por fuerza de la rima se acepta la libertad de Castro en la nueva edición» (292). Formalmente, Castro emplea la figura de dicción llamada metátesis, la cual consiste en trasponer el orden de las letras de una palabra. En la *Breve noticia de la lengua castellana para el uso de la clase*, cuaderno donde un ignoto profesor organiza el curso de poesía que imparte a los alumnos de la Compañía, se definen con distintos ejemplos todas las figuras de dicción o metaplasmo.<sup>46</sup> Según indica el autor, debe enseñarlas porque es un nuevo modo de hablar que se ha puesto de moda. A continuación, define el metaplasmo:

...palabra griega que en latín vale tanto como esta *transformatio*. Es un nuevo modo de hablar apartado del usado y común, a quien sirven de escudo y/o excusa autores clásicos mayormente poetas, que ya obligados de la ley métrica, ya cuidados de la mayor suavidad en los versos, ya con afectación de no trilladas sendas, lo usaron pocas veces (106r).

En sintonía con la enseñanza jesuita y las novedades poéticas, *La octava maravilla y sin segundo milagro* recurre con relativa frecuencia a las distintas figuras de dicción, entre

---

<sup>46</sup> Real Academia de la Historia, Madrid, signatura 2609/9. El manuscrito es de mediados del siglo XVII.

ellas la síncope, la epéntesis y el anthistecon. En este punto, la *princeps* presenta malas lecturas que se restablecen fácilmente si se consideran estas figuras. Tres ejemplos:

...no menos sagradas las riberas  
le plugo hacer del mexicano lago,  
que las del Ebro ya, que las del Tajo.  
(III, 32)

El último verso se enmienda cambiando la voz «Tajo» en «Tago», toda vez que la rima consonante es con «lago»; anthistecon o antítesis, «que es mudanza de una letra en otra» (107r). Segundo ejemplo:

La suerte macehual –así al de Anhalua  
plebeyo llaman; mas con Dios no hay plebe–  
era el indio que Juan a lengua y agua  
oyó del mar tan alto en concha breve,  
que a la del fuego origen voraz fragua  
dejó del primer golpe hecha una nieve...  
(III, 18)

Sin duda, la rima obliga a mantener la epéntesis de Anahua (=Anáhuac), «que añade letra o sílaba en medio de la dicción» (106r), pero corrigiendo la letra adicionada: no una ⟨l⟩ sino una ⟨g⟩, de modo que rimen cabalmente Anhágua/ agua/ fragua, tal como propone Peñalosa.

Finalmente, Castro apela con relativa frecuencia a la síncope, «que roba alguna letra de medio de la dicción» (106v.). Así, reduce ⟨polilingüe⟩ a ⟨polingüe⟩ (III, 13, a), ⟨pentápolis⟩ a ⟨pentaplis⟩ (II, 45, d) y, el caso más repetido a lo largo de todo el poema, ⟨Tenoztitlán⟩ (*i.e.* Tenochtitlán) a ⟨Tenoztlán⟩.

Esta revisión de las ediciones, y en particular la de Pérez-Amador, justifica la decisión de citar *La octava maravilla y sin segundo milagro* siempre por la *princeps* de 1729, ofreciendo una puntuación y ortografía modernas y señalando, si corresponde, las enmiendas introducidas respecto del original.<sup>47</sup> En cierto sentido, las distintas interpretaciones que aquí se discutieron y las que se irán discutiendo a lo largo de las próximas páginas refrendan el legendario concepto de oscuridad que signa al poema. A deslindar esas posibles lecturas y a plantear su relación con los paradigmas poéticos del

<sup>47</sup> Ofrezco esta transcripción actualizada y completa del poema en el Apéndice I.a. A lo largo de este trabajo, daré las referencias de la siguiente manera: con número romanos indico el Canto; con arábigos, la octava; con letras, el verso. Ejemplo: I, 20, e, remite al Canto primero, octava 20, verso quinto.

siglo XVII están encaminados los próximos capítulos. Por lo pronto, conviene desarrollar las hipótesis acerca de los años de composición e impresión del poema.

#### 1.5. *La octava maravilla y sin segundo milagro*: transmisión manuscrita, años de composición y de impresión

Al menos cuatro testimonios certifican la circulación manuscrita de *La octava maravilla y sin segundo milagro* antes de su publicación definitiva en 1729. El primero se remonta a 1688 y corresponde a Francisco de Florencia, el segundo a 1690 y a sor Juana. El tercero y el cuarto vienen en el propio volumen donde fuera impreso el poema; de ellos se infiere que las copias manuscritas presentaban variantes entre sí, puesto que el hermano Vidal asegura que estableció el texto a partir de las mejores existentes:

El ver, pues, que iba el tiempo sepultando en el olvido una obra digna del cedro (pues llevaba ya de escrita más de cincuenta años), me ha movido a darle a la estampa de los más fieles originales, para que tenga este insigne jesuita el lugar que merece en el aprecio de los que lo entienden (1729: s.f.).

Dicha afirmación halla su complemento en la octava suelta que intercalan las páginas 80-81, la cual figuraba en uno de los «más antiguos traslados» y faltaba «en los más». Las sucesivas copias hablan por sí mismas del prestigio del poema entre ese exclusivo público que gozaba, al decir de Vidal, de «un rumbo verdaderamente sublime e inaccesible para el que no estuviere muy versado en poesía» (s.f.). Al mismo tiempo, informan una desgracia: hasta el momento no se ha localizado ningún manuscrito de *La octava maravilla y sin segundo milagro*. De forma tangencial, esta carencia se vincula con uno de los interrogantes que cercan al poema: su año o, mejor, su período de composición. Conforme al pasaje arriba citado, en 1729 la obra «llevaba ya de escrita más de cincuenta años». En su *Tesoro guadalupano*, Vera le asigna el año de 1684 (1889: 269), pero no ofrece ninguna explicación. Como Vidal rescató, publicó y editó el poema no habría razones de peso para desacreditar sus palabras. Por tanto, ante la falta de mejores evidencias, resulta sensato establecer el año de 1679 como fecha límite para la composición del poema.

Según Pérez-Amador, *La octava maravilla y sin segundo milagro* comenzó a circular hacia 1675 o poco antes. Para ello, se apoya en el citado párrafo de Florencia y asegura que «data de 1675» (38), sin explicitar de donde infiere tal año, ya que la *Estrella del norte* fue impresa en 1688. A continuación, hila más fino:

En el paso del poema cuando la Virgen le revela a Juan Bernardino su nombre en náhuatl se descubre la influencia de los estudios de Becerra Tanco. Ahí, en la estrofa XLI del Canto Cuarto, la Virgen no menciona su nombre original en náhuatl, pero sí la traducción del mismo según la reconstrucción propuesta por Becerra Tanco, quien, a partir del nombre “Guadalupe”, considerándolo una deformación hispanizada del original, propone dos posibles nombres en náhuatl, que fonéticamente están próximos al nombre con el cual es hoy conocida Nuestra Señora de Guadalupe de México. De esos dos nombres en náhuatl propuestos por Becerra Tanco, el significado del segundo coincide con la explicación dada en el poema de Castro. De ello se deduce que, por lo menos este paso, aún no estaba terminado en 1666, el año de la primera edición de la obra de Becerra Tanco. Sabemos, gracias a la referencia citada del padre Florencia, que en 1675 el poema ya circulaba de modo manuscrito y se había mandado a España para su impresión. Por ello se pueden aceptar las fechas 1666 hasta 1675 como tiempo de la redacción de la magna obra hasta que otras investigaciones delimiten con mayor precisión los datos (39).

Indudablemente, el indicio más objetivo para establecer la posible fecha de composición del poema es el oculto significado del nombre Guadalupe que el padre Castro toma de Luis Becerra Tanco. Sin embargo, la hipótesis de Pérez-Amador no se sostiene por una razón insólita: los impresos antiguos que esgrime como argumento no la sustentan. En primer lugar, quien afirma que la *Estrella del norte* estaba concluida en 1675 es, de acuerdo con Méndez Plancarte, Agustín de la Rosa.<sup>48</sup> Confieso que no logré encontrar la referencia y desconozco, por tanto, las pruebas en que se basa el autor. Sean las que fueren, es indudable que la *Estrella del norte* no estaba concluida en 1675, al menos no todo el libro y menos aún el capítulo 34 donde viene la referencia a Castro. La razón es obvia: en ese capítulo se enlistan oradores guadalupanos cuyos sermones fueron predicados e impresos entre 1681 y 1687. Además, Florencia menciona *Las glorias de Querétaro* de Sigüenza y Góngora, publicadas en 1680. Por si esto no fuera suficiente evidencia, en el parágrafo 360 de dicho capítulo se lee:

...la milagrosa [imagen] de Guadalupe ha reprimido en sus inundaciones las crecientes de la laguna tan poderosamente que, siendo antes muy frecuentes las que padecía, desde que la llevaron a México para remedio de la que sobrevino por septiembre de 1629... no se ha visto más en los ahogos que solía, *habiendo pasado cincuenta y tres años*» (197v, cursivas mías: 1629 + 53= 1682).<sup>49</sup>

En segundo lugar, la explicación etimológica del nombre Guadalupe esbozada por Becerra Tanco no figura en «la primera edición» de su obra publicada en 1666 como *Origen milagroso del santuario*... Dicha explicación es una de las tantas adiciones que aparecen en

<sup>48</sup> Cf. Méndez Plancarte (1934b: 7).

<sup>49</sup> Véase, además, lo que he apuntado más arriba sobre el fragmento dedicado a Castro (1.1)

*Felicidad de México*, publicada de forma póstuma por Antonio de Gama en 1675. Es más, la censura de Pedro Rodríguez Velarde a *Felicidad de México* está fechada el 24 de junio de 1675. Resulta difícil aceptar que el padre Castro compusiera o acabara su poema entre julio y diciembre de ese año, máxime considerando su enfermedad, misma que, según Florencia, «no se sabe cómo le dejaba libre el juicio para discurrir con tanta delgadeza y piedad en tan alto asunto». En suma, estos datos sugieren que hacia 1675 el poema no estaba aún terminado.

Hacia 1668, la salud mental del padre Castro mejora considerablemente. Su ingenio y su talento literario son óptimos. Promediando este mismo año, Sigüenza y Góngora imprime la primera versión de la *Primavera indiana*, escrita en octavas y en la lengua poética de Góngora. No sería errado suponer que la experiencia de la *Primavera indiana* despertó o afirmó en Castro la idea de componer su propio poema guadalupano. Pero su proyecto era mucho más ambicioso que el de Sigüenza y Góngora. Para llevarlo a cabo, primero tenía que organizar un variado conjunto de fuentes históricas, mitológicas, poéticas y religiosas que cuidadosa y trabajosamente sustentarán la obra. Pero sobre todo, tenía que asimilar las novedosas concepciones guadalupanas que nacían al calor del culto y que proyectaría en el poema. Un rápido examen insinúa que la explicación de Becerra Tanco no es una mera referencia sino que está en función del argumento y de la ideología del poema. Es decir, no fue incorporada a último momento.

Por lo pronto, conviene recordar las dos octavas en cuestión y el respectivo pasaje de *Felicidad de México*. En la primera, la Virgen declara a Juan Diego el mensaje que debe llevarle a Zumárraga; la segunda recrea el momento en que la Virgen manifiesta y repite a Juan Bernardino el título que deberá recibir su advocación:

Di a tu pastor, mi siervo y tu connombre,  
 que en esta un tiempo de oblaciones fieras  
 ara infeliz, un templo por renombre  
 titular mío, «la que ahuyenta las fieras»,  
 me erija a mí, la Madre de Dios Hombre,  
 que no menos sagradas las riberas  
 le plugo hacer del mexicano lago  
 que las del Hebro ya, que las del Tago.

(III, 32)

Cuyo titular mío sea renombre  
 «la que fieras ahuyenta», aunque ya veo  
 que adultera sin culpa aqieste nombre  
 al labio mexicano el europeo;

mas como yo de allí cuantas del hombre  
 son y serán, logrando mi deseo,  
 fieras ponga en huída más atroces,  
 ¿qué importa mude la piedad mis voces?  
 (IV, 41)

Por su parte, observa Becerra Tanco en *Felicidad de México*:

Otro nombre puede ser también que dijese el indio [Juan Bernardino], esto es, *Tequantlaxopeuh*, que significa «la que ahuyentó o apartó a los que nos comían», y siendo el nombre metafórico, se entiende por las bestias, fieras o leones. Y si el día de hoy le mandásemos a un indio de los que no son muy ladinos ni aciertan a pronunciar nuestra lengua que dijese de Guadalupe, pronunciaría *Tequatalope*, porque la lengua mexicana no pronuncia ni admite estas dos letras *g, d* (1675: 9v-10r).

Por un lado, el sintagma «la que ahuyenta las fieras» condensa la isotopía de la idolatría prehispánica desarrollada en el primer y segundo cantos. Como señala la octava III, 32, en el lugar donde había un ara infeliz e idólatra se pide la construcción de un templo sacro y cristiano. Por otro, el sintagma remite específicamente a las octavas 19-23 del Canto primero donde se mencionan los sacrificios humanos y la antropofagia de los mexicas. En el transcurrir del poema, semejantes prácticas suscitan la ira del Señor, quien se dispone a exterminar el mundo americano. Por fortuna, la Virgen intercede en favor de los mexicas, Jesucristo templó su furor y entrambos deciden el nuevo destino de México: la conquista y las mariofanías del Tepeyac. Podría decirse que la razón y la acción redentora de la Virgen María quedan cifradas en el mismo nombre de Guadalupe, en tanto que éste recuerda a los mexicanos que fue ella quien, literalmente, «apartó a los que nos comían».<sup>50</sup> Ahora bien, como explico en el próximo capítulo, la huella de *Felicidad de México* se percibe en distintos lugares del poema, sobre todo en la *dispositio* de la historia de las apariciones. Por tanto, la redacción de *La octava maravilla y sin segundo milagro* debió comenzar después de 1675.

Siempre en el terreno de la conjetura, imagino tres etapas sucesivas, complementarias y pausadas por la delicada salud de nuestro poeta: 1) proyecto de composición de un poema guadalupano, estimulado por la publicación en 1668 de la *Primavera indiana*, cuya presencia directa o indirecta en el poema de Castro señalaré a lo largo de este trabajo, 2) organización y asimilación de las fuentes hasta por lo menos la publicación de *Felicidad de*

<sup>50</sup> Desarrollo este aspecto del poema en el Capítulo tercero.

México en 1675, 3) composición del poema, la cual puede establecerse entre finales de 1675 y no más allá de 1679.

Segunda problemática: ¿cuáles pudieron ser las razones para imprimir el poema en 1729, además de salvarlo de un potencial olvido? El hermano Vidal declara la intención inmediata de todo escrito relacionado con advocaciones marianas: «el único motivo de dar a luz estos dos poemas heroicos ha sido el promover los cultos y devoción a la santísima Virgen de Guadalupe» (s.f.); promoción que empeñó a los criollos novohispanos a partir del libro de Miguel Sánchez impreso en 1648, particularmente a los jesuitas.<sup>51</sup> En este orden, importa recordar que a lo largo del siglo XVIII el culto guadalupano se extendió por toda Nueva España e incluso más allá de sus propias fronteras. De hecho, el primer tercio del siglo vio surgir las misiones de nuestra Señora de Guadalupe en Tejas (1716) y en Alta California (1720), así como la nueva iglesia del Tepeyac consagrada en 1709 y el Colegio apostólico de propaganda fide de nuestra Señora de Guadalupe en Zacatecas, construido entre 1707 y 1721 y desde donde partían las órdenes religiosas hacia el norte. Asimismo, durante los primeros treinta años del siglo XVIII, las imágenes guadalupanas –además de proliferar– incorporan numerosos y novedosos detalles compositivos en torno a la copia fiel del venerable manto.<sup>52</sup> Y esto sin mencionar las disertaciones desde el púlpito ni los villancicos que sin duda cantaron las distintas iglesias del reino.<sup>53</sup> Frente a esta ebullición, resulta llamativo que desde 1680 no se registre ningún poema guadalupano que elabore y desarrolle la temática en la línea de la *Primavera indiana*.<sup>54</sup>

En este sentido, 1729 aparece como un año clave: mientras los Herederos de la viuda de Calderón imprimieron la obra de Castro, Hogal publicó una *Historia a la letra de el asombro de estos reinos, veneración de el orbe cristiano y efugio universal de afligidos, la Santísima y milagrosísima Imagen de Ntra. Sra. de Guadalupe..., con cinco Apariciones*

---

<sup>51</sup> Según Brading, los jesuitas fueron «los responsables del surgimiento de una verídica teofanía guadalupana» (2005: 25). Asimismo, la mayoría de los poetas que celebraron a la Virgen del Tepeyac fueron miembros de la Compañía. Cf. Peñalosa (1987, 1988).

<sup>52</sup> Sobresale en este sentido el frontispicio del Colegio de Zacatecas.

<sup>53</sup> Para los sermones, cf. Brading (2005) y la colección **RSM 1622 M4 ZEP** de la BNM. Por su parte, Anastasia Krutitskaya ha rescatado once villancicos guadalupanos cantados entre 1690 y 1730 en la Catedral de México (2011: 91-107).

<sup>54</sup> Según Florencia, Juan Vélez de Guevara escribió, acaso por estas fechas, «una poesía excelente en octavas heroicas» (1668: 199r). Como indica Peñalosa, esta obra guadalupana todavía no se ha localizado (1987: 293).

*reducidas a metro*, de José de San Cayetano.<sup>55</sup> Por desgracia, fue imposible localizar este poema. Según Méndez Plancarte,

es en verdad una historia –la de Becerra Tanco, en substancia– «reducida a metro», sin casi tener de propio sino lo reducido y lo metrificado en el romance ingenuo que levemente la agracia. Parece como si el devoto versificador temiera ajar con su mano la fresca historia de sus amores (1934a: 9).

Ciertamente, los pocos pasajes que selecciona refrendan su opinión. Pudiera pensarse que la impresión del poema de San Cayetano enmendaba un elocuente silencio; sin embargo, su pobre factura estaba muy lejos de equipararse con la ornamentación que ostentaban imágenes, iglesias o sermones. En consonancia y en contrapartida, existía un poema inédito elogiado por la décima musa y conservado gracias a un exigente círculo letrado, ¿por qué no imprimirlo?, ¿acaso no era un excelente testimonio de la eminencia de la poesía guadalupana? Al margen del obligado tono panegírico, si algo remarcaron los textos preliminares de *La octava maravilla y sin segundo milagro* fue precisamente la altura del poema de Castro. Como ya ha podido verificarse, para su editor era una «obra digna del cedro», es decir, una obra digna de perpetua memoria. Insisto: tanto Vidal como Echavarrí lamentan que el poema no salga con algún comentario que razone sus recónditas y eruditas alusiones, equiparando al padre Castro con don Luis de Góngora, cumbre y modelo de la poesía española de la época y cuyas obras provocaron distintas exégesis. Por si fuera poco, para acentuar su grandeza y advertir cómo un poema tan elevado contribuía a la expansión del guadalupanismo, Echavarrí afirma que la «sublimidad» de sus estrofas las puede presentir «aun el que perfectamente no las entendiera» (1729: s.f.). En otras palabras, la magnificencia elocutiva del poema bastaba por sí misma para mover los ánimos y estimular la devoción de lectores poco o nada avezados. Al igual que los edificios y las imágenes, el poema de Castro estaba en condiciones de promover el culto guadalupano a través de su propia forma, en este caso, a través de su inmediata riqueza verbal.<sup>56</sup>

Por otra parte, sería un descuido desvincular la impresión del poema en 1729 de un acontecimiento que pronto llegaría y que atizó aún más el fervor guadalupano: el bicentenario de las apariciones y las pretensiones de los criollos novohispanos, ya que su querida Virgen no habían recibido ningún reconocimiento oficial. Las *Informaciones*

<sup>55</sup> Copio la portada tal como la consigna Méndez Plancarte (1934a: 9).

<sup>56</sup> Esta hipótesis hay que vincularla con la práctica renacentista del *formare* y *nobilitare* que desarrollo en el capítulo 3.1.

jurídicas remitidas a la santa sede en 1666, cuyo fin era dar cuenta de las mariofanías con diversos testimonios y obtener así misa y oficio propios para la celebración del 12 de diciembre, no habían obtenido respuesta favorable.<sup>57</sup> Para ello, argüía Florencia, se necesitaba «persona de por acá inteligente» que tratase «con empeño y viveza» el asunto, puesto que de «ese modo consiguió Lima la canonización de santa Rosa» (1688: 69r). Esta tardanza o negativa bien pudo suscitar la ambición de conseguir, al menos, el patronazgo de nuestra Señora de Guadalupe para la ciudad de México y para toda Nueva España, hechos que históricamente desembocarían en la sanción del propio oficio. Y que el patronazgo estaba en el aire hacia estas fechas se colige del sermón predicado el 12 de diciembre de 1731 por Bartolomé Felipe de Ita y Parra, quien concluyó llamando «al ayuntamiento y al cabildo eclesiástico a elegir a Nuestra Señora de Guadalupe <patrona universal de todo el reino>» (Brading 2002: 202), anhelo más calculado y colectivo que espontáneo y personal.

En este sentido, viene muy a cuento santa Rosa, puesto que en 1729 los Herederos de la viuda de Calderón también imprimieron la *Vida de la esclarecida virgen santa Rosa de santa María, natural de Lima y patrona del Perú* de Luis Antonio de Oviedo. Además del año y de la imprenta, existen otras coincidencias: el libro de Castro fue solventado por los miembros de la Compañía, los poemas preliminares de la *Vida...* tributados por México fueron todos compuestos por jesuitas, uno incluso por Pedro de Echavarrri. Mediante la impresión de ambos poemas, los hijos de Loyola buscaban promover las dos vírgenes americanas, sobre todo su capacidad para erigirse en símbolos indentitarios de sus respectivas geografías.

Más allá de las diferencias entre ambos poemas y entre ambas mujeres, Castro y Oviedo coinciden en un punto fundamental: tanto Guadalupe como Rosa de Santa María son las salvaguardas del reino y de la fe. Según el poema de Oviedo, Rosa nace para desterrar de una vez por todas al demonio, quien sigue gobernando el Perú y suscita intrigas entre los españoles. Gracias al infaltable procedimiento de la máquina sobrenatural, el poema imagina que Satanás, para no perder su «decadente monarquía», conforma un ejército de ingleses y holandeses para apoderarse de todas las riquezas del inca. Luego de varias escaramuzas, sus huestes toman el puerto del Callao, pero frente a la cantidad de

---

<sup>57</sup> Sobre las *Informaciones* y la primera respuesta de la santa sede, cf. Florencia (1688: 68v-69r).

hombres y defensas reales deciden finalmente retirarse. El poema atribuye la retirada a las oraciones y a la protección de santa Rosa:

Sabido ya que es Rosa quien redime  
la tempestad que, al sur, el norte arroja,  
rayos vibrando de coral que esgrime  
contra un hereje y otro en cada hoja,  
y que ya Lucifer vencido gime,  
bien será que el marcial plectro recoja,  
y pues Rosa triunfante de la espuma  
cuelga la espada, cuelgue yo la pluma.

(Oviedo 1729: 471, XII, 91)

Por tanto, si ella es quien «favorece y ampara» su propia tierra y la fe del reino, resulta lógico que sea aplaudida patrona.<sup>58</sup> Por su parte, *La octava maravilla y sin segundo milagro* elaboraba similar aspecto, previamente acentuado por los primeros historiadores guadalupanos: el destierro de la idolatría y la conquista espiritual de México eran obra de la Virgen de Guadalupe. Sin embargo, Castro llega mucho más lejos, ya que la propia continuidad histórica de México, su existencia misma, deriva de la intervención de María ante Jesucristo cuando éste se dispone a exterminar a los mexicas:

»...ya veo a los que afanes exquisitos  
el bronce se fatiga mexicano  
y a los que yerros de homicidas ritos  
forja en tu ofensa a su estigial Vulcano;  
mas ¿para qué hay piedad, si no hay delitos?  
¿Para qué el que me hiciste soberano  
favor de interponerme a tu sentencia?  
¿Para que, si no hay reos, la clemencia?

»Es verdad, Hijo de Dios, que el gentilismo  
que entre el Arcturo habita y el ocaso,  
de un execral abismo y otro abismo  
invoca tu favor en su fracaso.  
Digno es de otro segundo cataclismo,  
mas sea de aquél que en mayor traspaso  
lanza a tu pecho de agua Dios inunda,  
que hombres parece y máculas emunda.»

(II, 54-55)

De modo que la Guadalupana no sólo apartó a «los que nos comían», sino que ella también evitó la extinción del pueblo mexicano al trocar por un cataclismo de agua

<sup>58</sup> Cf. la definición de «Patrón» que trae Covarrubias.

bautismal el irascible cataclismo de fuego. En pocas palabras, era una auténtica redentora.<sup>59</sup> Así las cosas, si santa Rosa había sido canonizada y elevada a patrona del Perú por parte de la santa sede en 1671, ¿qué impedía hacer otro tanto con la Virgen de Guadalupe, a fin de cuentas no era una santa sino la misma Madre de Dios quien amparaba y redimía a todo un reino? Por lo demás, la primacía de la Virgen de Guadalupe viene señalada desde el principio del libro de Oviedo en unas décimas de Francisco Javier Carranza:

A México por florida  
le cabe en acción forzosa  
el que reimprima la Rosa  
para eternizar la *Vida*.  
Si del tiempo florícida  
se veían ya sus primores  
marchitos, en sus verdores  
fuerza es que los reimprimiera  
quien eterna primavera  
goza en sus perpetuas flores.

Ni agravia tu lozanía  
de ser eterna acreedora  
quien su reimpresión te dora  
con las rosas de María.  
Singular alocutía  
en la reimpresión halló  
México, cuando intentó  
reimprimir Rosa tan bella,  
pues solamente pudo ella  
preciar que te eternizó.

México sola encuaderna  
a pesar de los rigores  
entre un ayate de flores  
una maravilla eterna.  
Pues ella sola discierna  
a virgen tan primorosa  
la eternidad que ya goza,  
pues con grande alocutía  
la tuya es Rosa María  
y la nuestra María rosa.

(Oviedo 1729: s.f.)

En conclusión, aparte de salvarlo del olvido y de su función publicitaria, la impresión de *La octava maravilla y sin segundo milagro* en 1729 pudo obedecer, por un lado, a la falta de poemas guadalupanos durante el primer tercio del siglo XVIII en comparación con

---

<sup>59</sup> «**Redentor**. f. m. El que redime o rescata. Por excelencia se entiende nuestro Señor Jesucristo, que con su preciosísima sangre redimió a todo el género humano y le sacó de la esclavitud del demonio» (*Diccionario de Autoridades*). Este pasaje del poema se analiza *in extenso* en el apartado 3.6.

la proliferación de imágenes, iglesias y sermones; por otro, a la cercanía del bicentenario de las apariciones, y de modo tangencial a la ambición del patronazgo guadalupano, para el cual Castro aportaba novedosos argumentos.

CAPÍTULO SEGUNDO  
ANTECEDENTES POÉTICOS Y FUENTES HISTORIOGRÁFICAS (1620-1688)

2.1. *Los primeros poemas. Miguel Sánchez, el modelo y la copia*

En el principio fue la poesía, pero el poema es realmente desconcertante: no está Juan Diego, tampoco hay apariciones. Quien descubre la imagen de Guadalupe es Juan de Tovar por instrucción de la Virgen de los Remedios, cuya talla había encontrado mientras buscaba miel entre los magueyes. Cuando Juan decide levantarle una ermita idólatra dentro de su casa, la estatuilla de los Remedios le advierte:

...«Juan, suspende ese dislate,  
porque a mi imagen, célebre y bendita,  
Cortés, después de un singular combate,  
templo me hará hacer, de altiva suerte,  
por mano de un heroico Villafuerte.

Mira la sangre de los sacrificios  
que en aqueste idolismo está caliente,  
vendrá a purificarla de sus vicios  
la cristiandad de mi rosado oriente;  
para que tengas de su gloria indicios  
a Tepeaquilla baja diligente  
y entre tajadas peñas y redondas  
verás mi imagen cerca de las ondas.

No como aquí de bulto, de pinceles  
que en blanca manta el gran Apeles tupe,  
porque Dios, verdadero Praxiteles,  
allí me advocará de Guadalupe.  
Harásme un templo allí cuando los fieles  
la cruz levanten y este hemisferio ocupe,  
después de la conquista de esta tierra,  
porque no hay cosa buena con la guerra.»

Dijo, y fué la Garza imperiosa,  
y el cacique devoto bajó al valle;  
halló el precioso lienzo de la Rosa  
y hubo con la primera de guardalle  
hasta que la ciudad majestuosa  
se vistió por España a nuestro talle,  
y a la de Guadalupe, flor bendita,  
don Juan labró de pinos una ermita.

(Luis Ángel de Betancourt, *ápu*d. Peñalosa  
1987: 54-55)

Luis Ángel de Betancourt escribe estas octavas hacia 1620, cuando la leyenda de las apariciones guadalupanas no ha cuajado completamente, todavía es vaga, imprecisa. Sin

embargo, ya empiezan a perfilarse algunos de sus elementos: las octavas mencionan al Tepeyac, a las rosas, al lienzo; también sugieren que la Virgen es la redentora del antiguo México-Tenochtitlan. Pero sobre todo, Betancourt refracta una creencia sustancial y acaso tardía: la factura aquerótipa de la imagen de Guadalupe, no pintada por manos humanas sino por las manos del grande Apeles, es decir, por Dios.<sup>60</sup> Azar o destino, mientras el *Nican mopohua* descansa quizás entre los papeles de algún convento, la poesía comienza a vehiculizar el tema central de la tradición guadalupana.

Hacia 1629, la efigie de Guadalupe tenía su nuevo templo en el Tepeyac y sus poderes milagrosos comenzaban a propagarse. Francisco de Florencia refiere que en septiembre de ese año la ciudad de México amaneció completamente anegada y todas las calles se navegaban en canoas y barcos. Ante semejante calamidad, viendo que las aguas no cedían y que el único remedio era acudir «a Dios por medio... de su misericordiosa Madre», el arzobispo Manzo y Zúñiga, con la aprobación del virrey, la audiencia y ambos cabildos, deliberó traer la imagen de nuestra señora de Guadalupe a la Catedral. Después de una estancia de cuatro años en el nicho de patronos, en mayo de 1634 la imagen fue definitivamente devuelta a su santuario. El único testimonio que nos ha llegado de esta procesión son las anónimas «Coplas a la partida de nuestra Señora de Guadalupe desde la metropolitana a su ermita del Tepeyac», según Alfonso Méndez Plancarte, «un dechado de narración fresca y cordial, donde ríe y llora la ternura guadalupana» (1995: I, XLVI). Las coplas revelan que durante la estancia en la ciudad comenzaron a circular y a asentarse ciertas ideas en torno a la imagen de Guadalupe. ¿Cuáles? No ciertamente la historia de las apariciones, que por esas fechas sigue todavía en penumbras. Por lo pronto, me interesa destacar sólo cuatro puntos. En primer lugar, el anónimo autor vincula a la Virgen de Guadalupe con los típicos atributos marianos: ella es «sagrada nave», «torre de David», «estrella de la mañana», «maná de gracia», «arca», «soberana aurora». Es decir, atributos asociados con la dimensión salvadora y protectora de la Virgen. En este sentido, Ignacio

---

<sup>60</sup> Hay suficientes elementos para sospechar que en sus inicios el culto guadalupano pudo extenderse gracias a los prodigios que hacía la imagen. La célebre disputa de 1556 entre el arzobispo Alonso de Montúfar y el provincial de la orden seráfica Francisco de Bustamante fue suscitada justamente por la atribución de milagros a la imagen. Asimismo, la carta del virrey Martín Enriquez de Almaza a Felipe II sobre el culto del Tepeyac dice claramente que comenzó a crecer la devoción cuando se hicieron públicos los milagros de la imagen. Cf. Torre y Navarro (1999: 43-72; 148-149, respectivamente). En una etapa posterior, para certificar estos «nuevos milagros» de una imagen «desusada», debió divulgarse la creencia de su factura aquerótipa, la cual posiblemente circuló en forma paralela a la vaga historia oral de las apariciones.

Osorio Romero señala «el sentimiento de orfandad» que expresan las coplas al ver partir a su querida Virgen (1991: 122).

Sobre el final, el romance traba una correspondencia más elaborada entre el diluvio bíblico y la inundación: el ramo de oliva que trajo la paloma anunció a Noé que las aguas habían terminado de bajar, la señal encarnada de la Virgen que recibió la ciudad de México, indudable alusión a las rosas del Tepeyac, auguraron también el cese de las inundaciones:

No borréis de la memoria  
la tierra que hicisteis nueva,  
cuyas nuevas esperanzas  
en vos se lograron puestas,  
  
que si verde el otro ramo  
fue la señal que al profeta  
libró de cuidados tantos  
allá en las sierras de Armenia,  
  
el vuestro, Virgen paloma,  
fue encarnado, que a esta tierra  
libró con vuestra venida  
a los tristes hijos de ella.

(*ápu*d. Peñalosa 1987: 63)

El Tepeyac, el santuario donde descansa la imagen e incluso la imagen misma, se describe al pasar como un huerto cerrado cultivado por la mano de Dios:

Vuestro querido hortelano  
en medio su huerto os lleva,  
como rosa señalada  
que plantó su mano inmensa.

(*ápu*d. Peñalosa 1987: 61)

En sintonía con las octavas de Betancourt, el romance refrenda con absoluta nitidez la factura sobrehumana de la pintura, lo cual certifica que ente 1629 y 1634 se fue afirmando la creencia entre los devotos que visitaban la Catedral:

De vuestra sagrada imagen  
hay vocaciones diversas  
que consolar aseguran  
tan amarga y triste ausencia;  
  
confieso que toda es una  
y que se deriven todas  
y en una toda se encierra  
de la original primera.  
  
Pero son acá pintadas  
de humanas manos diversas,  
con matizados colores

que humanos nombres inventan.

Vos, Virgen, sois dibujada  
del que hizo cielo y tierra,  
cuyo portento no es mucho  
dé indicio que sois la mesma.

(*ápu*d. Peñalosa 1987: 59 ss.)

Comparadas con las octavas de Betancourt, las coplas dan un paso adelante al establecer una relación entre la imagen y su original: aquélla no puede ser sino la «mesma» Virgen María, es decir, una copia fiel de su modelo, porque su artífice es Dios. Este argumento, en apariencia tan simple, abría el campo a la especulación, puesto que era totalmente legítimo preguntarse qué misterio o figura de la Virgen imitaba la pintura. Después de todo, la teología vigente seguía siendo la de santo Tomás, en cuya definición de imagen entraban dos requisitos complementarios, «procesión» (*processionem*) y «semejanza» (*similitudo*):

...la semejanza es algo esencial a la imagen, y ésta añade algo al concepto de semejanza, esto es, el ser sacada de otro, pues se llama imagen por hacerse imitando a otro. Ejemplo: un huevo, por más que sea semejante e igual a otro huevo, no es imagen del mismo, puesto que no procede de él (1987: 828; q. 93., a. 1, solución).

Por lo tanto, para que algo sea verdaderamente imagen se requiere que proceda de otro semejante en la especie o, al menos, en un signo de la especie (359; q. 35, a. 1, solución).

Si bien todavía no hay apariciones, la poesía ha dispersado sin orden ni concierto el sustrato sobre el cual se edificará el pensamiento guadalupano: la imagen es de origen divino, ha purificado el pasado idólatra de México, el Tepeyac es un huerto sellado, la Virgen mexicana guarda secretas relaciones con la historia sagrada. Se avecina la hora de las definiciones, de establecer el original de la copia guadalupana, de desempolvar e imaginar su historia. Como todos saben, el primer intento, definitivo en varios sentidos, se remonta al tratado de Miguel Sánchez *Imagen de la virgen María madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México. Celebrada en su historia con la profecía del capítulo doce del Apocalipsis*, publicado en 1648. Entre los miembros de la ciudad letrada, el libro fue una auténtica novedad: por una parte, presenta en forma coherente y autorizada la relación de las apariciones de la Virgen María a Juan Diego en el

puesto del Tepeyac;<sup>61</sup> por otra, después de «tantos desvelos» y «curiosas atenciones», su autor anuncia que la Virgen de Guadalupe es el cumplimiento en México de una profecía dispuesta por Dios, con todo lo que esto implica en el movimiento de la Iglesia hacia el oeste.<sup>62</sup> Según el *Diario* de Antonio de Robles, una vez conocida la obra de Sánchez creció tanto la devoción a la Guadalupana, que no hubo «convento ni iglesia» ni «casa o celda de religioso» que no tuviera una réplica suya, cuando antes sólo existía una en poder de los dominicos (1946: I, 146), no por nada los primeros promotores del culto.

Como indica en el título, Sánchez acepta desde el principio la equivalencia entre la palabra y la imagen sagradas, puesto que la pintura de Guadalupe recuerda o contiene el texto del Apocalipsis 12. De hecho, obedeciendo a san Agustín, el bachiller afirma que la imagen debe leerse e interpretarse: *legamus et intelligamus*, «leamos atentos y entendamos piadosos» (38v). Por tanto, si la efigie escondía un evento recluso en los textos sagrados, el predicador que era Sánchez debía hacerlo evidente, en términos afines, debía conmover los ánimos y persuadir a su auditorio. La manera más efectiva para lograrlo consintió en relacionar a la Guadalupana con la indefinida mujer que san Juan evangelista describe en el Apocalipsis 12: *Signum magnum apparuit in coelo: mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim...* («Y una grande señal apareció en el cielo: una mujer vestida del sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas...»). De esta forma, Sánchez pone en juego dos imágenes: una verbal, suprasensible y arquetípica; otra figurativa, material y derivada:

Siempre que contemplaba la santa imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe... se me representaba la imagen que el evangelista san Juan, en el capítulo doce de su Apocalipsis, vido pintada en el cielo, y deseaba con mi pluma a un mismo tiempo carear aquestas dos imágenes, para que la piedad cristiana contemplase en la imagen del cielo el *original* por profecía y en la imagen de la tierra el *trasumpto* por milagro (s.f., cursivas mías).

Al remontar el modelo a los tiempos apostólicos, la antigüedad de la pintura quedaba a salvo: no era ni por asomo una imagen desusada. Con otras palabras, la estrategia inicial

---

<sup>61</sup> Así lo manifestó fray Pedro de Rozas en la aprobación de la *Imagen*: «Dele gracias toda esta Nueva España, que después de ciento y diez y seis años tomó la pluma para que lo que solamente sabíamos por tradición, sin distinción, lo entendamos circunstanciado y definido con autoridad y fundamento» (s.f., cursivas mías).

<sup>62</sup> Cf. John Leddy Phelan (1972). La máxima expresión de este movimiento sobrevino a mediados del siglo XVIII, cuando Francisco Javier Carranza pronunció su sermón *La transmigración de la Iglesia a Guadalupe*, donde asienta que en «el fin del mundo», «cuando Roma, volviendo a su gentilidad, expela al sumo pontífice», «la cátedra de san Pedro» se mudará nada menos que al santuario del Tepeyac (1749: 11).

de Sánchez consiste en legitimar la devoción a la imagen de Guadalupe, esas devociones nuevas que Trento pedía controlar. Por otra parte, al fijar un arquetipo, Sánchez remeda la característica elemental del icono: así como éstos coinciden «totalmente con la contemplación del elemento trascendente tal como es revelado a la Iglesia en la dimensión del espíritu» (Dimitrios I 2002: 11), la pintura del Tepeyac imita la «visión» de san Juan evangelista; es decir, la «especie que Dios envía o infunde por modo de revelación, ya sea en objeto real u aparente» (*Autoridades*). Y si el arquetipo transmitía sus poderes a la copia, sólo faltaba dar un paso para discurrir su condición milagrosa.<sup>63</sup> Empero, el próximo razonamiento de Sánchez va más lejos: como la Virgen María es la criatura más perfecta de la creación, ella es sin duda la procedencia más cercana del Padre y, de una forma general, este privilegio está presente en y se trasmite a todas sus imágenes.<sup>64</sup>

La relación entre la copia y el modelo así como el vínculo directo que existe entre las imágenes marianas y el altísimo enmarcan al relato de las apariciones, el cual, por decirlo de alguna manera, complementa la teoría: el aura de la imagen y su identidad con el modelo derivan nada menos que de la impresión maravillosa de la Virgen en el ayate de Juan Diego tal como se le había manifestado. De acuerdo con Hans Belting, una de las características esenciales del culto a los iconos reside precisamente en que «el observador se vinculaba a la presencia real y la virtud curativa de la imagen. Pero éstas sólo estaban garantizadas por una correspondencia exacta entre reproducción y original, sin que fuera oportuna la intervención de un artista» (1994: 53, traducción de Héctor A. Piccoli).

Ahora bien, y la pregunta debió abrumar a Sánchez (como a todos después de él): ¿qué crédito tenía la leyenda de las apariciones? Desde sus primeros concilios, la Iglesia estableció que la historia de la salvación estaba contenida en los libros sagrados, en los santos padres, en lo que decretaban los mismos concilios y en las tradiciones eclesiásticas, ya orales, ya prácticas religiosas.<sup>65</sup> Trento enfatizó esta línea y sostuvo que «las creencias populares que se hacen tradicionales» podían equipararse a una verdad revelada, «puesto que en ellas el fiel está guiado por el Espíritu Santo –un guía hacia la verdad mucho más

---

<sup>63</sup> Sánchez no formula una teoría del icono para la pintura de Guadalupe, pero es indudable que estaba al corriente de las oraciones apologéticas de Damasceno y que la concepción teológica del icono permea su obra. En el folio 17v, cita textualmente la tercera oración a favor de las imágenes sacras, misma donde Damasceno recoge de una forma sistemática y sintética todo lo que había expuesto en las dos primeras. Cf. Brading (2002: 95-127).

<sup>64</sup> Cf. Sánchez (1648: 4v-5r).

<sup>65</sup> Cf. los cánones de Constantinopla II y Nicea II en Denzinger (1963: 78-79 y 111-112, respectivamente).

autorizado que cualquier razonamiento teológico» (Suzanne Stratton 1988). En este orden, ante la ausencia de documentos, Sánchez asienta de forma concluyente:

Determinado, gustoso y diligente busqué papeles y escritos tocantes a la santa imagen y su milagro, no los hallé, aunque recorrí los archivos donde podían guardarse... y confieso que aunque todo me hubiera faltado, no había de desistir de mi propósito, cuando tenía de mi parte el derecho común, grave y venerado de la tradición, en aqueste milagro antigua, uniforme y general. Derecho es de que se han valido para historiar las verdades y milagros de los mayores santuarios de España... [y] en el sentir de un santo, en habiendo tradición no hay más que buscar: *Traditio est, nihil amplius quaeras* [es tradición, y nada más se puede preguntar] (s.f.).

En suma, para Sánchez la imagen data de los tiempos apostólicos, su arquetipo es la mismísima Virgen María y en su confección no ha intervenido pincel humano: nada puede envidiarle a los iconos bizantinos. Empero, hacia 1648 existían incontables imágenes y advocaciones marianas que dependían de la mujer del apocalipsis: la Reina del Cielo, la Asunción, la Humildad, la Inmaculada Concepción.<sup>66</sup> Por tanto, Sánchez tuvo que precisar por qué la Guadalupana era la «auténtica». David Brading señala que para asentar la hegemonía de la Virgen mexicana, Sánchez recurre a la interpretación tipológica o figural que heredaba en línea directa de san Agustín: «[la] premisa consistía en que los sucesos del Antiguo Testamento podían interpretarse como tipos o figuras de acontecimientos del Nuevo Testamento, definida la relación en términos de profecía y cumplimiento» (2002: 47). El mismo historiador agrega una observación fundamental: en el desarrollo de la tipología fue decisivo el libro del Apocalipsis, el cual encubría en sus revelaciones el futuro del cristianismo. De forma complementaria, pudiera añadirse que la obsesión de Sánchez por entablar relaciones entre objetos alejados no puede emanciparse del eje vertebrador de la literatura áurea: el *concepto*.<sup>67</sup> Sánchez emplea el término con relativa frecuencia e incluso lo define fugazmente cuando señala:<sup>68</sup>

...siendo María virgen tesorera propietaria de Cristo, divina palabra, en todos los milagros de sus imágenes, ha de hablar con aquesta palabra. A cuya causa el milagro en aquesta su imagen hablará sus misterios, y convenidos en el original del cielo, en el dibujo de la tierra, en la pintura de la aparición, formarán un concepto al pincel que retoca (38r-38v).

<sup>66</sup> Cf. García Mahiques (1995). La asociación entre María Virgen y la mujer del apocalipsis empezó a divulgarse con el sermón *Domenica infra octavam Assumptionis* de san Bernardo de Claraval. Desde entonces, la luna, el sol, el dragón y el *stellarium* comenzaron a ser parte de la iconografía mariana.

<sup>67</sup> Cf. André Collard (1967), Maurice Molho (1977), Alexander Parker (1983: 110).

<sup>68</sup> «Fundemos el concepto...» (6v), «La victoria de mi concepto...» (45r), «Y para que quede mi concepto...» (86v), «Las vestiduras de Cristo ajusté con mis humildes conceptos a María...» (89r), etc.

De esta manera, el concepto se fundará siempre y cuando se convengan las partes o, parafraseando la archicitada definición de Balastar Gracián, mientras se expresen sus correspondencias. Desde el punto de vista estilístico, puede decirse que el bachiller arregló una sentencia (la descripción textual de la mujer del apocalipsis) con una circunstancia (la pintura guadalupana). Siempre conforme a Gracián, el procedimiento se ajusta a los «conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad»:

Requiere esta agudeza dos cosas: sutileza y erudición; ésta para tener copia de lugares y de textos plausibles, aquélla para saberlos ajustar a su ocasión. Consiste su artificio en la prontitud de hallar la conveniencia de la autoridad con la materia presente y saberla aplicar con especial gracia y donosura (1996: 330).

Las autoridades no podían ser sino las sagradas escrituras y las elucubraciones de los santos padres. Ambas fuentes aportan una cantidad de lugares comunes (*topoi* o *loci*) que Sánchez aprovecha para establecer relaciones graduales que terminan por acordar el pasaje del Apocalipsis a la efigie del Tepeyac. Así, por ejemplo, el vellocino dado a Gedeón (Jueces 6:36-40) es una figura común de la Virgen porque cifra el misterio de la encarnación de Jesucristo. En tanto *signum* o señal comparte un privilegio con la señal guadalupana: el vellocino y las flores son las únicas señales que Dios entregó porque se las pidieron. Pero hay más: las flores fueron señal de una señal mayor, puesto que su tinta pintó a la Virgen en el ayate. A su vez, la señal del vellocino tuvo dos manifestaciones: la primera vez amaneció rociado, la segunda seco. Todo el circunloquio desemboca admirablemente: el vellocino que amaneció rociado se corresponde con las flores frescas «que en tiempo de invierno, en sequedad de la tierra» (42r) aparecieron en la manta; el vellocino que amaneció seco, lo hace con la pintura imborrable, «para que siendo aquésta la mayor señal que podía darse, goce su santa imagen de Guadalupe, entre todas, el renombre de señal: *signum*» (42r-42v).

La misma contorsión sirve para acomodar el término *magnum*. Esta vez, el lugar común es la vara de Jesé, figura mariana por excelencia: *Egreditur virga de radice Iesse* («nacerá una vara de la raíz de Iesse», Isaías 12:1). Apoyándose en Procopio Gazco, según el cual el texto hebreo dice «nacerá la vara de un trono cortado», Sánchez deduce que la vara alude de forma particular a las imágenes aparecidas de milagro, ya que lo es, y muy grande, que una vara cortada retoñe. Sólo falta dar un paso y contemplar la vara de Aarón,

misma que se llevó la primacía entre todas las demás por hallarse «mejorada con hojas, flor y fruto de sazoadas almendras». El concepto por acomodación se infiere solo:

Con esto bien pudiera fiar la consecuencia a cualquiera que supiera sacarla, porque había de decir que siendo la imagen milagrosa de María en nuestro mexicano *Guadalupe* la única, singular, sola y rara que en toda la cristiandad se ha pintado de flores, aparecido en ellas y conservándose como vara florida, ha de gozar entre todas las imágenes milagrosas de María Virgen la dignidad suprema de milagro y la primacía de milagrosa: *magnum* (45r).

El sol como potencia superior y la luna como potencia inferior eran una simbología corriente para explicar la iconografía de la Virgen del apocalipsis.<sup>69</sup> No de otra manera los interpreta Sánchez, pero relacionándolos con la imagen y con la geografía mexicana. Con respecto a *amicta sole*, echa mano del capítulo uno del Génesis, el cual refiere que Dios creó al tercer día las plantas y al cuarto el sol. Semejante misterio resultaba inquietante, pero san Zenón Veronense lo había explicado: con su retardo, el sol manifestaba que nacía para fomentar y favorecer a las plantas. De forma análoga, la Guadalupana «eligió flores para descubrirse en su imagen en el medio del sol, porque supiésemos que aquel sol... era para las plantas de esta tierra..., que viviendo el sol a sus espaldas no se había de atrever a dañar, sino a favorecer» (58r). Otro lugar común fue el punto de partida para *luna sub pedibus eius*: la delicada y popular asociación entre María y las rosas de Jericó. El rodeo es relativamente simple: las rosas de Jericó brotaron milagrosamente cuando el profeta Eliseo purificó las aguas (2 Reyes 2:21). De acuerdo con san Agustín, Jericó significa «luna»; por tanto, las rosas vencieron a las aguas o, mejor, a la luna que las gobierna:

La semejanza a mi propósito con brevedad se alcanza. México, ciudad insigne desde su fundación, ha sido molestada de las aguas por ser lugar y manantial de aguas. Quiso la Virgen santísima consolarla con aquesta su imagen. Descúbrala entre las rosas milagrosas que trujo Juan en la manta, prometiendo en ellas el sanarle las aguas y estorbar penosas influencias de la luna con que dañaba... Y para toda seguridad pinta a sus pies la luna (60v-61r).

Al acomodar los atributos de la mujer del apocalipsis a la pintura de Guadalupe, Sánchez consume su propósito inicial de equiparar la imagen a la palabra, argumento que estaba en la base de la imagen sagrada. Como expresamente decretara el concilio ecuménico de Constantinopla IV (869), la veneración de los iconos debía ser la misma que

<sup>69</sup> Había escrito san Bernardo: «Todo defecto está debajo de ella y supera todo lo que hay en nosotros de fragilidad y corrupción... de modo que con razón se dice que la luna está debajo de sus pies... Con razón, pues, se nos presenta María vestida del sol, por cuanto penetró el abismo profundísimo de la divina sabiduría más allá de lo que se puede creer» (1953: 726).

se tributaba a los libros sagrados. El juego de las correspondencias legitima, en última instancia, la devoción a la nueva imagen en la medida que ella no sólo recuerda un evento religioso, sino que incluso es una parte sustancial de la historia del cristianismo en el Nuevo Mundo: al abrir una puerta hacia el pasado de occidente, tiende un puente entre América y el tiempo de la Iglesia universal.<sup>70</sup>

De acuerdo con Brading, la influencia de Sánchez «se pone de manifiesto en toda su envergadura en el enorme ciclo de sermones panegíricos que se predicaron en honor de la Virgen mexicana en los años 1661 a 1766» (2002: 124). Cabe agregar que las elucubraciones «conceptistas» del bachiller también significaron a corto plazo un salto cualitativo para la poesía guadalupana. Desde el punto de vista estructural, *La octava maravilla y sin segundo milagro* trazará toda una serie de correspondencias entre la imagen y la historia sagrada, concretamente entre la historia de Guadalupe y la historia de Jesucristo. Desde el punto de vista poético, el concepto será más complejo o más elaborado porque se libera de su marco estrictamente teológico. Es decir, las correspondencias propuestas por Sánchez están en gran medida predeterminadas: su habilidad reside en ajustarlas progresivamente a la imagen de Guadalupe. En el caso de Castro, las correspondencias hay que descubrirlas, ya sea mediante una brillante intuición o a partir del acervo cultural, de la referencia erudita. Como tendré ocasión de verificar a lo largo de este trabajo, el imaginario grecorromano comienza a poblar la poesía guadalupana.

Por otra parte, en la obra de Sánchez subyace un hecho trascendental que recuperará con matices el poema de Castro y que fuera postulado en el lejano siglo VIII por san Juan Damasceno: la salvación del hombre a través de la materia; en este caso, el ascenso progresivo de la imagen hacia Dios, «porque como siempre los hombres se llevan de las apariencias, suele Dios por medio de lo humano ofrecer lo divino» (Sánchez: 29r). Sánchez construye una bella metáfora: si las flores cultivaron un cerro estéril (duplicación del vientre de Ana), la luz que trajo la Virgen (duplicación de Jesucristo) alumbró la inculta noche de la idolatría. En uno de los pasajes más logrados, el autor imagina las palabras de Juan Diego al contemplar su ayate:

Y como en profecía puedo advertir que si la tierra brota sus plantas y los huertos sus flores, Dios ha de brotar abundancias y florecer misericordias en las almas de toda aquesta gente que fue primero gentilidad inculta, porque sembrando y plantando rosas

---

<sup>70</sup> Cf. Maza (1984), Lafaye (1999: 321-334) y Gruzinsky (2003: 128-129).

tan milagrosas, que en mi manta he traído, ha de ser hortelano que cultive milagros, obre prodigios y reparta portentos (32r).

Ya pasó la noche de las obscuridades imaginadas y ha llegado el día de claridades verdaderas; debemos a la ley de agradecidos, desnudándonos de las tinieblas, vestarnos de las luces que también serán armas. Vestirnos de vos misma, purísima María, es la felicidad, porque ofreciendo vuestro amor con la imagen en esa manta resplandeciente y lucida, nos convidáis a que con ella nos vistamos, armándonos de luces (32r-32v).

La analogía resulta tentadora: igual que los iconos legendarios de san Pedro y san Pablo fueron capaces de convertir al emperador Constantino y con él a todos sus dominios, gracias a la imagen milagrosa de la Virgen de Guadalupe los pueblos originarios de México –y por extensión la América hispánica– dejaron sus «falsos» dioses y abrazaron, a su vez, la religión del imperio. Tal como recordara Carducho, la nobleza de la imagen sagrada consistía en edificar al prójimo atrayéndolo a la verdadera fe.

## 2.2. *Mateo de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora: Guadalupe y la Inmaculada Concepción*

Como el concilio de Trento no había definido la doctrina de la Inmaculada Concepción, según la cual la Virgen María fue preservada del pecado original desde el principio de los tiempos, la monarquía española comenzó a hostigar a la santa sede para que lo hiciera de una vez y elevara el misterio a dogma de la Iglesia. Durante buena parte del siglo XVII, el mundo hispánico entró de lleno a la palestra y apoyó la causa a través de múltiples festejos, juras y celebraciones.<sup>71</sup> En la parte historial del *Triunfo parténico*, Carlos de Sigüenza y Góngora refiere que el 3 de febrero de 1619 los integrantes de la Real y Pontificia Universidad hicieron el solemne juramento de «defender para siempre la opinión de la limpieza de la concepción de nuestra Señora» (1683: 6v). Sin embargo, pudo más «la omisión culpable de los antiguos» y la jura no quedó asentada en ninguna parte. Por tanto, en 1653 la Universidad decidió renovar y estatuir el juramento y en 1654 convocó a una justa poética para celebrarlo.

Naturalmente, pintores como Francisco de Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo y Diego Velázquez elaboraron el tema inmaculista en varias oportunidades; en México, lo plasmaron, entre otros, Baltasar de Echave Ibía y Pedro García Ferrer, sin olvidar

---

<sup>71</sup> Cf. Stratton (1988).

numerosos cuadros anónimos.<sup>72</sup> Estas obras responden a un patrón iconográfico que a esa altura era propio de la Inmaculada, mismo que Francisco Pacheco prescribe con toda claridad en *El arte de la pintura*:

Esta pintura, como saben los doctos, es tomada de la misteriosa mujer que vio San Juan en el cielo, con todas aquellas señales; y, así, la pintura que sigo es la más conforme a esta sagrada revelación del Evangelista, y aprobada de la Iglesia católica, la autoridad de los santos y sagrados intérpretes...

Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísimas y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel...

Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real de Toledo a fundar la religión de la Concepción Purísima...; vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores... Una corona imperial adorne su cabeza que no cubra las estrellas; debaxo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacello claro, transparente sobre los países; por lo alto, más clara y visible la luna con las puntas abaxo (1990: 576-577).

Por un lado, el fervor inmaculista coincide cronológicamente con el lanzamiento y difusión del culto guadalupano; por otro, la pintura del Tepeyac podía ajustarse al tipo iconográfico estatuido para la Inmaculada.<sup>73</sup> En definitiva, tanto el tiempo como la forma invitaban a relacionar ambas imágenes. La primera expresión en este sentido también le corresponde a la poesía: figura en el poema de Ambrosio de Solís Aguirre *Altar de nuestra Señora la Antigua* (1652), escrito para conmemorar la dedicación de la capilla homónima de la Catedral de México. Concluido el relato de las apariciones, por primera vez puesto en verso, Solís describe la imagen Guadalupana:

Decir la forma de esta imagen santa  
séame lícito sólo, pues en ella  
a todas con milagro se adelanta:  
está de sol vestida nuestra estrella,  
puestas las manos y su hermosa planta  
de media luna los candores huella,  
albricias, que el misterio deseado  
en esta Concepción el cielo ha dado.

(*ápu*d. Peñalosa 1987: 71)

<sup>72</sup> Cf. Toussaint (1990: 96, 99) y Monserrat Galí Boadella (2002: 98). La inmaculada de Echave Ibía está actualmente en el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México; la de García Ferrer ocupa la parte central del Retablo de los Reyes en la Catedral de Puebla.

<sup>73</sup> Según Jaime Cuadriello, la Guadalupana fue siempre entendida como una Inmaculada Concepción (2001). Serge Gruzinsky, en cambio, sostiene que llegado el momento se pudo retocar la imagen para acomodar la iconografía (2003: 128).

Solís destaca tres motivos del arte inmaculista: las manos puestas, el vestido de sol y la luna a los pies; esta identidad y la factura aquerótipa de la imagen bastaron para proponer que la Guadalupana era la prueba que el cielo enviaba de la purísima concepción de la Virgen, tal como expresan los dos últimos endecasílabos. Resulta difícil medir el impacto que pudo tener esta octava, en todo caso, ese apoyo que la Guadalupana daba a la doctrina estaba latente entre un grupo de letrados y religiosos novohispanos. En efecto, la estrofa de Solís será desarrollada y explicada con todas las letras en un resumen del libro de Miguel Sánchez impreso en Puebla en 1660: *Relación de la milagrosa aparición de la santa imagen de la Virgen de Guadalupe de México. Sacada de la historia que compuso el bachiller Miguel Sánchez* (1660). El nombre del expurgador que suprime todas las elucubraciones teológicas y sólo conserva el relato de las apariciones no figura en ninguna parte del impreso. Francisco de Florencia aclaró que se trataba del jesuita poblano Mateo de la Cruz, «un predicador de calificado talento y espíritu» (1688: 89v) que antes de finalizar la *Relación* comenta:

En esta historia ha notado mi devoción, no sin apoyo de la de muchos piadosos que así lo han pensado, que la milagrosa imagen de nuestra Señora de Guadalupe de México es el misterio de su Purísima Concepción apoyado y ella milagrosa imagen de su Concepción... Poniendo los ojos en la santa imagen, ¿quién no ve que sus señas todas son de la concepción?: túnica talar, manto azul con estrellas, manos puestas, corona de reina, rayos de sol, luna a los pies, cerco de nubes. Y si en lugar del dragón tiene a los pies un ángel, será apoyar la opinión de los que no sólo la defienden concebida sin culpa, sino en resplandores de gloria. Todas estas señas de su milagrosa imagen divinamente discurre su historia en aquella celestial y prodigiosa mujer del capítulo doce del Apocalipsis, quien, y a su Hijo, no pudo vencer el dragón que engañó a todo el mundo; y en este símbolo, que está en toda su historia tan doctamente discurre y ajustado, muchos gravísimos intérpretes y doctores reconocen el misterio de la Purísima Concepción de la Virgen (1660: 12r).

Al margen de esos «gravísimos intérpretes y doctores», Cruz deja entrever que la identidad depende sobre todo del tipo iconográfico. Así, cuando se refiere a «poner los ojos» en la imagen y a reconocer en ella las señas de la Inmaculada (manos puestas, nubes, túnica y manto azul), pone en juego una experiencia visual que no se corresponde con la visión del apóstol, que nada dice de la vestimenta y postura de la mujer, sino con la elaboración pictórica. Además, éstas no eran las señas discurredas en «su historia», esto es, en la historia de Sánchez, quien había acomodado el texto del Apocalipsis 12 a la imagen de Guadalupe y no la imagen a una iconografía canónica. Se recordará que para Sánchez la Guadalupana es una copia exclusiva de su modelo celeste, es decir, de la mujer revelada a

san Juan. Al interponer una tercera figura, la interpretación de Cruz provoca un ligero desplazamiento: la mujer es, en principio, un «símbolo» de la doctrina inmaculista, de la cual pasa a depender ahora la efigie del Tepeyac. Y para despejar toda duda con respecto al maridaje y formular que la Guadalupana es una prueba material y divina de la doctrina, «el misterio apoyado», Cruz repara en el tiempo de las apariciones, las cuales sucedieron en la octava de la concepción:

Y fuera de las señas en la pintura, el tiempo de la aparición lo asegura, porque aquel año fue la concepción en viernes, y luego sábado siguiente a nueve de diciembre oyó Juan Diego las voces y músicas milagrosas de los ángeles, que sin duda celebraban la concepción de María, como dice san Vicente Ferrer que en el cielo la celebraron; ese día se apareció las dos primeras veces la santísima Virgen; el domingo a diez se le apareció otra vez, y el martes siguiente, doce de diciembre, se le apareció a Juan Bernardino en su casa y a Juan Diego en el camino y le dio la señal de las flores y apareció su milagrosa imagen en el palacio episcopal. Todo esto fue desde el día inmediato a su concepción y en los días siguientes dentro de su octava, pues ¿por qué las señas de la pintura y la sazón del tiempo no nos han de asegurar que la imagen es de la concepción y que apoya de su concepción el misterio? (12r-12v).

En fin, junto con su prolija *Relación*, el padre Cruz anexa oportunos argumentos para apoyar una causa que pronto alcanzaría sus más resonantes triunfos: la bula de Alejandro VII *Sollicitudo omnium ecclesiarum* de 1661, donde se reconocía la antigüedad del misterio y su práctica ininterrumpida, y la concesión en 1664 de misa y oficio propios para celebrar la fiesta en el orbe hispánico. Asimismo, podría agregarse que el religioso poblano fue uno de los tantos partidarios y promotores de la doctrina; al menos esto se infiere de un sermón predicado a raíz de la fiesta del patrocinio de la Virgen, en el cual declara el compromiso de la monarquía española con la Inmaculada, «ya siendo con su ejemplo causa en sus cortes de innumerables votos y juramentos de defenderla sin mancha, ya enviando varios embajadores a Roma para solicitar su definición» (Cruz 1656: 5r-5v).

A la luz de estas observaciones, no parece fortuito que la primera historia de la Virgen del Tepeyac impresa en España haya sido precisamente la del padre Cruz en 1662 a instancias de Pedro de Gálvez, del Consejo de su majestad en el de Indias y Cruzada, quien, además, llevó y obsequió a la capilla «del insigne Colegio de doña María de Aragón» una imagen guadalupana (Cruz 1662: s/f).<sup>74</sup> No parece fortuito porque, según el *Diario* de

---

<sup>74</sup> Según Fortino Hipólito Vera, Gálvez, visitador del reino de Granada, llevó esta copia de la imagen cuando regresó a España en 1654 (1889: 61). Sin embargo, Gálvez volvió a Nueva España en 1655, ahora como fiscal del Consejo de Indias, y regresó definitivamente a la península en 1661, cuando obtuvo el obispado de

Gregorio Martín de Guijo, la jura de la Inmaculada que la Universidad efectuó en 1653 fue sugerida nada menos que por el mismo Gálvez para que México imitara las casas de estudios de Castilla (Guijo 1952: I, 206). Tampoco sorprende encontrar en el prólogo de la edición española del libro de Cruz una referencia inmediata a la Inmaculada:

Repare el curioso en las circunstancias con que pinta san Juan la mujer que se le apareció y cotéjelas con las que tiene ésta que también se le apareció al indio y hallará que aunque haya muchas imágenes de María aparecidas, ninguna como ésta a la que vio san Juan, ni con más semejanza a María concebida en gracia y en gloria, pues lo es de su Inmaculada Concepción (1662: s/f).

Por tanto, no será errado suponer que al apoyar un misterio en el cual la monarquía española tenía particulares intereses, la pormenorizada historia de la Virgen de Guadalupe llegó al Viejo Mundo. Si apunto que la historia llegó con todos sus detalles narrativos es porque antes el jesuita Juan Eusebio Nieremberg hizo una síntesis de las mariofanías del Tepeyac en el libro VI, capítulo 69 de su *Trophaea Mariana* (1658), síntesis que comienza señalando el carácter concepcionista de la imagen y el modo en que ésta coadyuvaba a predicar la Virgen sin mácula:

No hay alguien más conocido en Nueva España que nuestra Señora de Guadalupe. Así es como la llaman. Esta imagen de la concepción es completamente milagrosa en sí misma, por sus propios méritos, y muchos peregrinos se dirigen a ella para que milagros, por la santísima Madre de Dios, se lleven a cabo, de modo que, donde quiera que se alabe y predique su concepción, esto se hace sin mancha (1658: 303, traducción del texto latino de Fábio Duarte Joly).

Llegado este punto, surge un interrogante: ¿en qué grado la Guadalupana podía contribuir a la definición de la doctrina? Probablemente porque así se daba cuenta de su extensión en todo el orbe católico, práctica indispensable para que en un futuro –lejano– pueda erigirse en dogma.<sup>75</sup>

La identidad Guadalupe-Inmaculada que comenzara su derrotero en la concisa estrofa de Solís, alcanza su más alta expresión en la *Primavera indiana* (1668 y 1680) de Sigüenza y Góngora.<sup>76</sup> Según el testimonio del autor en la dedicatoria de 1680, el poema lo compuso

---

Zamora (Guijo 1952: II, 15 y 158). Por tanto, es más factible que la imagen haya ido en este último viaje, acompañando la *Relación* de Cruz.

<sup>75</sup> Cf. Stratton (1988). La doctrina fue elevada a dogma por el papa Pió IX en 1854 mediante la bula *Ineffabilis Deus*.

<sup>76</sup> Como sostengo que el poema de Castro ya estaba escrito hacia 1680, cito la *Primavera indiana* a partir de la edición de 1668.

hacia 1662, es decir, entre el reconocimiento oficial de la doctrina y la institución de su propia liturgia.<sup>77</sup>

Sigüenza y Góngora alude al misterio de la concepción en el inicio del poema:

Embrión florido de la luz más pura,  
que sacros jacta empíreos esplendores,  
fueron estas, con pródiga hermosura,  
intempestivas de las breñas flores.  
Materia que en su púrpura asegura  
independencias cándidas de horrores,  
mayorazgo en lo humano vinculado,  
pensión infausta del primer pecado.

(oct. 8)

Como la pureza de María halla su fundamento en Cristo, puesto que sólo una criatura inmaculada podía llevar en su vientre al Hijo de Dios, las flores del Tepeyac debían ser igualmente puras, ya que ellas llevaban en potencia («embrión florido») la efigie milagrosa de la Virgen («la luz más pura»). Por tanto, Sigüenza y Góngora cifra en la hermosura y lozanía de las flores la ausencia del pecado original que desde la desobediencia de Adán había heredado el hombre. Una leve variación de esta octava aparecerá sobre el final del poema, donde se menciona la ausencia de pecado en esa gran flor que ha quedado impresa en el ayate de Juan Diego:

A despecho del tronco fementido  
de donde se deriva su belleza,  
intacta bella flor se ha concebido,  
en sacra pompa exenta de maleza.  
Libre de espinas brota del florido,  
siempre ameno vergel de su pureza,  
y entre púas hibernas rozagante,  
es flor en pompa y en el ser diamante.

(oct. 74)

Al distribuirse las dos alusiones en los extremos del poema, éste, por decirlo de algún modo, queda enmarcado por la doctrina. Pero no sólo esto, en el centro mismo, antes de finalizar el soliloquio del ángel que sobrevuela Tenochtitlan refiriendo la «herejía» protestante que inficiona a Europa y que niega los atributos marianos, la clave inmaculista llega a su cumbre:

El desvelo de Dios, la gran María,  
se presenta a tus reinos dilatados,

<sup>77</sup> «...ofrezco con obsequioso rendimiento este poema que no teniendo los diez y siete habrá dieciocho años que cantó mi devoción » (Sigüenza y Góngora 1680: s/f).

aurora bella de la luz que envía  
 el sol que brilla en solios estrellados;  
 alto don por quien ya se jacta día  
 la alta noche en que yaces con errados  
 dictámenes, y en ciegas ilusiones  
 vuelas sin freno a pálidas regiones.

Expresiva es la imagen del instante  
 en que –aún Neptuno no surcaba espumas,  
 ni albergue daba el aquilón volante  
 de vivas flores a volantes sumas,  
 no el rayo por el viento fluctuante  
 rasgaba nubes con fogosas plumas–  
 ya María, de mancha preservada,  
 toda era gracia, cuando el mundo nada.

(octs. 40-41)

Mientras en la octava 40 el ángel anuncia el triunfo de las luces sobre las sombras, esto es, la conversión de los gentiles gracias a la Virgen de Guadalupe, en la siguiente explicita el momento en que Dios libró a su Madre del pecado, valiéndose para ello de un conjunto de metáforas que cifran un tiempo previo a la creación del mundo, cuando no existían ni el agua, ni el aire ni el fuego. Sobre este vacío, esplende la gracia de la Virgen María, concebida sin pecado desde toda la eternidad. De esta manera, el despliegue metafórico glosa el fundamento bíblico de la Inmaculada, es decir, el Eclesiástico 24:14: *Ab initio ante saecula creata sum et usque ad futurum saeculum non desinam* («Él me creó antes de los siglos, desde el principio, y por todos los siglos no dejaré de existir»). Ahora bien, ¿por qué esta imagen, la de la inmaculada, resulta «expresiva» de la transformación que la Guadalupana iba a obrar en México? La respuesta ilustra hasta qué punto la *Primavera indiana* acomoda la doctrina: del mismo modo que la Virgen había vencido al demonio en su concepción purísima, la Virgen de México vencerá la sombra que enceguece a los mexicas y los arroja al infierno, a las «pálidas regiones».

Sigüenza y Góngora también acepta, con Solís y Cruz, que la imagen del Tepeyac representa en sí misma el misterio de la Inmaculada Concepción. Sin embargo, esta identidad no está anclada en el parentesco iconográfico sino en una elaboración especulativa. En la octava 60, inquiere Sigüenza y Góngora:

¿Pero qué conveniencia soberana  
 con matices efímeros la idea  
 del desvelo de Dios tiene, que ufana  
 la pregon a los vientos Amaltea;  
 prestándole el albor de la mañana

sucinto rosicler, roja montea,  
que avarienta mendiga de las flores,  
del jardín culto breves esplendores?

(oct. 60)

Para definir la relación entre el modelo celeste y la copia terrena, Sigüenza y Góngora emplea del término que acompaña el título completo del poema: *idea*. De acuerdo con la filosofía platónica transmitida por san Agustín, Dios había creado el mundo a partir de formas ejemplares, inmutables y eternas que existen encerradas en el entendimiento divino.<sup>78</sup> En el artículo que justifica este delicado punto teológico, santo Tomás observa: «...como el mundo no existe por casualidad, sino que ha sido hecho por Dios por conocimiento... es necesario que en la mente divina esté la forma a cuya semejanza se hizo el mundo. Y en esto consiste la idea» (1987: 888, I, a. 1, q. 15, respuesta). Ciertamente, el arte de la pintura hizo suyo el concepto de idea y planteó que el artista ejecutaba su obra conforme a una imagen preexistente. Empero, «producir y albergar ideas» (Panofsky) era un atributo exclusivo de Dios. Por tanto, hubo que determinar cómo se originaban en los hombres, si a partir del conocimiento sensible, siendo el resultado de una acción recíproca entre la contemplación de la naturaleza y su transformación en el pensamiento, o si, al contrario, eran centellas divinas impresas en el alma que se avivaban mediante el estudio y la doctrina.

Importa asimismo resaltar que la especulación en torno al concepto de idea en la teoría del arte ganó un terreno considerable durante el siglo XVII y terminó por fundirse con el viejo tópico del *Deus pictor*.<sup>79</sup> La literatura áurea imaginó entonces que la creación era un gran lienzo que Dios había pintado conforme a sus ideas del mismo modo que un artista componía su cuadro. De aquí a postular que en tanto pintura divina la imagen del Tepeyac preexistía en la mente de Dios había un paso. En efecto, es lo que propuso Joseph Vidal de Figueroa en su sermón del 12 de diciembre de 1660 en la ermita del Tepeyac:

Dios, artífice racional y milagroso de María, la pintó en su entendimiento primero que la criase, y *aquella imagen aparecida es copia de la que pensó Dios cuando la eligió para su Madre* (1661: 3r, cursivas originales).

Haciéndose eco del sermón, la *Primavera indiana* dice básicamente lo mismo cuando pregunta por qué la «idea» que fue el desvelo de Dios tiene una «conveniencia soberana»

<sup>78</sup> Cf. Panofsky (1981: 33-39).

<sup>79</sup> Cf. Panofsky (1981: 45-92) y Curtius (1998: II, 777-790).

con los «matices efímeros» que pintaron la imagen. Siguiendo la lógica del poema, esa idea copiada en la tilma se corresponde con el instante indivisible en que Dios formó a la Virgen y la preservó de toda culpa. El desplazamiento comenzado a partir de una identificación iconográfica llegaba a su fin gracias a una elaboración especulativa: en tanto idea, la Guadalupana era un trasunto de la Inmaculada Concepción y no de la mujer del apocalipsis,<sup>80</sup> la cual, en poco tiempo, pasaría a ser una copia del original guadalupano-concepcionista. Dicho con otras palabras, si el primer vínculo entre la Inmaculada Concepción y la Virgen de Guadalupe estuvo determinado por una iconografía canónica, la «idea de Dios» quedaba asimismo en deuda con el arte de la pintura vigente desde el Renacimiento.

El pensamiento immaculista y en particular la *Primavera indiana* se proyectan en distintos niveles sobre *La octava maravilla y sin segundo milagro*. Así, por adelantar un ejemplo, Castro tiene presente el concepto de idea desde el inicio mismo del poema. Casualidad o habilidad, el autor lo relaciona con los grandes artistas de la antigüedad: la imagen de Guadalupe es la idea que hubiera causado el asombro y el espanto de Lisipos y de Apeles. Sobre el final del poema, el vínculo Dios-idea-Virgen de Guadalupe es realmente explícito:

Púsola del pintor la docta mano  
no con menos piedad que gracia juntas  
las manos sobre el pecho soberano,  
que al rostro erigen sus nevadas puntas;  
porque juntando palmas mano a mano  
puede tenerse, oh Dios, que la trasuntas  
con tu rigor cuando tu enojo vea,  
pues de la que te ruega pintó idea.

(V, 13)

También puede adelantarse que, en tanto poema heroico, la Virgen cumple el papel del héroe, destacándose su dimensión guerrea e immaculada. Ambos atributos son

---

<sup>80</sup> El vínculo entre la idea y la Inmaculada no era novedoso. En el certamen a la Inmaculada de 1654, Luis de Verrio fue premiado por la siguiente canción que ajusta metro y rima de otra de Góngora:

Para viviente *Cuna*,  
bien que de Dios, María, albergue *estrecho*,  
opuesta a la *importuna*  
primera Culpa, en el Empireo *techo*,  
de su Idea nació, y en ella *fia*  
vencer la sombra que empañaba el *día*.

(*apud.* Méndez Plancarte 1995: I, 98)

complementarios o, mejor, inseparables: la Virgen es la guerrera que triunfa del pecado original gracias a su incorrupción. Al igual que en el poema de Sigüenza y Góngora, la pureza *ab aeterno* garantiza el triunfo de la Virgen de Guadalupe, esto es, el triunfo del día cristiano sobre la noche pagana. Por tanto, las constantes menciones a la pureza de la Virgen María que vienen en el poema de Castro no pueden leerse como una mera aceptación y difusión del dogma: configuran, además, un sutil hilo narrativo, determinante para comprender el poema, ya que de la Virgen inmaculada pende la redención y transformación de México-Tenochtitlan. En este orden, el contraste de luces y sombras que propone Sigüenza y Góngora en clara filiación gongorina será determinante a la hora de estructurar el poema de Castro. A lo largo de este trabajo volveré reiteradamente sobre este punto.

### 2.3. *Intermedio. Luis Becerra Tanco: las etimologías y el problema de las fuentes*

Desde el lanzamiento oficial del culto, la milagrosa aparición de nuestra Señora de Guadalupe de México comenzó a celebrarse el 12 de diciembre. Este día, los devotos y los altos funcionarios de la colonia acudían al santuario del Tepeyac o a sus respectivas iglesias, donde los oradores de turno, tocando «apenas... la letra de la historia», se dilataban «en lo panegírico de los conceptos» (Florencia 1688: Prólogo). Sin embargo, esta celebración no podía considerarse litúrgicamente una fiesta porque no estaba aprobada por la santa sede, la cual, desde 1588, regulaba todas las festividades de la Iglesia a través de la Congregación de ritos instituida por Sixto V. Por ende, un grupo de religiosos novohispanos, encabezado por Francisco de Siles, dispuso un expediente jurídico, las *Informaciones* de 1666, con el objetivo de remitir a la Congregación y obtener así la respectiva fiesta de Guadalupe. En este marco, el 2 de abril de 1666 Luis Becerra Tanco entregó al notario apostólico Luis de Perea un papel de doce fojas donde consignaba todo lo que sabía sobre las apariciones. Debido a las noticias que tal autoridad aportaba a la causa guadalupana, su papel no sólo fue incorporado al expediente sino que también gozó los beneficios de la imprenta, publicándose el mismo año como *Origen milagroso del santuario de nuestra Señora de Guadalupe, extramuros de la ciudad de México. Fundamentos verídicos con que se prueba ser infalible la tradición que hay en esta ciudad acerca de la aparición de la Virgen María Señora nuestra y de su milagrosa imagen*

(1666). Tal vez por la premura con que fue escrito, el autor no quedó del todo satisfecho con su testimonio y dispuso una versión más detallada y con numerosas variantes que se publicó póstumamente en 1675 como *Felicidad de México en el principio y milagroso origen que tuvo el santuario de la Virgen María nuestra Señora de Guadalupe, extramuros, en la aparición admirable de esta soberana Señora y de su prodigiosa imagen* (1675). Por las razones que iré señalando, voy a usar como referencia el texto de *Felicidad de México*.

De acuerdo con David Brading, la «enorme innovación de Becerra Tanco fue asegurar que la tradición de las apariciones se había conservado gracias a los indios de México» (2001: 149). En efecto, en *Felicidad de México*, Becerra Tanco afirma que la historia de las apariciones se remonta a «las pinturas y caracteres de los indios mexicanos, que fueron personas muy hábiles y de suposición en aquel siglo primitivo» (1675: s/f). Más adelante, refiere que él mismo ha visto «figurada la milagrosa aparición» entre unos mapas y papeles que había heredado don Fernando de Alva Ixtlixóchitl. Y a continuación agrega:

Y tenía en su poder [Alva Ixtlixóchitl] un *cuaderno* escrito con letras de nuestro alfabeto en lengua mexicana, de mano de un indio de los más provecos del Colegio de Santa Cruz... en que se referían las cuatro apariciones de la Virgen santísima al indio Juan Diego y la quinta a su tío Juan Bernardino (14r, cursivas mías).

A partir de este momento comienza el enredo que más páginas ha costado a la historiografía guadalupana: el enigma sobre el origen y la fortuna del texto náhuatl de las apariciones. Según los especialistas, ese texto sería el famoso *Nican mopohua* impreso por Lasso de la Vega en 1649.<sup>81</sup> Dejando de lado este infinito debate, lo fundamental es que para Becerra Tanco el relato nahua era la fuente primaria y por tanto más importante de la tradición guadalupana. Ello implicaba que la tradición sólo podía comprenderse conociendo el idioma en que había sido escrita:

...y aunque es así que otros ingenios muy aventajados han expresado con más vivos colores esta tradición, no han sido tan exactos en el escrutinio desta historia que no se les haya quedado algo por falta de noticias y por no haber tenido de quien poderlas saber radicalmente, conque el progreso de lo historial quedó diminuto. Y asimismo por no haber tenido entera comprensión de la lengua mexicana, en que se escribió y pintó lo acaecido en este milagroso principio de la bendita imagen de la virgen santísima Señora nuestra... (1675: s/ f).

---

<sup>81</sup> Cf., entre otros, Alfonso Junco (1953), Francisco de la Maza (1987), Xavier Noguez (1993), Stafford Poole (1995), Brading (2002). Sobre los manuscritos, al parecer del siglo XVI, que coinciden con el *Nican mopohua*, cf. Miguel León Portilla (2011).

Autoproclamado especialista en lenguas mesoamericanas, Becerra Tanco ofrece en *Felicidad de México* una novedosa versión de las mariofanías guadalupanas, la cual se presenta como una traducción parcial del misterioso cuaderno de Alva Ixtlixóchitl:

Este coloquio, en la forma que se ha referido se contenía en el escrito histórico de los naturales, y no tiene otra cosa mía sino es la traslación del idioma mexicano en nuestra lengua castellana frase por frase (3v-4r).

Al parecer, Becerra Tanco hace un poco de trampa y en verdad estaría traduciendo del *Nican mopohua* publicado por Lasso de la Vega.<sup>82</sup> Como sea, ésta es la primera diferencia sustancial entre *Felicidad de México* y *Origen milagroso del santuario*. En este último, el relato de las mariofanías se basa en el publicado por Cruz.<sup>83</sup>

Apoyándose en su conocimiento del nahua, Becerra Tanco pretende aclarar o reformular, mediante un análisis fonético y etimológico, un punto clave de la tradición guadalupana: el momento en que la imagen se había impreso en la tilma de Juan Diego. Según el relato de Sánchez-Cruz, esto sobrevino cuando cayeron las flores, de modo que éstas habían prestado sus colores para pintar la imagen, siendo al mismo tiempo tinta y pincel. Así, por ejemplo, lo imagina una lograda décima de Juan Rivero publicada en 1648:<sup>84</sup>

Flores ofrece María  
de su milagro brotadas  
y a un indio Juan entregadas  
a otro Juan se las envía;  
ninguno el fin conocía  
oculto en aquellas flores  
hasta que de sus colores  
en la manta desplegada  
se descubrió retratada  
con celestiales primores.

(ápuđ. Peñalosa 1987: 64)

No obstante, suponer que las flores habían pintado la imagen era encarecer el milagro de la imprimación con otro innecesario. Una lectura detenida del relato daba a entender que la pintura no se formó cuando se desplegó la manta, «sino que se vido entonces, y no antes.

---

<sup>82</sup> Cf. Brading (2002: 151-152). Además, en *Origen milagroso del santuario*, Becerra Tanco afirma que el cuaderno nahua de las apariciones es el publicado por Lasso de la Vega, acusación que suprime en *Felicidad de México*, acaso para darle mayor autoridad a su versión y testimonio.

<sup>83</sup> Cf. Brading (2002: 151-152).

<sup>84</sup> El poema aparece en los preliminares del libro de Juan Correa *Tratado de la qualidad manifiesta, que el mercurio* (1648). La décima y el hecho que el opúsculo esté dedicado a la Guadalupana certifican el éxito que tuvo el libro de Sánchez, publicado meses antes.

Y por estar ya figurada la imagen le mandó la Virgen nuestra Señora al indio Juan Diego que no mostrase a persona alguna lo que llevaba antes que al señor obispo» (Becerra Tanco 1675: 20v). Más adelante, Becerra Tanco fundamenta su opinión en un criterio lingüístico que importará retener:

Que se obrase el milagro en esta forma, se colige de las locuciones con que los naturales cuerdos que escribieron la historia la refieren, a que debe darse crédito. Con advertencia que la mayor elegancia del idioma mexicano consiste en la propiedad de las voces con que las cosas se expresan

Al referir, pues, la aparición de la imagen, decía el escrito antiguo: *omomachiotinextiquiz*, locución compuesta de tres verbos: *machiotia*, que significa «señalar» o «sellar»; *nextia*, que significa «mostrar»; y *quiza*, que significa «salir», con que todo junto dirá: «salió a verse figurada o impresa»; porque si hubieran sentido los que historiaron el hecho que se había figurado la imagen cuando el indio desplegó la capa, dirían *omonextimachiotiquiz*, que es lo mismo que «se vio figurar» (21v-22r).<sup>85</sup>

De modo que para Becerra Tanco la imagen se había estampado cuando la Virgen arrojó sobre la capa de Juan Diego las rosas recién cortadas. ¿Por qué pretende modificar el instante que tan bellos frutos daría al arte guadalupano? Lisa y llanamente porque es el paso previo para explicar la relación entre el modelo y la copia o, más claro, para explicar la factura de la imagen según una serie de principios físicos y pictóricos que comienzan razonando su posible modo de impresión:

Considerando, pues, el tiempo y lugar, es preciso y constante que el indio tenía el rostro al sur y hacia donde salía el sol, y la Virgen santísima, que tenía de frente al indio, vuelto el rostro al septentrión, que es a la parte contraria (entiendo aquí con latitud las partes del mundo). Con que es visto que el lado derecho de éste caía al lado siniestro de la Virgen santísima, y al contrario. Y de aquí se convence que a tener sombra el vulto de la Virgen, y teniendo el sol a sus espaldas, había de herir la sombra sobre el vulto del indio y sobre la manta que le cubría desde el cuello hasta los pies. Y ésta es la razón porque el cuerpo de la imagen se ve como si estuviese dentro del sol y los rayos de luz, que la cercan en contorno, parece que nacen de sus espaldas, hiriendo en la nube que la rodea y dándole el colorido naranjado al hueco.

Luego que vio Juan Diego a la Virgen santísima se le humilló con profunda reverencia —como se vía en la pintura con que se figuraba la tradición—, hablándole de rodillas. Mandóle subir a la cumbre del cerrillo a cortar las rosas. Y habiendo aparejado su manta a fin de recogerlas en ella, obedeciendo a lo que le ordenaba, al recibirlas de mano de la Virgen, se dibujó y representó el vulto que tenía delante, como si fuese en cuerpo pulido y terso, según vemos en los espejos las especies de las cosas que tienen de frente. Y esto se entiende teniendo el indio la manta ajustada al cuerpo a su usanza. En esta ocasión, juzgo con fundamento suficiente, que mandó la misma Señora a un ángel pintase en aquel lienzo aquellas especies que se representaron en él y en la forma

---

<sup>85</sup> El *Nican mopohua* impreso por Lasso de la Vega son dos palabras: *momachioti neztiqiz* (1649: 7r, línea 20).

que estaba, en unas partes plegado y extendido en otras. Y en este modo quedó retratada la imagen como se ve hoy en día (21r-21v).

En primer lugar, Becerra Tanco desvincula la imagen de cualquier sentido iconográfico y atiende a los elementos primarios de toda pintura: el soporte (la tilma), el objeto (la Virgen) y la luz (el sol). En segundo lugar, en sintonía con las reglas del arte, la pintura responde a un proceso gradual de composición: primero se diseñaron los contornos del objeto o «forma esencial» y luego se agregaron los colores, «última perfección de l'arte» (Pacheco). Al menos es lo que sugiere Becerra Tanco cuando señala: «mandó la misma Señora a un ángel pintase en aquel lienzo aquellas especies que se representaron en él». Según fray Luis de Granada, los sentidos exteriores comunican al sentido común «las especies o imágenes de las cosas» (1908: 250); del mismo modo, las «especies» participaron a la tilma los perfiles de María. Por desgracia, Becerra Tanco no aclara cómo se trasladaron dichas especies. ¿Será fundado suponer un truco lumínico semejante al de la linterna mágica del padre Atanasio Kircher? De ser así, la luz del sol a espaldas de la Virgen habría proyectado sus especies, su forma esencial, sobre la tilma de Juan Diego. Para sustentar que un ángel había coloreado la imagen, Becerra Tanco recuerda una costumbre y traza del pintor:

Y que pintase algún ángel la imagen se deduce de haberse retratado él mismo, a nuestro modo, al pie de ella, con ademán de tenerla sobre sus hombros, como pintor que subscribe al pie de la pintura su nombre (25r).

Por último, como Juan Diego y la Virgen estaban frente a frente, este singular proceso de impresión-proyección supone que la pintura de Guadalupe es en realidad una imagen reflejada, es decir, la imagen que está del otro lado del espejo. Al respecto, puntualiza Becerra Tanco:

En los espejos planos, puestos de frente de los objetos, aparecen las cosas encontradas y lo que es diestro en el objeto es en el espejo siniestro en lo figurado, y al contrario alternativamente...

Con que las especies del hombro derecho de la Virgen santísima hirieron en la parte siniestra de la manta del indio, y las del hombro siniestro en la parte diestra (23r).

De aquí derivan ciertas consecuencias que Becerra Tanco expone a partir de la *Perspectiva communis* de Juan Pecham (1228-1294), tratado de óptica medieval que gozó de bastante crédito entre los teóricos y artistas del Renacimiento. Basándose en una observación personal, Becerra Tanco aclara que la «manta, como se la ponen los indios a su

usanza, tenía lo que de ella se recoge plegado por la esquinas superiores sobre el hombro derecho del indio» (23r). Al ser así, ese lado de la tilma, en el cual se pintaron el rostro y el hombro izquierdo de la Virgen, presentaba varios pliegues o dobleces al momento de la impresión. Y como la pintura exhibida está «extendida... en bastidor», cogió mayor trecho extendida que ajustada. Debido a este despliegue, el hombro derecho de la imagen ocupó más espacio del que exige su cabal proporción. Por el mismo movimiento, el rostro se inclina levemente sobre el hombro derecho. Para ilustrar mejor el efecto producido, Becerra Tanco recuerda el principio de los espejos curvos:

En los espejos esféricos, por la parte exterior, lo que en sí es recto parece curvo. Luego, si esta parte curva del espejo, que representa el objeto, se pudiese extender con las especies impresas, se haría mayor, porque lo curvo extendido en plano ocupa más sitio de extremo a extremo (23v).

Como un devoto enfrente de su imagen, Juan Diego platicaba con la Virgen en posición de donante. Cuando se levantó para recibir las rosas, primero irguió su pierna izquierda apoyando el talón, de manera que mientras la rodilla derecha aún permanecía en el piso, la izquierda causó una «eminencia» en la manta. Esta eminencia dividió la capa en dos partes o porciones, alta y baja, quedando más iluminada la primera, de modo que «necesariamente había de parecer diforme lo que en este trecho se representase». Y lo que allí se representó fue la rodilla, que parece más corta «de lo que pide la buen proporción de un cuerpo delineado». El efecto es el mismo que provocan los espejos quebrados: «en el espejo quebrado, mudado el sitio de cada parte, aparecen imágenes diferentes» (24r). De forma similar, las manos parecen más pequeñas porque se representaron «como en cilindro o columna tersa respecto de lo eminente o columnar que cayó enfrente del pecho del indio, que se había se señalar en la manta con que se cubría», supuesto que «en los espejos convexos, mientras más pequeños fueren, serán menores las imágenes que representaren» (24v). Finalmente, la fimbria de la túnica no tiene el garbo que suelen darle los pintores porque se ideó «sobre los dobleces de la manta del indio humillado» (25v).

Francisco de la Maza sostiene que «la importancia y la novedad» de Becerra Tanco residen sobre todo «en su deseo de darle bases científicas al milagro», y a ese deseo obedece la elaboración de su teoría óptica (1984: 86). Esta afirmación se ha venido repitiendo casi de forma ininterrumpida, pasando por alto un punto fundamental: a partir de los principios de Pehcam, Becerra Tanco elabora una *defensa* de la imagen del Tepeyac. Su

misma explicación evidencia que un gravísimo cargo pesaba sobre la pintura de Guadalupe: sus defectos compositivos, su falta de proporción anatómica en las manos, la rodilla, el rostro, la desprolijidad de la fimbria, etc.<sup>86</sup> Estos defectos eran difíciles de ocultar en un período que se regía por los cánones renacentistas y en una colonia que alcanzaba entonces su apogeo en las artes figurativas. Es imposible establecer cuándo comenzaron a circular las objeciones, pero es indudable que existían desde antes de la publicación del libro de Miguel Sánchez, quien observa: «...estoy seguro que como la pintura no es mía sino del cielo en tan prodigioso milagro, ha de parecer a todos hermosa, admirable y perfecta, *no puedo temer el escuchar defectos que me contristen* sino percibir sus alabanzas que me consuelen» (1648: 94r, cursivas mías). De hecho, el mismo Becerra Tanco comienza su examen advirtiéndolo: «Las que ha parecido imperfecciones en la imagen santa a los pocos afectos a las cosas deste reino son, a mi ver, las que prueban con certidumbre física el haber sido su pintura milagrosa» (20r). En pocas palabras, una defensa de la pintura a partir de la pintura misma, o, para ser más exactos, a partir del ayate, en la medida que gracias a sus dobleces o accidentes todo gana sentido. Pero sobre todo, importa insistir sobre un punto: la teoría óptica de Becerra Tanco se apoya en gran medida en la explicación lingüística de la voz *omomachiotinextiquiz*, la cual permitió retrotraer el instante en que se había impreso la imagen.

¿En qué medida influyó *Felicidad de México* en la composición de *La octava maravilla y sin segundo milagro*? Antes de responder a la pregunta, o para responderla, voy a reproducir un párrafo completo del estudio introductorio de Pérez Amador:

[1] Para la composición de estos tres cantos [III, IV y V], Francisco de Castro se sirve del *Nican mopohua* del Pseudo-Valeriano como estructura arquitectural, [2] aunque introduce una variante con respecto al orden establecido por la narración antigua. Tal se localiza en el paso referente a Juan Bernardino, el cual en el poema visita al obispo para referir su visión y sobrenatural cura, mientras que en la narración antigua recibe la visita de Juan Diego y de los sirvientes del obispo luego del milagro en el palacio del prelado. [3] La imitación en el último canto de la estructuración de la materia según lo propuesto en el *Nican mopohua* es transparente. Ambas inician con una explicación de la planta de la cual se producen las hebras con las que se tejió la tela para luego describir sus características; entonces la narración pasa, en ambos casos, a describir el retrato empezando por la parte superior, terminando con la parte inferior de la Virgen antes de hablar de la luna y el ángel que la sostiene (45-46).

---

<sup>86</sup> Son prácticamente las mismas acusaciones que en 1756 impugnará el pintor Miguel Cabrera. Por tanto, el debate seguía vigente luego de 80 años. No ha sido estudiado en profundidad, que yo sepa, el tema de los detractores del milagro guadalupano, presentes por lo menos desde 1648 y sistemáticamente silenciados.

Conviene proceder por partes; para ello he numerado en la cita los tres puntos que toca Pérez Amador. En primer lugar, su tajante afirmación supone sin más que el padre Castro sabía nahua. Por un lado, en el poema no hay ningún indicio que así lo verifique; por otro, tampoco hay, hasta la fecha, pruebas documentales; si bien no es imposible que lo haya sabido. Con todo, los datos disponibles invitan a pensar lo contrario. Los catálogos trienales que he consultado no dicen absolutamente nada al respecto y sólo indican que el padre Castro fue profesor de letras humanas y de gramática. Si hubiera sabido nahua, los catálogos lo hubiesen consignado, siempre que era un conocimiento que podía beneficiar a la Compañía.

Pese a todo, en cierto sentido concuerdo con Pérez-Amador: según mi hipótesis, Castro sigue muy de cerca el relato de las mariofanías que trae *Felicidad de México*, donde Becerra Tanco, insisto, traduce un misterioso cuaderno escrito en nahua que sería el mismo *Nican mopohua*. Para sustentar esta hipótesis son necesarios dos deslindes: uno que valide la preferencia del relato de Becerra Tanco sobre el de Sánchez-Cruz, otro que razone por qué no sigue al *Nican mopohua*.

El primero es más fácil porque hay una secuencia narrativa puntual. En todas las versiones, después de la segunda embajada en el palacio obispal, Zumárraga envía unos criados para que vigilen y sigan los pasos de Juan Diego, quien otra vez rechazado se dirige a su casa. Sorpresivamente, al llegar al puente de Guadalupe, «se les perdió de los ojos y desapareció de su vista» (Cruz). La versión de Sánchez-Cruz refiere esta secuencia narrativa luego de la tercera aparición, el relato de Becerra Tanco (y el *Nican mopohua*) lo hace después de la segunda, como, en efecto, sucede en el poema de Castro, quien aprovecha esta secuencia para clausurar el canto tercero.

Para apoyar que el padre Castro no sigue el *Nican mopohua*, hay que reparar en otras marcas textuales, concretamente en las tres explicaciones etimológicas más importantes de *Felicidad de México*. Si bien *La octava maravilla y sin segundo milagro* no registra ninguna referencia directa a la teoría óptica de Becerra Tanco, en tres octavas insinúa que antes del encuentro definitivo con Zumárraga la imagen ya estaba impresa en el ayate de Juan Diego; es decir, se hace eco de la etimología de *omomachiotinextiquiz*:

1) La Virgen le dice a Juan Diego antes de llevar la señal:

Vuela –le exhorta– de mi fiel rebaño  
al digno mayoral y esas le enseña

ninfas que a Flora en su miseria el año  
 dio en tal matriz que más diera una peña;  
*que vea por más señas que feo paño*  
*de la sin mancha el arte desempeña,*  
 no hayas recelo, ve, que aun en tu manto  
 hará fe a Juan, si es mío, signo tanto.

(IV, 19, cursivas mías)

2) El poeta le dirige un apóstrofe a Juan Diego antes de su audiencia con el obispo:

Entra sin reparar galas ni modos  
 al sacro don fray Juan y con la tuya  
 dudes que, aunque de fuera entres los codos,  
 saldrás, pues le entras hoy tan con la suya,  
 que él mismo, en viendo a la que en Juan de todos  
 por benéfica Madre se dio, *cuya*  
*belleza en su telliz viene estampada,*  
 se doble en cultos arcos a su entrada.

(IV, 27, cursivas mías)

3) Juan Diego espera al obispo para darle la señal mientras defiende su capa de los curiosos que quieren verla:

Mal terciado en su capa el mexicano,  
 en el íter de aquel y este impaciente  
 doméstico obispal, curioso alano  
 quedó Juan Diego, mas tan obediente  
 al virginal precepto, que a esta mano  
 y aquella *defendió la floreciente*  
*copia sagrada que prendió en su ayate*  
 de la curiosidad que la combate.

(IV, 44, cursivas mías)

Sánchez y el *Nican mopohua* dan a entender que Juan Diego hacía el trayecto Cuautitlán-Tlatelolco-Cuautitlán, su ciudad natal. Como la distancia era sin duda excesiva para recorrerla a pie en un día (¡más de 70 kilómetros!), Becerra Tanco corrige: Juan Diego, por el tiempo de las apariciones, residía en Tolpetlac, que está mucho más cerca del cerro y de Tlatelolco. A continuación, añade: «*Tolpetlac* significa lugar de esteras de espadaña, porque sería en aquel tiempo única ocupación de los indios vecinos de este pueblo el tejer esteras de esta planta» (3v). Difícil comprender la próxima octava sin el auxilio de Becerra Tanco:

No impropio nombre al labio castellano,  
*«de espadañas telar»*, escucharía  
 el pueblo de do aquel recién cristiano,  
 sin la fe antiguo, a pie veloz medía  
 no pocas millas de palustre llano,  
 cada estatuto a su enseñanza día,

por el ya abierto de las huellas sulco,  
la vuelta de Santiago Tlatilulco.

(III, 19, cursivas mías)

Como ya señalara, *Felicidad de México* ensaya una espléndida respuesta para explicar la enigmática advocación de Guadalupe elegida por la Virgen. Según Becerra Tanco, María se comunicaba con Juan Diego y Juan Bernardino en su propia lengua, y en nahua es muy difícil pronunciar el nombre Guadalupe. Por tanto, sostiene que es una corrupción castellana de una voz nahua que pudiera ser *Tequantlanopeuh*, «la que tuvo origen de la cumbre de las peñas» o bien *Tequantlaxopeuh*, «la que ahuyentó o apartó a los que nos comían» (10r). Castro elige la segunda posibilidad en función de la estructura argumental del poema, tal como expuse en el anterior capítulo.

La presencia de estas tres marcas textuales me parece sumamente significativa. En primer lugar, certifican que el padre Castro se basa en *Felicidad de México* y no en *Origen milagroso del santuario*, sencillamente porque aquí no figuran ni Tolpetlac ni las etimologías. Esto no es pura casualidad: en *Felicidad de México*, Becerra Tanco afirma que traduce «frase por frase» el enigmático cuaderno. Como la gran mayoría hasta hoy, Castro quedó convencido: el relato original de las apariciones había sido escrito en nahua. En concordancia con lo anterior, las tres marcas textuales sugieren que el poeta respetaba en sumo grado la competencia lingüística de Becerra Tanco. Dicho con otras palabras: Castro seguramente desconocía la «lengua mexicana», por eso se acoge al relato de Becerra Tanco, el cual debió considerar el más cercano a ese «relato original» compuesto por los antiguos mexicanos. Por eso mismo, por no saber nahua, acepta como legítimas las explicaciones etimológicas, sobre todo la de Guadalupe y la de *omomachiotinextiquiz*. En este sentido, cabe señalar que los nahuatlato disienten con Becerra Tanco y traducen el término como: «se dibujó en ella y apareció de repente» (Primo Feliciano Velázquez), «allí en su tilma quedó la señal, apareció la preciosa imagen» (Miguel León Portilla), «desde luego ahí se marcó, vino a aparecer la santa imagen» (Guillermo Ortiz de Montellano).<sup>87</sup>

Antes de abordar el segundo punto de Pérez Amador, conviene recordar la cita:

---

<sup>87</sup> «En efecto, la obra de Becerra Tanco dio lugar a tantas interrogantes como las que había respondido; muchas de sus propuestas fueron rechazadas o ignoradas» (Brading 2002: 158). La tradición guadalupana descartó de plano lo relativo al momento de imprimación de la imagen. Tampoco la etimología de Guadalupe tuvo mayores ecos y por lo general se recuerda como un dato curioso o un intento fallido. En cambio, como convenía al principio de verosimilitud, hubo que reconocer que Juan Diego residía en Tolpetlac o Tulpetlac.

[Castro] introduce una variante con respecto al orden establecido por la narración antigua. Tal se localiza en el paso referente a Juan Bernardino, el cual en el poema visita al obispo para referir su visión y sobrenatural cura, mientras que en la narración antigua recibe la visita de Juan Diego y de los sirvientes del obispo luego del milagro en el palacio el prelado.

Es cierto que en todas las versiones, una vez impresa la Virgen en el ayate, Juan Diego se dirige con un grupo de criados de Zumárraga a la casa de Juan Bernardino. Pero también es cierto que en todas las versiones, Juan Bernardino va al día siguiente a testificar al palacio del obispo. Castro sólo refiere este último encuentro; por tanto, más que alteración hay omisión de una secuencia narrativa. En rigor, *La octava maravilla y sin segundo milagro* altera el relato una sola vez. Según las versiones, luego de la primera negativa de Zumárraga, Juan Diego le dice a la Virgen que el obispo nunca le creará y que sería mejor enviar una persona noble y principal. Responde la Virgen:

Oye hijo mío muy amado, sábetе que no me faltan sirvientes ni criados a quien mandar porque tengo muchos que pudiera enviar si quisiera y que harían lo que les ordenase. Mas conviene mucho que tú hagas este negocio y lo solicites. Y por intervención tuya ha de tener efecto mi voluntad y mi deseo (Becerra Tanco 1675: 4r)

En el poema, la misma plática ocurre después de la segunda negativa, es decir, durante la tercera aparición. De esta manera, Castro configura mejor la fe y la paciencia características de Juan Diego.<sup>88</sup> Hay, además, otros desvíos con respecto a las distintas versiones, pero no parece pertinente señalarlos ahora. En definitiva, como buen poeta, el padre Castro se toma sus libertades, no sólo alterando u omitiendo partes del relato sino también intercalando diálogos de su propia cosecha.

Falta abordar el último punto:

La imitación en el último canto de la estructuración de la materia según lo propuesto en el *Nican mopohua* es transparente. Ambas inician con una explicación de la planta de la cual se producen las hebras con las que se tejió la tela para luego describir sus características; entonces la narración pasa, en ambos casos, a describir el retrato empezando por la parte superior, terminando con la parte inferior de la Virgen antes de hablar de la luna y el ángel que la sostiene.

En parte, ya he respondido: si Castro no sigue el texto nahua del *Nican mopohua*, no pudo «imitar transparentemente» la descripción que allí viene de la imagen. Tampoco procede de Becerra Tanco: él no la describe porque esa écfrasis no estaba en el relato

---

<sup>88</sup> El rápido lamento después de la primera negativa de Zumárraga muestra un Juan Diego poco paciente o poco crédulo.

original, como fundamentan con sólidos argumentos la crítica textual y los nahuatlitos.<sup>89</sup> En verdad, la écfrasis del *Nican mopohua* y la de Castro están lejos de ser «iguales». Por un lado, la sinopsis del canto quinto remite al lector, no en vano, a la descripción que viene en la versión de Cruz. Tres ejemplos (hay más) sugieren que, en efecto, el padre Castro sigue o esa descripción o la de Sánchez, que a fin de cuentas son la misma. 1) Según Castro, el rostro de la Guadalupana es «el de un trigueño que esmaltó la nieve» (V, 23, f); según Cruz es «trigueño nevado» (según el *Nican mopohua*, «poco moreno».<sup>90</sup> 2) En el poema, la túnica de la Virgen tiene un color «carmesí de industria obscurecido» (V, 12, f), en Cruz es de un «carmín obscuro» (en el *Nican mopohua*, «en las sombras parece bermejo»). 3) Efectivamente el poema refiere en primer lugar las propiedades y características del maguey; no así el *Nican mopohua*, que sólo apunta que el ayate se tejió con los hilos de la planta. La descripción del maguey como planta maravillosa, en cambio, viene en Sánchez. Por otro lado, Castro no empieza su écfrasis «por la parte superior» sino por la túnica y el manto de la Guadalupana; tampoco sigue un estricto orden descendente: se describen las manos antes que los ojos; los ojos antes que el cabello y las cejas. Por lo demás, la progresión vertical del retrato no es un rasgo distintivo del *Nican mopohua* sino de la tradición poética petrarquista, como puede verificarse en numerosas obras del período y en los dos romances de Castro que anteceden al poema.<sup>91</sup>

#### 2.4. *Guadalupe y las flores. Los poetas y Francisco de Florencia*

A partir del capítulo 24 del Eclesiástico y del Cantar de cantares, la poesía religiosa estableció un estrecho vínculo entre la hermosura de las flores y la Virgen María, considerada la criatura más hermosa de la creación.<sup>92</sup> En el Eclesiástico, la Sabiduría se compara así misma con los rosales de Jericó, afirma que sus flores son un fruto de honor y de honestidad y recuerda los perfumes y olores de otras plantas y árboles, como la parra o la mirra. Por su parte, en el Cantar de cantares, la esposa declara ser la flor del campo y el lirio de los valles, mas no cualquier flor, sino, de acuerdo con fray Luis de León, «cierta rosa en la color muy negra, pero muy fragante». A su vez, el esposo agrega que su amada

<sup>89</sup> Cf. sobre todo León Portilla (2001).

<sup>90</sup> Sigo la traducción de Primo Feliciano Velázquez.

<sup>91</sup> Cf. Georgina Sabat de Rivers (2006) y Martha Lilia Tenorio (1994). Véase el famoso romance decasílabo de sor Juana «Lámina sirva el cielo al retrato». Reproduzco los dos romances de Castro en el Apéndice I.c.

<sup>92</sup> Cf. Laurentino María Herrán (1988: prólogo).

es como la rosa de Sarón y como el lirio que nace entre las espinas, imagen esta última que será aplicada a la Virgen para indicar que ella, al igual que el lirio y la rosa, nace lozana y pura en un mundo corrompido por el pecado.<sup>93</sup> Esta *Rosa das rosas et fror das frores* de las cantigas medievales hallará perfecta síntesis en la *Rosa mystica* que se forma en el Paraíso de Dante y que será sancionada como atributo mariano en 1587, cuando Sixto V apruebe las letanías de la Casa de Loreto. De acuerdo con Francis Dornn:

La Virgen María según nos representa esta imagen es llamada por la Iglesia *Rosa mystica* porque tiene todas las bellas y hermosas cualidades de la rosa. Primeramente, la rosa tiene el primer lugar entre todas las flores y en algún modo es la reina de todas y María excede en santidad y se adelanta en gloria a todos los ángeles y santos y con grande fundamento es reverenciada y llamada la reina del cielo y de la tierra.

En segundo lugar, se llama la rosa flor virgínea por su color cándido y rubicundo y así por el candor se denota la pureza virginal y la modestia por el rubor... (1768: 71).

El primer testimonio poético guadalupano no dice nada acerca de las flores del Tepeyac, pero Betancourt no vacila en sostener que cuando «...el devoto cacique bajó al valle,/ halló el precioso lienzo de la Rosa» (*ápu*d. Peñalosa 1987: 56). La asociación es elemental, pero marca el inicio de un tema grato para la poesía guadalupana: el tema de las flores.

Si bien hay una tendencia generalizada a asociar las flores del Tepeyac con las rosas, no siempre fue así. De hecho, en el relato inaugural de Miguel Sánchez la Virgen le ordena a Juan Diego cortar una variedad de flores, si bien enlista las rosas en primer lugar: «Sube a ese monte... y de allí corta, recoge y guarda todas las rosas y flores que descubrieres y hallares» (26v-27r). Una vez en la cima, a Juan Diego «se le ofrecieron a los ojos diversas flores... convidándose las rosas con su hermosura, tributando las azucenas leche, los claveles sangre, las violetas celo, los jazmines ámbar, el romero esperanzas, el lirio amor y la retama cautiverio» (27r). Desde el punto de vista formal, las diversas flores dan cuenta de los distintos matices de la pintura; en un sentido más amplio, a través del conjunto se acentúa la transformación del cerro en una «primavera del cielo», en un «vergel del paraíso» (Sánchez). Esta idea ya está presente en las octavas guadalupanas de Solís Aguirre:

Sube a buscarlas, y a uno y otro lado  
la vista apenas cuidadosa,  
cuando del Paraíso trasladado

<sup>93</sup> Cf. Osorio Romero (1991: 225).

mira un cuartel de primavera hermosa.

(*ápu*d. Peñalosa 1987: 71)

El poeta señala ligeramente la belleza inaudita de las flores y su aparición en invierno, pero no identifica ninguna en particular, Juan Diego sólo «corta flores». En cambio, retoma la imagen de la rosa nacida entre espinas para aludir a la manifestación de la Virgen entre los jarales del cerro. Así, una vez frente al obispo, Juan Diego relata que trae «...señas de la Rosa/ que halló entre las espinas por su suerte».

En la *Primavera indiana*, Sigüenza y Góngora opone el tópico de la caducidad de la rosa a la eternidad de la flor intempestiva que nace en el Tepeyac. Sin exagerar, el desarrollo argumental se va hilando en torno a los distintos atributos simbólicos de esa flor milagrosa: pureza, brillo, color, aroma, huerto sellado. Las flores, en fin, como Guadalupe, como signo de la transformación espiritual y cultural de México.<sup>94</sup>

En esta dirección, Sigüenza y Góngora imagina que la pintura de Guadalupe es obra de un conjunto diverso de flores, incluso alude a la rosa sobre el final:

Soberana Pandora de las flores  
 quedó María, a cuyo obsequio dieron  
 esas del prado estrellas los colores,  
 que a influjos de la aurora recibieron:  
 la púrpura el clavel, y los candores  
 la azucena y el jazmín no retrujeron,  
 lo azul el lirio, y para más decoro  
 desprende Clicie sus madejas de oro.

Ese aborto de Clórida fragante,  
 el matiz que se viste más lucido,  
 el aroma que jacta más volante,  
 a tanta Reina lo ofreció rendido;  
 de la humilde violeta a la triunfante  
 reina del prado, feudo fue al vestido,  
 que a la luna, que al sol, que a las estrellas  
 a paz indujo en conveniencias bellas.

(octs. 56 y 57)

El poema aprovecha el simbolismo de cada una de las flores. En la primera octava, el encabalgamiento de los verso e-f apura el gongorino contraste de rojos y blancos; al mismo tiempo, aísla al color blanco en un solo verso aliterado («azucena y jazmín»), realzando de este modo la pureza de la Virgen. En cuanto a sus cualidades, la azucena se corresponde con la castidad; el clavel y el jazmín, con la excelencia de sus aromas. El lirio representa

<sup>94</sup> He abordado detenidamente este aspecto de la *Primavera indiana* en la tesis de maestría (Stein 2009).

para Sánchez el amor, además, se le atribuyen propiedades medicinales.<sup>95</sup> Por último, a través de la figura de Clicie, el poema alude al heliotropo, flor asociada a la fidelidad porque nunca deja de mirar al sol.<sup>96</sup> En suma, las flores concentran los atributos de la imagen de Guadalupe: amor, medicina, pureza, fragancia, fidelidad. A partir de todos estos sentidos que le participan las flores, cobra luz la confusa analogía de la virgen María con Pandora, quien trajo al mundo todas las desdichas. Méndez Plancarte explica la inversión de la referencia: «*Pandora*: la Eva de la mitología griega, que al dejar volar todos los males, de su caja de sorpresas, retuvo en su fondo la Esperanza...; y aquí, «la nueva Eva», y la que tiene «todos los dones»...» (1994: II 23).

El *Poeticum viridarium* (1669) de José López Avilés abrevia considerablemente el catálogo y sólo identifica lirios y rosas, las dos flores exclusivas de la Virgen desde el Cantar de cantares:

«Recoge rosas en el monte para que las entregues al Pastor». Entonces brotó ahí una purpúrea primavera, la tierra esparció variadas flores sin que cerca pasara un río; cándidos lilios se entreabrían, descollaban las rosas en el vértice de las cercanas peñas; de ahí, el indio escogió las más bellas...

Bálsamo en las plazas, como canela derramando incienso, ella despidió en México un aroma de suave olor; elegida por Dios, a Él le agradó como la mirra y derramó su pureza en el aroma de las rosas. Gracias a estas rosas, la señal disipó aquella situación crítica; de pronto apareció la Madre dibujada en la tilma.

(*ápu*d. Peñalosa 1987: 188, versión de Roger Méndez; texto latino en pp. 176-177)

La secuencia narrativa no es del todo clara: pareciera que Juan Diego corta rosas y lirios. Sin embargo, y aquí no hay margen de duda, el poema reduce la señal exclusivamente a esas rosas que ordena cortar María, rosas aromáticas que purifican el Tepeyac y desde allí a todo el orbe mexicano. En este sentido, el poeta sostiene que gracias a ellas se «disipó aquella situación crítica», es decir, el conflicto entre el obispo y Juan Diego. El símbolo mariano de la rosa permite por tanto el diálogo entre la religión y los mexicas. Con otras palabras, la evangelización hubiera sido imposible sin la intervención de las rosas.

<sup>95</sup> Cf. la entrada en Covarrubias.

<sup>96</sup> Explica Salcedo Coronel: «Clicie fingen los Poetas, que fue una Ninfa a quien dexó Apolo por otra, a cuya causa estuvo nueve días llorando sin comer, hasta que los Dioses compadecidos la transformaron en la flor, que se dize Eliotropio, la qual oy conserva el Amor antiguo, bolviéndose siempre a mirar el Sol...» (*ápu*d. Góngora 2007: 128).

En un anónimo villancico de 1669, apenas conocido a pesar de ser el primero de tema íntegramente guadalupano, las rosas son preponderantes. Como señala Peñalosa, «aunque no son de mano maestra, ofrecen su cándido ingenio, momentos líricos, toques de gracia, musicalidad métrica en algunos pasajes, además de la inevitable «ensalada» de latines...» (1988: 321). El villancico no elabora en torno a las flores del Tepeyac y apenas refiere algunos atributos de la rosa mariana y el momento en que Juan Diego las recoge:

*Nocturno Segundo. Villancico II*

Ah, del valle labradores  
de las comarcas vecinas,  
las espinas  
que logran vuestros sudores  
ya son flores  
de las Rosa más hermosa  
que en vuestro valle ha nacido;  
si es milagro el más florido,  
dígalo la misma Rosa.

*Coplas*

El amante Nazareno  
dice a su querida Esposa  
que es, entre espinas, la Rosa  
por libre de su veneno.

Hoy viene el favor más lleno,  
pues en vez de las espinas,  
jazmines y clavelinas  
dan a la Rosa colores.

*Nocturno Tercero. Villancico I*

Rosas coge y agavilla,  
frescas, suaves, olorosas,  
y en esa copia de rosas  
hallará una maravilla...

Recata las rosas bellas,  
si de un precepto obligado  
y al mostrarlas recatado  
hace a todos ver estrellas.

(*ápu*d. Peñalosa 1988: 313-314; 316,  
respectivamente)

La prioridad de las rosas sobre las demás flores que se observa hacia 1669 no puede desvincularse de la publicación en 1666 del *Origen misterioso del santuario* de Becerra Tanco. Como señalara, en este impreso el autor sigue muy de cerca el relato de Sánchez-

Cruz, pero, al mismo, introduce ligeras variantes. La más decisiva atañe justamente al tema de las flores: según Becerra Tanco, Juan Diego ve, corta y entrega «rosas de Castilla».<sup>97</sup>

Más adelante voy a referirme al soneto guadalupano de Luis Sandoval Zapata estructurado en torno al tópico de la rosa, acaso compuesto hacia estas mismas fechas. Por lo pronto, llegamos de nueva cuenta a Francisco de Castro, quien en sintonía con Becerra Tanco refrenda que Juan Diego recoge sólo rosas, «envidia de las primaverales rosaledas de Venus en *Gnido y Pafos*» (Méndez Plancarte 1995: I, 246). Ahora bien, el tópico era demasiado común, demasiado trillado en relación con la Virgen María. ¿Qué hacer, cómo relacionarlo con la Guadalupana sin caer en el lugar común? La solución de Castro es una de las genialidades conceptuales del poema: descubre una inaudita correspondencia entre las rosas y la orden seráfica a la que pertenece Zumárraga. Según *La octava maravilla y sin segundo milagro*, la Virgen elige la rosa sobre las otras flores porque un discípulo de san Francisco de Asís nunca podría dudar de semejante seña:

«Dos días ha me avisaste que una seña  
te encargó le llevases tu prelado  
que hiciese de quién soy digna reseña;  
no será incierta la que vuelta en prado  
por el hibierno esa cambrosa breña,  
de pungentes espinas sitiado,  
diere con novedad copia abundante  
de rosa no más bella que fragante.

Dobla de esa colina el desaseo  
y de la que a su espalda mancha hermosa  
vieres –cual lunar bello en rostro feo–  
en tierra macilenta ufana rosa  
–flor que suelo dar yo por jubileo–,  
troncha las que en tu manta venturosa  
den a tu sacro dueño no pequeñas,  
si de Asís viene, de mis gracias señas.

No en México será menos divina  
seña a su mitra de que yo te envío  
tana en hibierno flor hircuntina  
que la que Asís dio a Roma en el estío  
y a su tiara fue tan fidedigna<sup>98</sup>

<sup>97</sup> «Llegó a la cumbre donde halló un vergel de rosas de Castilla, frescas, olorosas y con rocío. Cortó cuantas pudo abarcar en el regazo de su manta» (Becerra Tanco 1666: s.f). Brading señala que Becerra Tanco traduce arbitrariamente el texto nahua. El sintagma *Caxtillan tlaçoxochitl* significa en verdad «flores de Castilla», como en efecto traducen León-Portilla y Ortiz de Montellano. Sin embargo, la «versión oficial» de Primo Feliciano Velázquez repite y refrenda la traducción de Becerra Tanco. A fin de cuentas, las rosas son parte esencial del imaginario guadalupano.

<sup>98</sup> Príncipes: «y a su tierra fue tan fidedigna». Sigo la enmienda de Méndez Plancarte.

purpúrea firma del indulto mío,  
que de mi Hijo entonces tesaurario  
a rosa vista nos franqueó el erario.

(IV, 14-16)

La primera octava recupera los elementos de rutina: la flor nace en pleno invierno y en un cerro lleno de espinas, el cerro se transforma en un huerto: «no será incierta la seña que diere esa cambrosa breña vuelta en prado».<sup>99</sup> Las otras octavas vinculan la rosa con el Jubileo y con Jericó. La asociación es profunda: como señala Miguel Sánchez, las rosas hierocuntinas brotaron milagrosamente cuando el profeta Eliseo purificó las aguas envenenadas; el año jubilar, en tanto indulgencia plenaria y universal para los católicos, supone también una purificación de los pecados. En sintonía con el pensamiento poético guadalupano, las rosas purifican el Tepeyac mientras anuncian el jubileo para el pueblo mexica, esto es, su redención.

Para no extenderme, reproduzco el puntual comentario de Méndez Plancarte, quien explica la correspondencia rosas del Tepeyac-rosas de san Francisco:

En este octava y la siguiente, alúdese a una leyenda franciscana según la cual sirvieron al Santo de Asís unas rosas milagrosamente florecidas para confirmar ante el Papa, el «Tesaurario» de Cristo, la indulgencia de la Porciúncula concedida por la Virgen. Esta narración, de la cual no hay vestigio en más de diez documentos del siglo XIII, primeramente aparece en la relación de Miguel Bernardi, hacia 1330, y si bien tuvo rápida extensión goza de escaso crédito, por lo tardía, entre los historiadores actuales... Sea de esto lo que fuere, volvamos al sentido de los versos: Buena prueba serán a la Mitra de Méjico las milagrosas flores de Jericó («hierocuntinas» las llama nuestro latinista poeta), cuando parecida «firma purpúrea», cosa notoria al mitrado hijo de S. Francisco, bastó para acreditar el mariano indulto de Asís ante la Tiara de Roma (1934c: 5).<sup>100</sup>

La preeminencia que poco a poco ganaron las rosas en el relato de las apariciones suscitó una curiosa interpretación al otro lado del Atlántico. Francisco de Florencia la cuenta y refuta detalladamente en las primeras páginas de *La estrella del norte* (1688), la obra historiográfica que resume y clausura el primer siglo de reflexiones guadalupanas. El

<sup>99</sup> Castro deriva «cambrosa» de «cambrón» o «cambronera»: una especie de planta espinosa que sirve para cercar los terrenos. «Arbolillo que ordinariamente nace y se planta en lo vallados... Produce los ramos derechos y espinosos, las hojas largas y angostas y los tallos muy verdes: sirven para cerrara las heredades...» (*Autoridades*).

<sup>100</sup> Pérez-Amador explica: «Las flores aludidas por Francisco de Castro... son las «Florecillas de San Francisco»... una colección de leyendas piadosas, que cuenta pasajes de la vida de San Francisco de Asís... La colección gozó de una enorme popularidad y fue fuente para la mayoría de las leyendas piadosas tejidas alrededor del santo...» (390-391). Por supuesto que no: las flores aludidas son las rosas de la Porciúncula. En todo caso, esa colección puede ser la fuente de Castro.

13 diciembre de 1683 en el Oratorio de San Felipe Neri de Madrid un desconocido predicador sostuvo que la imagen de Guadalupe era más de España que de México porque su materia prima habían sido rosas de Castilla. El sagaz Florencia entrevió allí un intento de apropiación similar al que los españoles perpetuaban de todos los tesoros de Indias. Por tanto, aclara que las rosas, a fin de cuentas, brotaron en las Indias; además, según una antigua (y misteriosa) relación de las apariciones, Juan Diego vio y recogió «*mochi xochitl*, que quiere decir «muchas flores», sin distinguir ni de la tierra ni de Castilla» (1688: s.f). Como señala Osorio Romero, a partir de la intervención de Florencia el motivo de las flores «adquirió alguna importancia como manifestación del sentimiento de afirmación criolla» (1991: 231). Así, por ejemplo, en el poema latino *Guadalupe* de José Antonio de Villerías, escrito hacia 1724, junto con las rosas se enlistan las flores autóctonas como el cacomite, la campanilla, la pasionaria e «innúmeras plantas que apenas/ por el verbo son signadas o conocieron los cármenes» (...*simul innumerae, quae vix.../ signatur verbo, aut noverunt carmina plantae*).

Como he sugerido y ejemplificado, la rosa hallada entre espinas y las flores milagrosamente brotadas marcan la irrupción de un tiempo vivo en un tiempo muerto. Según la tradición guadalupana, las flores brotaron en una tierra yerma y poco antes del invierno, cuando, parafraseando a Sigüenza y Góngora, el sol abandona Sagitario para ingresar en Capricornio. Estas flores que anuncian la primavera despojando al invierno fueron relacionadas con el versículo del Cantar de Cantares *Flores apparuerunt in terra nostra, tempus putationis advenit, vox turturis audita est*. Versículo donde el Esposo invita a su amada a salir al campo porque, pasados los fríos y las lluvias, la tierra se llena de flores, llega el tiempo de la música y «la tortolita, ave peregrina que no inverte en nuestra tierra, es venida a ella y la hemos oído cantar» (León). Los novohispanos, al apropiarse del versículo bíblico, asociaron el árido invierno con la época prehispánica y la pujante primavera con el nuevo tiempo instaurado por la Guadalupeana.<sup>101</sup> Pero además, la irrupción de un tiempo en otro no es ajena al advenimiento del mismo Jesucristo, puesto que él también había nacido en diciembre. López Avilés traza la analogía en dos hexámetros: *Iesum hyemis veniens imitatur tempore Mater/ ut faciat roseum Ver su Planta Rosis*, («La Madre imita a Jesús que nace en el invierno para hacer una primavera de rosas al pisar esta

---

<sup>101</sup> Cf. Osorio Romero (1991: 227)

tierra», *ápu*d. Peñalosa 1987: 180 y 191). Florencia, por su parte, vincula el nacimiento histórico de María con el de Guadalupe, puesto que si la primera nació en Nazaret, «tierra de flores», la segunda lo hizo en el huerto del Tepeyac.<sup>102</sup> Es decir, enlaza sutilmente a México con Palestina, la historia sagrada con México-Tenochtitlan.

La división en dos eras o tiempos cifrada en las flores refracta a u vez una concepción arraigada en el marianismo: en tanto Madre de Dios, la Virgen es la corredentora de la humanidad.<sup>103</sup> A grandes rasgos, los ideólogos del guadalupanismo sostuvieron que si Jesucristo había lavado el pecado del primer hombre y había traído un mensaje de paz y amor que conducía al reino de los cielos (*Ego sum via et veritas et vita*, Juan 14: 6), nuestra Señora de Guadalupe había traído el mismo mensaje al Nuevo Mundo para redimir y salvar las almas de los mexicas, prometiendo a su vez norte y amparo a todos sus fieles.<sup>104</sup>

Apoyándose en una lectura autorizada del versículo del Cantar de cantares antes citado, Florencia distingue precisamente entre el tiempo de la muerte y el de la vida:

Donde hace consonancia a la libertad espiritual de los pobres indios la versión del parafraste que en el lugar del *tempus putationis advenit*, lee *tempus subiectionis et vox Spiritus Sancti redemptionis*, como si dijera: cuando aparecieron las milagrosas flores en nuestra tierra se oyó la voz de la tórtola pura y casta Madre, vino el tiempo de la sujeción al yugo del evangelio y llegó la voz de su redención a los miserables que estaban en las sombras de la muerte en ella (1688: 79v).

El nuevo tiempo que instauraban las flores del Tepeyac halló también correspondencia con el pacto eucarístico instituido por Jesucristo. Se recordará que durante la última cena el Hijo de Dios reunió a sus discípulos, los convidó con pan y con vino diciéndoles que eran su cuerpo y su sangre y les pidió, además, que repitieran dicha cena en conmemoración suya (Lucas 22). Como refrendó Trento, se instituyó así el santísimo sacramento de la eucaristía, mismo que se recuerda durante la misa cuando el sacerdote consagra el pan y el vino, cuyas sustancias, de forma inexplicable, se convierten en el cuerpo y la sangre de Jesucristo, proceso que la teología denomina transubstanciación.<sup>105</sup> Según los padres tridentinos, la presencia de Cristo en la eucaristía no debía entenderse «como en señal o en figura o virtualmente» (*ut in signo, vel figura, aut virtute*), sino que él

<sup>102</sup> Cf. Florencia (1688: 166v).

<sup>103</sup> La visión de la Virgen como corredentora de la humanidad fue ampliamente elaborada por la oratoria sagrada del Barroco. Cf. Miguel Ángel Núñez Beltrán (2000: 224-226).

<sup>104</sup> Cf. en particular de la Maza (1985), Jaques Lafaye (1999), Richard Nebel (2002).

<sup>105</sup> Cf. Concilio de Trento 1785: 157-158, 171.

estaba allí presente de una forma real y verdadera, en cuerpo y alma (Concilio de Trento 1785: 171).

El 8 de agosto de 1670 en la Catedral de México, el jesuita Juan de San Miguel tuvo a su cargo el sermón para celebrar el nacimiento de la Virgen y la dedicación de la capilla de Guadalupe. La prédica se organiza en torno a una imaginaria batalla entre el Cielo y la Tierra, quienes disputan en los «estrados de la divina justicia» el renacimiento de María en su efigie del Tepeyac.<sup>106</sup> Escoltada por Abraham, la Tierra lamenta que en la imagen no queden huellas de las flores y solamente se admiren los astros. El Cielo, acompañado por Isaac, responde que su oponente ya se había adueñado del retrato del nacimiento de María, descrita en el Cantar de cantares con distintos elementos terrenos. Por fortuna, Jacob acuerda las partes afirmando que el retrato de Guadalupe y el nacimiento de María son tanto del Cielo como de la Tierra. A continuación, San Miguel explica por qué en la imagen no queda rastro de las flores:

Coge el dichoso indio a imperio de María sagrada las flores y las rosas de aquel cerro y recogidas en la tilma las lleva al ilustrísimo prelado. Despliega el ayate, aparece la imagen y desaparecen las flores, pues ¿qué se hicieron? Convirtiéronse en imagen. ¡Raro misterio de sacramentarse: la imagen de Cristo en accidentes de pan y la imagen de María en accidentes de flores! Pero con esta amorosa diferencia: que sacramentado Cristo parecen los accidentes del pan y no parece la imagen y sacramentada María aparece la imagen y desaparecen los accidentes de las flores, porque como había de ser el sacramentarse de María santísima de Guadalupe el despique y el desempeño de sacramentarse Cristo, dispuso este Señor que en su sacramento sólo se vean las especies sacramentales del pan y que su imagen no se vea, y que en el sacramento de María desaparezcan las especies de las flores y que sólo se aparezca su imagen.

En la ficha bio-bibliográfica respectiva, Beristáin observa que San Miguel «no siempre fue el más circunspecto en el púlpito» y que Juan de Palafox y Mendoza recomendó que no siguiera predicando (1883: II, 271). Al margen de las razones que pudo tener el obispo, la conclusión del sermón era problemática: en tanto sacramento, la imagen de Guadalupe podía ser venerada con el culto de latría, reservado exclusivamente a la santísima trinidad.<sup>107</sup> Empero, como el sermón fue impreso y aprobado con tantos lauros,

---

<sup>106</sup> *Sermón que predicó el reverendo padre Juan de San Miguel, religioso de la Compañía de Jesús, rector del Colegio de Santa Ana de esta ciudad de México, al nacimiento de nuestra Señora y dedicación de su capilla de Guadalupe en la santa iglesia Catedral, a expensas de la Archicofradía del santísimo sacramento. Presente el ilustrísimo y reverendísimo señor arzobispo de México don fray Payo de Ribera...* (1671). Cito por este impreso, el mismo carece de foliación.

<sup>107</sup> Desde fechas muy tempranas, la Iglesia estableció una gradación descendente del culto que debían recibir las personas e imágenes sagradas: latría (a la trinidad, a la cruz y al santísimo sacramento), hiperdulía (a la Virgen María) y dulía (a los ángeles y a los santos).

cabe suponer que sus conclusiones no parecieron tan descaminadas. A fin de cuentas, San Miguel pone en clave eucarística la visión de Guadalupe como corredentora y portadora de la luz evangélica; así, el pacto que Jesucristo instituyó entre Dios y los hombres en el cenáculo de Sion se completaba y llegaba a su fin con la imagen sacramentada aparecida en México.

Este proceso inverso de transubstanciación, donde el objeto significante se convierte en el sujeto significado, donde el símbolo de María (las flores) se convierte en María misma, es el desarrollo ulterior de un fantasía poética de Luis Sandoval Zapata, educado «en la tradición literaria de los jesuitas del Virreinato» (Lezama Lima 1981: 148). En un célebre soneto que eternizó su fama y que funciona como epígrafe de *La octava maravilla y sin segundo milagro*, el poeta imagina que las rosas del Tepeyac experimentaron una metamorfosis semejante y mayor a la del ave Fénix:<sup>108</sup>

El astro de los pájaros expira,  
aquella alada eternidad del viento;  
y entre la exhalación del monumento  
víctima arde olorosa de la pira.

En grande hoy metamórfosi se mira  
cada flor, más feliz en cada asiento;  
en lienzo aspira racional aliento  
y nieve vive si color respira.

Retraten a María sus colores;  
vive, cuando la luz del sol hiere,  
de vuestras sombras envidioso el día.

Más dichosas que el Fénix morís, flores;  
que él, para nacer pluma, polvo muere,  
pero vosotras para ser María.

(*ápu*d. Castro 1729: s.f)

Como Sigüenza y Góngora, Sandoval Zapata invierte el tópico de la caducidad: no canta el desengaño, la vida efímera de la flor, sino su inmortal renacimiento en la Rosa mística. Gracias al concentrado e ingenioso juego de las correspondencias, las rosas marianas guardan una similitud con el ave Fénix. Similitud, porque la dimensión eucarística del soneto reside justamente en la diferencia sustancial que existe entre ambas transformaciones: si el pájaro surge de las cenizas siempre igual, siempre idéntico a sí

---

<sup>108</sup> Es difícil establecer si el soneto estaba entre los manuscritos de Castro, si alguien lo intercaló allí o si decidieron incluirlo los editores. Años atrás, lo había publicado Florencia en *La estrella del norte*. Existen numerosas variantes entre ambas versiones, sobre todo la segunda cuarteta.

mismo, las rosas renacen «sublimadas, trocadas su vida vegetal en el «aliento racional», en la vida de la Virgen» (Méndez Plancarte 1995: I, 146). Es decir, bajo las especies de las rosas subyacen las sustancias de María, siendo su presencia, al igual que la de Cristo en la eucaristía, real y verdadera. Así al menos lo entendió Florencia, quien introdujo los catorce versos con el término que daba cuenta de la conversión sacramental:

Don Luis de Sandoval Zapata... empleó en alabanza de la santa imagen su devoción y su musa en varias poesías. Quiero poner aquí, ya que no puedo otras, un soneto en que en un certamen de ingenios acertó a describir la *transubstanciación* admirable de las flores en la santa efigie de María con ventajosa oposición a la conversión del fénix en su imagen (1688: 199v, cursiva mía).

En *La estrella del norte*, Florencia no llega a sostener directamente que las flores habían obrado un prodigio semejante al de la transubstanciación eucarística; sin embargo, sugiere que la presencia de la Virgen en su imagen de Guadalupe puede concebirse sustancialmente. Dicho con otras palabras, el retrato no sólo se orienta hacia su original, sino que allí mismo María está presente de una manera corporal. Por una parte, esto deriva de una concepción particular de Florencia, para quien las apariciones de la Virgen no se dieron en tanto visión o revelación, sino que ella, como el Cristo resucitado, encarnó para bajar al Tepeyac. El prodigio de las flores que Sánchez y Sigüenza y Góngora atribuyeron a Dios, Florencia lo atribuye a la misma Virgen: el perfume que exhala el paraje otrora estéril se debe a «la *corporal* presencia de la Reina de los Ángeles»; es más, el «contacto *real* de sus divinas plantas» había santificado la tierra (1688: 27v, cursivas mías).

Para validar la presencia corporal de la Virgen en su imagen de Guadalupe, Florencia recuerda una de las promesas que, según el beato Amadeo en su *Apocalypsis nova*, la Virgen hizo a los apóstoles antes del tránsito: «Aunque me ausento partiéndome a mi Hijo, pero (*sic*) me quedo y estaré con vosotros hasta la fin del mundo en mis imágenes, así de pincel como de talla. Y conoceréis que estoy en ellas cuando viereis que obro por medio dellas milagros y prodigios» (1688: 131v). Si bien aquí no se especifica cómo era dicha presencia, Brading remite a otra obra mariana de Florencia, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia...* (1766), donde se recoge la misma cita del beato Amadeo pero con una diferencia esclarecedora:

Sabed, hijos míos, dijo la Señora, que por gracia de mi Señor Jesucristo *estaré yo también corporalmente* con vosotros hasta el fin del mundo. No en el sacramento del altar, como está mi Hijo, porque eso no conviene ni es decente, sino en mis imágenes de pincel –como es la de Guadalupe de México– o de escultura... Y entonces

conoceréis que estoy en ellas cuando vieres que se hacen por ellas algunos milagros (150, cursivas mías).

Para ilustrar el poder que emana de esta presencia corporal, *La estrella del norte* propuso el siguiente «silogismo»:

La soberana presencia de María ahuyenta y hace desaparecer al demonio. En esta sagrada imagen, como lo convencen los milagros que por ella hace, está con nosotros presente María. Luego, a vista desta santa imagen, huye y desaparece el demonio de todo este imperio mexicano, adonde se extiende la presencia de su protección soberana (132r).

En definitiva, Florencia relaciona el poder de la Guadalupana sobre los espíritus infernales con las flores del Tepeyac. Según una leyenda transmitida por san Basilio de Seleucia, san Pablo apóstol limpiaba el sudor de su cuerpo con un lienzo, el cual quedó con un olor tan calificado que expelía a los demonios que atormentaban los cuerpos humanos. Si este lienzo obraba semejante prodigio, ¿cuál no haría «la milagrosa fragancia que imprimieron aquellas flores» en la manta de Juan Diego, «el suavísimo olor que hasta ahora están exhalando las rosas»? (132v). Florencia acude entonces al Eclesiástico 24: 23, donde la Sabiduría se compara con los frutos de la vid: «*Ego quasi vitis fructificavi suavitatem odoris, et flores mei fructus honoris et honestatis*. «Yo como una vid fructífera disfruto de buen olor y mis flores dieron fruto de honor y de honestidad» (133r). Como los frutos de la vid no son ni los más fragantes ni los más hermosos, san Bernardo supone que ellos apartan a «las serpientes y todo género de bestias ponzoñosas» (133v). Del mismo modo, María floreció en la capa de Juan Diego como una vid y esparció desde el cerro del Tepeyac su «celestial fragancia... y ahuyentó los demonios y obligó a las tartáreas serpientes a dejar la tierra y ausentarse del reino» (133v). Sin mencionarlo, Florencia tomó del libro de Sánchez la leyenda de san Basilio, la referencia bíblica y la explicación de san Bernardo; pero mientras el bachiller construyó la correspondencia para ofrecer la imagen a san Juan evangelista, quien así podía enfrentar al Anticristo,<sup>109</sup> el jesuita la utilizó para acreditar que las flores del Tepeyac aromatizaban y purificaban a Nueva España. Dio así un paso más en la ya aceptada premisa ideológica según la cual la Guadalupana había desterrado la idolatría, acentuando que gracias a la presencia constante y real de María, Nueva España quedaba protegida contra futuros embates.

---

<sup>109</sup> Cf. Sánchez (1648: 95r).

CAPÍTULO TERCERO  
RASGOS ÉPICOS DE *LA OCTAVA MARAVILLA Y SIN SEGUNDO MILAGRO*

3.1. *Dos notas sobre poesía épica*

El soneto que sor Juana dedicara al autor de *La octava maravilla y sin segundo milagro* viene precedido por el siguiente epígrafe: «Alaba el numen poético del padre Francisco de Castro, de la Compañía de Jesús, en un *poema heroico* en que describe la aparición milagrosa de Nuestra Señora de Guadalupe de México, que pide la luz pública» (cursivas mías).<sup>110</sup> Tal filiación genérica será refrendada una vez impreso el poema, cuya portada indica que está «escrito heroicamente en octavas», es decir, en la estructura métrica más maleable «para escribir hechos de armas y cosas heroicas y para tomar sujeto vario y largo como una historia», al decir de Salazar en la *Suma del arte de poesía* (2010: 187). Muchos años después Alfonso Reyes dirá que *La octava maravilla y sin segundo milagro* es una de las tres epopeyas novohispanas del siglo XVII. Ahora bien –y la pregunta no es en absoluto ociosa–: ¿en qué medida *La octava maravilla y sin segundo milagro* puede ser considerada un poema épico? Si se piensa en las obras más representativas y canónicas del género, el poema está muy lejos de ser una verdadera epopeya. Dicho directamente, no puede equipararse ni temática, ni estructuralmente a *La araucana* de Alonso de Ercilla o a *La cristiada* de fray Diego de Hojeda. Mucho menos a *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena.

De un lado, para acercarse a la dimensión épica de la obra de Castro, conviene recordar de nueva cuenta el matiz que introdujo Beristáin: no un poema épico cabal, sino un poema «con todos los primores de la epopeya». Del otro, la épica culta renacentista, surgida en la corte de Ferrara al finalizar el siglo XV y asimilada en España hacia mediados del XVI, significó un gran problema para los preceptistas, quienes impregnados de la poética clasicista no estaban unánimemente dispuestos a aceptar, por ejemplo, que el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1516), puntapié inicial del nuevo género, era un equivalente

---

<sup>110</sup> «Antes que las palabras *épica* y *epopeya* entraran en las lenguas vernáculas hacia finales del XVI y principios del XVII, la forma convencional de referirse al género era *poesía heroica*... Los primeros testimonios del adjetivo *épico* en castellano aparecen hacia 1580. Lo usa Fernando de Herrera como cultismo latino (de *epicus*), proveniente del griego *epos*, «recitado, verso»... La documentación de *epopeya* es un poco posterior, de principios del XVII, voz también griega que significa «composición de un poema épico» (Paul Firbas 2006: 74). En verdad, la voz *epopeya* la emplea el Pinciano en 1596: «...tal es la heroica, epopeya o épica: ella, como anciana grave, puede usar de los tres géneros de vocablos...» (480, véanse asimismo pp. 453 y 484).

moderno de la *Eneida* virgiliana. Al decir de Antonio Prieto, la épica culta renacentista ostenta desde sus inicios una característica singular: «su permeabilidad o contaminación, y su movimiento descanonizador» (1980: 119). En el caso concreto de la épica hispana, esto implicó una diversidad de poemas imposibles de reducir a reglas específicas, pese a los esfuerzos de los preceptistas y de los propios poetas, quienes intentaron adecuarlos a las viejas normas aristotélicas o a las más modernas esbozadas por Torquato Tasso.<sup>111</sup> Entre tanta disparidad, Frank Pierce encuentra en el empleo de la octava un punto de anclaje para acercarse a un género tan embarazoso de clasificar:

La nueva épica (que... era bastante difícil de definir en otros aspectos) conservó casi siempre su uniformidad en el aspecto formal... esta estrofa nos sirve de *terminus a quo* para el estudio del género, y de rasero para medir las cualidades épicas de gran parte de la poesía estudiada en este libro (1968: 222).

Pero además de la octava, la nueva poesía pudo identificarse como una prolongación de la épica clásica porque recuperó toda una serie de motivos y procedimientos que hallaban sus raíces en los modelos latinos por excelencia: la *Eneida* de Virgilio, *La Farsalia* de Lucano y *La Tebaida* de Estacio. De acuerdo con A. Prieto, para acercarse a la épica culta escrita en lengua vulgar es indispensable tener presente «dos verbos de activa práctica renacentista: *formare* y *nobilitare*». Mientras el primero conjuga los distintos elementos legados por la tradición en una especie de imitación ecléctica, el segundo ennoblece una materia de raigambre popular a través de una lengua poética culta que echa mano del aparato erudito, sea éste un modelo determinado o una poliantea. Añade el mismo autor:

*Nobilitare* mediante el rango personalizador que implicaba la individualización de la obra anónima, concediéndole una proyección biográfica (vida y cultura) con su autoría, y *nobilitare* mediante la *contaminatio* de la obra de anonimia popular con la materia clásica parangonable (1980: 118).

En este orden, la primera liga entre *La octava maravilla y sin segundo milagro* y la épica se encuentra en el asunto mismo del poema, el cual se reduce a una historia anónima conservada durante más de 130 años gracias a la trasmisión oral.<sup>112</sup> Asimismo, esa historia, que a fin de cuentas repite los esquemas tradicionales de cualquier mariofanía y por ello es sumamente sencilla, será objeto de una elaboración poética sin precedentes por parte de un

<sup>111</sup> Cf. Pierce (1968: 221-265). Como ejemplo paradigmático, véanse los respectivos prólogos de Balbuena y de Lope de Vega a *El Bernardo* y a la *Jerusalén conquistada*.

<sup>112</sup> La legendaria discusión sobre la autoría del *Nican mopohua* no afecta el hilo central de mi argumentación.

autor que vive durante los años de formación del pensamiento guadalupano. *Formare y nobilitare* porque las apariciones serán enmarcadas dentro de un plan narrativo que reproduce condensados los esquemas de la epopeya. Segundo, porque para dimensionar épicamente las mariofanías Castro tuvo en mente, con bastante probabilidad, la *Tebaida* de Estacio. Tercero, porque el poema está plagado de alusiones históricas y eruditas que provienen de distintas fuentes, punto señalado en su momento por Pedro de Echavarrri:

en las [octavas] de nuestra mexicana Virgen de Guadalupe, miro copia de flores, sin que falten sus espinas: tales son los sentidos arcanos de muchas octavas, con alusión a los antiquísimos y menos sabidos ritos de los mexicanos en sus sacrificios, al origen de su imperio no menos escondido que del Nilo, a las fieras, rudas costumbres de su barbaridad y a otras muchas historias... (1729: s/f).

Asimismo, habría que proponer otro aspecto para medir la efectiva pervivencia de la épica en la configuración del poema. Me refiero en concreto a la dimensión histórica y nacionalista de la épica hispana, vigente desde sus inicios y signo diferencial respecto de su par italiana. Nuevamente entra en juego el asunto del poema: para Castro y sus contertulios, las mariofanías son un hecho histórico legítimo. Dicho de otro manera, al igual que *La araucana*, el poema presenta las mariofanías como un acontecimiento verídico, situado en un tiempo y en un espacio definidos. En otro orden, importa recordar una de las normas promulgadas por Tasso: la suplantación de las entidades mitológicas por las entidades maravillosas del cristianismo. Es decir, dentro de las convenciones del género, las apariciones pueden aceptarse sin reparos porque entran dentro del imaginario contemporáneo, tal como los ángeles o los demonios que pueblan la épica sacra. Por último, la dimensión nacionalista o, mejor, proto-nacionalista también está presente en el poema, toda vez que no sólo la conquista se interpreta en clave guadalupana, sino que la continuidad histórica de México se debe a la intercesión de la Virgen María, cuyas señas distintivas estarían inscritas en los símbolos distintivos del imperio mexicana. Según esta lectura, México estaba destinado a recibir a la Guadalupeana desde su misma fundación, con todo lo que esto implica para la construcción de una identidad propia diferente de la hispana. Las próximas páginas pretenden validar las hipótesis aquí esbozadas tanto como exponer la manera en que esos motivos y procedimientos propios de la épica se articulan en el poema.

### 3.2. *La octava real*

Adaptación exacta al sistema métrico español de la *ottava rima* toscana, la octava real consta de ocho versos endecasílabos que «se responden alternadamente desde el primero hasta el sexto... en las voces postreras, que se terminan semejantemente; i los dos que restan... tienen una misma cadencia, diferentes de las primeras». Llevada la definición de Fernando de Herrera al terreno formal, la octava se reduce al esquema ABABABCC.

Desde su rotunda manifestación en la *Teseida* (c. 1340) de Giovanni Boccaccio, los orígenes de la *ottava rima* han encontrado distintas respuestas. En principio, los preceptistas del renacimiento avalaron la paternidad de Boccaccio; sin embargo, esto no impidió que arriesgaran dos posibles antecedentes: o bien la octava se remontaba hasta Sicilia, cuyos poetas sólo empleaban dos rimas alternas a lo largo de los ocho versos endecasílabos, o bien derivaba de la lírica provenzal.<sup>113</sup> Lamentablemente, no procuraron ejemplos, tarea subsanada más de un siglo después por Giovanni Mario Crescimbeni en *La historia de la vulgar poesía*. Aquí, la primitiva forma siciliana se ilustra con la lauda 43 de Jacopone da Todi y el linaje provenzal con una canción compuesta por estrofas de ocho versos que distribuyen sus rimas como la *ottava*. Además, Crescimbeni recordó unas estancias «antiquísimas» de Giovanni di Buonandrea que remedan las cuartetos del soneto y asentó la existencia del cantar de *Febus el forte*. Este poema, de acuerdo con la nota sobrepuesta al códice por su antiguo poseedor, Giovanni Mazzuoli, era el primer poema escrito en *ottava rima* y Boccaccio habría encontrado aquí su modelo. A estos antecedentes, los filólogos italianos irán sumando otros, entre ellos, unas devociones del jueves y del viernes santo, donde perfectas octavas campean junto a estrofas irregulares, la publicación del manuscrito de *Febus el forte* que efectivamente poseía Mazzuoli así como del *Cantare de Fiorio e Biancifiore*, también en octavas y acaso anterior a la *Teseida*.<sup>114</sup>

Al margen del debate sobre sus orígenes, importa destacar que hacia mediados del siglo XIV circulaban distintos ensayos métricos que «preanuncian» a Boccaccio.<sup>115</sup> En otras palabras, si él no fue el inventor de la *ottava rima*, fue sin duda quien la dotó de un

<sup>113</sup> Cf., respectivamente, Pietro Bembo (1548: 70) y Giambattista Giraldo (1844: 107).

<sup>114</sup> Las devociones fueron analizadas y publicadas por Alessandro D'Anconca (1872: 5-28). El cantar de *Febus el Forte* fue editado por George John Warren Vernon en 1847 con el título *Il Febusso e Breusso. Poema* (Firenze, nella tipografia Piatti); el *Cantare de Fiorio e Biancifiore*, por Vincenzo Crescini en 1899 (Bologna, presso Romagnoli - Dall' Acqua).

<sup>115</sup> Para el estado actual de la cuestión, cf. Lorenzo Bartoli (1999-2000: 91-99).

dinamismo propio al entrever en ella la forma apropiada para celebrar «de Marte los afanes sostenidos», siendo la *Teseida* uno de los fundamentos de la épica en lenguas romances: no en vano, el poema tiene el mismo número de libros (12) y de versos (9896) que la *Eneida*.<sup>116</sup> A partir de entonces, la *ottava* se irá afirmando en distintos poemas narrativos hasta ganar su primera cumbre con el *Orlando enamorado* (1486) de Matteo Boiardo. Y una vez integrada al «canon de Ferrara», se erige en el metro ideal de la épica culta renacentista y se extiende progresivamente en una línea que pasa por el *Orlando furioso* (1516) de Ludovico Ariosto y llega hasta la *Jerusalén liberada* (1581) de Torquato Tasso.

Pero mucho antes que Tasso, la octava ya había ingresado al sistema métrico español con Juan Boscán y Garcilaso de la Vega. El primero las toma prestadas de Bembo; el segundo la emplea en la égloga tercera para declarar las cuitas de Tirreno y Alcino en medio de un hermoso paraje. En pocas palabras, la poesía española asimiló en primer término la dimensión lírica de la octava. Las incursiones épicas no tardarán: en 1549 aparece la traducción del *Orlando furioso* dispuesta por Jerónimo de Urrea, quien declara seguir fielmente la forma métrica del original; seis años más tarde, Gregorio Hernández de Velasco imprime su versión en octavas y en verso suelto de la *Eneida*. Finalmente, por estas mismas fechas los ingenios españoles comienzan a emplear la octava de forma sistemática en sus poemas narrativos, mismos que exaltan las hazañas del Cid, de Bernardo del Carpio, de Carlos V o la vida de Cristo.<sup>117</sup> Y en uno de los poemas dedicados al emperador, el *Carlo famoso* (1566) de Luis Zapata, la flamante estrofa vehiculiza la materia americana acordando la conquista de México por Hernán Cortés (cantos XII-XIV).<sup>118</sup> Sobre este trasfondo que explora las posibilidades de la épica castellana despunta *La araucana* (1569, 1578 y 1589) de Alonso de Ercilla, donde la expansión imperial sobre el nuevo mundo se erige en tema central y donde la octava descubre su potencial lírico y narrativo, erigiéndose el poema en modelo indiscutido de casi toda la épica posterior.

Además de la práctica aprehendida en los distintos modelos italianos, la rápida y efectiva aclimatación de la octava como metro épico no puede desligarse de un antecedente vernáculo: el verso de arte mayor, específicamente, la copla de arte mayor enaltecida por

<sup>116</sup> Cf. Victoria Campo y Marcial Rubio Áñez (1996: 5).

<sup>117</sup> Cf. el «Catálogo cronológico de poemas publicados entre 1550 y 1700» de Frank Pierce (1968: 327-362).

<sup>118</sup> A su vez, la conquista del Perú por los Pizarro es mencionada muy brevemente (dos octavas) en el canto XXXVI.

Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna*. Por un lado, estas coplas de ocho versos dodecasílabos y tres rimas combinadas (ABBA ACCA) preanuncian a su modo la octava real. Así, por ejemplo, en el *Decir de las siete virtudes*, Francisco Imperial ensaya una octava endecasílabo con el patrón rímico (ABAB BCCB).<sup>119</sup> Por el otro, como señala María Rosa Lida, los motivos épicos ya están presentes en el poema de Mena y en los que a éste siguieron.<sup>120</sup> De hecho, las primeras crónicas rimadas sobre la conquista fueron compuestas en coplas de arte mayor;<sup>121</sup> incluso Juan de Castellanos refiere que los versos italianizantes «dejaban tan mal son» en los oídos del capitán Lorenzo Martín, conquistador de Nueva Granada, «que juzgaba ser prosa que tenía/ al beneplácito las consonancias» (1886, I: 366, canto XIII).

¿Por qué la copla de arte mayor declinó definitivamente frente a la octava? Parte de la respuesta ya fue advertida: por la renovación poética que supone el Renacimiento italiano. A grandes rasgos, las formas métricas importadas de Italia significaron sobre todo la adopción sistemática del endecasílabo, el cual aportó a la poesía castellana una alternancia rítmica que el verso de arte mayor estaba lejos de poseer.<sup>122</sup> Así, por ejemplo, Gonzalo Argote de Molina, abogado de los modos tradicionales y para quien el verso de arte mayor era susceptible de tratar cualquier asunto, no resiste definir al endecasílabo como «verso grave, lleno, capaz de todo ornamento y figura, y finalmente entre todos géneros de versos le podemos llamar heroico» (1575: 96v). Al respecto, señala Frank Pierce:

Gran parte de la poesía solemne del Siglo de Oro fue escrita en octavas reales; este esquema métrico, a la vez que permitía todos los sutiles matices del endecasílabo, daba a la poesía una gravedad y una elegancia que no poseía el muy tradicional pie de romance, con todas sus virtudes, ni el verso de arte mayor, de vida más corta... (1968: 222).

En cuanto a su organización interna, la octava presenta tres características distintivas:

1) es una estrofa cerrada donde el poeta debe explicar un argumento en sólo ocho versos.

<sup>119</sup> Cf. *Cancionero de Baena*, nº 250. El patrón rímico es el mismo que la primera copla del *Laberinto*, la única que difiere del resto.

<sup>120</sup> Cf. M. R. Lida (1984: 494- 514).

<sup>121</sup> A saber: *La conquista de la Nueva Castilla* (c. 1537) y la *Obra en metro sobre la muerte que fue dada al ilustre don Diego de Almagro* (c. 1550).

<sup>122</sup> «Entre las varias experiencias que las letras españolas recogieron de Italia en el período indicado [i.e. el Renacimiento], ninguna se destaca de manera tan definida como la adopción del endecasílabo con todo el cortejo de sus variadas estrofas. En ningún otro momento de la historia de la versificación española, se puede señalar un acontecimiento de semejante importancia» (Tomás Navarro Tomás 1956: 174). Para las notables diferencias rítmicas entre el verso de arte mayor y el endecasílabo, cf. asimismo Navarro Tomás, pp. 91-100 y 174-184.

De ello deriva en gran parte su dimensión narrativa, ya que el vínculo entre cada una obedece a los principios de continuidad y flujo cronológico, indispensables para desarrollar las sucesivas acciones épicas, presentar los diversos personajes, describir los cambiantes escenarios, etc. En este sentido, Antonio Prieto destaca el doble valor de la octava «como unidad en sí misma y como estructura que permite sucederse» (1975:50).<sup>123</sup> 2) Después del cuarto verso se produce una pausa rítmico-sintáctica, entablándose entre las dos partes proporcionales relaciones causales, de comparación, de finalidad, etc. 3) Los pareados finales enfatizan, rematan o resumen el sentido de la octava, «i por esso se llaman la *llave* en toscano» (Herrera).

Un ejemplo de *La octava maravilla y sin segundo milagro* (habla Juan Bernardino):

«¿Quién eres, nueva estrella matutina  
–exclamó–, cuya pitimal potencia,  
siendo a un tiempo mi Apolo y medicina,  
curó con una vista mi dolencia;  
que aunque a las nobles de imitarse dina  
doncellas nuestras la exterior decencia,  
tu beldad mal encubres, pues pareces,  
si una veces mujer, deidad más veces?»

(IV, 36)

Si bien las numerosas octavas que integran un poema heroico respetan esta estructura uniforme, los poetas introducen ligeras variantes cuyo objetivo es salvar la monotonía y agilizar la marcha de los acontecimientos. Una estrategia consiste en alterar la estructura cerrada ligando dos estrofas, de modo que el sentido o argumento no concluye al finalizar el verso 8 sino que se dilata sintácticamente hasta la próxima octava. En el siguiente ejemplo, Castro propone la apódosis de la oración condicional en la primera estancia y la prótasis en la segunda:

Mas, ¿qué importa que el agua solar puro  
a México ofreciese, y que impelido  
a servirla de foso y fuese muro  
un mar de superior tierra vencido;  
que en ella pudiese el epicuro  
de todas las delicias asistido

<sup>123</sup> Sobre el final de la Tabla VI comentaba Francisco Cascales: «PIERIO. Sin duda el Poema heroico será sobre todos los demás admirable y dulcísimo, con tanta variedad de cosas que en su ancho volumen abraza, ¿mas a esta Poesía, qué género de verso le compete? CASTALIO. Octavas, que es el verso más heroico que tenemos; y aunque se pudiera también en Tercetos escribir Epopeia, hállase más impedido el Poeta de la cadena que este género de verso lleva, y es malo de continuar en un discurso grande. Fuera de la Octava podríamos usar de verso suelto, si bien carece de las consonancias, por cuya fuerza pierde la Poesía no poca dulzura» (2002).

hallar su beatitud en el destierro  
 donde no echase menos más que el hierro,  
 si opuesto proceder al cristalino  
 genio de su nativo espejo y suelo,  
 sobre no perdonar algún camino  
 a Venus, tal erraba los del cielo,  
 que el de sus aras culto más divino  
 ser a la atrocidad pudo modelo,  
 cuya fiera observancia más piadosa  
 se aclamó cuando más facinerosa?

(III, 25-26)

Además de la tradicional división en dos partes que instaure la pausa del verso cuarto, los poetas ensayan otras distribuciones sintácticas estructuradas en mayor o menor medida en torno al binarismo. En comparación con un poema épico extenso, llama la atención la cantidad de octavas de este tipo que sobrevienen a lo largo de *La octava maravilla y sin segundo milagro*, su concentración en tan pocos cantos. Se registran las siguientes distribuciones:<sup>124</sup>

- ABAB: ABCC (4+4):

Musa, me halla y memóriame: ¿do habita  
 fuera de Dios la que de Dios adentro  
 virtud sus desenojos facilita  
 trocando a su furor lanzas y encuentro?  
 ¿A quién, dime, de línea no infinita  
 derivó tantas el divino centro  
 de su misericorde omnipotencia  
 que hiciese cielo aparte en la Clemencia?

(II, 23)

- ABABABA: CC (6 + 2):

Dos de su grey el mayoral previno  
 los más lince, que espías le observasen  
 el que ya de su albergue iba camino,  
 intimados que no le perdonasen  
 digresión, posa o paso peregrino  
 de que cautos su vista no informasen.  
 Mas fuese permisión o providencia,  
 se hurtó el indio a sus ojos sin violencia.

(III, 43)

Esta distribución presenta la variante ABA: BAB: CC (3 + 3 + 2):

El aire corresponde a su terreno,

<sup>124</sup> Sigo el catálogo dispuesto por Pedro Piñero Ramírez (1982: 170-171), al que agrego una distribución más (5 + 3).

y cual aquél de amenidad errante,  
 éste de fija variedad ajeno;  
 despoblada estación, vaga o constante,  
 de verde copa o de clarín ameno  
 que brinde al alba o sus victorias cante.  
 Sitio al fin de alto a bajo yermo y mudo,  
 no más de pluma que de voz desnudo.

(III, 12)

● ABAB: AB: CC (4 +2 + 2):

No allí a sus rayos el fulgor ondea  
 superior, por derechos los desprende,  
 y una y otra ostentando acción febea  
 de flechero y pintor la gracia emprende:  
 aquél que hiere y éste que hermosea  
 la crespa sombra que a servirle atiende;  
 aquél que a puro arpón la nube eriza  
 y éste que de arreboles le matiza.

(V, 31)

En conjunto, tales combinaciones son las más frecuentes a lo largo del poema. Individualmente, la más repetida es la octava monomembre o monádica, forma fluida que prescinde de la pausa marcada a final de cualquier verso:<sup>125</sup>

Donde desde Ursa helada a Can fogoso  
 su espejo mira el mexicano lago  
 o la por quien se ve ciudad famoso,  
 de llano a monte con acceso vago  
 subir quiso la tierra, o mal ruidoso  
 engendro suyo fue, que el impío amago  
 con que a Júpiter iba a hacer la guerra  
 de un rayo se quedó pecho por tierra.

(III, 1)

Según Salazar, la octava debe agruparse en coplas de dos versos: «La sentencia ha de ir en la estancia acabando de dos en dos versos» (Salazar 2010: 187). El propio Cascales, advertido por la práctica, objeta tal precepto «Piensan algunos que cada verso a de cerrar su sentencia, o, alomenos, cada copla. No ay tal obligación» (2002: Taba quinta. De la dición). *La octava maravilla y sin segundo* ofrece un sólo ejemplo de esta distribución:

● AB: AB: AB: CC (2 +2 + 2 + 2):

Pero ¿por qué el aspecto divididos  
 irán Reina y vasallo tan amantes?  
 ¿Cómo salieron rumbo a lo reñidos,  
 pincel, tus dos pintados caminantes?

<sup>125</sup> Cf. Esther Lacedena (1980: 444) y Piñero Ramírez.

Si no pueden no ser bien avenidos  
 ¿por qué no van a una sus semblantes?  
 ¿Cómo a Señora y siervo tan amados  
 dibujaste los rostros encontrados?

(V, 48)

De la forma menos frecuente en poesía hispana y que también ocurre esporádicamente a lo largo del poema se registra la siguiente:

- AB: AB: ABCC (2 + 2 + 4):

Su tronco neto el pleno abarque impide  
 de brazos dos en bicodal altura;  
 su herido corazón licor despide  
 que al de Hiblea no le invidia la dulzura;  
 asado, electo pasto al gusto mide,  
 agradecida planta, fiel criatura,  
 pues al que a ningún costo la cultiva  
 no sabe, aunque la tuesten, ser esquiva.

(V, 2)

Junto con estas distribuciones, el poema ensaya otra con notable regularidad que trasgrede la simetría característica de la octava:

- ABABA: BCC (5 + 3):

Numen que usó también de flecha ardida,  
 pero no como el otro invidioso  
 a dar la muerte al que estudió dar vida,  
 sino a poner en término piadoso  
 consigo mismo al ciego propicida:  
 pruébelo el vaso un tiempo venenoso  
 en quien hizo de un tiro a rayo raso  
 ceniza la ponzoña y oro el vaso.

(II, 14)

Esta disposición no resulta atípica en la medida que ya estaba en Boccaccio y la emplearon, entre otros, Garcilaso en la égloga tercera («Elisa soy, en cuyo nombre suena...», 31) y Góngora en el *Polifemo* («Del Júpiter soy hijo, de las ondas,...», 51). Sobre esta misma forma, Castro aplica una inversión y propone la variante ABA: BABCC (3 + 5):

¿En quién, de Dios abajo, halló cabida  
 la que de Dios vencido a Dios laurea,  
 fuerza amante, potencia condolida?  
 ¿En cuál de las criaturas se recrea  
 tanto, que la ya frámea esgrimida  
 de su justicia el golpe sobresea,  
 dejando ya su diestra fulminante

no menos reportada que triunfante?

(II, 24)

Por su parte, los pareados, a más de acabar o resumir el sentido, pueden destacarse mediante el empuje de la sentencia moralizante, dogmática o filosófica, conformando, como en los ejemplos inmediatos, estructuras sintácticas independientes:

Setenta mil, se escribe, que hubo fiesta  
 en que hirieron la piedra, menos dura  
 que el inventor de ofrenda tan funesta,  
 humanas vidas; ¿vióse otra cultura  
 divina a Dios y al hombre más opuesta,  
 o al cielo y tierra fiesta más oscura?  
 No, que de tales fiestas nunca hay días  
 porque el tiro del sol consta de días.

(I, 20)

De allí el habitador noble o plebeo,  
 ninfa o garzón, de su individua suerte  
 no menos que del público trofeo  
 –la ley ya derogada de la muerte–  
 glorias percibe cuando en el recreo  
 del uno el otro su delicia advierte.  
 ¡Oh mundo, mundo, mundo sin tragedia,  
 necio es el que pudiendo no te asedia!

(II, 29)

En ocasiones, Castro desarticula el pareado concentrando la sentencia en el último verso de la octava:

Fortuna, que la vuelta de anegada  
 navega y dicha que a infeliz camina,  
 cuanto quisieres sea, que al cabo es nada  
 si el de mala esperanza la termina.  
 Búscase al mexicano la envidiada  
 de todos, boquirrubia, amante, fina  
 belleza de metal en cualquier cerro,  
 ¿qué es todo el oro, si acabó en un yerro?

(I, 17)

Y, caso contrario, también expande la sentencia, la cual puede comprender los últimos tres versos de la octava e incluso desarrollarse a lo largo de toda su segunda parte:

Débil, sea de pueril, de anciano sea,  
 sin aspirar a más llenez se ufana  
 Delia, mas ¿donde irá que mejor vea  
 cándida luz que al pie de mejor Diana,  
 sol palestina y luna nazarea?  
 ¿Dónde estará más hueca sin ser vana  
 Cintia, que en donde su oquedad ve pía

a cualquier tiempo llena de María?  
(V, 34)

»ya veo a los que afanes exquisitos  
el bronce se fatiga mexicano  
y a los que yerros de homicidas ritos  
forja en tu ofensa a su estigial Vulcano;  
mas ¿para qué hay piedad, si no hay delitos?  
¿Para qué el que me hiciste soberano  
favor de interponerme a tu sentencia?  
¿Para que, si no hay reos, la clemencia?  
(II, 54)

La licencia métrica más empleada por Castro es el encabalgamiento, considerado por Herrera «uno de los caminos principales para alcanzar l' alteza i hermosura del estilo» (2001: 270). Mientras para los poetas del Renacimiento era un recurso ocasional, la tendencia a la amplificación y a la fragmentación de los poetas barrocos terminó por elevarlo a recurso sistemático. A diferencia de las combinaciones estróficas, el encabalgamiento afecta sensiblemente el ritmo del verso, en la medida que desarticula su pausa final. Al respecto, puntualiza Antonio Quilis:

...podemos definir el encabalgamiento como *el desajuste que se produce en una pausa versal al no ser de ninguna manera pausa sintáctica*, o como dice el profesor Balbín *un desajuste entre pausa rítmica y pausa sintáctica*. Supone por lo tanto el encabalgamiento la intrusión de una pausa métrica que no coincide con la pausa sintáctica. Es una modificación perceptible, una vulneración de la estructura de las pausas métricas (1964: 84).

De los datos recogidos por el propio Quilis, se infiere que los preceptistas del siglo XVII no criticaron el encabalgamiento sintáctico o sirremático (separación de dos palabras estrechamente relacionadas, i.e. sustantivo-adjetivo) sino en particular el léxico introducido por los poetas horacianos (separación de una pablara).<sup>126</sup> Así, Francisco Cascales no censuraba reservar el epíteto o el sustantivo para el principio del verso siguiente, pero sí recomendaba la «medida y moderación», quizás alarmado por la cantidad de encabalgamientos que prodigaban los émulo de Góngora. En efecto, si se toma como referencia el *Polifemo*, resulta indudable que Castro intensifica el encabalgamiento hasta niveles insólitos: *La octava maravilla y sin segundo milagro* presenta muy pocas estrofas sin versos encabalgados y numerosas con más de uno. Nuestro poeta ofrece cabales ejemplos de los encabalgamientos sirremáticos y oracionales propuestos por Quilis:

---

<sup>126</sup> Cf. Quilis 1964: 3-16.

- sirrema formado por un sustantivo y un adjetivo

...si ya del cielo no le fue impedido  
 porque sombrease en todo el *inameno*  
*sitio* el gremio infeliz de la ya *ufana*  
*Madre* por gracia de la flor mariana.

(III, 10)

- sirrema formado por un sustantivo y un complemento demostrativo

Ni el siempre ingrato a todos rumbos *ceño*  
*de tierra*, que sorteó tan grato clima...

(III, 8)

- sirrema formado por un verbo y un adverbio

Páramo al fin donde *jamás Vertuno*  
*puso* sus pies, jamás los suyos Flora...

(III, 9)

- sirrema formado por una palabra de relación y el elemento que introduce:

...que él mismo, en viendo a la que en Juan de todos  
 por benéfica Madre se dio, *cuya*  
*belleza* en su telliz viene estampada,  
 se doble en cultos arcos a su entrada.

(IV, 27)

- sirrema versal formado por un tiempo compuesto

...como el bozal de ver bañar su lago  
 de un sol por el diciembre cual por junio  
 jamás se vio, pensando que *se había*  
*mudado* el cielo, el año, el mes, el día.

(IV, 34)

- sirrema formado por una frase o perífrasis verbal

No es lo que más admiración *desea*  
*mirar* frustrada a Láquesis y Clotos  
 del caduco vivir la atroz tarea...

(II, 13)

- encabalgamiento oracional

Desgaje de la Siria, si no a mano  
 puesto allí, la fue el sitio enorme *boca*  
*que en Mongibel de allá rompió Vulcano*,

(III, 7)

Quilis recuerda asimismo la división en encabalgamientos suaves y abruptos, la cual depende de la longitud del verso encabalgado. En el abrupto, se produce una leve pausa

antes de la quinta sílaba del verso encabalgado; en el suave, el verso encabalgado fluye hasta su pausa final:

- abrupto

de su piadosa luz ese *celestes*  
*cíclope*, / ya que no cegó de pena...

(I, 21)

- suave

Culta el cuello del sagro una bisagra,  
óvalo y oro que una cruz *guarnece*  
*de negro esmalte y su valor consagra...*

(5, 14)

En el próximo capítulo voy a examinar más de cerca la apuesta formal y estilística que supone la octava de Castro, en particular su tendencia a desarticular la forma canónica 4 + 4, alterando la simetría y el equilibrio. Por lo pronto, los ejemplos anteriores señalan que el poeta estaba muy bien entrenado en el manejo de la octava real y sabía perfectamente sus límites y posibilidades. Como es sabido, durante los años formativos, los alumnos de la Compañía se ejercitaban tanto en los principios de la retórica como en el arte del verso. No era inusual que los más dotados compusieran breves poemas sacros en octavas heroicas que se recitaba en actos privados de los respectivos colegios.<sup>127</sup> Es bastante probable que la *Primavera indiana*, compuesta hacia 1662, cuando Sigüenza y Góngora no había sido expulsado de la Compañía, guarde una estrecha relación con este práctica. Del mismo modo, el joven Castro debió pulir su técnica y afianzar sus conocimientos poéticos durante sus años de formación. Es más, él mismo debió introducir y enseñar los principios del verso castellano a los estudiantes jesuitas. No en vano su talento para las letras humanas atraviesa su vida, desde los lejanos cursos de letras humanas que dictaba en 1650 hasta la fallida recomendación para impartirlos nuevamente en 1684.

---

<sup>127</sup> El legajo 2609/9 de la Real Academia de la Historia de Madrid es un cuaderno misceláneo del siglo XVII que estaba en el Colegio jesuita de San Isidro (Madrid). Comprende varios años (1634, 1675, 1682, etc.). Entre otras particularidades, se copian dos breves poemas heroicos en octavas leídos por los estudiantes frente a las autoridades del Colegio, toda vez que están dedicados al padre rector: «Canto a María en el primer instante» (anónimo ff. 41r-51r), «Canto el valor en una y otra guerra» (D. Ionni de Velez e Mendoza, 1674, ff. 73r-81r).

### 3.3. *El exordio o ritual introductorio*

Según la preceptiva clasicista vigente en la *Philosophía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano, la epopeya consta de tres partes no proporcionales: 1) *invocatio*, 2) *propositio*, 3) *narratio*. En la primera, el poeta invoca el auxilio divino de las musas; en la segunda, declara el argumento de su obra. La tercera comprende todo el resto del poema, en consecuencia, no forma parte propiamente dicha del exordio o ritual introductorio. Si bien esta disposición era ideal porque provenía de Homero, Virgilio antepuso la *propositio* a la *invocatio*, reordenando así la secuencia que adoptaría la épica ulterior.<sup>128</sup> Más tarde, Lucano introdujo una variante polémica al sustituir la invocación de las musas por una dedicatoria al César (Nerón), cuya dignidad bastaba para dar cauce a la *Farsalia*. Con estos antecedentes, los poemas épicos del Renacimiento elaboraron un ritual introductorio que, salvo excepciones, aceptó el modelo propuesto por Ariosto en el *Orlando furioso*, a saber: proposición, invocación, dedicatoria.<sup>129</sup>

Para el Pinciano, la proposición debe ser «breve y clara en cuanto sea posible», sin «circuncisión ni rodeo alguno». El poeta, «en brevísimas razones» debe decir «lo que pretende cantar, captando la atención con prometedoras cosas dignas de ser escuchadas» (1596: 475). En este orden, propone la estrofa inaugural de *La octava maravilla y sin segundo milagro*:

Canto el milagro y el retrato escribo  
del igual verdadero que pintado  
portento, efigie a quien su matiz vivo  
reinas sirvieron flores muerto el prado;  
la que el cielo, a pesar de lo nocivo  
del sitio adusto y del diciembre helado,  
del tosco lienzo y del ingrato suelo,  
pintó cual quiso y la sacó del cielo.

(I, 1)

Como dictaba el modelo virgiliano (*arma virumque cano...*), corresponde a la *propositio* presentar el poema y la acción del poeta como un canto; dicho de modo diverso, el verbo «cantar» en la primera octava era prácticamente una norma. Al igual que *De Cortés valeroso y mexicana* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1588) o *La cristiada* de Hojeda, el

<sup>128</sup> Cf. Cedomil Goic (2008).

<sup>129</sup> Cf. Antonio Prieto (1975: 16). Entre las excepciones del modelo ariotesco, se recordará que *La araucana* carece de *invocatio*, desempeñando esta función la dedicatoria a Felipe II.

padre Castro privilegia el endecasílabo enfático con el verbo en posición inicial.<sup>130</sup> Empero, perturba la norma al desdoblar el poema en canto y escritura, estableciendo para cada acción dos complementos directos que regularán la marcha de los versos: por un lado, se cantará el milagro, es decir, se dará cuenta de los acontecimientos que así lo determinan; por otro, se escribirá el retrato, es decir, se trazará la descripción de una imagen, misma que ocupará todo el último libro. Si bien es cierto que la *Eneida* propone una dualidad temática (se celebran las armas troyanas y la piedad de Eneas, y en esta línea Tasso canta *l'armi pietose*), la presencia de dos verbos en la declaración inicial del argumento no era sólita. Por lo pronto, la primera parte de la octava expone la esencia del retrato-milagro y establece de entrada su relación con el modelo: 1) es una copia exacta, única y admirable (el «igual verdadero», el «pintado portento»), 2) sus colores se deben a unas flores que brotaron en tierra estéril («su vivo matiz/ reinas sirvieron flores muerto el prado»). La oración yuxtapuesta que introduce la segunda parte de la octava elide el complemento directo y sugiere la sobrenaturalidad del retrato-milagro («Canto y escribo la que el cielo pintó cual quiso y la sacó del cielo»). Asimismo, distribuye en dos perfectos y simétricos bimembres sus otros rasgos excepcionales: a la iterada esterilidad de la tierra («sitio adusto») se suman ahora el pleno invierno («diciembre helado»), el país inhóspito («ingrato suelo») y la tela sin aparejo («tosco lienzo»)<sup>131</sup>. El complemento elidido dará paso a la segunda octava, donde su explicitación anafórica supone, en principio, una concentración de significado:

La maravilla, digo, continuada  
que a México envidiar, no ya Castilla,  
mas la parte del orbe más pintada  
puede; la que admirable maravilla  
hoy, como cuando a flores ostentada  
en un diciembre que al abril humilla,  
se vio florida maravilla extraña  
aun en su patria de la Nueva España.

(I, 2)

La singularidad de este retrato compuesto de flores se reduce al sustantivo que da título al poema: «maravilla» no sólo remite a un «suceso extraordinario» sino también a una «flor azul listada de rayos rojos, de figura de campanilla: los tallos son muy altos y de

<sup>130</sup> Por lo visto, si el verbo «cantar» aparecía en el primer verso ocupaba la primera o la última posición. Es decir, su importancia quedaba resaltada por la acentuación enfática del endecasílabo o por su posición rímica.

<sup>131</sup> «TOSCO: Grosero, basto, sin pulimento, ni labor» (*Autoridades*).

agradable vista y las flores se marchitan inmediatamente que las da el sol, y aunque suelen volver a revivir nunca pasa su duración de tres días» (*Autoridades*). El suceso extraordinario reside, sin duda, en que esta flor de la maravilla perdura a través del tiempo; en este orden, Castro señala que la voz «absolutamente pronunciada convida al oído a percibir la flor y atender la novedad» («Al lector»). Material y espiritualmente, la subsistencia de la flor implica la fusión del pasado de las apariciones con el presente de la enunciación: aquello que sucedió ayer no ha cesado y se actualizará e interpretará en el trascurso del poema. En el plano estructural, la segunda octava cumple con la norma de establecer en la *propositio* el espacio geográfico de la narración épica.<sup>132</sup> De acuerdo con Cedomil Goic, ésta era una estrategia para vincular la «significación personal del asunto... al interés patrio del narrador» (2008). En el caso de Castro no puede ser más evidente: esa maravilla supera no sólo a las de Castilla (por sinécdoque «El Escorial», también «La octava maravilla») sino a todas las del orbe. Para confirmar semejante sobrepujamiento, el poema desarrolla la estrofa inicial:

Aquella de Lisipos y de Apeles  
 espanto colorido, asombro, idea,  
 que aún estando en cadáver los vergeles,  
 donde jamás olió flor Amaltea,  
 y en lienzo, cuyos hilos a cordeles  
 tiran, se deja ver la nazarea  
 fénix copiada, en vez de los colores,  
 con las que el florícida mes dio flores.

Del mariano país la primavera:  
 al campo de un ayate reducida,  
 ayate cuya no menos grosera  
 tela desnuda fue, que por vestida  
 tan varia en sus matices persevera,  
 persiste en sus colores tan florida,  
 que siendo al temple, pasma los pinceles,  
 cansa pintores y delicia fieles.

(I, 3-4)

Luego de dos octavas que bordean el retrato-milagro refiriendo sus cualidades excepcionales, reunidas en torno al término maravilla, y luego de situar esa maravilla en Nueva España, la *propositio* explicita finalmente la figura allí representada o, mejor, «la

---

<sup>132</sup> Véanse, entre otros ejemplos, la *Eneida* («y fue el primero que arribó en Italia/ y tomó tierra en la lavinia costa»), *La Araucana* («...la cerviz de Arauco no domada»), la *Jerusalén conquistada* de Lope («venció en los campos de Belén divino»), la *Argentina* de Barco Centenera («por descubrir el ser tan olvidado/ del argentino reino...»), etc.

ínclita héroe de este poema»: la Virgen María («la fénix nazarena», «el mariano país»). A la contracción que supone la octava precedente sobreviene ahora una expansión que retoma la materialidad de la pintura. En primer término se asienta su perfección: es la idea que nunca podrán concretar escultores y pintores (los Lisipos y los Apeles), porque albergar y producir ideas es un atributo divino (véase *supra* 2.2). A su vez, se elabora el tema de las flores y del ayate desde una perspectiva especular, puesto que ahora el milagro del ayate reproduce y eterniza el milagro de las flores: si éstas brotaron en un campo muerto para pintar la flor de la maravilla, el ayate es una tela burda donde florece la imagen primaveral de la Virgen. Así como las flores vencen los rigores del tiempo, los colores vencen la tilma pintada al temple, que, se recordará, es la pintura menos durable. De esta manera, la *propositio* instaura los dos campos semánticos opuestos que rigen el pensamiento guadalupano, los cuales apuntalarán el desarrollo y la estructura del poema: de un lado, lo culto, vivo y bello; del otro, lo inculto, exangüe y grosero. Es justamente en la transformación definitiva y en su perduración donde radica la naturaleza del retrato-milagro que asombra a los pintores y deleita a los fieles. Transformación y perduración que enlazan el destino de México con la historia providencial del cristianismo.

En definitiva, la *propositio* condensa el argumento del poema en la primera octava y luego desarrolla las particularidades de esa «maravilla» que se canta y escribe. Por una parte, esta *amplificatio* verifica la exigencia de novedad («ofrezco cosas nunca antes dichas») que signa al poema épico desde los tiempos de Lucano y que encuentra su expresión más cercana en Ariosto («De Roldán diré un caso juntamente/ que en verso o prosa nunca fue contado...», I, 2) y en Ercilla («Cosas diré también harto notables...», I, 2).<sup>133</sup> De forma complementaria, resulta el marco propicio para introducir la *invocatio*: al exaltar el sujeto-objeto del poema, el autor asume que será imposible emprender su canto sin el auxilio divino. Tal imposibilidad se alude en un octava intermedia que cifra el mito de Faetón, siempre vigente en el imaginario poético del siglo XVII.<sup>134</sup> Si el joven auriga eternizó su desgracia en las aguas del Erídano por querer conducir el carro paterno sin

<sup>133</sup> Cf. Curtius (1998: I, 131-132).

<sup>134</sup> Véase, como ejemplo paradigmático, la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana (1992: 251-298). La octava también puede aludir a Ícaro; sobre la amalgama de las dos figuras en la poesía áurea, cf. Georgina Sabat de Rivers (2005: capítulo 5, apartado c).

ayuda, otro tanto sucederá con el poema de Castro si su pluma («canto el milagro») y su pincel («escribo el retrato») no son guiados por una mano celeste:

Mas, ¿qué Apeles pincel, qué Fénix pluma,  
 qué tebano, qué délfico instrumento  
 no dará, antes que al metro, la que suma  
 maravillas tan muchas, documento,  
 si no escrito, citado en blanca espuma,  
 de trágica memoria al escarmiento,  
 si de pincel y pluma tu divina  
 diestra, líneas y vuelos no apadrina?

(I, 5)

Naturalmente, los poemas religiosos sustituyeron la invocación a las musas paganas por una más elevada. Así, por ejemplo, Jacopo Sannazaro invoca a las «seráficas legiones» (*El parto de la Virgen*), Tasso a la musa que «en el cielo refulgente» ciñe «de estrellas inmortales la corona» (*Jerusalén libertada*) y Lope «a la virtud impenetrable y suma» (*Jerusalén conquistada*). Sin apartarse de sus antecesores, Castro invoca a la Virgen María a través de una serie analógica que irá aludiéndola hasta finalmente nombrarla. En principio, sigue una correspondencia cuyo modelo es *El divino Orfeo* (1634) de Calderón, donde el mito de Orfeo y de Eurídice concentra la historia de la redención.<sup>135</sup> Mientras Orfeo es una figura de Jesucristo, músico y poeta que organiza y fructifica el universo con su canto, Eurídice lo es de la naturaleza humana. Cuando ésta pierde la gracia divina a causa de la serpiente, Orfeo-Cristo desciende al infierno y la redime al son del harpa construida con la madera de la cruz:

El instrumento que ves  
 que al abismo ha de dar luz  
 por aquesta parte es Cruz  
 y ataúd por esta es,  
 y el instrumento es después,  
 porque la Cruz y ataúd  
 tienen tan alta virtud  
 que su música amorosa  
 podrá librar a tu esposa  
 de prisión y esclavitud.  
 Cruz, ataúd e instrumento  
 juntos, Orfeo, he traído:  
 el jeroglífico han sido  
 de un inmenso sacramento.

(vv. 1134-1147)

---

<sup>135</sup> Cf. Curtius (1998: I, 324-348)

Asimismo, Orfeo es hijo de Calíope, correlato por extensión de la Virgen María (vv. 376-388). Al decir de Ernst R. Curtius, gracias a «la solución cristiana al problema de las Musas» aprendido en Calderón, el padre Castro invoca a la musa de la poesía épica y de la historia en tanto representación soberana de la Madre de Dios:

Oh tú, Caliope, oh tú no más fecunda  
intacta engendratrix del sacro Orfeo,  
que penetrando la estación profunda  
del llanto y de la noche alcázar feo,  
a tan heroica suavidad le inunda,  
que su captivo captivó trofeo  
en la que tú le originaste lira,  
tú, a tu copia, al matiz, al arte inspira.

(I, 6)

Prolongando el imaginario grecolatino, la próxima octava establece el lugar que María ocupa en el empíreo mediante un comparación con la poeta Safo, la décima musa de la tradición clásica:

Tú, la que numen décimo no al coro  
vulgar creciste de las musas nueve,  
cual Safo, sí cual tú, la que canoro  
número y numen al querub promueve,  
a cuya planta bebe aquel sonoro  
castalio instinto que a los otros llueve;  
tú, del Parnaso empíreo, tú, María,  
décimo coro y cuarta jerarquía.

(I, 7)

A diferencia de la poeta Safo y al igual que ella, María es un ser humano que ha engrosado no el coro de las diosas paganas sino el de los ángeles, cuyas nueve órdenes hallan su correlato en las nueve musas. Por lo menos desde la Edad Media solía aceptarse que la Virgen estaba por encima de y dominaba sobre los nueve coros angélicos, así en la oración *Salve Mater Salvatoris* de Adam de San Víctor: «Oh María, estrella de la mar, en vuestra dignidad suprema domináis sobre todos los órdenes de la jerarquía celestial» (Augusto Nicolás 1861: 261).<sup>136</sup> La misma idea puede encontrarse en *La cristiada* («¡Oh Musa de los nueve respetada/ coros de inteligencia amorosa», VI, 1) y en gran parte de la doctrina mariana de la ascensión a los cielos. Empero, si la Virgen constituía por sí misma

<sup>136</sup> *O Maria, stella maris/ dignitatis singularis,/ super omnes ordinariis/ ordines coelestium.*

una jerarquía dentro del orden celeste no estaba del todo resuelto.<sup>137</sup> Para Castro es evidente que sí: ella es la cuarta jerarquía que se ubica por encima de las tres angélicas y, en tanto *Regina angelorum* (letanía lauretana), infunde el aliento a los querubes para que entonen sus cánticos de alabanza.<sup>138</sup>

En cuanto a la dedicatoria que generalmente forma parte del ritual introductorio, conviene recordar que preceptistas como el Pinciano la aceptan con reparos: el poeta que «ha de contar o cantar lo que quiere, debriále bastar el socorro divino (que esto significa la invocación a la musa), sin pedir después el humano» (1596: 473). Tal observación acaso explique la tendencia a suprimir la dedicatoria en los poemas heroicos sobre la Virgen María, particularidad que se verifica en *El parto de la Virgen* de Sannazaro, en la *Vita di Santa Caterina vergine e martire* (1592) de Marco Filippi o en la *Historia de la Virgen María* (1648) de Antonio de Escobar y Mendoza (carece incluso de invocación). Del mismo modo, *La octava maravilla y sin segundo milagro* reduce el exordio a la *propositio* y a la *invocatio*, donde despliega el argumento del poema e introduce ciertos elementos que apuntalarán su desarrollo.

### 3.4. *Corografía del México de Moctezuma*

En el décimo libro de la *Farsalia*, César pregunta al sacerdote Acoreo «los orígenes de la nación de Faros, la situación de sus tierras, las costumbres del pueblo y los ritos y figuras de los dioses» (vv. 170-179), demanda que deriva en una extensa relación del río Nilo y de los pueblos que baña hasta llegar a Egipto. Entre las diversas figuras retóricas de la descripción, Lucano emplea la «corografía», tropo que se caracteriza por delinear la «forma y figura» de un país o de una región, «añadiendo juntamente las cosas que fueran más dignas de memoria, así en la naturaleza de sus provincias como de sus habitantes», al decir de Pomponio Mela, autor precisamente de una *Corographia* de la tierra en el siglo I (1780: 118).<sup>139</sup> Ese aproximar detalladamente un territorio distante y acaso desconocido se convertirá en un recurso ineludible de los poemas épicos sobre la conquista y estará vigente

<sup>137</sup> Cf. Caput Nonum, Quaestio VII (Utrum B. Virgo in caelum assumpta peculiarem hierarchiam constituat) en Ioannes Baptista Novatus, *Divae Mariae...* (1639). La aceptación se remonta a Johan GERSON, teólogo medieval que postula a María como la segunda jerarquía después de la santísima trinidad.

<sup>138</sup> Véase el análisis detallado de esta octava en *infra* 4.2.

<sup>139</sup> *Corografía*: del griego *choros*, «país», y *grapho*, «escribir». Para las figuras retóricas de la descripción, cf. Gideon Burton (2001).

desde sus inicios; así, el *Carlo famoso* presenta de forma fragmentada en los cantos XII y XIV un cuadro del México de Moctezuma. Por su parte, la necesidad de situar al lector europeo en el lugar de los acontecimientos, hará que Ercilla comience la *narratio* de *La araucana* con una extensa corografía del reino de Chile que abarca prácticamente el primer canto. Limitando los ejemplos al México prehispánico, importa recordar *De Cortés valeroso y mexicana*, donde la corografía ocupa la misma posición estructural que en el poema de Ercilla, así como el canto XI de *El peregrino indiano* que «trata de la descripción de México, y costumbre dél y su tierra».<sup>140</sup>

Una vez finalizada la *invocatio*, *La octava maravilla y sin segundo milagro* introduce una «breve noticia de la antigua México, lastimosa causa y dichosa patria de tanta maravilla» (Sinopsis Canto primero). Como claramente indica la sinopsis, Castro no pretende acercarse a la realidad americana, entonces de sobra instalada en el imaginario europeo, cuanto leer el pasado prehispánico a la luz del presente católico. De esta manera, la grandeza del México de Moctezuma recreada por Zapata, Lobo Lasso o Saavedra Guzmán, cuyo gobierno llega incluso a ser elogiado, será sistemáticamente degradada.<sup>141</sup>

Esta premisa se manifiesta desde el comienzo mismo de la corografía:

De siete reinos imperial señora  
México fue en su rey, no coronada  
menos las sienes que la vencedora  
planta de hollados ceptros laureada;  
mas hoy, si la que entonces fue se ignora,  
divina más, por menos endiosada,  
de deidad mejorando en su fracaso,  
segunda vez Roma del noroeste ocaso.

(I, 8)

El argumento que estructura la octava es a todas luces un lugar común: la analogía México-Roma. Poetas como Arias de Villalobos, Bernardo de Balbuena o Solís Aguirre anclan la equivalencia en el boato actual de Nueva España, equiparable al legendario de Roma.<sup>142</sup> En cambio, Castro privilegia la lectura histórico-religiosa: México es una «segunda Roma» porque ha pasado del paganismo al cristianismo. Los elementos que

<sup>140</sup> Remito al lector a Pedro Guibovich Pérez (1999 y 2007), quien aborda el desarrollo de la corografía en las descripciones de la ciudad de Lima durante el siglo XVII y en el *Poema Heoryco Hispano-latino* de Rodrigo de Valdés.

<sup>141</sup> Zapata: «A aquestos [*i.e.* sus súbditos ] en paz larga en breve suma/ tenía su rey supremo Moctezuma» (XII). Lobo Lasso afirma que el rey era «bárbaro, pero recto y justiciero,/ bravo conquistador y gran guerrero» (I).

<sup>142</sup> Cf. Méndez Plancarte (1995: 121n).

entablan la correspondencia están *in praesentia* a lo largo de la octava. En primer lugar, se destaca el dominio imperial que los mexicas tenían en la región, del mismo modo que antes lo tuvieron los romanos en el Mediterráneo. Como señala Pérez Amador, los siete reinos tributarios de México se corresponden con las siete colinas donde está emplazada Roma (290). En la segunda parte de la octava aparece el resto de la serie: en la actualidad México ha olvidado su pasado idólatra y responde a la ley de Dios («la que entonces fue se ignora»), ha dejado sus múltiples dioses por el único Dios verdadero («divina más, por menos endiosada»), es decir, el politeísmo mexica se asimila con el romano. Por último, la caída de la antigua religión supone un ascenso espiritual («de deidad mejorando en su fracaso»). De esta manera, el esplendor prehispánico queda opacado por la luminosidad que instaaura la «verdadera» fe y México resulta con toda propiedad conceptual una «segunda Roma». Dentro de este esquema, la equiparación con Roma concede a México un lugar privilegiado dentro del plan divino: si aquélla es la sede de la cristiandad en el Viejo Mundo, la sede del Nuevo no puede sino repetir el mismo proceso histórico. Este principio remite a la *Monarquía indiana* de fray Juan de Torquemada (que, como se verá, es una de las fuentes de esta sección del poema):

No pienso que es fuera de propósito hacer memoria, en este lugar, de la populosísima y tan ilustre ciudad de Roma, cabeza que fue en un tiempo de los reinos e imperios gentílicos y ahora lo es de toda la cristianad, a la cual ha tomado Dios en la tierra por suya y tribunal de sus tenientes los sumos pontífices. Y la razón que me mueve para ello es parecerme en la mayor parte de sus principios que esta mexicana se le parece, y colegir de esta similitud y semejanza cómo escogía esta ciudad para cabeza de Iglesia en este Nuevo Mundo, como escogió la de Roma para el mismo fin, en el que respecto de éste llámanos Viejo... (1723: 289, Lib. 3, cap. 22).

Luego de dos octavas que introducen al rey Moctezuma descrito más adelante («prolepsis»), el poema refiere el asiento de México-Tenochtitlan y su mítica fundación:

Mediterráneo breve, a quien la altura  
 (treinta en ámbito millas sobre ciento)  
 si no polar, montes puso en cintura,  
 claro en su primer planta brindó asiento  
 que en paz la baña, en guerra la asegura,  
 siendo el ave que al sol sin escarmiento  
 ojos porfía, un tuno y una peña  
 de su puebla feliz augural seña.

(I, 11)

El asentamiento en medio de la laguna («mediterráneo breve») era ciertamente lo más asombroso de la ciudad y serían inagotables los ejemplos. Por lo demás, resulta imposible

establecer si Castro trabaja con alguna fuente o con su propia percepción. En todo caso, la imagen de las altas montañas ciñendo el lago puede hallarse también en Torquemada: «Habiendo, pues, tratado del sitio de esta ciudad, hemos de tratar de su comarca y cosas pertenecientes a su adorno y frescura. Está cercada y rodeada de montes y tiene una muy hermosa corona de sierras al derredor» (1723: 306, Lib. 3, cap. 28). A su vez, el verso bimembre que cierra la descripción señalando lo inexpugnable de la ciudad, «en paz la baña, en guerra la asegura», remite a Lobo Lasso : «Hácese un lago ancho y espacioso,/ [...] / de la insigne ciudad seguro foso/ guarda y amparo de otras muchas villas» (I, 13 ad).<sup>143</sup> Pero más allá de estas coincidencias, Castro destaca el asiento de México-Tenochtitlan porque las señas que le dieron su origen (el águila, el nopal y la peña) revelan un decreto divino:

Tan desde su barbárico principio  
aquel con propiedad solo monarca,  
aun cuya admite no permisión ripio,  
con señas de su augusta la antemarca  
virgínea Madre, un tiempo municipio,  
ave al sol lince, a la universal barca  
peña ancoral y estirpe bien sabida  
por su entre abrojos fruto de la vida.

(I, 12)

Como ha estudiado Solange Alberro, vincular los símbolos prehispánicos con los símbolos del cristianismo fue una práctica ejemplar entre los jesuitas. En efecto, Castro elabora a partir de dos relaciones previas: el águila como figura de la Virgen María, que, además, había sido desarrollada en la *Imagen* de Sánchez, y el nopal como figura de la corona de espinas de Jesucristo. Dicho con otras palabras, esta práctica sincrética ya había establecido que la Virgen y su Hijo estaban ocultos en los dos símbolos fundacionales de los mexicas.<sup>144</sup> Con estos elementos, Castro propone su propio concepto: el águila, «el ave lince al sol», es naturalmente la Virgen; ella es además una piedra, un ancla donde reposa la Iglesia («peña ancoral a la universal barca»). Por último, su linaje es «bien sabido» porque se remonta a la tribu de David y sobre todo porque en su vientre llevó a Jesucristo («el fruto de la vida»), nacido, como la tuna, entre espinas, es decir, en un mundo corrompido por el

<sup>143</sup> El carácter inexpugnable de la ciudad tal vez emane de la segunda carta de relación, cuando Cortés trasmite el miedo que tenía de quedar encerrado y morir de hambre al cortársele todas las vías de salida-acceso (los tres caminos que llevaban a tierra firme). Sobre la vigencia del tópico de la laguna en la poesía novohispana, cf. María José Rodilla (2012).

<sup>144</sup> Cf. Alberro (1999: 82-119).

pecado.<sup>145</sup> El futuro de México como segunda Roma estaba por tanto escrito desde el origen mismo de la ciudad. Yendo al extremo, su asombrosa belleza emana de una elección divina. Es precisamente en este punto donde entran en tensión la tópica fertilidad de la tierra americana y las costumbres de los antiguos mexicanos:

Mas, ¿qué importa que el agua solar puro  
a México ofreciese, y que impelido  
a servirla de foso y fuese muro  
un mar de superior tierra vencido;  
que en ella pudiese el epicuro  
de todas las delicias asistido  
hallar su beatitud en el destierro  
donde no echase menos más que el hierro;  
  
si opuesto proceder al cristalino  
genio de su nativo espejo y suelo,  
sobre no perdonar algún camino  
a Venus, tal erraba los del cielo,  
que el de sus aras culto más divino  
ser a la atrocidad pudo modelo,  
cuya fiera observancia más piadosa  
se aclamó cuando más facinerosa?

(I, 13,14)

La degradación del pasado conduce a una viciada presentación de los mexicas, quienes aparecen como un pueblo ocioso, inclinado al placer e incluso a la lujuria («el epicuro que sigue los caminos de Venus»). De acuerdo con Margarita Peña, esta imagen degradante de los pueblos originarios se remonta a la épica colonial del siglo XVI, siendo el punto de partida un hecho real: los sacrificios humanos, aquí anticipados en esos «fieros» cultos que los mexicas tributaban a los dioses para garantizar su subsistencia.<sup>146</sup> En el poema, semejantes hábitos originan un desajuste o un desvío entre el orden natural y el orden social: la «perversión» moral y religiosa de los mexicas se opone a la benéfica inclinación de su lago y de su tierra («opuesto proceder al cristalino/ genio de su nativo espejo y suelo»).<sup>147</sup> Por tanto, y a pesar de las señas que Dios ha depositado en México, el admirable asiento de la ciudad y los opimos frutos que produce resultan insignificantes en

<sup>145</sup> La Iglesia como barca parte del episodio de Cristo y la barca (Mc. 4: 35-41). La Iglesia como barca sujeta a una piedra remite sin duda a san Pedro (*petra*-«piedra»), el pescador y primer jerarca de la Iglesia (Lc 5: 3, Jn 21: 15-17). A su vez, el fruto de la vida deriva de las palabras del ángel cuando la anunciación: «¡Tú eres bendita entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre!» (Lc 1: 42). Por lo demás, cf. Pérez-Amador (294).

<sup>146</sup> Cf. Peña (2000: 48-51).

<sup>147</sup> «Otros dixeron que genio no era otra cosa que la symetría y conmesuración de los elementos, la cual conserva los cuerpos humanos y los de toda cosa viviente» (Covarrubias, GENIO).

tanto conviven con costumbres y dioses contranaturales. El mismo desvío se verifica en el tópico del oro, desarrollado en dos octavas que reiteran la estructura sintáctica de las anteriores («¿qué importa..., si...?»):

¿Qué importa que de Tetis los cabellos  
y que de Opis las preciosas venas,  
oro en vez de cristal ondeando aquéllos,  
del Pactolo corriesen las arenas;  
y éstas, brotando en los humores bellos,  
de que la luna las dejó tan llenas,  
antes que el duro pico las rompiesen  
en opulentos hilos prorrumiesen;

si del bajel a salvamento el vaso  
y de la siempre ley fallando el oro,  
yerros, cual agua, haciendo a cada paso,  
nafragaban los dueños del tesoro;  
si el tesoro a su dueño tan escaso  
que no monta el rescate de su lloro,  
o es oro a su señor el que no pudo  
serle a la sola herida algún escudo?

(I, 15,16)

Ambas octavas elaboran episodios transmitidos por Cortés en la segunda carta de relación. La primera alude, en clave mitológica, al abundante oro que había en los ríos del imperio de Moctezuma, esos ríos que recorrían los soldados españoles guiados por los súbditos del monarca. La segunda recuerda que todos los presentes y promesas de tributo que Moctezuma hizo a Cortés no lograron detener su marcha («no monta el rescate de su lloro»). Enfatizan este punto los últimos pareados: literalmente, las armaduras de oro de los mexicas no pudieron librarlos del fuego español, metafóricamente, el oro de Moctezuma, a fin de cuentas, no sirvió para nada.

Los dos motivos desvirtuados a lo largo de estas cuatro estrofas simétricas (la abundancia de la tierra y las riquezas minerales) son el marco propicio para detenerse en la verdadera causa de tal degradación, anticipada en la estrofa 14:

Tal caminaba el ciego Tenoztlino,  
si de oro tan cargado, que se armaba  
para empresas marciales del más fino,  
pero con tantos yerros se mezclaba  
que se excedió inhumando a lo divino:  
no bárbaro vulgar idolatraba  
tan atroz en sus aras –no te asombres–  
que tuvo a culto más, matar más hombres.

No ya cual de otras bárbaras naciones,

simple no más, su injusta idolatría  
bruta sangre echó a mal en oblaciones,  
crueldad su sacrilegio revertía  
inhumana ofrendando corazones  
a su sacra deidad, si no fue harpía.  
Calle la proverbial ara inhumana  
en taúrica Efigenia a su Diana.

Setenta mil, se escribe, que hubo fiesta  
en que hirieron la piedra, menos dura  
que el inventor de ofrenda tan funesta,  
humanas vidas; ¿vióse otra cultura  
divina a Dios y al hombre más opuesta,  
o al cielo y tierra fiesta más oscura?  
No, que de tales fiestas nunca hay días  
porque el tiro del sol consta de pías.

(I, 18-20)

Nuevamente, los sacrificios aparecen como una contradicción entre dos órdenes, en este caso, entre el humano y el divino. A partir de aquí, los próximos versos recurren a la hipérbole para dramatizar semejante contradicción. Por un lado, se establece una tensión entre las culturas prehispánicas y el «resto» de las culturas paganas: ninguna practicaba un culto tan desviado («no bárbaro vulgar idolatraba/ tan atroz en sus aras...»). Mientras las otras culturas sacrificaban animales, los mexicas sacrificaban corazones. El término de la comparación no puede ser sino el imaginario grecolatino anticipado por las harpías: los rituales mexicas superan en atrocidad a los legendarios de Ifigenia, la sacerdotisa de Diana que sacrificaba en Taúride a los extranjeros que allí arribaban. Esa tensión que se ha ido moviendo hacia el mundo grecolatino regresa con la última octava al mundo católico, previa hipérbole de los setenta mil prisioneros inmolados en la inauguración del templo de Huitzilopochtli (y la historia que escribe este suceso es la *Monarquía indiana* de Torquemada). La tensión, que ha ido aumentando en intensidad y en cantidad, se transfiere entonces al plano litúrgico: las fiestas de la Iglesia se oponen radicalmente a las fiestas de los mexicas.

Dentro de este esquema, la presentación de Moctezuma subraya su crueldad y tiranía, ausentes, por ejemplo, en la carta de relación de Cortés y matizadas por Lobo Lasso, donde el rey puede ser un «hombre crúel, horrible y atrevido» (I, 34 e) pero también «animoso, astuto en cualquier arte/ sin superior, igual y sin segundo» (I, 32, c, d), «derivado de la estirpe generosa/ y de la sangre ilustre y más perfecta/ de Acolhüa y su casa valerosa» (I, 33 b-d). El primer motivo que refiere el poema es la prohibición que tenían sus súbditos de

mirarlo a los ojos. Si para Saavedra Guzmán tal norma significaba recato y obediencia a la estirpe real de Moctezuma,<sup>148</sup> para Castro atenta contra la relación armoniosa que deben guardar el cielo y la tierra:

Su natural señor hizo grandeza  
o estado de mayor soberanía  
que al pedernal pagase la cabeza  
el que a verle de rostro se atrevía;  
¡monstruosa celsitud, informe alteza  
la que de grande, grande se impedía,  
cuando perdiera el ser de excelso el cielo  
a perderle de vista el menor suelo!

(I, 22)

El segundo motivo atañe a la antropofagia que según el poema se limitaba a las mesas reales, costumbre de la que huye hasta el pecado capital de la gula:

Del execral idolotito humano  
observó la real mesa el bruto rito,  
manjar no al hombre menos inhumano  
que a la hambre horror, asombro al apetito;  
que aun a su gula fue fatal tirano,  
pues del pobre le huyó con lo exquisito  
para arrostrar vianda asaz tan fiera  
que aun de olerla la gula se muriera.

(I, 23)

Por último, *La octava maravilla y sin segundo milagro* recrea un motivo inusual (no aparece ni en Zapata, ni en Lobo Lasso ni en Saavedra Guzmán) cuya fuente es el capítulo 71 de la *Historia de la conquista de México*. Allí, Francisco López de Gómara refiere el aborto general ordenado por Moctezuma, ya que en su casa había «ciento y cincuenta preñadas a un tiempo» y no quería repartir sus riquezas entre tanto herederos:

De mujeres trescientas cruel marido,  
le escriben las historias, no grosero  
menos con la razón que comedido  
con su atroz gusto, cuando no primero  
de la conubia el vientre fue impedido;  
que el autor de himeneo asaz tan fiero  
al crudo parto se la dio expedida  
llevándole de padre a parricida.

(I, 24)

---

<sup>148</sup> «...descalzos todos ellos, arrimados,/ mirando a las paredes muy severos,/ tendiendo mantas por a do pasaba/ y jamás nadie al rostro le miraba» (XI).

Recapitulando, Moctezuma aparece como un rey soberbio, altivo, lujurioso, antropófago y parricida. Y como del rey pende la gracia o desgracia de sus súbditos, Tenochtitlan se configura en el poema como un ciudad maldita, al igual que la Tebas de Estacio, asolada por el incesto y el odio filial, o que las legendarias Sodoma y Gomorra, habitadas por hombres inmorales que no respetan la ley de Dios. Estructural y poéticamente, el padre Castro crea un fuerte contraste: cuanto más sombría sea la pintura del antiguo México, tanto más resplandecerá la hermosura de la nueva ciudad. Como en un retablo, la corografía termina en su línea inicial: la degradada tierra mexicana ahora fructifica gracias al estado superior que le participa el católico imperio español, no debiendo envidiar nada a cuantas «el mar de Cristo baña,/ una del siempre Dios y otra de España» (I, 25).

### 3.5. *El escudo de Carlos V y las tablas votivas del templo de la Clemencia*

Entendida en un sentido amplio como «la representación verbal de una representación visual» (J. Haffernan), la écfrasis aparece ligada a la epopeya desde la archiconocida descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada*. La épica latina, además del obligado escudo, sumará otros objetos, entre ellos las pinturas del templo de Juno en Cartago (*Eneida* I) y el joyel de la diosa Harmonía (*Tebaida* II). Los elementos artísticos a describir aumentarán considerablemente durante el Renacimiento, al punto de conformar un variopinto repositorio que almacena telares, redes, copas, pabellones nupciales y más.<sup>149</sup> A lo largo de *La octava maravilla y sin segundo milagro* sobrevienen tres écfrasis diferentes en contenido y extensión: la del escudo de Carlos V (I, 27-30), la de las tablas votivas del templo de la Clemencia (II, 5-10) y la del lienzo de nuestra señora de Guadalupe (V). Como esta última comprende todo el canto final, su examen queda reservado para más adelante (véase *infra* 5.2).

En rigor, el poema no presenta una descripción ni amplia ni detallada del escudo de Carlos V; en todo caso, enlaza los destinos de México y del imperio español mediante los símbolos allí acuartelados. El escudo es, por tanto, el referente, implícito al comienzo y explícito al final, que moviliza la visión providencialista de la historia al tiempo que sintetiza la genealogía de Carlos V (y éste sí es un recurso propio de la écfrasis).

<sup>149</sup> Cf. Gilbert Highet (1978: I, 240-243).

Genealogía y providencia que el poema remonta a Rodolfo I de Habsburgo, quien cifraba la misión sacrosanta de los Austria en la leyenda del viático, difundida y vitalizada durante los trescientos años que la casa estuvo al frente del imperio español.<sup>150</sup> Según dicha leyenda, un día Rodolfo se apeó, se arrodilló y le cedió su caballo a un clérigo que llevaba el santísimo sacramento a un moribundo. Con este simbólico gesto, el rey manifestaba la sumisión del poder terreno a la autoridad de Cristo; sumisión que en *El segundo blasón del Austria* de Calderón, el clérigo interpreta como la futura grandeza de la estirpe, destinada a dominar las naciones por su defensa de la fe católica:

«Dios te honre como tú  
le has honrado; Dios te asista  
como tú le has asistido  
y con su gracia infinita  
te ampare como tú a mí  
me has amparado y confía  
en que te ha de pagar Dios  
esta fineza con dichas  
que en ti y en tu descendencia  
se conserven sucesivas».

(vv. 213-227)

*La octava maravilla y sin segundo milagro* entrevé en la conquista de México una de las «pagas» de Cristo a la «fineza» de Rodolfo:

Dióselo al quinto Carlos el cordero,  
que el vellón inocente en crueldad tinto  
por cinco puertas se la entró guerrero,  
regraciándole al nieto el don sucinto  
con que Rodolfo le honró el primero;  
Rodolfo, abuelo del planeta quinto,  
o Marte a cielos dos, belga e hispano,  
de Aries y Leo conjunción no en vano.<sup>151</sup>

(I, 27)

Como es sabido, Carlos V nació en Gante (Bélgica, condado de Flandes), fue el primogénito de la unión entre Felipe el Hermoso (Aries) y Juana la Loca (Leo) y en consecuencia heredero de los territorios de los Habsburgo (Austria) y de los reinos de los

<sup>150</sup> En 1685, Carlos II, mientras paseaba por Madrid, repitió la legendaria acción de su antepasado. Los ingenios españoles lo celebraron con un justa poética. «Los novohispanos no se quedaron atrás y, con algún retraso por la natural dilación con que llegaban las noticias a América, dieron a luz la *Copia de la carta escrita en Madrid con sonetos de ingenios desta Corte*» (Tenorio 2013: 127). Sor Juana también festejó la piadosa acción de Carlos II con un romance (no. 143bis) y un soneto (no. 194) (Cruz 2009: 382-384; 435-436).

<sup>151</sup> Princeps: «del Aries y Leo conjunción no en vano». Deshago la contracción porque altera los acentos rítmicos del endecasílabo.

Reyes Católicos (España). La correspondencia de España con la constelación de Leo se funda, por sinécdoque, en el escudo de León, reino en posesión de Juana; la de Aries con los Habsburgo emana de la orden del toisón de oro, cuyo soberano era el soberano de la dinastía, en este caso, Felipe el Hermoso (y huelga repetir que la constelación de Aries representa un cordero). Esta triple equivalencia (España-Leo-León, Austria-Aries-Cordero) favorece otra más profunda, en la medida que el cordero y el león son las figuras por excelencia de Jesucristo, como respectivamente expresan el primer verso de la octava 27 y el primero de la 29. En suma, y en consonancia con la visión providencial, la alianza heráldico-astrológica estuvo ordenada por Jesucristo (el «ínclito Ariel» crucificado y resucitado en Palestina), quien esperó hasta Carlos V para emprender la conquista:

Del ínclito Ariel (que en Palestina  
vencido y vencedor de injusta muerte  
otra vez fundó el orbe en su rüina),  
próvido ambage fue, querida suerte,  
que la Leonis entrase en la Arietina  
casa; porque el piadoso, a par de fuerte,  
Arisleo por Austria y por Castilla  
hiciese campo a tanta maravilla.

El de Judá león siempre triunfante  
dudó no si, a nombrar al que convino  
de su América esfera digno Atlante,  
aguardó que el de Flandes vellocino  
al de España león, en lazo amante,  
hiciese en Carlos géminis divino;  
porque fuese vanguardia a tal Belona  
Cristo en su imagen, ya que no en persona.

(I, 28-29)

Por una parte, Carlos conjuga la piedad cristiana (Aries) y la fuerza militar (Leo) o, sencillamente, su piedad es la piedad del cordero de Dios y su fuerza es la fuerza del León de Judá, atributos que lo erigen en «imagen» de Jesucristo. Tal idea repite la condición solar, cuasi divina del monarca, quien era el vicario perfecto de Dios en la tierra. Por la otra, los pareados de ambas octavas someten la visión providencialista a una lectura guadalupana: si bien la dimensión sagrada del monarca queda intacta, la conquista se considera el paso previo de las mariofanías del Tepeyac.<sup>152</sup> De esta manera, Carlos y sus ejércitos llegaron primero («fueron la vanguardia»), porque era necesario desmalezar un territorio corrompido («hacer campo») para que pueda aparecer «tanta maravilla», es decir, esa «Belona» que es la

<sup>152</sup> Esta sutil alteración fue entrevista y estudiada por Francisco de la Maza (1984).

Virgen de Guadalupe.<sup>153</sup> Esta última identificación halla sustento en la doctrina de la Inmaculada Concepción, según la cual la Virgen María es también una diosa guerrera porque triunfó del pecado original. Así, por ejemplo, en la canción de Cristóbal Negrete que obtuvo el segundo lugar en el certamen a la Inmaculada de 1654:

De esta suerte María,  
 en la mente del Padre sempiterno  
 toda sabiduría,  
 se concibe sin mancha y *ab eterno*,  
 pertrechada de heroica fortaleza,  
 libre de culpa y llena de pureza.

Escudo cristalino  
 su brazo empuña de virtudes lleno,  
 que el cielo la previno  
 contra el original, mortal veneno,  
 para que diese sabía, armada y fuerte  
 al mundo vida y a la culpa muerte.

(*ápu*d. Tenorio 2010: I, 443)

En consecuencia, en tanto Belona, la Guadalupana será quien venza definitivamente las oscuras tinieblas en que yace el pueblo mexicana una vez consumada la conquista. Explica Osorio Romero:

El novohispano paulatinamente deslinda y diferencia sus intereses respecto de la corona española... Reconoce, es cierto, su origen en el esfuerzo y la virtud de la corona; pero esta acción la ubica tan sólo en el horizonte humano, para él la conquista es un mero instrumento que la voluntad divina emplea para alcanzar sus designios. En el discurrir del criollo Nueva España debe su ser, en un plano más profundo, a la voluntad de los poderes superiores que le ha asignado un destino preestablecido (1991: 212).

La octava que cierra la écfrasis enlaza todos los elementos puestos en juego:

Cuando del Tenoztlán en la conquista  
 a Marte le incumbió la excelsa parte,  
 consulta muy de allá fue que no asista  
 a tan ínclita Palas otro Marte  
 que el que en sus armas el cordero alista  
 y descoge el león en su estandarte,  
 que la de Nazareth Augusta Palas  
 al cordero león debe sus alas.

(I, 30)

El referente que ha motivado la lectura heráldico-astrológica finalmente queda explícito: es en el escudo de Carlos V donde aparecen juntos por vez primera los dos

<sup>153</sup> «HACER CAMPO. Desembarazar el lugar ocupado con alguna cosa para poner otras, y lo mismo se dice de las personas... Vale también batallar cuerpo a cuerpo...» (*Autoridades*).

símbolos de Jesucristo, el león en el primer y cuarto cuartel y el cordero en el collar del toisón de oro que lo circunda. Ese Marte que al principio de la descripción era Carlos V se asimila ahora con ese Marte que es Jesucristo. Si éste le dio las alas a María para que pueda huir del dragón que la embiste en el Apocalipsis 12, las alas de la Guadalupana se deben a su vez a la conquista emprendida por el descendiente de Rodolfo I. Llevando la interpretación al extremo, el águila que estaba inscrita en la fundación de México-Tenochtitlan está también presente en el escudo imperial. Por último, la doble mención de María como Palas Atenea completa la referencia a Belona: la victoria sobre las tinieblas traerá la luz de la sabiduría, de la verdadera fe.

De acuerdo con la sinopsis, el segundo canto de *La octava maravilla y sin segundo milagro* se desvía de su asunto principal (*i.e.* las mariofanías) para investigar «reverente la causa que impulsó la divina severidad de ceder de su justo derecho con un pueblo de tan atroz idolatría, poniéndole de idólatra en andar de predestinado. Dase por primera vez respuesta que fue la divina Clemencia». En este orden, las primeras 22 octavas presentan esta potencia divina capaz de torcer las perentorias decisiones de la Justicia y de hacerle envainar su espada. Como indica la misma sinopsis, el modelo que inspira esta sección del poema son los vv. 480-496 del libro 12 de la *Tebaida*, donde Estacio describe precisamente el altar sagrado que los tebanos tenían erigido a la Clemencia. Según el poeta latino,

Sobre él, como trofeo, está pendiente  
 más de una cabellera y vestidura  
 que dejó en testimonio allí la gente  
 que mejoró su suerte y su ventura»

(1888: II, oct. 136).<sup>154</sup>

Castro, en cambio, imagina que esos votos decoran el templo de la Clemencia, el cual, a diferencia de esos palacios épicos donde campean las riquezas de Átalo, sólo ostenta las precarias pinturas ofrecidas por sus clientes en señal de agradecimiento:

Su templo, en vez de atálico atavío,  
 tapizado verás de asombros raros:  
 allí a torpes nadantes flecha río  
 no alcanzó; aquí de senos tan avaros,  
 como el tuyo, Caribdis, el navío,  
 que ya cadáver en los altos faros

<sup>154</sup> ...*maestarumque super libamina secta comarum/ pendent et uestes mutata sorte relictæ*. Cito la versión en octavas de Juan de Arjona, hecha a principios del siglo XVII y editada en el siglo XIX. En rigor, la versión de Arjona llega hasta el libro 9, los últimos tres, según parece, fueron vertidos al castellano por Gregorio Morillo.

lloraban de tan crudo movimiento,  
volvió un roble hecho al mar y cuatro al viento.

De hombres y escollos hombres redimidos  
–pues de un humano Scila más humanos  
dejó el hierro en purpúreo sumergidos  
que el negro mar de escollos sicilianos–,  
en un buen o mal lienzo coloridos,  
allí horrores exequian soberanos  
al huésped, que los cobra de sus lares,  
en las paredes más que en los altares.

(II, 5,6)

Las octavas elaboran a partir de la écfrasis el tópico literario del naufragio, cuyas distintas situaciones ilustran las tablas que penden en las paredes del templo más que en los altares de los sacrificios. El primer cuadro representa a los náufragos que, pese a no saber nadar, llegan vivos a la costa, agarrados quizás a una tablilla como el peregrino de las *Soledades* gongorinas; el segundo figura una nave zozobrando que sale indemne cuando desde el puerto la daban por perdida. La tercera pintura recrea el instante que sigue al naufragio: la benevolencia del huésped que reciba al infortunado y que escucha atento las asperezas que ha pasado, ya en el mar, eludiendo el legendario escollo de Escila, «que sepultó a muchos en el negro mar de Sicilia» (MP 240), ya en su propio terruño, salvándose del escollo humano que fue el dictador romano Sila, quien anegara «en el mar de su sangre» a tantos hombres (Méndez Plancarte 1995: I, 240).<sup>155</sup>

Según Estacio, en el ara de la Clemencia no hay «alguna forma humana/ ni de piedra o metal se muestra bulto,/ que le agrada a la diosa soberana/ habitar en el pecho más oculto» (oct. 137).<sup>156</sup> Del mismo modo, en el poema de Castro ninguna de las pinturas representa el rostro («vulto») ni la talla de la Clemencia, sino los diferentes peligros enmendados por su mano y su genio:

No en pario mármol huellas de su vulto  
docto cava el pincel, no la bosqueja  
en lámina luciente pincel culto,  
sí lastimada aunque del que te aqueja  
mal, su mano feliz es genio esculto  
en vez de rostro, en la salud te deja

<sup>155</sup> Entiendo: «...allí, hombres redimidos de escollos y de hombres narran [=exequian] horrores soberanos al huésped que los rescata de sus tierras [=cobra de sus lares].» Interpreto «exequian» como un hápax de Castro a partir del verbo latino *exsequor*, una de cuyas acepciones es precisamente contar o narrar. Cf. *A new and copious lexicon of the latin language* edited by F. P. Leverett (Boston, 1838, p. 316), donde se consignan ejemplos de Cicerón, Tito Livio y Tácito

<sup>156</sup> *nulla autem effigies, nulli commisa metallo/ forma dei: mentes habitare et pectora guadet.*

cuanto se te pintó como quisiste,  
color hallando en los que tú perdiste.<sup>157</sup>

Y si no, como quiso el que ya iba  
a ser con más horror que no a la muerte  
depósito infeliz de tumba viva,  
que le pintase la que al huelgo suerte  
oye al cielo su etérea compasiva,  
que el paso a Astrea, a Jove el rayo invierte,  
no quiso que en la tabla le pintase  
donde a tierra la vida rescatase.

Cual quiso le pintaran su caída:<sup>158</sup>  
el que ahora de la indómita cayese  
fiebre, aunque en mansa pluma, ahora de erguida  
cumbre el caballo al agua le escupiese;  
no quiso aquél, vistiendo nueva vida,  
que en la que desechó mortaja fuese,  
y éste en el que a su muerte se interpuso  
tronco, cambiando la guadaña en huso.

(II, 7-9)

Mientras algunos de sus devotos aparecen pintados con toda la vitalidad de sus rostros, antes pálidos o moribundos (7, g-h), otros prefieren eternizarse en el momento en que piden su ayuda o bien en lo más arduo del peligro. Así, el que está a punto de ahogarse en el mar («de ser depósito infeliz de tumba viva»), se representa en el instante en que la Clemencia escucha su ruego y no cuando ha alcanzado la costa asido a uno de los restos del barco (8); el que tiene una fiebre mortal, prefiere figurarse a punto de morir y no cuando ha «desechado la mortaja» (8). Por último, el que se desploma de su caballo en un precipicio pinta el momento de su caída y no cuando ha sido rescatado por el tronco que le salvó la vida (9).

La descripción cierra con una forma conclusiva que resume o enumera las múltiples pinturas, si bien éstas sólo dan una vaga impresión de lo que en realidad es capaz la Clemencia:

Dígalo, aunque suspensa, numerosa  
en su templo no menos que distinta  
cuanta ya por su mano prodigiosa

<sup>157</sup> A reserva de una mejor interpretación, entiendo la octava de la siguiente manera: «El docto cincel no talla las líneas de su cara, ni el culto pincel bosqueja su figura en una lámina luciente; pero sí compadecida del mal que te aqueja, su dichosa mano es el genio que está esculpido en vez de su rostro, genio o mano que te pintan la salud que perdiste como tú la quisiste [=te deja como quisiste cuanto se te pintó en la salud], devolviéndote los vitales colores que se te habían ido a causa del miedo [=color hallando en los que tú perdiste].»

<sup>158</sup> Princeps: «Cual quiso le pintaran *en* su caída», verso hipermétrico que enmiendo suprimiendo la preposición.

votiva tabla sus facciones pinta,  
 tan propias como dignas de una diosa  
 que ánima es de los males que despinta;  
 pues sólo expresan su deidad matices,  
 de ayer miserias que hoy pintan felices.

(II, 10)

Desde el punto de vista pictórico, el padre Castro destaca la profundidad o dimensión de los objetos representados a través de la técnica de la perspectiva, toda vez que su descripción presenta, por lo menos, dos planos: el principal, donde aparece el momento cumbre (los náufragos o la nave llegando a la costa, la caída en el precipicio, el rostro colorido), y el secundario, donde delinea el instante anterior o posterior según el caso (los náufragos a punto de ahogarse, la nave zozobrando, el tronco que salva la vida, el rostro pálido). Estos dos planos insisten sobre el mismo punto: una situación límite, determinada por el destino, y la intercesión de la Clemencia que «invierte el paso a Astrea y el rayo a Jove». En este sentido, la descripción de las tablas votivas cumple una función específica: la de introducir y anticipar («prolepsis») la acción redentora de la Virgen María. En cierto sentido las écfrasis del escudo y de las tablas se complementan: mientras la primera remite a una situación anterior para explicar la dimensión providencial de la conquista, la segunda preanuncia que ésta estuvo determinada por la intercesión de la Clemencia, a través de la cual actúa la Virgen María, como elucida el próximo apartado.

### 3.6. *El sueño y la máquina sobrenatural*

La visita del héroe, de un personaje o del propio autor del poema a un espacio sobrenatural donde adquiere conocimientos del pasado o del futuro cuenta asimismo con un largo itinerario en el género épico.<sup>159</sup> Si bien el antecedente inmediato es el descenso de Eneas al inframundo en el libro sexto de la *Eneida*, los poetas no podían olvidar los episodios de *La araucana* donde el propio Ercilla asiste a los misterios del universo y a los acontecimientos del mundo mediterráneo (batallas de San Quintín y de Lepanto). Al margen del contenido, importa señalar que estos excursos de *La araucana* siguen un mismo esquema narrativo: el poeta se pierde (entra en un estado de ensoñación o persigue una corcilla), se encuentra con otra persona (Belona o Guaticolo), llega a un paraje ameno y finalmente a un prodigioso recinto donde tiene lugar la revelación («la más alta cumbre de un collado» o la cueva del

<sup>159</sup> Cf. Highet (1978: I, 244-245).

«mágico Fitón».<sup>160</sup> Del mismo modo, en el segundo canto de *La octava maravilla y sin segundo milagro* el sueño transporta al poeta al paraíso terrenal, antesala de la visión que sobreviene en el paraíso celestial (23-70). Además de introducirse como personaje de su propio poema, recurso inherente de la épica colonial, Castro condensa y vehiculiza a lo largo de este pasaje otros tantos motivos de la epopeya, concretamente la visión de un radiante palacio, el conciliábulo de los dioses y el procedimiento de la máquina sobrenatural.

Una vez finalizada la presentación de la Clemencia (1-22), Castro invoca nuevamente a la musa para que le recuerde dónde habita esa virtud que apacigua y modera la ira divina:

Musa, me halla y memóriame: ¿do habita  
fuera de Dios la que de Dios adentro  
virtud sus desenojos facilita  
trocando a su furor lanzas y encuentro?  
(II, 23)

Por respuesta, entra en un trance:

De cuya invocación habido el voto  
por eco entusiasmo me responde:  
tal, que si el vinco con el cuerpo roto  
del alma no me deja, al fin me esconde  
a mí de mí, que igual sentidos boto  
que las potencias hábil; llegué adonde  
registré, a la alta luz de aquéllas, cuanto  
al metro fio y encomiendo al canto.  
(II, 25)

Presentar el alma apartada del cuerpo durante el sueño es una particularidad de los viajes de anábasis o catábasis, siendo famosa por esta condición el alma ambulante de Hermótimo, que «contaba muchas cosas hechas en lugares apartados, que no las pudiera saber si no estuviera presente a ellas» (Plinio 1624: 337, VII, 52).<sup>161</sup> Castro recuerda esta tradición de los sueños de conocimiento y plantea en la fórmula condicional (A, si no B) la posibilidad de que tal separación haya ocurrido, aunque finalmente no suceda («...que si el vinco con el cuerpo roto/ del alma no me deja, al fin me esconde/ a mí de mí...»). En un

<sup>160</sup> Segunda parte, cantos XVII y XXIII. En *El peregrino indiano*, Saavedra Guzmán repite el mismo esquema: Morfeo lo trasporta a un hermoso paraje, donde se encuentra con una bella ninfa que lo lleva hasta la casa de la Envidia (canto XIV).

<sup>161</sup> Cf. asimismo el comentario de Pedro Álvarez de Lugo Usodemar a los versos del *Primero sueño* que cito a continuación (1991: 139 ss.).

breve paréntesis, no será inoportuno relacionar estos tres versos con otros tantos del *Primero sueño*:

El alma, pues, suspensa  
del exterior gobierno –en que ocupada  
en material empleo,  
o bien o mal da el día por gastado–,  
solamente dispensa  
remota, si del todo separada  
no, a los de muerte temporal opresos...

(192-198)

Al igual que el padre Castro, sor Juana aprovecha la misma fórmula para sugerir el desprendimiento del alma durante el sueño; además, ambos emplean el encabalgamiento distendido para acentuar expresivamente tal separación («...que si el vincolo con el cuerpo *roto/ del alma no me deja...*»; «...si del todo *separada/ no,...*»). Se recordará entonces que Méndez Plancarte había propuesto al poema de Castro como probable fuente del *Primero sueño*, concretamente para el pasaje de las aves funestas (véase *supra* 2). Como sea, allende esta coincidencia, no existen entre los dos sueños paralelismos temáticos. De este modo, el del padre Castro seguirá la secuencia antedicha y lo primero que divisa es un *locus amoenus*:

Descubrí sin mirar, di sin dar paso  
con un valle, tan amplio el horizonte  
como a la vista de modestia escaso,  
do el de Delos seis más que el dios bifronte  
faces ostenta, cuando del fracaso  
occidental o efímero tramonte,  
que el sol a cada sol de acá padece,  
o enferma nunca o siempre convalece.

A todos rumbos ocho recurría  
su luz el de las horas de oro coche,  
haciendo a cualquier hora nuevo día,  
libre aun de la memoria de la noche;  
todo aquel raro mundo enriquecía  
de su opulento adorno el menor broche,  
siendo el clima sujeto a su influencia  
siempre hidalgo de obscura contingencia.

La ignota patria del primer verano  
se me entró de improviso por los ojos:  
era un elíseo campo, no más llano  
por de tropiezos incapaz que enojos.  
Dígalo cuanta palma en justa mano  
frutos participarse vi y despojos.  
«¡Oh feliz –exclamé– tierra, si hay tierra

de lauros fértil y erial de guerra!»

(II, 26-28)

Si bien la visión puede identificarse con el lugar ameno, no aparecen allí sus elementos característicos: sombra, agua, flores y pájaros.<sup>162</sup> En todo caso, este *locus* se corresponde con un valle opulento, benigno y pacífico donde se entrelazan recuerdos de la edad de Oro y de la Jerusalén santa descrita por san Juan en el Apocalipsis, como advirtiera Méndez Plancarte (1995: 241). En efecto, en la Jerusalén santa «no existirá la noche» porque en ella resplandecerá «la gloria de Dios» (Ap. 21: 25, 11); el amplio valle que recorre Castro no conoce la oscuridad: mientras en la tierra el sol se oculta en el occidente dando paso a las doce horas nocturnas, en este paraíso exhibe otras doce faces para alumbrarlo todo («seis más que el dios bifronte») y recorrer siempre los ocho rumbos del horizonte, es decir, los cuatro puntos cardinales (este, oeste, norte y sur) y los cuatro laterales (nordeste, sureste, suroeste y noroeste). Ciertamente, en el plano moral u alegórico el poema identifica el día con la pureza y la noche con el pecado, contraposición que por el momento importa no olvidar. Sobre esta pureza hilan las próximas octavas:

De allí el habitador noble o plebeo,  
ninfá o garzón, de su individua suerte  
no menos que del público trofeo  
–la ley ya derogada de la muerte–  
glorias percibe cuando en el recreo  
del uno el otro su delicia advierte.  
¡Oh mundo, mundo, mundo sin tragedia,  
necio el que pudiendo no te asedia!

De allí el varón, mujer, el grande, el niño,  
sin otro adorno que el de su hermosura  
ni más que el de su forma hermoso aliño,  
más pureza a los ojos asegura  
que la de acá fealdad con desaliño.  
Viendo tanta beldad en carnes pura  
y en tanta desnudez tanta decencia,  
dije: «aquí es el país de la inocencia».

(II, 29-30)

En este paraje ameno, al igual que en el sueño, quedan igualadas las clases sociales (el noble y el plebeyo se recrean mutuamente), los sexos y las edades; los cuerpos desnudos, libres ya del mundo y del pecado, recuperan la inocencia primigenia del paraíso

---

<sup>162</sup> Cf. Curtius (1998: I, 263-289).

terrenal.<sup>163</sup> Por lo demás, la hermosura de esos cuerpos recuerda lejanamente los *putti* renacentistas o las perfectas anatomías de Miguel Ángel. Ambas octavas traslucen una clara invectiva moral resumida en los pareados de 29 y el verso final de 30: el ser humano debe aspirar a ese estado supremo, donde Dios «secará todas sus lágrimas, y no habrá más muerte, ni pena, ni queja, ni dolor, porque todo lo de antes pasó» (Ap. 21: 4).

Repitiendo la secuencia ercilianiana, el *locus* o, mejor, el paraíso terrenal funciona como la antesala del paraíso celeste donde habita Dios con su cohorte, verdadero lugar del vaticinio:<sup>164</sup>

Poco instante después introducido  
me hallo una Tempe de menor follaje,  
pero de amenidad de más olvido  
de la vida al quitar Dios homenaje  
o do al fin faz a faz ser poseído  
plugo al que dista de ningún paraje.  
Muraba el sitio aquel metal luciente  
a quien su mejor luz debe el oriente.

Puertas tres, no más bellas que rasgadas,  
por lienzo a cada muro le cabían,  
si a piedra y oro sólido cerradas  
que a piedra y oro diáfano se abrían,  
dejando registrar –como bañadas  
del nativo color en que se ardían,  
bien cual divinas–, como por vidriera,  
las cosas de allá dentro a los de fuera.

(II, 31, 32)

Los palacios o castillos medievales defendidos por relumbrantes murallas son otro motivo recurrente de la epopeya renacentista. La épica sacra no encontró dificultades para asimilarlo: el antiguo testamento describe minuciosamente el templo de Salomón, cuyas puertas están revestidas de oro (1 Rey. 6); según san Juan, las murallas de la Jerusalén santa son de jaspe (Ap. 21). En este orden, el segundo libro de *La cristiada* presenta el sumo alcázar donde habita Dios cercado por un «muro... de diamante jaspeado/ que sol parece y más que sol relumbra». Mientras la áurea muralla que distingue Castro repite tópicamente

<sup>163</sup> INOCENCIA: «*Latiene innocentias, ae, integritas*. Estado de inocencia, el de nuestros padres en el parayso terrenal, antes que pecassen...» (Covarrubias).

<sup>164</sup> Pérez-Amador: «En la teología se distingue entre el Paraíso del cual fueron expulsados los primeros hombres y aquel en que habitan las órdenes superiores y los bienaventurados en la contemplación de Dios. Ambos conceptos de Paraiso se encuentran en los extremos del concepto teológico de la historia: al inicio el Paraíso terrenal, perdido por la primera Eva, y al final el Paraíso celestial, ganado por la segunda Eva, es decir María, como consecuencia de su libre aceptación de ser instrumento para el cumplimiento de la Salvación» (323).

estas convenciones, las tres puertas traslúcidas que dejan registrar «las cosas de allá dentro a los de fuera» remiten a la *Soledad segunda*:

... antiguo descubrieron blanco muro,  
por sus piedras no menos  
que por su edad majestuosa cano;  
mármol al fin tan por lo pario puro,  
que al peregrino sus ocultos senos  
negar pudiera en vano.

(695 ss.)

Como señala José Pellicer, este pasaje de Góngora «está imitado de Juan de Mena (1630: 590), concretamente del *Laberinto de Fortuna*:

E toda la otra vezina planura  
estava çercada de nítido muro,  
assí transparente, clarífico, puro,  
que mármol de Paro paresçe en alvura,  
tanto que el viso de la criatura  
por la diafana claror de los cantos,  
pudiera traher objetos atantos  
quantos çelava so sí la clausura.

(1997: 85-86, copla XV)

Interesante caso de poligénesis: Castro conocía sin duda las lecciones de Pellicer y llega a Mena a través de Góngora. En efecto, el desarrollo del poeta novohispano se aproxima al *Laberinto de Fortuna*, toda vez que las próximas octavas describen el interior de ese «nítido muro» y dan cuenta de lo que allí sucede:

De tanto parque apenas por divino  
palacio exploro, cuando de su centro  
un monte, en vez de alcázar palatino,  
ojos de su feliz me llevó encuentro.  
Uno la celsitud, las cumbres trino,  
tan alto glorias ambas, que el más dentro  
de su homenaje, cuando más se explora,  
aunque sepa infinito, inmenso ignora.

(II, 33)

Así como en la Jerusalén santa no hay ningún templo «porque su Templo es el Señor Dios todopoderoso y el Cordero» (Ap. 21: 22), en medio del sitio amurallado el poeta divisa, en vez de un palacio («alcázar palatino»), una montaña, figura del Padre y de la santísima trinidad, cuya esencia resulta inaccesible al intelecto humano.

La segunda visión se corresponde con Jesucristo:

Igual al monte en dignidad su altura,  
si la del cuerpo al justo tan medida,

que es delicia a gloriosos la mensura,  
 vi un Hombre en cuya humanidad herida  
 la gracia saludaba a la hermosura,  
 que afeada un tiempo retocó la vida.  
 Hombre al fin con quien Dios –¡alto misterio!–  
 unió su estirpe y dividió su imperio.

(II, 34)

La octava condensa los atributos del hijo de Dios: es igual al Padre (a), pero su figura representa al mismo tiempo la perfección del cuerpo humano (b); perfección a la que aspiran los bienaventurados, a quienes Cristo prometió la gloria eterna (c). El verso cuarto transita hacia la pasión: por su «humanidad herida», el hombre fue redimido y recuperó la gracia perdida. El pareado resume las consecuencias de la unión hipostática, balanceadas en un verso bimembre que empata las dos acciones contrapuestas (<unir> y <dividir>): en Cristo se enlazan la naturaleza divina con la humana, de esta manera, el hombre (Cristo y toda la humanidad) participa del reino celestial. El orden descendente que sigue la visión (naturaleza divina - naturaleza humana y divina) lleva por defecto a la Virgen María (naturaleza humana):

Mujer nada inferior, si Dios callara,  
 al Dios Hombre en su diestra se veía,  
 pues iba su beldad tan cara a cara  
 con la de Dios, que en contingencia pía  
 puso de Francia a la primer tiara  
 de incurrir sin querer idolatría,  
 aun cuando en menos alta se vio esfera,  
 si a sus ojos su fe no desmintiera.

(II, 33-35)

La octava iguala, por un lado, a Cristo con la Virgen debido a la naturaleza humana de ambos; por el otro, trae a la memoria una historia de san Dionisio Areopagita, quien por divinizar a María estuvo a punto de «incurrir en idolatría»:

...la «Mujer» nada inferior (excepto en la divinidad) al Dios Hombre, y ante cuyo celeste aspecto, aun en la «menos alta esfera» de la Tierra, en su vida mortal, se cuenta que S. Dionisio Areopagita (luego venerado como obispo de París: «*la primer Tiara*» o Mitra «*de Francia*»), tuvo que apelar a su fe para no adorarla (Méndez Plancarte 1995: 241).

En primer término, la visión de las regiones celestes se proyecta sobre la corografía del México antiguo: si allí se dibujaba una ciudad maldita al margen de la ley de Dios, aquí se bosqueja la bienaventuranza que logran quienes proclaman esa ley, dando cuenta de su procedencia (Dios) y de su misterio (la pasión de Cristo). Este contraste se materializa en

las próximas octavas, cuando abruptamente el esplendor divino se ve amenazado por una «densa nube» que proviene de la «parte alevosa del aquilón», esto es, del pernicioso norte (oct. 36).<sup>165</sup> Identificada la nube con la región del mal, el poeta descubre que en realidad ella es el humo de las «impuras aras» que celebran la inauguración del templo de Huitzilopochtli, donde los mexicas inmolan setenta mil prisioneros de guerra (oct. 37-41). Como en el *Polifemo* gongorino, el poema dispone toda una serie adjetival que opone dos campos semánticos: la claridad del paraíso a la oscuridad que reviste la tierra mexicana a causa de los sacrificios humanos. De esta manera, la belleza, hermosura y opulencia del cielo contrastan con la atrocidad de esa tierra; lo divino, con lo sacrílego, alevoso y espurio; lo feliz, con lo infausto y congojoso; lo hidalgo, con lo bastardo, adúltero y advenedizo. Para acentuar estas oposiciones, Castro alitera los epítetos negativos de ciertos sintagmas nominales cuyos núcleos pertenecen al ámbito religioso: «infausta fiesta», «infanda ofrenda».

En segundo término, la visión de las regiones celestes sigue una secuencia narrativa propia de la epopeya: enmarcar el concilio de los dioses que allí tendrá lugar; concilio donde la suerte de los hombres queda sujeta a las decisiones divinas, procedimiento conocido como la máquina sobrenatural. Se recordará entonces que mientras en la epopeya clásica esa suerte depende de las encontradas decisiones de los dioses, en la épica sacra depende de la eterna lucha entre dos fuerzas antagónicas: el bien, representado por Dios y su cohorte (la Virgen y los ángeles), y el mal, representado por el demonio y su legión (diablillos, parte del panteón pagano y algún que otro heresiarca).

Al igual que Torquemada y Sigüenza y Góngora, Castro concibe a los mexicas como servidores del demonio: sacrifican a un «dios tiniebla», a un «estigial Vulcano» que vive debajo de la tierra, entre los fuegos y el río infernal del imaginario grecolatino.<sup>166</sup> De este modo, el enfrentamiento se traslada del plano semántico al plano de la acción y el choque

---

<sup>165</sup> Explica fray Luis en la *Exposición del libro de Job*: «El Mediodía en la Sagrada Escritura, y el viento que del Mediodía procede, es bien recibido; y, al revés, reprobado y desechado el Norte y Setentrion; como se ve por lo que en los Cantares dice la Esposa, cuando para el bien de su huerto llama al ábrego y le ruega que sople, y al cierzo y setentrion le manda que huya. Y en otra parte dice un profeta que *del Norte vendrá el mal todo*. Y no sin secreto misterio Lucifer escogía al Setentrion para asiento, cuando acerca del profeta decía: *Sobre las estrellas del cielo ensalzaré mi trono; en el monte del Testamento, al lado del aquilón*. Y conforme a esto entendemos por el Norte aquí al espíritu enemigo, y al sentido de la carne mundanal y ambicioso, tan lejos del calor de la caridad que da vida, cuanto del sol están desterradas las partes del Norte...» (1999: capítulo XXXVII).

<sup>166</sup> Cf. octavas II, 41, c y II, 54, d.

de fuerzas resulta inevitable: como sucediera con Sodoma y Gomorra, Castro contempla al Dios hebreo de la venganza dispuesto a fulminar el mundo americano (oct. 42-45). Por fortuna, en este preciso y dramático instante la Virgen María organiza un concilio para discutir cara a cara con Jesucristo el destino de los mexicas, apelando, para ello, a su calidad de mediadora (oct. 46-59):

«Hombre y Dios, Hijo, autor y hechura mía  
 –tanta, Señor, la dignación fue tuya,  
 que te pudiese, libre de osadía,  
 apellidar tu esclava hechura suya–:  
 cuando soy por ti a quien sus causas fía  
 el mundo, y tú a quien plugo sustituya  
 en mí la voz por la de tu clemencia,  
 ¿tú de venganza, yo de negligencia?

(II, 49)

La relación que el poema establece entre la Clemencia y la Virgen ha originado un equívoco que parte de la sinopsis del Canto segundo, la cual, como ya apuntara, anticipa que gracias a la Clemencia «la divina severidad» cedió «de su justo derecho con un pueblo de tan atroz idolatría». El propio Méndez Plancarte apunta que el padre Castro agradece el cambio de signo a la «*Divina Clemencia...* y a la *Intercesión de María...*» (240). Empero, aquí no se trata de dos entidades diferentes sino de la misma, siempre que la Clemencia, aunque halla su origen y ejecución en Dios, es un atributo de la Virgen María. En las octavas «Atributo de Aurora», Alonso de Bonilla explica el complejo vínculo entre la justicia divina y la clemencia mariana, anticipado por Castro en la écfrasis de las tablas votivas:

Pártese el cielo en dos jurisdicciones,  
 que es la de la justicia y la clemencia,  
 y aunque ambas son de Dios (pues divisiones  
 no hay en el reino de su eterna esencia),  
 como es tu aurora mar de intercesiones,  
 Dios adjudica al sol de su potencia  
 su natural justicia y a tu aurora  
 la infinita clemencia que atesora.

(1624: 31)

Asimismo, podría agregarse que la advocación *Virgo Clemens* estaba vigente, por lo menos, desde las letanías lauretanas. Al respecto, señala Dornn:

Ciertamente, la Virgen María se mueve con facilidad a la misericordia, pues dice de sí: «Mi corazón está como cera, que se derrite», de suerte que puede añadir que «la ley de la clemencia está en su lengua». ¿Y por qué todo esto, si no es porque la lengua de

María, rogando siempre a Dios por los hombres, de tal modo lo mueve a la clemencia que sus súplicas parece que tienen en algún modo fuerza de ley o precepto? (1768: 55)

Por último, expresar conceptos o atributos divinos mediante figuras alegóricas, en este caso a través la personificación de la Clemencia, es un procedimiento característico del arte barroco.<sup>167</sup> De esta manera, así como Juno ayuda a Eneas a establecer la futura estirpe romana, la Virgen María, en tanto *Virgo Clemens*, intercede en favor del pueblo que ella ha elegido. Dicho en otros términos, y esto es un aporte sustancial al pensamiento guadalupano, la exaltación mariana del padre Castro llega a tal punto que México debe nada más ni nada menos que su propia continuidad histórica a la Virgen:

Es verdad, Hijo Dios, que el gentilismo  
que entre el Arcturo habita y el ocaso,  
de un execral abismo y otro abismo  
invoca tu favor en su fracaso.  
Digno es de otro segundo cataclismo,  
mas sea de aquél que en mayor traspaso  
lanza a tu pecho de agua Dios inunda,  
que hombres parece y máculas emunda.

(II, 54-55)

Al decir de Méndez Plancarte:

El «fracaso», la degradación de México, invocaba otro «Diluvio»; y María pide que éste sea el del «Agua-Dios» (el agua divina) con que la lanza bañó el pecho de Cristo: símbolo del bautismo, que salva al hombre y limpia sus manchas («máculas emunda») (1995: 243).

Ahora bien: el retórico discurso de la Virgen logra revocar el exterminio, pero Jesucristo advierte que la introducción de la <verdadera> fe, «sangre al principio costará a su lago»; como señalaba la descripción del escudo imperial, la fe entrará con la espada.<sup>168</sup> En definitiva, los mexicas no perecerán, pero la opulenta ciudad de Moctezuma, al igual que la

<sup>167</sup> Cf. el lúcido ensayo de Pascual Buxó sobre *El divino narciso* de sor Juana (2010: 201-231).

<sup>168</sup> La intervención de María en favor de los mexicas guarda una similitud notable con la de la Religión en la loa del *Divino Narciso* de sor Juana. Allí, una vez derrotados los mexicas, el Cielo exclama «¡Muere, América atrevida!», pero la Religión lo detiene: «Espera, no le des muerte/ que la necesito viva». Responde el Cielo: «Pues, ¿cómo, tu la defiendes,/ cuando eras tú la ofendida». Expone la Religión:

Sí, porque haberla vencido  
le tocó a tu valentía,  
pero a mí piedad le toca  
el conservarle la vida:  
porque vencerla por la fuerza  
te tocó; mas el rendirla  
con razón, me toca a mí  
con suavidad persuasiva.

(vv. 210 ss.)

Tebas de la *Tebaida*, será asolada por una guerra decretada en el concilio divino, en este caso, por las guerras de conquista.<sup>169</sup> Hacia esta nueva visión transita el sueño de Castro, quien, siguiendo el esquema narrativo de *La araucana*, verá desde el empíreo la conquista de México por Cortés (oct. 60-66), como Ercilla desde la eminente cumbre la batalla de San Quintín (XVII). Sin embargo, Castro no se detiene en la conquista y solamente alude al motivo central que la engrandecía: la derrota de un gran imperio con un ejército ínfimo. En este orden, recuerda el célebre discurso de Cortés para animar a sus soldados, temerosos al ver las escuadras opuestas. Si en la segunda carta de relación Cortés refiere una y otra vez su estratégica cautela, Castro sujeta todas sus acciones a la voluntad divina. De esta manera, las palabras de Cortés son inspiradas por un «superior Mavorte», esto es, por el Dios bíblico de las batallas, mientras que la conquista es obra de la cruz, cuyo poder simbólico fue suficiente para rendir a los mexicas. En este sentido, *La octava maravilla y sin segundo milagro* no muestra una simpatía abierta hacia Cortés; tampoco hay una exaltación de la conquista, tema central de los poemas de Lobo Laso y de Saavedra Guzmán. Para Castro, la guerra no tiene ninguna dimensión heroica: es un acontecimiento espantoso que inunda la ciudad con la sangre de sus propios habitantes. La devastación sólo puede justificarse por la fe (y en función de ello el poema ha desplegado todo el aparato de la máquina sobrenatural en las octavas anteriores):

No sangre menos que infeliz fortuna,  
 a la del español Marte avenida,  
 correr vi a *Tenoztlán* por su laguna  
 de sus mimos patricios sumergida.  
 Mas si cual suele allí se mancomuna  
 la deidad con la seña permitida  
 por dar al ciego, que venció, su vista,  
 gloria a México fue su atroz conquista.

(II, 66)

Antes de terminar el trance, Castro contempla la última revelación, la verdadera y superior razón de la conquista. En *La araucana*, una vez descrita la batalla de San Quintín, Ercilla refiere la descendencia de los Habsburgo, la gloriosa casa del imperio español. De forma similar, el sueño de Castro culmina con la visión gloriosa del instante en que Juan Diego («el plebeyo del tarje a la persona») descoge su tilma («el telliz») frente al obispo Zumárraga. El ciclo recorrido ata así todos sus cabos y el paraíso terrenal bajará ahora a la

<sup>169</sup> Cf. *Tebaida*, I, 229-239.

Nueva España en la imagen de nuestra señora de Guadalupe, la singular seña representada en la capa del neófito:

Descoger su telliz vi en otra idea  
a un plebeyo del traje a la persona,  
cuyo humeral si adorno se carea  
con el de muro lienzo más que lona  
huirá el tacto de aquél, más que gantea.  
Mas ¿qué importa, si aquél tanto impresiona,  
peregrina reseña a cualquier viso  
del aun no desgraciado paraíso?

(II, 67)

Luego de este sumario recorrido, no será errado inferir que la ideología guadalupana del padre Castro se vehiculiza a partir de una serie de motivos y procedimientos de longeva tradición en el género épico. De esta forma, una vez enmarcadas genérica e ideológicamente las razones de las mariofanías del Tepeyac, los próximos cantos volverán al argumento principal del poema para desplegar la historia de las apariciones y la descripción minuciosa de semejante «maravilla».

CAPÍTULO CUARTO  
SINTAXIS GONGORINA

4.1. *Góngora en Nueva España: alcance y objetivo del presente estudio*

El fugaz interés que don Luis de Góngora tuvo por imprimir sus poemas fue proporcional a su intensa difusión manuscrita. A diferencia de romances, letrillas, sonetos y canciones eventualmente publicados en romanceros o en colecciones como las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro Espinosa, las *Soledades* y el *Polifemo*, conocidos en Madrid desde 1613 y los que marcarían el inicio del nuevo estilo, no se imprimieron sino hasta 1627 y de forma póstuma. Al igual que en el resto del orbe hispano, copias manuscritas de ambos poemas debieron llegar a Nueva España en fechas tempranas. En 1618, Diego Cisneros dedica al virrey Diego Fernández de Córdoba su obra *Sitio, naturaleza y propiedades de la ciudad de México* con las siguientes quintillas:

Donde más alto volaras  
hoy si del Caístro fueras  
nuevo cisne en sus riberas,  
débil pluma, ¿no intentarás  
imitar cisnes de veras?

¿El Petrarca en la dulzura,  
Góngora en gusto y sainetes  
Homero en grave cultura?  
Furiosa vas y te metes  
en un abismo de hondura.

(Cisneros 1618: s.f.)

Sugiere Martha Lilia Tenorio:

Pudiera ser que esta curiosa mención del cordobés tenga que ver con el reconocimiento de los lectores novohispanos, en fechas tan tempranas, de los famosos dos estilos del cordobés: el elegante y complicado («gusto») y el sencillo y chocarrero («sainetes») (1013: 41).

Los testimonios propiamente poéticos del nuevo estilo comienzan a despuntar una vez conocida la edición de Juan de Vicuña, *Obras en versos del Homero español* (1627).<sup>170</sup> En la *Relación historiada* de 1633 (certamen a san Pedro Nolasco), la influencia de las obras mayores de Góngora se percibe tanto en el léxico como en la sintaxis de un buen

<sup>170</sup> Difícil establecer el año en que la edición de Vicuña llegó a Nueva España. Dorothy Schons anota: «En 1628 la edición de Vicuña de 1627 fue prohibida en España. En 1630 fue ordenado confiscar las que había en México... No obstante, sin duda fueron sacadas copias de las obras [de Góngora] antes de la confiscación» (1939: 24, traducción mía).

número de poemas, al punto que el compilador Juan de Alavéz anota acerca de unas octavas gongorinas: «No las entiendo» (*apud.* Tenorio 2010: I, 367, n. 41). El tema mariano está allí presente de forma indirecta, en la competencia que pide un «conceptuoso soneto ponderando aquel favor extraordinario que hizo la Virgen Santísima a nuestro bendito Padre, quando assistió por él en los maytines en el choro de Barcelona (*apud.* Tenorio: I, 364, n. 16). Dice el soneto de fray Juan de Echavarría premiado con el segundo lugar:

Mediaba el curso la triforme hermana  
de Cintio, no en la barca de Aqueronte,  
no con arco y aljaba por el monte,  
sí atalayando a su pastor, Dïana,

cuando María, luna soberana,  
por que su Endimión no se remonte,  
de vuestro coro, Pedro, y su horizonte,  
la noche ilustra celestial mañana.

Aquí veréis la matutina estrella,  
sin que la niebla su esplendor esconda,  
dándoos a media noche buenos días.

Gozad vos el favor que en vos y en ella;  
viendo que una mujer la puerta os ronda,  
la novedad admiro de Isaías.

(*apud.* Tenorio 2010: I, 365)

El poema presenta al menos tres recursos de clara filiación gongorina: 1) el hipébaton que desplaza el término en aposición, Diana, al final de la construcción sintáctica; 2) la fórmula No A sí B que delimita las tres personas de la hermana de Apolo y explicita la referencia concreta a Diana; 3) la perífrasis que se extiende a lo largo de los primeros cuatro versos para aludir a la medianoche. Además, pudiera agregarse el logrado claroscuro: sobre un fondo lúgubre, esplende la luz de María.

A partir de la *Relación historizada*, el nuevo estilo irá en ascenso. De hecho, su difusión y afianzamiento está estrechamente vinculado a las distintas fiestas civiles y religiosas de la sociedad novohispana. Y entre estas «festividades gongorinas» destacan las dedicadas a la Inmaculada Concepción. De acuerdo con Pascual Buxó, hacia 1650,

Góngora regirá, incansablemente, la poesía novohispana. Arcos triunfales, certámenes poéticos, relaciones de príncipes y los contados poemas de índole personal, se conciben y realizan según modelos gongorinos [...].

Sus versos se adaptan y acomodan a nuevos textos; sus obras se explican y comentan en todas las escuelas; se las conoce en sus lugares más oscuros; se las imita, en fin, con escrupulosa fidelidad (1960: 10)

Con todo, cabe trazar una distinción: en los certámenes la presencia de Góngora es multiforme. Por un lado, están los poemas donde se le pide al autor que enhebre versos de Góngora (centones) o que ajuste a lo divino metro y rima de una obra determinada (una especie de contrafacta). Por otro, están los poemas que siguen y elaboran la estética gongorina. Al mismo tiempo, suele aparecer en los certámenes toda una serie de poemas forzados que suponen ciertas acrobacias formales muy del gusto de la época: poemas retrógrados, en eco, descompuestos en dos posibles lecturas, etc. Consciente o inconscientemente, esta convivencia ha generado una confusión que en parte pervive y que asocia gongorismo con extravagancia. Señala Tenorio:

Valdrá la pena, antes de seguir, aclarar el término «gongorismo», pues no siempre ha sido evidente lo que designa. Bajo este único rubro se han agrupado dos fenómenos distintos: lo «culterano» (pero entendido de una manera bastante simplista como cualquier complicación o rebuscamiento formal) y lo propiamente gongorino (2013: 12)

Por tanto, no estará de más aclarar que a lo largo de este trabajo entiendo por gongorismo el uso consciente de los estilemas y de los recursos propios de la lengua poética de Góngora, estudiada en primer lugar por Dámaso Alonso, escoltado por Robert Jammes, Antonio Carreira y Mercedes Blanco, entre otros gongoristas. Cronológicamente, *La octava maravilla y sin segundo milagro* pertenece al período de ascenso y consolidación del gongorismo novohispano. De forma inmediata, esto significa que el padre Castro escribe, como todo poeta, influenciado por su ambiente. Más claro: cuando Castro compone su poema, el arte de Góngora se considera en Nueva España la forma más acabada y refinada de la expresión poética culta. El hipérbaton y los cultismos son, en primera instancia, una marca de esa poesía, un signo distintivo pero no diferenciador: quien más, quien menos, todos estaban sumidos en la moda gongorina.

Ahora bien, el sintagma «moda gongorina» resume una problemática heterogénea y por ende harto compleja. ¿Cómo abordarla, cómo intentar un nuevo acercamiento formal y estilístico a la vigencia de Góngora en la poesía novohispana? En primer lugar, considero que la enumeración sistemática de los estilemas gongorinos da cuenta de una parte del fenómeno, si bien es una parte fundamental.<sup>171</sup> En gran medida, la enumeración esconde un

---

<sup>171</sup> Apunta Joaquín Roses Lozano: «...un nuevo examen de la vigencia de Góngora en la poesía hispanoamericana colonial está por hacer, un examen que en ningún caso puede limitarse a la cantidad de

problema metodológico insalvable y que siempre acecha: el de la comparación. No se pueden esperar resultados alentadores después de comparar a los poetas novohispanos con la poesía de Góngora. En rigor, ¿cuántos poetas hispanos, antiguos y modernos, resisten una comparación con el autor del *Polifemo*?

Junto con los recursos formales, o como consecuencia de ellos, subyace en Góngora una lección poética poco atendida en relación con Nueva España. Como ha sido destacado en numerosas ocasiones y desde múltiples perspectivas, el cordobés da respuestas concretas y personales a los problemas literarios de su tiempo. Cuando Góngora triunfa en Nueva España han transcurrido treinta años desde la aparición de las *Soledades* y los ejemplos más acendrados de gongorismo se registran hacia 1680. Por tanto, sería productivo indagar si una estética con más de medio siglo de vigencia no presentaba o no arrastraba, a su vez, una serie de problemas que encontraron a este lado del Atlántico una serie de soluciones o respuestas más o menos satisfactorias. Intuyo que muchas de las innovaciones del *Primero sueño* van en esta dirección o, mejor, se pueden razonar como una respuesta, no necesariamente a Góngora, sino a la poética gongorina. Francisco de Castro también responde, también busca descomprimir y vitalizar esa poética. Al mismo tiempo, señala sus límites y posibilidades. Éste es el punto que aborda y pretende elucidar el presente capítulo a partir de un eje temático: la proyección de la sintaxis gongorina en la octava real de Castro. En el quinto y último, recorro el camino inverso y complementario, si bien no me detengo en listas y recuentos. Tan sólo examino cómo se engarzan y suceden con mayor o menor fortuna las figuras nucleares de los grandes poemas de Góngora: la perífrasis mitológica, la alusión y el concepto.

#### 4.2. *Octava real y sintaxis gongorina*

Los discípulos de Góngora, al menos durante los Siglos de Oro, asimilaron y repitieron sus hallazgos poéticos en estructuras métricas determinadas. Por tanto, esos novedosos recursos gongorinos no son un hecho aislado, mera fórmula reductible a catálogo; son, ante todo, una opción poética que puede transformar o trastornar los metros establecidos cuando el poeta busca alternativas de ejecución no practicadas por Góngora. Las próximas páginas

---

cultismos, hipérbatos y metáforas por decímetro cuadrado que aparece en los manuscritos e impresos americanos» (2010: 417).

delimitan, o intentan delimitar, las innovaciones formales y sintácticas de la octava de Castro frente a la octava de Góngora. Para ello, voy a detenerme, por razones metodológicas, sólo en los tres tipos de distribuciones más frecuentes de *La octava maravilla y sin segundo milagro*, a saber: 4 + 4, 6 + 2 y la estrofa monomembre (véase *supra* 3.2). Al mismo tiempo, iré señalando los procedimientos propios de la lengua poética de Góngora asimilados por Castro, recursos que, si se pasan por alto, pueden suscitar organizaciones sintácticas equívocas y, por ende, interpretaciones confusas.

La octava típicamente renacentista había sufrido un quiebre sustancial con el *Polifemo* de Góngora. Sus innovaciones lingüísticas y sintácticas significaron un cambio estructural que se percibe a simple vista: al alterarse en distintos niveles el endecasílabo vigente desde Garcilaso (orden «normal» de las palabras, esticomitia, relación pausa métrica-pausa sintáctica), la octava real establece nuevas relaciones entre sus versos, relaciones que desarticulan el equilibrio propio de la octava renacentista. En sentido lato, el nuevo movimiento que Góngora le imprime a la octava está determinado por el uso sistemático del encabalgamiento –inseparable, por cierto, del hipérbaton–. Un ejemplo entre tantos del *Polifemo*:

Arde la juventud, y los *arados*  
*peinan las tierras* que surcaron antes,  
 mal conducidos, cuando no *arrastrados*  
*de tardos bueyes*, cual su dueño errantes;  
 sin pastor que los silbe, *los ganados*  
*los crujidos* ignoran *resonantes*  
*de las hondas*, sí, en vez del pastor pobre,  
 el Céfito no silba, o cruje el robre.

(*Polifemo*, oct. 21)

Junto con octavas que tienden a la fractura del equilibrio versal, Góngora también dispone otras de marcada tendencia renacentista, al menos en cuanto a su organización rítmico-versal:

Más agradable y menos zahareña,  
 al mancebo levanta venturoso,  
 dulce ya concediéndole y risueña,  
 paces no al sueño, treguas sí al reposo.  
 Lo cóncavo hacía de una peña  
 a un fresco sitiál dosel umbroso,  
 y verdes celosías unas hiedras,  
 trepando troncos y abrazando piedras.

(*Polifemo*, oct. 39)

La convivencia de ambos tipos de estrofa sugiere que la huella renacentista, en mayor o menor grado, continúa vigente en la octava gongorina. En este orden, conviene recordar que las nuevas relaciones que Góngora establece entre unidad métrica y unidad sintáctica, entre pausa rítmica y pausa sintáctica no implican necesariamente una fractura de la simetría característica de la octava. «La octava –escribe D. Alonso– trae en su tradicional arquitectura una tendencia a la distribución equilibrada de masa» (1978: 419). Entre otros motivos, Góngora respeta esa arquitectura porque la dualidad de la octava le permite trenzar, mejor que otro metro, las oposiciones estructurales del *Polifemo*. De hecho, prácticamente no se aparta de la forma tradicional 4 + 4, tanto en la fábula como en el *Panegírico*. Abunda D. Alonso: «Hay una tendencia ya renacentista, intensificada en el barroquismo, a abrir en el desenvolvimiento de la octava un bifurcación mental...» (1952: 378). Simplificando al extremo, pudiera decirse que la octava del *Polifemo* se distingue por una doble inclinación no exenta de tensiones: por un lado, se perturba el equilibrio interno de cada una de sus dos cuartetos; por otro, se profundiza su proporción binaria «desde muchas perspectivas idiomáticas» (D. Alonso 1978: 419).

#### 4.2.1. Distribución 4 + 4

Naturalmente, cuando Castro emplea esta distribución tiene presente la experiencia del *Polifemo*. Ello significa, por tanto, que perturba la octava renacentista en distintos niveles, pero también que la simetría y el equilibrio propios del renacimiento no han desaparecido completamente, tal como revela la próxima octava:

Su natural señor hizo grandeza  
o estado de mayor soberanía  
que al pedernal pagase la cabeza  
el que a verle de rostro se atrevía;  
¡monstruosa celsitud, informe alteza  
la que de grande, grande se impedía,  
cuando perdiera el ser de excelso el cielo  
a perderle de vista el menor suelo!

(I, 22)

En el plano sintáctico, los endecasílabos respetan la pausa métrica y no se registran fórmulas hiperbáticas complejas o gongorinas. Las trasposiciones de complementos en los versos c y d no suponen ninguna complicación formal, ninguna ruptura extraordinaria (mucho menos, claro está, después del nuevo estilo). La impronta culta, en todo caso, la

transparenta el léxico: «celsitud», «excelso», dos cultismos en posición prosódica (6<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> respectivamente).<sup>172</sup> La impronta renacentista se verifica, incluso mejor, en el próximo ejemplo:

La tarde propia de la ya mañana,  
la senda a su alquería repitiendo  
iba Juan, y la luz ultramontana  
del sol hacia su clima entre muriendo,  
cuando en el monte la alba soberana  
tercera vez se le mostró riendo  
y por su propio nombre le saluda  
preguntándole nuevas que no duda.

(IV, 1)

La octava presenta dos ligeras alteraciones rítmico-sintácticas que desarticulan la pausa final de los versos b y c; pero ello no supone ninguna alteración sintáctica. De hecho, la octava camina sin pausa, como los pies de Juan Diego. Ambos encabalgamientos cumplen una misma función expresiva bastante elemental: el primero, sugiere el andar de Juan Diego; el segundo, el camino que recorre el sol. La continuidad de los encabalgamientos intensifica por tanto la imagen: mientras Juan Diego regresa a su casa, el sol se va ocultando detrás de los montes, desde donde llegan los últimos vestigios de luz (lograda imagen del atardecer y del crepúsculo).

Ahora bien, en el conjunto del poema estas dos octavas se apartan tanto de la norma que resultan *anormales*, *atípicas*.<sup>173</sup> Por lo general, cuando emplea la distribución 4 + 4, Castro establece una tensión entre sus dos partes: mientras una concentra y condensa los estilemas propios de Góngora, la otra tiende a descomprimirlos, lo cual supone una sintaxis más fluida, más acorde al llamado «orden normal de las palabras». Una serie de ejemplos permitirá graficar mejor esta hipótesis.

#### 1. Para sellar el pacto con México, Jesucristo comienza a sangrar por sus llagas:

Dijo; y de aquellas cinco siempre abiertas,  
en fe de que al perdón no las recata  
al que humilde las pulsa, humanas puertas,

<sup>172</sup> El primero, «excelso», era bastante común. Góngora lo emplea, por ejemplo, en el *Polifemo* («¡oh excelso conde!...», 1, c). El segundo, «celsitud», era más raro. Aparece, entre otros lugares, en la *Primavera indiana* de Sigüenza y Góngora («celsitud divina» 23, c y 39, a) y en el *Divino Narciso* de sor Juana («...morán sus celsitudes», cuadro primero, escena segunda, v. 178).

<sup>173</sup> Comenta Rosa Perelmutter: «Es interesante notar que este desplazamiento del complemento *de* está tan generalizado en el *Primero Sueño* que en aquellos versos en que no se antepone, es la *ausencia* de la transposición lo que llama la atención. Es decir, que en un poema como éste, en el que el hipébaton es el norma, el orden «lógico» se convierte también en recurso estilístico» (1982: 110-111).

de purpúrea deidad hilos desata:  
 señas de no vulgar indulto ciertas,  
 de cuya irrigua pareció escarlata  
 que el universo imperio se vestía  
 cual nueva gala a honor de tanto día.

(II, 59)

La octava ilustra de una manera ejemplar la propensión gongorina a separar el núcleo sustantivo-adjetivo, el cual ocurre tres veces:

- *cinco... humanas puertas*
- *señas de no vulgar indulto ciertas*
- de cuya *irrigua* pareció *escarlata*

El comentario será tan breve como ilustrativo. En la cuarteta A, Castro concentra dos recursos diferentes pero emparentados. Por un lado, separa el adjetivo <cinco> (a) del sustantivo <puertas> (c); por el otro, este mismo sustantivo está separado del demostrativo <aquellas> (a): <aquellas cinco... puertas>. Ello provoca una prolongada suspensión sintáctica, ya que el sustantivo aparece dos versos más abajo. Incluso se esperaría un encabalgamiento que apure el ritmo para que el sustantivo no se retarde tanto,<sup>174</sup> pero el sintagma interpuesto, <en fe de que al perdón no las recata/ al que humilde las pulsa>, respeta la pausa versal y coadyuva a marcar aún más la relajación. Se diría que el objetivo de Castro es aislar el SN <humanas puertas>, darle un realce, como si quisiera resumir allí el sentido de las llagas de Jesucristo. Puede ser, pero no me parece. Aquí hay, en todo caso, un forcejeo o una ostentación por llevar el hipérbaton lo más lejos posible sin salirse del límite que supone el cuarto verso. De hecho, la cuarteta está toda traspuesta y, una vez hallado el sustantivo, el lector percibe que el verbo que rige el período aún sigue sin aparecer: Castro lo relega a la última posición. Y lo hace así por razones puramente rítmicas.<sup>175</sup> En términos saussureanos, Castro selecciona las palabras en el eje paradigmático y luego, gracias al hipérbaton, las combina y ajusta al eje sintagmático, al patrón rítmico del endecasílabo y al supra estructural de la octava. El hipérbaton, además de enaltecer la expresión y de su

<sup>174</sup> Generalmente, cuando se emplean este tipo de trasposiciones (demostrativo-sustantivo o sustantivo-adjetivo), a la relajación sintáctica le corresponde una precipitación rítmica marcada por el encabalgamiento. Algunos ejemplos del poema: «Vuela.../ al digno mayoral y esas le enseña/ *ninfas* que a Flora en su miseria el año» (II, 19, b-c); «que aunque a las *nobles* de imitarse dina/ *doncellas* nuestras la exterior decencia.» (III, 36, f-g); «*Tantas* rayó en igual correspondencia/ *estrellas* el pincel de oro, que enciende» (V, 18, a-b).

<sup>175</sup> Los verbos en la octava, estén o no traspuestos, ocupan con bastante frecuencia posiciones rítmicas por las facilidades que ello supone (verbos en *-ía*, en *-ata*, etc.). En el *Polifemo*, Góngora, consciente de esta facilidad, tiende a evitar las rimas verbales; de hecho, son poquísimas.

eventual valor estilístico, es también un recurso métrico. Pero, caso raro en el poema, a pesar del total y continuo hipérbaton, la cuarteta no resulta confusa:

Dijo, y desata hilos de purpúrea deidad de aquellas cinco puertas humanas siempre abiertas, en fe de que no las recata al perdón al que las pulsa humilde

En B, Castro vuelve a separar el núcleo sustantivo-adjetivo, pero lo hace de una forma totalmente distinta. Por un lado, limita la separación al espacio del verso, «entremetiendo» ya un complemento genitivo (d), ya un verbo (e). Por otro, no antepone el adjetivo al sustantivo como en el caso anterior, orden que, se recordará, irritaba al ultraconservador Jáuregui. En definitiva, el hipérbaton se relaja considerablemente, es más, se va relajando de forma progresiva hasta desaparecer en el pareado.<sup>176</sup> La tensión entre ambas partes de la octava recae en gran medida en el exceso y en la mesura que el autor le imprime al mismo recurso gongorino.

2. En el paraíso, el poeta oye la confusa gritería de los sacrificios humanos:

Entonces, surto como libre el viento  
de advenedizas plagas, a rugirse  
una ni sombra bien, ni bien lamento  
empezó, y el oído a confundirse;  
que a la voz, que al metal, que al instrumento  
pudo solo de aquel Babel oírse  
un ruido monstro de algazara y lloro,  
métrica confusión, bien que sonoro.

(II, 38)

La cuarteta A presenta no poca dificultad. La mayor reside en la función gramatical del sintagma «surto como libre el viento de advenedizas plagas». Pérez-Amador entiende que «surto» es tercera persona singular del verbo *surtir* (brotar, aparecer) y le coloca el acento gráfico en su edición. En el plano sintáctico, la cuarteta estaría conformada por un SN y dos predicados:

Entonces surtó como el viento libre de advenedizas plagas, empezó a rugirse una ni sombra ni bien, ni bien lamento.

La corrección propicia una mala lectura, pasa por alto un recurso clave de la poética gongorina y perturba el entero ritmo yámbico del endecasílabo. Según *Autoridades*, «surto» es participio pasado del verbo «surgir», que todavía hoy significa «dar fondo la nave», esto

---

<sup>176</sup> Es decir, entre «señas» y «ciertas» se interpone un complemento de genitivo (4 palabras); entre «irrigua y «escarlata», sólo un verbo.

es, «tomar puerto o echar áncoras en la playa» (Covarrubias). En el presente caso, tiene el sentido de reposado o, si se quiere, en reposo, en calma, en silencio.<sup>177</sup> Por tanto, si se ordena el ligero hipérbaton, queda clarísimo que «el viento» es el núcleo de un SN: «El viento surto como libre de advenedizas plagas», el cual, no hay duda, es una cláusula absoluta, uno de los cultismos sintácticos más prodigados por Góngora.<sup>178</sup> Castro complica todo un poco más al establecer una comparación al interior de la cláusula: «El viento en reposo, como si estuviera libre de advenedizas plagas» o, más claro: «El viento en reposo y libre de infortunios, de desgracias», cual nave anclada en puerto.

Junto con la cláusula absoluta, Castro echa mano de otro estilema gongorino: la separación invertida de la perífrasis verbal «empezó a rugirse» («a rugirse... empezó»), en cuyos extremos se inserta otro SN, «una ni sombra bien, ni bien lamento». Aquí surge otro pequeño problema, puesto que la primera mitad del verso está invertida en figura de quiasmo: ruptura del vínculo artículo-sustantivo («una... sombra»), consecuente separación del giro «ni bien». Desatado el hipérbaton: «ni bien una sombra, ni bien [un] lamento», que es, precisamente, lo que empieza a rugirse, a hacerse público, a manifestarse mientras el viento está en reposo y en silencio.<sup>179</sup> Una versión horizontal con su respectiva paráfrasis ilustrará mejor el sentido y la serie de trasposiciones de la cuarteta:

Entonces –el viento surto como libre de advenedizas plagas–, ni bien una sombra, ni bien un lamento empezó a rugirse y el oído a confundirse.

Mientras el viento estaba en silencio y en reposo, como si estuviera libre de advenedizas plagas, en ese momento empezó a manifestarse una parcial oscuridad, un lamento que tampoco era absoluto, y el oído empezó a confundirse.<sup>180</sup>

Los hipérbatos y la interrupción que provoca la cláusula absoluta insinúan la confusión que experimenta el poeta durante su tránsito celeste (véase *supra* 3.4). Este desorden se aquietta con el verso trimembre que abre la segunda parte de la octava:

que a la voz, que al metal, que al instrumento

<sup>177</sup> De hecho, así lo define actualmente la RAE: «surto, ta. 1. adj. Tranquilo, en reposo, en silencio».

<sup>178</sup> Cf. D. Alonso (1978: V, 179-186).

<sup>179</sup> «RUGIRSE. v. t. Decirse una cosa sin publicidad o empezarse a decir y a saberse lo que estaba oculto o ignorado» (*Autoridades*). «La vuelta del Andalucía comienza ya a rugirse por acá, aunque no a certificarse, puesto que el de Medina se previene a toda furia» (Góngora, epístola a don Francisco de Corral, Madrid, 11 de junio de 1619).

<sup>180</sup> El giro «ni bien esto, ni bien lo otro», significa que no era del todo una cosa, ni del todo otra. En este caso: ni todo era oscuridad, ni todo era lamento. El giro no se registra en Góngora. Lo he localizado en dos poetas novohispanos (y gongorinos): Sigüenza y Góngora, «y en donde del clavel el humor frío/ ni bien queda carmín, ni bien rocío» (*Oriental planeta evangélico*, vv. 79-80), y Deza y Ulloa, «ni bien parece imagen, ni bien sombra» (*ápu*d. Pascual Buxó 1960: 73).

pudo solo de aquel Babel oírse  
 un ruido monstro de algazara y lloro,  
 métrica confusión, bien que sonoro.

La mudanza sintáctica es indudable: Castro vuelve a separar la perífrasis verbal (‹pudo oírse›), pero lo hace dentro del límite del verso y sin invertir el orden de los verbos.<sup>181</sup> Esa separación la provoca la interposición del complemento ‹de aquel Babel›, único elemento traspuesto: «...que a la voz, que al metal, que al instrumento de aquel Babel solo pudo oírse...». Por lo demás, no se registra ningún encabalgamiento frente a los tres continuos de A. Esta segunda mitad completa la idea de la confusión auditiva: de todo ese alboroto, de todo ese Babel que provocaban los gritos (la voz), el metal (las armas) y los instrumentos sólo se distinguía un ruido monstruoso que mezclaba el aullido de guerra, la vocería acordada de los mexicas (la algazara) con el llanto de los futuros sacrificados: ‹ni del todo sombra, ni del todo lamento›. El último endecasílabo aprovecha otra fórmula gongorina (‹bien que› = si bien) y parece una síntesis de la octava, cuando no una declaración inconsciente del estilo mismo del poema: una métrica confusión, si bien sonora.

### 3. Castro imagina la aspereza y la esterilidad del Tepeyac antes de las apariciones:

Páramo al fin donde jamás Vertuno  
 puso sus pies, jamás los suyos Flora,  
 que sólo pisó el bravo otra vez tuno,  
 que aun manso a vaina y hoja el tacto horrorra,  
 o el biznago, espín verde que a ninguno  
 de los que apenas hueste cazadora  
 prende helvecios cuadrupes cedió picas,  
 pruébalo el tacto si a la fe replicas.<sup>182</sup>

(III, 9)

Si bien la octava se organiza en torno a la distribución 4 + 4, se verifica una leve perturbación por la estrecha dependencia sintáctica de sus dos partes, vinculadas por el verbo ‹pisar› del verso c, el cual predica del tuno y de la biznaga: ‹a ese Páramo lo pisó el tuno y lo pisó la biznaga›. Las sustituciones nominativas de A son planas, llanas como la misma sintaxis. Todo mundo sabía que Flora y Vertuno eran dioses menores de la vegetación; ella presidía las flores, él los árboles y jardines. A partir del verso c, el

<sup>181</sup> Esta función estabilizadora de los versos trimembres se verifica también en la siguiente octava: «Ésta México fue, si en mapa breve/ su majestad aquel más imperiosa,/ hoy tan rica a oro menos que la aleve/ de su edad yerro, desquitó piadosa,/ *que en ley, que en rey, que en observancia debe*/ (calle sus demás timbres de famosa)/ nada a cuantas el mar de Cristo baña/ una del siempre Dios y otra de España» (I, 25).

<sup>182</sup> *Princeps*: «*pruébalo* el tacto si a la fe replicas». Sigo la corrección de Méndez Plancarte.

imaginario grecorromano se funde con la naturaleza mexicana y Castro resume la impresión súbita que provoca el nopal, cuya aspereza se condice con el clima desértico del Tepeyac. Explica Méndez Plancarte:

Solo pisa este suelo (y por ello es «*bravo otra vez*») el nopal o «*Tuno*» salvaje, que aun «*manso*» (cultivado y «domesticado») horroriza («horror») al tocar sus pencas («hojas») o la cáscara («vaina») de su fruto (1995: I, 244-245).

Un breve comentario. Los sustantivos «hoja» y «vaina» también remiten, respectivamente, a la espada y a la caja o funda donde se guarda. El tunal, por tanto, es un arma que guarnece al Tepeyac.

El contenido hipérbaton de A se despeña en B en la larga aposición que caracteriza al «biznago» –una variedad de cacto–, como puerco espín verde

que a ninguno  
de los que apenas hueste cazadora  
prende helvecios cuadrupes cedió picas.

La inversión pende de un estilema gongorino, de la separación del artículo definido y el sustantivo por la interposición del relativo «que»: «*los que... helvecios cuadrupes*». Ordenado:

...el biznago, espín verde que a ninguno de los helvecios cuadrúpedos que apenas prende hueste cazadora cedió picas.

Aquí sí se produce la precipitación señalada antes: el endecasílabo apura el ritmo del verso y la pausa, ligera por la sinalefa o a pesar de la sinalefa, ocurre luego de «prende». «Helvecios cuadrupes» atrae sobre sí la atención del verso porque de este SN depende toda la interpretación de la comparación. Si en el plano formal Castro apela al estilema artículo + que + sustantivo, en el plano semántico remite inequívocamente al *Polifemo*, el intertexto que permite elucidar quiénes son esos helvecios cuadrúpedos. En su canto de amor, Polifemo describe el botín de los cazadores, entre los cuales sobresale la «cabeza colmilluda» de «la fiera cuyo cerro levantado/ de helvéticas picas es muralla aguda» (54, c-d). Al respecto, anota Salcedo Coronel:

Quiso decir que en otras puertas se ve colgada la cabeza colmilluda del jabalí y compara las erizadas cerdas de su cerro [*i.e.* espinazo] a las picas de los helvecios, que hoy llamamos esguízaros, por ser famosas en las historias las escuadras de piqueros desta nación (1629: 106v9).

Castro desarrolla una comparación progresiva al mejor estilo de Góngora: el cactus del biznago, por sus espinas, es como un puerco espín verde, el cual se parece a un jabalí, cuyas cerdas son semejantes a las lanzas de los piqueros suizos. En simplificada paráfrasis:

También pisó este páramo la biznaga, que parece un puerco espín verde y que a ninguno de los jabalíes porque prende con gran dificultad la hueste cazadora (hombres y perros) se mostró inferior en sus espinas. Que lo pruebe el tacto si no crees lo que te digo.

Al igual que el nopal, el biznago adquiere las características de un arma, en este caso de la pica. Se intensifica así, por medio de la correlación semántica (hoja → vaina → helvecios → picas), la imagen de un cerro hostil que espanta y agrede a los posibles caminantes con sus pertrechos de guerra. La octava condesa admirablemente una escena de caza mientras describe la aridez del Tepeyac. El hipérbaton, en este caso, ha llegado a un vivaz nivel expresivo, siempre que el alboroto de la cacería se transfiere al de la sintaxis. Al respecto, señala Tenorio «en no pocas ocasiones la concentración de recursos y de evocaciones o de maneras gongorinas resulta en octavas, si bien algo oscuras, de extraña y sugerente belleza».

Me he detenido en estas tres octavas porque las considero representativas de esa tensión que existe entre sus partes, tensión que hay que situar, con todos sus matices, en la experiencia del *Polifemo*. No me parece ni oportuno ni necesario repasar todas las octavas en 4 + 4 para verificar esta tendencia. Daré, para finalizar, dos ejemplos más, limitándome a ordenar las trasposiciones más significativas de la octava.

#### 4. La antigua y la actual México-Tenochtitlán:

De siete reinos imperial señora  
 México fue en su rey, no coronada  
 menos las sienas que la vencedora  
 planta de hollados ceptros laureada;  
 mas hoy, si la que entonces fue se ignora,  
 divina más, por menos endiosada,  
 de deidad mejorando en su fracaso,  
 segunda vez Roma del noroeste ocaso.

(I, 8)

Méndez Plancarte explica la primera cuarteta y apunta:

Y he aquí, mostrando cómo se agrava a veces la dificultad, por acumulación y mezcla, pero también cómo se acrece su ardua hermosura, este cuarteto de dos acusativos griegos y de un hipérbaton extremado: «México fue imperial Señora, no menos por

verse coronada con las sienes en su Rey de siete reinos, que por verse con su vencedora planta laureada por los cetros hollados» (1994: I, 252-253).

Para Tenorio, en cambio, la octava tiene mucho artificio y poca idea: «la oscuridad proviene no de los recursos en sí mismos, sino de su acumulación y profusión (no justificadas, como en Góngora, por la complejidad de un concepto)» (2013: 106). Sin duda, la octava es muy artificiosa y sintácticamente difícil; pero el concepto no me parece trivial. Castro condensa y equipara, en sólo ocho versos, la Roma pagana con el México prehispánico, con todo lo que esto implica en la configuración sagrada de la historia (véase *supra* 3.4.). En cuanto al acusativo griego, Castro representa un ejemplo singular porque es uno de los pocos poetas novohispanos que lo utiliza, y no esporádicamente sino de manera sistemática.<sup>183</sup> Es más, tiende a usarlo siempre duplicado. Si bien en muchos lugares resulta un cultismo sintáctico puramente ornamental, mero lucimiento retórico –como en el presente ejemplo–, por momentos adquiere un valor funcional específico (véase *infra* 5.1.). Como señala Fernando Lázaro Carreter, el acusativo griego es asimismo un procedimiento de potenciación de la palabra.<sup>184</sup>

#### 5. La Virgen envía a Juan Diego a recoger las flores:

«Vuela –le exhorta– de mi fiel rebaño  
al digno mayoral y esas le enseña  
ninfas que a Flora en su miseria el año  
dio en tal matriz que más diera una peña,  
que vea por más señas que feo paño  
de la sin mancha el arte desempeña,  
no hayas recelo, ve, que aun en tu manto  
hará fe a Juan, si es mío, signo tanto.

(IV, 19)

En la cuarteta A, el hipérbaton y el encabalgamiento son continuos. Entre los procedimientos gongorinos, sobresale la separación demostrativo-sustantivo («esas... ninfas»). Pérez-Amador no percibe la separación del enclítico («le enseña = enséñale») y supone, además, un hipérbaton dudoso (ruptura de la contracción «al» en el verso c): «Vuela, lo exhorta... y *le enseña[s]* esas ninfas que Flora dio *al* año en su miseria» (392). La separación del enclítico es un recurso rítmico elemental (Castro lo emplea en otros lugares), la ruptura de la contracción resulta, además de violentísima, innecesaria. La

<sup>183</sup> Cf. Pascual Buxó (1960: 36) y Tenorio (2013: 100 ss.).

<sup>184</sup> Cf. Lázaro Carreter (1974: 42).

construcción es clara: el invierno (=el año en su miseria) le obsequia a Flora esas ninfas-flores que han nacido en un lugar inhóspito, tan inhóspito que sería más fácil que florezca una piedra a que florezca esa matriz (útero: donde nacen las cosas).

Como muestran los ejemplos precedentes, cuando Castro emplea la forma tradicional de la octava consigue trabar con bastante fortuna las relaciones entre sus dos partes. Esas relaciones también pueden lograrse a partir de giros más estables, más evidentes, como el símil o la ya a esa altura anquilosada fórmula gongorina A si no B. La diferencia que existe entre la clásica comparación renacentista y el estilema gongorino se traslada al plano sintagmático de la octava. Una rápida confrontación dará cuenta de este aspecto.

6. Castro imagina el asombro de Juan Bernardino al ver la luz mariana que alumbra su habitación:

No así absorto el consulto de areopago,  
viendo morir al sol en plenilunio,  
en su memoria decretó el estrago  
del orbe o de su autor el infortunio,  
como el bozal de ver bañar su lago  
de un sol por el diciembre cual por junio  
jamás se vio, pensando que se había  
mudado el cielo, el año, el mes, el día.

(IV, 34)

La octava compara, al mejor estilo erciliano, dos fenómenos naturales, en este caso maravillosos. Aquí no hay duda de la perfecta simetría: el adverbio «como» del verso e marca un límite preciso e instauro el símil entre las dos partes de la octava:

- A. El consulto de areopago, quien absorto contempló cómo el sol moría en plenilunio
- B. El bozal, quien más absorto aún contempla su lago iluminado en diciembre por un sol cual jamás se vio por junio

Sintácticamente, es una octava fluida, sin estilemas ni trasposiciones complejas. La dificultad de la comparación recae en la alusión perifrástica de la primera parte, recurso que será abordado con mayor exhaustividad en el próximo capítulo (véase 5.1). Por lo pronto, basta con descifrar dos preguntas: ¿quién es «el consulto de areopago»? ¿Cuándo quedó absorto porque la luna llena eclipsó al sol («viendo morir al sol en plenilunio»)? Pues bien, Castro alude a una leyenda atribuida a san Dionisio Areopagita, quien era miembro del areópago ateniense antes de su conversión al cristianismo. En su evangelio, San Marcos refiere que el día que Jesucristo murió, a la hora sexta *tenebrae factae sunt in universa*

*terra usque in horam nonam, et obscuratus est sol* («El sol se eclipsó y la oscuridad cubrió toda la tierra hasta las tres de la tarde», 23: 44). Cuando Dionisio vio el eclipse, fenómeno astronómico imposible con luna llena (la luna de pascua, «el plenilunio»), exclamó: *Aut deus naturae patitur aut mundi machina dissolvetur*, o como parafrasea Castro, «en su memoria decretó el estrago del orbe o el infortunio de su autor».<sup>185</sup>

Luego de la alusión remota, la alusión cercana que compara lo experimentado por san Dionisio con lo experimentado por Juan Bernardino (=el bozal).<sup>186</sup> Ahora el fenómeno natural maravilloso lo provoca la aparición de la Virgen de Guadalupe, quien en pleno invierno alumbró el lago (= Tenochtitlan) con una luz tan poderosa que Juan Bernardino pensó que se encontraba en un nuevo mundo o, como dice el plurimembre final, que se había mudado «el cielo, el año, el mes, el día». La comparación, sintácticamente fácil, alusivamente menos, resume una idea rectora de *La octava maravilla y sin segundo milagro*: las apariciones guadalupanas hallan su equivalencia con distintos episodios de la vida de Jesucristo.

#### 7. Continúa la descripción de árido Tepeyac antes de las apariciones:

Tierra a quien por lo áspid lo florido  
bien le armara, mas tal de su veneno  
lo estéril fue, que aun de lo bien llovido  
nunca se le dio un bledo a su terreno;  
si ya del cielo no le fue impedido  
porque sombrease en todo el inameno  
sitio el gremio infeliz, de la ya ufana  
Madre por gracia, de la flor mariana.

(III, 10)

<sup>185</sup> Calderón alude a estas mismas palabras en el auto *El verdadero Dios Pan*, vv. 1896-1897, donde el Mundo exclama: «O padece mi hacedor/ o mi máquina disuelto». Según anota la editora Fausta Antonucci, «la tradición se encuentra entre otros en C. a Lapide (*Commentaria in Acta Apostolorum*, cap. XVII, 34) y en Pedro Rivadeneira (*Flos*, vol III, 531)» (Calderón 2005: 48, 256). En la edición de las *Flos* de 1716 (Madrid, Agustín Fernández) se lee: «Nació san Dionisio en Atenas... Diose a los estudios y salió tan eminente en ellos que así por su gran sabiduría como por su claro linaje, alcanzó el primer lugar entre los que gobernaban la ciudad... Siendo de veinte y cinco años, y estando en la ciudad de Heliopoli..., vio el eclipse del sol que sucedió en toda la tierra por espacio de tres horas al tiempo que Jesucristo... estaba clavado en el madero de la cruz. Conoció entonces san Dionisio que aquel eclipse del sol no era natural porque la luna estaba llena y en oposición del sol... Quedó con aquella novedad maravillado y asombrado y comúnmente se dice que dijo estas palabras: *Aut deus naturae patitur aut mundi machina dissolvetur* «(O el Dios autor de la naturaleza padece o toda la máquina del mundo perece)» (quinta parte, p. 319).

<sup>186</sup> «BOZAL. adj. de una term. El inculto y que está por desbastar y pulir. Es epíteto que ordinariamente se da a los negros, en especial cuando están recién venidos de sus tierras, y se aplica también a los rústicos» (*Autoridades*).

Como el terreno que describe, la sintaxis de A resulta bastante accidentada. Los encabalgamientos trasportan el ritmo del verso al ritmo de la sintaxis y señalan claramente las lindes sintagmáticas de cada uno de los hipérbatos:

- Tierra a quien por lo áspid lo florido/ bien le armara...
- ...mas tal de su veneno/ lo estéril fue...

De estos dos sintagmas, el segundo se resuelve fácilmente (inversión de complemento introducido por *de*); el primero, en cambio, resulta confuso, no por el hipérbaton sino por su misma anfibología, puesto que permite dos reconstrucciones-interpretaciones: lo «áspid» puede referirse tanto a la «tierra» como a «lo florido». Es decir, o bien «lo áspid de la tierra pudiera armarse de lo florido» (opción *a*) o bien «lo áspid de lo florido pudiera armar a la tierra» (opción *b*). La opción *b* devela un juego conceptual más ajustado y más acorde con la descripción del Tepeyac.

Al transformar el sustantivo «áspid» en adjetivo, intercambio de funciones gramaticales propio de Góngora, Castro indica en cierto sentido que allí reside el juego conceptual. Incluso resalta el indicio colocando el término en posición prosódica (6ª sílaba) e individualizando su función adjetiva con la dialefa («lo/áspid»). En breve, Castro exprime la bisemia del sustantivo: el áspid, serpiente o culebra, era también, como señala Pérez-Amador, una pequeña pieza de artillería (356). Debido a la estrecha relación que el verso establece entre los adjetivos «áspid» y «florido», podría decirse que áspid remite a un sitio lleno de áspides, como florido a uno lleno de flores. Por tanto, un lugar áspid será sumamente peligroso. Según mi lectura, Castro elabora el viejo tópico virgiliano *latet anguis in herbam* (*Bucólicas*, III, v. 93), tan socorrido durante los siglos de oro,<sup>187</sup> y sugiere que ese terreno, donde pululan espinosos nopales y afiladas biznagas, bien pudiera «armarse» de flores, porque donde hay flores hay áspides (serpientes y/o municiones). Las flores-áspides serían, por tanto, acordes al carácter horroroso e intransitable del Tepeyac.

---

<sup>187</sup> Cf. Ignacio Arellano, quien releva el empleo del tópico en los autos de Calderón (2000: 33). Los ejemplos serían interminables. Vayan uno de Góngora y otro de sor Juana, respectivamente: «ya yo lo sé por mi mal./ que he pisado entre sus flores/ áspid que sabe matar» (Romance «¿No me bastaba el peligro» vv. 30 ss.); «No tu ambición, engañada,/ piense que eterno serás/ en las dichas; pues verás/ que hay áspid entre las flores,/ y que, si hoy cantas favores,/ presto celos llorarás» (2009: 370, núm. 136).

Con todo, su veneno y esterilidad son tan implacables, que, a pesar de las lluvias, «nunca se le dio un bledo a su terreno».<sup>188</sup> Y aquí entra la segunda cuarteta:

si ya del cielo no le fue impedido  
 porque sombrease en todo el inameno  
 sitio el gremio infeliz, de la ya ufana  
 Madre por gracia, de la flor mariana.

Castro delimita los dominios de cada cuarteta con la conjunción «si», la cual introduce la fórmula gongorina A si no B, separada por la interposición del complemento genitivo: «si ya... no...». Castro vivifica el anquilosado estilema gongorino exprimiéndole otro sentido, ya que las dos partes implicadas no se bifurcan: no son ni opuestas ni equivalentes, no establecen dos posibilidades. En todo caso, A puede explicarse a partir de un supuesto B; la esterilidad del Tepeyac (A) acaso obedezca a una disposición celeste (B), tal como condensa el endecasílabo «si ya del cielo no le fue impedido». La construcción es doblemente gongorina: cultismo «impedido» en posición rímica (en este caso con el sentido de «estorbar» → «prohibir»), pasiva + *de*, en lugar de *por*.<sup>189</sup> Es decir, el terreno fue estorbado por el cielo y no produce nada o, si se prefiere, el terreno nada produce porque se lo prohibió el cielo.<sup>190</sup> ¿Por qué el cielo tomaría esa decisión?:

porque sombrease en todo el inameno  
 sitio el gremio infeliz, de la ya ufana  
 Madre por gracia, de la flor mariana

Por un lado, «porque» tiene aquí el sentido de «para que». Por el otro, los dos complementos genitivos del pareado dificultan la lectura. De todas las posibilidades, la más plausible me parece: «para que sombrease en todo el inameno sitio, el gremio infeliz de la flor mariana, ya ufana por gracia de la Madre». Si, como señala Pérez Amador, la flor mariana se refiere a la flor del cardo (el cardo mariano), el gremio infeliz debe aludir a los cactus descritos en la octava 9 (el nopal y la biznaga). En cuanto al segundo complemento, «ya ufana por gracia de la Madre», el «ya» debe entenderse en su más pura acepción

<sup>188</sup> Góngora: «No se le da un bledo/ que el otro le escriba,/ o dosel lo cubra/ o adórnelo mitra...» (Romance, «Hanme dicho, hermanas», vv. 153 ss).

<sup>189</sup> Señala A. Carreira: «El uso sintáctico más frecuente, entre los que se apartan del actual, es la pasiva + *de*, en lugar de *por*, fórmula que a causa de la polisemia de aquella preposición ocasiona algunas perplejidades: oh tú que *de* venablos impedido (Ded., 5, si se acepta que *impedido de* significa «oculto por»...); *del* eco repetido (Ded., 9); libertad *de* Fortuna *perseguida* (Ded., 34); ...*impedido / de* canoro instrumento que *pulsado / era de* una serrana... [etc.]» (Góngora y Cruz 2009: 15).

<sup>190</sup> Pérez-Amador pasa por alto la fórmula gongorina. Según su lectura, el cielo no le prohibió nada al terreno porque allí llovía (356).

gongorina: «desde siempre, desde hace muchísimo tiempo» (Jammes). Es decir, la flor mariana que brota de los infelices cactus es, por gracia de la Virgen, una flor desde siempre ufana (lozana, presumida y alegre). Como buen jesuita, Castro asocia los signos distintivos del Tepeyac con atributos propios de la Virgen María. La relación que establece la fórmula gongorina puede graficarse del siguiente modo:

- A. El Tepeyac, a pesar de las lluvias, no produce flores porque es estéril y venenoso (sólo cría cardos como el nopal y la biznaga)
- B. A lo mejor, el cielo así lo dispuso para que sólo den sombra al terreno esos cardos, cuya flor es un signo de María.

La comparación entre ambas octavas permite vislumbrar, por tanto, cómo el empleo de la fórmula gongorina supone una organización sintáctica compleja frente a la organización más llana del símil renacentista, donde parte de la dificultad reside en el nivel alusivo.

#### 4.2.2. *Distribución 6 + 2*

A simple vista, se percibe el cambio estructural que supone este tipo de distribución: el pareado se transforma en una microestructura más o menos independiente que resume lo expuesto en los versos anteriores. Para apreciar los juegos sintácticos que el padre Castro desarrolla en su interior, conviene examinar de cerca algunos ejemplos.

##### 1. El poeta imagina el origen mítico del Tepeyac:

O finge que Opis su tendido manto,  
 por librarle a las huellas del cuadrupé,  
 dobló allí no ya todo, sino un tanto,  
 pero tan sin aliño, que le tupe  
 de rugosa aspereza inútil canto,  
 y haz cuenta que ya viste a Guadalupe;  
 doblez de tierra, corpulenta ruga,  
 si ya del llano al agua no es tortuga.

(III, 4)

La octava se organiza en torno a un sólo objeto, en este caso, en torno al cerro del Tepeyac. Castro propone una apariencia o imagen que se concretiza a medida que progresa la lectura. La disyunción que abre la estrofa señala su dependencia con las anteriores, donde el poeta presenta al cerro como un gigante fulminado por los rayos de Júpiter (1 y 2). Sin embargo, esa imagen no basta, hay que establecer otra comparación, otra posibilidad, es necesario acechar al cerro desde múltiples perspectivas. En cierto sentido, Castro transita

del plano mitológico a un plano más real, más palpable. Con otras palabras: el cerro parece un gigante tendido, pero si esta gastada y mecánica alusión poco o nada figura en la mente del lector, Castro lo invita a imaginar un pedazo de tierra doblado: «O finge que Opis dobló allí su tendido manto».<sup>191</sup> Desde su mismo inicio, la octava incrusta una serie de oraciones que retardan el referente (el cerro de Guadalupe) al tiempo que lo bosquejan. En principio, Castro relega la posición del verbo («doblar») al principio del verso y e interpone un complemento circunstancial que razona anticipadamente la acción de Opis: ella dobló su manto para que no lo pisen los cuadrúpedos, acaso los caballos. El verbo rector, a su vez, se recupera en un endecasílabo que recurre a una variante de la fórmula A sino B: «dobló allí no ya todo, sino un tanto», la cual, a su vez, queda modificada o, mejor, ampliada por la oración adversativa, «pero tan sin aliño, que...». Continua torsión: no del todo esto, sino esto otro, pero además con esta singularidad. Todo el movimiento, con su vaivén, pareciera estar destinado a resaltar y a desentrañar una condición estéril, cifrada en el hipérbaton regresivo «de rugosa aspereza inútil canto». Es decir, la tierra dobló tan mal su manto que en ese cerro sólo hay rocas, piedras inútiles. Clausurando esta estrofa de seis versos encadenados, cerrando el período, aparece el objeto descrito en forma de imagen-enigma: el cerro de Guadalupe-Tepeyac.

Aquí termina un largo período sintáctico, pero no el acecho al cerro, toda vez que esa imagen que precisó seis versos la abrevia y la amplía aún más el pareado, concentración a su vez de maneras gongorinas. La abrevia al repetir la idea rectora: el cerro es un doblez de tierra; la amplía al someter esa imagen a una nueva flexión. El verso bimembre compara el accidente geológico con un «accidente» físico: el cerro es una «corpulenta ruga» porque la arruga es un pliegue de la piel. Y como «ruga» rima, sorprendentemente, con «tortuga», el verso final insta una ingeniosa posibilidad mediante el empleo reducido de la fórmula A si no B: el cerro bien puede parecer una tortuga (elevación y aspereza del caparazón) que camina hacia el agua.

---

<sup>191</sup> Por más que el lector no sepa bien a bien quién es Opis, infiere sin problemas que está sustituyendo nominativamente a la tierra. Pérez Amador apunta que Ovidio menciona a Opis como esposa de Saturno. Explica sor Juan el linaje de Neptuno: «Fue madre suya la diosa Opis o Cibele, la cual es lo mismo que Isis, por representar estos dos nombres la tierra, a la cual llamaron *Magna mater*, y creyeron ser madre de todos los dioses, y aun de las fieras» (buscar referencia). Puede ser que la octava recuerde algún mítico episodio que se me escapa al señalar que Opis dobló la tierra para que no la pisen los animales.

La ruptura de la simetría en función de una descripción que parece agotarse y vivificarse mientras progresa se verifica con mayor intensidad y complejidad en la próxima octava.

2. El poeta invoca a la Virgen María:

Tú, la que numen décimo no al coro  
vulgar creciste de las musas nueve,  
cual Safo, sí cual tú, la que canoro  
número y numen al querub promueve,  
a cuya planta bebe aquel sonoro  
castalio instinto que a los otros llueve;  
tú, del Parnaso empíreo, tú, María,  
décimo coro y cuarta hierarquía.

(I, 7)

Antes que nada, conviene destacar la menuda trampa de la estrofa. A lo largo del poema, Castro recurre de forma mecánica y sistemática al giro gongorino artículo o demostrativo + que + sustantivo. En el presente caso, tal giro ha sido desarticulado las dos veces que aparece y el artículo <la> tiene siempre valor pronominal.<sup>192</sup> El hipérbaton es aparente o, mejor, inexistente. El primer caso resulta más confuso porque tolera el hipérbaton canónico (<Tú, la numen décimo que creciste al coro...>); empero, el lector intuye que esa construcción, con ese insólito artículo introduciendo una oración apositiva, debe desecharse, máxime cuando descubre que tres versos más abajo vuelve aparecer el giro, ahora sí con valor pronominal indudable.

En un sentido lato, la octava se organiza en torno a la identidad entre la poeta pagana Safo y la Virgen María, identidad que instaura otras dos: musas-ángeles-, Parnaso-Paraíso. La unidad estrófica de los primeros seis versos está subdividida en tres períodos sintácticos definidos: los delimitados por el falsete <la que> (a, c) y el que introduce el pronombre relativo <a cuya...> (e). El primero, del que pende la comparación, echa mano de la fórmula no A, sí B, dispersa entre el inicio de la octava (<no>) y la primer parte del verso c (<sí>): <Tú, numen décimo, la que no creciste al coro vulgar de las nueve musas, como Safo, sí como tú>. A diferencia de la poeta Safo y al igual que ella, María es un ser humano que ha engrosado no el coro de las diosas paganas sino el de los ángeles, cuyas nueve órdenes hallan su correlato en las nueve musas. Y aquí entra a jugar el segundo período: la Virgen, en tanto musa décima, en tanto *Regina angelorum*, promueve el canto (<número>) y la

<sup>192</sup> Señala R. Jammes: [ver si pongo o no la nota]

inspiración (⟨numen⟩) de los querubines; ejemplar hísteron próteron que, según Espinosa Medrano, era un tipo de hipérbaton entre los latinos.<sup>193</sup> El tercer período depende del segundo, pues el que bebe el «castalio instinto» a la planta de María no puede ser sino el querub. Pérez-Amador interpreta en su paráfrasis:

...tú, a cuyos pies se origina aquel sonoro castalio instinto, es decir la inspiración para el canto emanada de la fuente Castalia, la fuente de las musas, que a los otros artistas se les otorga con abundancia... (289).

Tal paráfrasis supone que ⟨los otros⟩ del verso f alude, por la cercanía del adjetivo ⟨castalio⟩, a los artistas o poetas, cuando gramaticalmente sería más lógico suponer que se refiere a los otros ángeles. Según la clásica distribución del Areopagita, los querubines conforman la primer jerarquía angélica junto a los tronos y los serafines; ellos son los ángeles que están más cerca de Dios. Castro imagina que el querubín recibe directamente la inspiración mariana y luego la reparte al resto de sus compañeros; la música divina, como enseñara Dante en la *Divina Comedia*, desciende (⟨llueve⟩) desde la esfera más elevada hacia las inferiores. Este descenso de la música a través de las esferas –nueve por cierto, como los ángeles y las musas–, no carece de sentido estructural: la melodía celeste de los pájaros-ángeles conducirá a Juan Diego hacia la Virgen en la primera mariofanía (véase *infra* 5.1).

El pareado presenta un tramposo hipérbaton que puede pasar desapercibido: el sintagma introducido por el complemento ⟨de⟩ se antepone al SN que califica. Por tanto, hay que entender: ⟨tú, María, décimo coro y cuarta jerarquía del Parnaso empíreo⟩. A primera vista, calificar al Parnaso de empíreo parece un pleonismo, pero el adjetivo cumple una función intensificadora que transforma un elemento pagano en uno cristiano.<sup>194</sup> De esta manera, la Virgen, directora de un coro más elevado y jerarquía en sí misma, no habita en el Parnaso pagano, el monte consagrado a las musas, ella vive en el Parnaso divino (=⟨empíreo⟩), esto es, en el Paraíso celestial.<sup>195</sup>

<sup>193</sup> «La segunda especie [de hipérbatos] es histerón proterón que es conmutación del mismo orden entre las sentencias. Vulgar ejemplo el de *Postquam altos tetigit fluctus, et ad aequora venit*. Después que tocó las altas ondas vino al mar. Siendo así que primero se viene al mar, que se toquen sus ondas» (Espinosa Medrano 1982: 35). En el verso de Castro la consecuencia (el canto) precede a la causa (la inspiración).

<sup>194</sup> Como cuando Calderón dice ⟨Júpiter divino⟩ para referirse a Dios.

<sup>195</sup> Pérez-Amador propone otra lectura. El primer verso del pareado, ⟨tú, del Parnaso empíreo, tú, María⟩, sería todo un vocativo y ⟨empíreo⟩ funciona como sustantivo traspuesto, como sinónimo de ⟨cima⟩. Explica en su paráfrasis: ⟨tú, cima del Parnaso, el monte de las musas...⟩. Sintácticamente es una reconstrucción válida; pero deshace en parte la comparación que subyace y organiza la octava.

La octava ilustra inmejorablemente la ruptura de la simetría. Castro pudo equilibrar y establecer la relación María-Safo en una octava tradicional, desarrollando los elementos paganos en una de sus mitades y los cristianos en la otra. Pero huye la comparación simétrica y privilegia una comparación que se entreteje a lo largo de toda la estrofa. A pesar de la ruptura, la octava conserva su característica binaria: María-Safo; ángeles-musas; Parnaso-Paraíso; duplicación del giro <la que>; <número y numen>; verso final bimembre.

3. Castro anticipa la sordera e incredulidad de los españoles que recibirán a Juan Diego en su primera embajada:

¿Qué mucho entonces que el de Europa oído  
costase a un indio sayagués tan caro,  
hubo cuando español tan seducido,  
que al no de estirpe, mas de ingenio claro,  
juzgaba, cuando no de redimido,  
por incapaz del baptismal reparo?  
Parte ya del milagro ser pudiera  
que alguno tarde o mal al fin le oyera.

(III, 34)

La octava empieza con un giro coloquial e inequívocamente gongorino (<qué mucho>), el cual encierra una ponderación, como si Castro dijera: <qué tiene de extraordinario que los españoles no le creyeran a Juan Diego>. Los próximos cuatro versos, según la puntuación propuesta, explican que tal incredulidad no debe asombrar a nadie si se considera que antes un español, engañado (=seducido, es decir, equivocadamente), había dictaminado que los antiguos mexicanos eran incapaces de recibir el bautismo. La octava pareciera esconder una alusión que se me escapa: ¿quién es ese español? ¿Gonzalo Fernández de Oviedo, López de Gómara, Juan Ginés de Sepúlveda? ¿O debe entenderse genéricamente, como si ello fuera un juicio compartido entre algunos religiosos, teólogos y conquistadores?

El raro hipérbaton que abre el verso c (hubo cuando = cuando hubo) anticipa el desarrollo de los próximos cuatro, cuyo objetivo es dilatar la explicación. En este orden, Castro dispone primero un endecasílabo mecánico y de relleno donde la fórmula no A, pero B precisa que el juicio de los españoles no comprende a los de <estirpe esclarecida>, a los nobles, sino a los de <ingenio claro>, acaso los ladinos. La segunda interposición recae sobre una variante del mismo formulismo sintáctico que procede asimismo de Góngora:

cuando no B, A.<sup>196</sup> Su empleo invertido no es casual en la medida que intensifica aún más el efecto de distensión que persigue la octava.<sup>197</sup> La fórmula es un tanto tramposa porque no ofrece dos alternativas sino dos razones complementarias o, mejor, la primera implica a la segunda: el español consideraba al mexicano incapaz de recibir el bautismo, por tanto lo consideraba excluido de la redención universal obrada por Jesucristo.

El pareado exprime de la estrofa de seis versos una premisa: si los españoles estaban tan equivocados en sus juicios, bien pudiera considerarse parte del milagro guadalupano que Zumárraga y su séquito hayan escuchado a Juan Diego, aunque lo hicieran «tarde» (lo hacían esperar) o «mal» (no le creían), metatexto propia de Góngora que certifica su presencia en cada rincón del poema.

#### 4. Juan Diego sube a la cima del cerro siguiendo el canto de los pájaros:

La falda al monte en pocos saltos prende  
y ganándole piedras a la cuesta,  
sobre la que aun de alado se defiende  
garzón, por erizada más que infesta,  
todo el hombre estribando en el que atiende  
celestes canto, al fin se encimó cresta;  
de donde, cuando la campaña explora,  
se halla en vez de las aves con la Aurora.

(III, 28)

Como retomo esta octava más adelante, ahora sólo basta señalar que la amplitud del período ha llevado el hipérbaton hasta el límite de la estrofa. La oración ilativa que empieza en el verso b, y que figura el ascenso de Juan Diego a la cima del Tepeyac, retarda el verbo hasta el verso f: «se encimó». Tal dilatación va acompañada, si no determinada, por el violentísimo hipérbaton que separa el artículo «la» del sustantivo «cresta», en cuyo espacio se interponen una oración de relativo y un inciso explicativo («todo el hombre...»). Este último, a su vez, recurre nuevamente al estilema *la + relativo + sustantivo*: «en *el* que atiende *celestes canto*». Las relaciones que establece la octava entre sus distintos miembros puede graficarse del siguiente modo:

<sup>196</sup> Véanse las octavas 4, 21, 27, 48 del *Polifemo*.

<sup>197</sup> Góngora: «Esta de flores, *cuando no divina,* / industriosa unión, que ciento a ciento».

todo el hombre estribando en el canto celeste que atiende  
 ↑  
 ganándole piedras a la cuesta  
 ↑  
 y al fin [Juan Diego] se encimó sobre la cresta  
 ↓  
 que aun se defiende de alado garzón por  
 erizada más que infesta.

Como ha podido verificarse, la distribución 6 + 2 tiende a graduar el hipérbaton, distribuyéndolo a lo largo de la octava para producir dilataciones o períodos prolongados. El pareado funciona, en general, como una estructura sintáctica independiente que resume, condensa o explica los seis versos anteriores. Esta particularidad no es casual: Castro recupera así, de una manera imperfecta, la simetría que ha desarticulado. Naturalmente, la prolongación del período, la relajación del hipérbaton y la descompresión de recursos gongorinos no es absoluta. Para finalizar, daré un ejemplo de una octava donde todavía perdura, como un resabio, ese *tour de force* a que somete Castro las cuartetos.

#### 5. Continúa imaginando las formas que el Tepeyac simula al caminante.

Tal suele vislumbrarse la colina,  
 el que de Faro torre o cresta sea  
 de alto, al sur, edificio, la termina  
 concha que al agua torpe se rodea,  
 bien que Tántalo pez que no camina  
 o se le huyen las ondas que desea.  
 Así tal vez gustosas en reflejos  
 formas el monte miente al que está lejos.

(III,5)

La fórmula artículo + que + sustantivo tiene un comportamiento cuanto menos infrecuente. El sustantivo separado, «edificio» («el que de Faro.../ *edificio*»), ha superado el límite de la oración que le corresponde y ha ido incrustarse en medio de la oración yuxtapuesta que comienza con el complemento circunstancial «al sur» (c). Se diría que el padre Castro funde en el plano prosódico del endecasílabo aquello que sintácticamente debe ir separado, diferenciado. Horizontalmente, uno colocaría entre ambas oraciones un punto y coma que es imposible transferir a la octava:

- (1) Tal suele vislumbrarse la colina, el edificio que torre de Faro o cresta sea de alto;
- (2) al sur, la termina una concha que torpe al agua se rodea...

El verso cuarto parece estabilizar o descomprimir el violento hipérbaton; sin embargo, pronto surge otra duda, leve en comparación con la anterior: el adjetivo «torpe» ¿a

quién califica, a la «concha» o al «agua»? Entiendo, con Pérez-Amador, que a la primera: esa parte de la montaña forma al sur y en lo bajo una especie de concha o de bahía inversa rodeada por agua, a la cual aquélla pareciera acercarse con mucha dificultad, torpemente. A su vez, el empleo de la fórmula gongorina «bien que» más la tercera posibilidad que instaura el verso f (o bien lo otro) complica sobremanera las cosas. ¿Cuál es la imagen que propone Castro? ¿Una concha que se acerca torpemente al agua, pero que en verdad es un pez inmóvil como Tántalo que, si avanza, el agua se le aleja? El empleo automático y poco feliz de los estilemas gongorinos ha malogrado la imagen poética; ese vaivén entre varias opciones, en general tan rico en matices, termina siendo tan confuso que no logra cuajar del todo en la mente del lector.<sup>198</sup>

El pareado repite la accidentada sintaxis de la octava al separar el núcleo sustantivo-adjetivo en posición invertida:

Así tal vez *gustosas* en reflejos  
*formas* el monte miente al que está lejos.

Caso poco sólito, porque, en general, el pareado busca allanar las dificultades precedentes. Pero en esta octava resulta incluso difícil de interpretar. Pérez-Amador entiende que la colina: «simula formas agradables por medio de reflejos en el agua a quien la observa de lejos». Según mi lectura, aquí «reflejo» significa «reflexión», como la «cuerda refleja» del *Primero sueño*. Por tanto, el monte, al ser divisado de lejos, finge distintas formas al caminante que reflexiona sobre su aspecto.<sup>199</sup> De ser así, el pareado encierra toda una definición de la poética gongorina: abstraer mentalmente el objeto para luego vaciar sobre él todo un mundo de referencias impensadas, descubriendo sus múltiples posibilidades, sus secretas asociaciones.

#### 4.2.3. *Estrofa monocorde o monomembre*

Luego de examinar la distribución anterior, el comportamiento de la estrofa monomembre es bastante predecible: llevar hasta el límite de la octava el período sintáctico. No estará de más verificarlo con los siguientes ejemplos.

<sup>198</sup> Anota D. Alonso: «Por medio de las fórmulas «A, cuando no B», «A, si no B», «A ya que no B», etc., o sus inversas, «cuando no A, B», etc., Góngora puede extraer delicados matices entre A y B, que en algunos casos llegan a no existir: entonces la fórmula es mera rutina o encubre dificultades técnicas» (1961: II, 53).

<sup>199</sup> Imposible no recordar los confusos «montes de agua y piélagos de montes» de la primera *Soledad*.

1. La Virgen se prepara para hablar en la asamblea divina:

Cuando levada de la augusta silla  
la que ya dije, si a los ojos diosa,  
mujer empero, cuya gloria humilla  
cuanta tiene la Roma victoriosa,  
mejoró de sitial en su rodilla,  
repitiendo sobre ambas obsequiosa  
de esclava el trono, donde colocada  
se halló de Dios el vientre coronada.

(II, 46)

El engañoso «la que» del verso b provoca una falsa suspensión que el poeta aprovecha para desarrollar una variante de la fórmula A pero B, la cual, ella sí, dilata el período sintáctico. Como sucede en otros lugares, la fórmula genera sus propias relaciones internas, en este caso, la subordinada introducida por «cuya», distribuida entre c y d: por su condición humana que parece divina, por ese halo celeste que provienen de Dios, la Virgen supera las glorias romanas.

La acción iniciada en a («cuando levada de la augusta silla») se completa recién en el verso e («mejoró de sitial en su rodilla»). Y esta acción, que desde el punto de vista narrativo es lo único que sucede en la octava, trae enseguida a la memoria el momento cumbre de la vida de María: la anunciación. Explica Méndez Plancarte:

...María se arrodilló («mejoró de sitial»), poniéndose de hinojos) como cuando dijo: «He aquí la esclava del Señor», en aquella actitud que fue el «Trono» de su Divina Maternidad, pues en aquel instante se encontró su seno «coronado» por el mismo: «Se halló de Dios el vientre coronada»... (Acusativo a la griega) (1995: I, 242).

Pero hay más: en la anunciación, María asume la parte esencial que le corresponde en el plan divino de salvación obrado por Jesucristo. Ahora, ella se arrodilla para rogar e interceder por los mexicas, siendo así parte decisiva de su redención. Castro vincula nuevamente la historia de Jesucristo con la historia de Guadalupe.

2. Juan Bernardino se está muriendo. Juan Diego va a Tlatelolco a buscar un sacerdote. Cuando llega al Tepeyac, para no ser interrumpido por la Virgen, toma otro camino:

Mas recelando –sayagués recelo–  
que la divina Madre le impidiese  
camino en que a su hermano le iba el cielo  
–cual si de águila tanta se pudiese  
escapar a la vista o ir al vuelo  
aunque detrás del mundo se escondiese–

por el opuesto rumbo dobló el monte,  
pero en vano gastó nuevo horizonte.

(III, 9)

La octava no requiere comentario porque es clara y suficientemente ilustrativa de la prolongación y dilatación del período. En todo caso, importa notar cómo la oración interpuesta («cual si de águila...») anticipa la conclusión de la octava: como es imposible huir de la visión aquilina de María, Juan Diego eligió en vano otro camino.

### 3. Ordena la Virgen a Juan Bernardino:

»Di a mi querido siervo y tu prelado,  
que allá vas de quién soy tan fiel testigo  
como de mi favor exencionado,  
cuando te preocupé del que contigo  
féretro estaba ya resucitado,  
que me erija el que dije y ahora digo  
templo en el monte donde la mentida  
de dioses madre un tiempo fue aplaudida.

(IV, 38)

Más compleja que las anteriores, la octava es una buena muestra de la confusión, del extravío que provocan las oraciones interpuestas. Pérez-Amador ordena: «A mi querido siervo y tu prelado dí de quien soy tan fiel testigo, que allá vas como exencionado de mi favor...» (401). Es decir, entiende que la Virgen se presenta como «fiel testigo de Dios» y que el verbo «decir» rige dos oraciones: *dile* quién soy y *dile* que me erija un templo.

Mi interpretación es un poco diferente. Los versos b-e conforman un inciso intercalado y explicativo que separa y dilata la progresión lógica de la oración: «Di a tu prelado... que me erija». Desde el punto de vista estructural, esta disposición me parece más coherente con la inclinación de la octava monomembre. Según mi lectura, la Virgen le recuerda a Juan Bernardino que ella lo ha liberado (=exencionado) de la muerte y por eso él va al obispo como su «fiel testigo». En este orden, cabe señalar que la condición de testigo será refrendada más adelante, cuando la Virgen le pida a Juan Bernardino que no olvide nada de su «aspecto y forma», para que, una vez frente a Zumárraga, «del hecho al dicho seas conteste» (IV, 42). Como señala *Autoridades*, el testigo conteste es aquél «que declara, sin discrepar en nada, lo mismo que ha declarado otro, sin variar en el hecho ni en sus circunstancias es decir, el testigo que da fiel cuenta de lo que ha visto» (*Autoridades*). Es decir, Juan Bernardino es un testigo «fiel» y «conteste» de la Virgen: primero da cuenta de

sus milagros (la sanación) y luego la describe exactamente como está impresa en el ayate de Juan Diego.<sup>200</sup>

El inicio intercalado, a más de complicar la organización sintáctica de la octava, presenta un doble hipérbaton en los versos c-d que provoca cierta confusión: separación de verbo y complemento (‹preocupé resucitado›) y separación de artículo y sustantivo por interposición del relativo que (‹del que féretro›). El verso final, por último, revela en miniatura un punto ya señalado, el empleo del hipérbaton como recurso métrico: ‹de dioses madre› ajusta las once sílabas del verso por la sinalefa que se produce entre ‹ma-dreun›, lo cual no hubiera sido posible con ‹madre de dioses›.

#### 4. Castro cifra el día que la Guadalupana se imprimió en el ayate de Juan Diego:

Doce el décimo mes soles contaba,  
que hoy duodécimo fuera si Octaviano  
no hurtase en pos de Julio el que tocaba  
nombre al diciembre sin temor de Jano  
(no escriben la que sombra el sol rayaba),  
cuando en el del humilde americano  
manto, de gloria ya, si antes de pena,  
de flores se copió la nazarena.

(IV, 50)

Éste es, acaso, el ejemplo más radical de las continuas intercalaciones para llevar el período sintáctico hasta el límite de la octava. Despejados los sintagmas interpuestos, la oración principal de la octava es tan sencilla como confusa: ‹El décimo mes contaba doce soles cuando la nazarena se copió de flores en el manto del humilde americano›. ¿Por qué Castro escribe ‹décimo mes›? ¿Las apariciones no fueron en diciembre? Buen conocedor del latín, el poeta recupera ahora la más pura etimología del nombre ‹diciembre›: ‹‹*december, -bris*, de *decem*, diez›› (RAE). En efecto, en el antiguo calendario romano diciembre era el ‹décimo mes› porque el año empezaba en marzo. Pero como ese primer verso deja un tanto perplejo al lector, los versos b-d, que provocan la primera interrupción, ‹aclaran› que el décimo mes se refiere a diciembre. Desde el punto de vista sintáctico, los versos no presentan mayores problemas:

<sup>200</sup> Castro emplea numerosos tecnicismos jurídicos a lo largo del poema. Más tarde también lo hará sor Juana en el *Primero sueño*, tal como señala asombrado Antonio Alatorre cuando anota los versos 226-233 sobre el dormir humano: ‹curiosa exhibición de términos jurídicos... *testigos de mayor excepción... asegurar, impugnar, información, replicar, defenderse y desmentir*; el corazón y el pulmón afirman que estamos vivos; pero los sentidos y la lengua están inertes (muertos); no se dan por enterados de semejante ‹información›› (ápu. Cruz 2009: 499n).

[el décimo mes] que hoy fuera duodécimo si Octaviano, sin temor de Jano, no hurtase en pos de Julio el nombre que tocaba al diciembre.

En nuestro calendario, diciembre, al ser el mes número doce, debería llamarse duodécimo. Pero ello no es así porque Octaviano (=Augusto), siguiendo los pasos de Julio César y sin temer la ira del dios Jano, decretó que diciembre debía ser el mes número doce o, si se prefiere, le hurtó a diciembre su significado etimológico al llamar así al duodécimo mes. Esta rebuscada explicación se apoya en una noticia sumamente erudita: la reforma calendárica de César y las posteriores decisiones de Augusto. Para regular el desajuste en el cómputo de los años y de las estaciones, César introdujo en todo el imperio el calendario solar de doce meses, básicamente el mismo que usamos hoy día. Para agradecerle tamaña reforma, el quinto mes, que entonces se llamaba *quintilis*, pasó a llamarse Julio. Augusto, por su parte, tuvo que ajustar el calendario juliano porque una mala interpretación contaba los años bisiestos cada tres y no cada cuatro años.<sup>201</sup> Según se desprende de los versos de Castro, el emperador habría fijado entonces el comienzo del año en enero.<sup>202</sup> Al cambiarse el orden del año, diciembre pasó a ser el mes número doce a pesar del error etimológico que ello supone. Por último, el senado dispuso que el sexto mes, entonces *sextilis*, pasase a llamarse Agosto porque durante ese mes Augusto había logrado sus mayores logros militares, «pacificando» el imperio.<sup>203</sup>

La segunda interrupción la provoca el verso e: «no escriben la que sombra el sol rayaba», donde se percibe de nueva cuenta la función métrica del hipérbaton, en este caso, para acomodar los acentos del endecasílabo.<sup>204</sup> Se diría que es un verso de relleno, incrustado para conseguir los ocho de la octava. Lo mismo vale para el último sintagma interpuesto, «ya de gloria, si antes de pena», el cual no aporta ninguna información relevante sobre el manto de Juan Diego; pareciera estar allí en función de la rima y para dilatar hasta el máximo el verso que completa la oración principal. La relación entre los distintos miembros de la octava puede graficarse del siguiente modo:

<sup>201</sup> Véase el Libro I de las *Saturnales* de Macrobio.

<sup>202</sup> No se sabe a ciencia cierta cuándo se fijó el comienzo del año en enero. Castro le adjudica este cambio a Augusto y, a decir verdad, no he logrado encontrar su fuente.

<sup>203</sup> Véase el Libro I de las *Saturnales* de Macrobio.

<sup>204</sup> Sin la separación del artículo y el sustantivo por el relativo «que», el acento queda en quinta: «no escriben la *sómbra* que el sol rayaba».



presencia corporal sea constante, donde su imagen sacramentada viva y perdure para siempre.

- g: «cielo» / «hombre», por extensión, tierra. Esa casa recupera el nombre de María, quien da placer al cielo y redime al hombre en la tierra. Aquí la dualidad se intensifica por el carácter bimembre del verso. Además, hábilmente, Castro deshace las oposiciones anteriores porque la Virgen concilia el cerro con el cielo.

6. Una vez finalizada la corografía del México de Moctezuma (véase *supra* 3.4), Castro señala que ahora la ciudad es mucho más gloriosa porque ha recibido la verdad católica e imperial. La próxima octava expresa que referir paso por paso todo el proceso histórico de México-Tenochtitlan no sólo es imposible, sino que se corre el riesgo de desdibujar lo más importante, es decir, su conocimiento de la nueva fe:

Los demás accidentes de esta gloria,  
de ley que es gloria y de señor que es gusto,  
camino aquella de inmortal memoria,  
patria aquél de lo humano y de lo augusto,  
ni son para episodios de otra historia,  
ni hay Apeles de a pelo a quien sea justo,  
por más primor que su digreso absuelva,  
ahogar la imagen por nadar la selva.

(I, 26)

Sin duda, llama la atención la ausencia de encabalgamientos a lo largo de toda la octava monomembre; ausencia que acentúa aún más su atípico equilibrio. Los versos b-d amplían la idea contenida en a, el sujeto de la oración. Esta interrupción, a diferencia de los ejemplos anteriores, está perfectamente distribuida en la simetría bilateral del verso b, que, a su vez, se ramifica bilateralmente en los versos c y d (versos sintácticamente correlativos):

ley que es gloria	→	camino de inmortal memoria
señor que es gusto	→	patria de lo humano y de lo augusto

Castro aprovecha al máximo el campo semántico de los sustantivos ley y señor, fundiendo en ellos la dimensión humana y sacra de México-Tenochtitlan. Dicho de otro modo, esa ley es tanto la ley de Dios como la del imperio español; ese señor es Dios y su representante en la tierra: el Rey.

La octava reanuda el período planteando dos posibilidades complementarias, distribuidas de forma simétrica en los versos e y f respectivamente. La primera completa la oración principal: «Los demás accidentes de esta glorias no son para episodios de otra

historia», la segunda no sólo amplía el período sino que, además, origina el pareado, el cual depende sintácticamente de ella (y no del resto de la octava o de todos sus miembros):

ni hay Apeles de a pelo a quien sea justo,  
por más primor que su digreso absuelva,  
ahogar la imagen por nadar la selva.

Los dos cultismos consecutivos de g (‹digreso›, ‹absuelva›) y el críptico verso final trasladan la dificultad de la octava al pareado. Como anota Pérez-Amador, ‹digreso› es un «neologismo, propuesto por Castro a partir de la voz latina ‹digressio› y que equivale a ‹digresión›, la cual sí pasó al castellano» (490).<sup>205</sup> El segundo cultismo, ‹absuelva›, es más complicado. Pérez-Amador recoge la primer acepción de *Autoridades*: «Genéricamente tomado, vale perdonar, remitir alguna pena u delito» (*ápu*d. 453) y ofrece la siguiente paráfrasis:

Las restantes cualidades de la gloria de tal nación de inmortal memoria... no son tema de esta historia, ni hay pintor tan grande para la ocasión, aunque fuese un Apeles, que las pueda pintar con justicia; pues aunque el gran primor aplicado en ello perdonara [= absuelva] la digresión, se tendría que aumentar tanto la imagen hasta ahogarla en detalles al exagerarla por aumentar lo que de por sí ya muestra tal abundancia como una selva (302).

Mi lectura es bastante diferente. En principio, entiendo que ‹absolver› es cultismo semántico que proviene de Góngora, es decir, una palabra habitual empleada con la significación que tenía en latín y no en la lengua corriente. Al respecto, señala Robert Jammes:

Lo que sí, en cambio, pudo descaminar a los lectores, y engendrar errores que hasta los mejores comentaristas no supieron siempre enmendar, fue la abundancia de cultismos puramente semánticos, disfrazados bajo la apariencia de palabras usuales que, sin previo aviso, se pusieron a cambiar su significado habitual: *absolver...*, *confuso...*, *desconfianza...*, *discurso...*, *exponer...*, *impedir...*, *infiel...*, *insultar...* [etc.] (*ápu*d. Góngora 1994: 107).

Como cultismo semántico, y dependiendo del contexto poético, el verbo ‹absolver› puede significar ‹desatar›, ‹desligar›, ‹resolver›, ‹concluir›.<sup>206</sup> La segunda acepción que trae

<sup>205</sup> Con las invenciones de cultismos hay que andarse con pies de plomo. Es muy difícil determinar si ‹digreso› es propio de Castro o si lo toma de otro lado. Aparece con relativa frecuencia en las *Elegías de varones ilustres* de Juan de Castellanos, escritas a finales del siglo XVI. También figura en el *Origen de los indios del Nuevo Mundo* (1607) de Gregorio García. Por último, lo emplea nada más ni nada menos que Jáuregui en su traducción de la *Farsalia*, publicada en 1684. Más allá de si Castro conocía o no estas obras (la de Castellanos claro que no), el latinismo estaba en circulación desde finales del siglo XVI.

<sup>206</sup> Cf. Bernardo Alemany Selfa (1930: 35-36) Castro lo utiliza también como ‹desatar› en la octava IV, 48, f: «del que absolvió del nudo el embarazo». Tanto para Pascual Buxó como luego para Tenorio, los cultismos

*Autoridades* va en esta dirección: «Antiguamente se usó esta voz por resolver u determinar alguna cosa, declararla o manifestarla». En este orden, interpreto: «por más primor que su digresión desate, resuelva o manifieste». El último verso, además de refrendar la dualidad de la octava con su ritmo bimembre, completa la idea de la digresión: «por más primor, por más artificio y belleza que manifieste la digresión, no es justo que se pierda de vista la imagen principal por la abundancia de los detalles». O, más claro: si la pintura de este Apeles se extravía en la frondosa selva y reproduce todos sus pormenores, terminará ahogando o encubriendo la parte más importante de la historia.

#### 4.3. *Excurso: la apuesta de Francisco de Castro*

Como ya señalara, la distribución 4 + 4, salvando todas las distancias, hay que situarla en la experiencia del *Polifemo*; pero con la distribución 6 + 2 y con la estrofa monomembre Castro va más allá del modelo, hace algo que Góngora no hizo, si bien estaba insinuado y contenido.<sup>207</sup> Sería un tanto ingenuo adjudicar estas innovaciones de Castro al mero azar o considerarlas sólo una estrategia formal para «salvar la monotonía y agilizar la marcha de los acontecimientos», tal como adelantara más arriba (véase 3.2). Es inevitable, por tanto, preguntarse cuál era el objetivo de Castro y si acaso no hay allí una solución a problemas poéticos concretos. Para ello, es necesario recordar muy rápidamente algunos aspectos de la polémica gongorina en su etapa inicial.

Una vez difundidas en la corte madrileña, comenzaron a circular distintas cartas a favor y en contra de las *Soledades*. Por estas fechas, 1613-1614, Juan de Jáuregui escribió su virulento *Antídoto contra la pestilente poesía de la Soledades*. Entre otros puntos, al sevillano lo atormentaban los períodos sintácticos extensos e indefinidos; así, espeta en distintos lugares de su libelo:

Síguese otro laberintho, donde no hay oración que no se pueda entender lo de atrás adelante i lo de arriba abajo (*ápu*d. Gates 1960: 131).

...abromada y ciega longitud de periodos, tan marañados de palabras varias, i tan prolijos i dependientes, que no hay anhélito que los alcance (*ápu*d. Gates 1960: 132).

---

semánticos fueron poco socorridos por los poetas novohispanos (1960: 31-32; 2013: 18). Nuevamente, Castro es la excepción: «*inferirse* (introducirse), *impedido* (estorbado), *electo* (selecto, exquisito), *absolver* (desatar), *repetir* (volver a, regresar), *adusto*, *reportar* (volver a llevar o a traer), *solicitar*, *mentir* (disfrazar, hacer pasar por)» (Tenorio 2013: 104).

<sup>207</sup> Véase la octava la octava 6 del *Polifemo* y el convincente análisis que le dedica D. Alonso (1952: 334-344).

...también los apositivos son en Vm. eternos, i por ellos se obscurece o se ciega de el todo la elocución (*ápu*d. Gates 1960: 137).

En efecto, Robert Jammes señala que los períodos largos y complicados son una de las cinco características distintivas de las *Soledades*.<sup>208</sup> Al margen de las intenciones estéticas de Góngora, o por ello mismo, estos laberínticos períodos podían lograrse mucho mejor en la silva, donde las exigencias formales se relajan y las fronteras del metro las establece el poeta a su antojo. La plena libertad formal y sintáctica que Góngora alcanza con las *Soledades* contrasta con la restricción formal que le imponía la octava del *Polifemo*, donde el desafío era otro. Desde el punto de vista técnico, sobresale en la fábula la habilidad del poeta para elaborar y condensar sus innovaciones en el corto espacio de cada cuarteta, manteniendo siempre, en la aparente confusión, el equilibrio y la simetría. Al respecto, sostiene D. Alonso:

Las *Soledades*, escritas en los sueltos, prolongables períodos de la silva, permitían todas las aventuras sintácticas, el enzarzarse de las voces, los esguinces, lazadas y arabescos que la estrofa –breve, exacta y siempre igual– en que está escrito el *Polifemo* no tolera: el límite de los ocho versos suele ser también dique último del período. La estrofa del *Polifemo*, en cierto modo, contradice las características del poeta, limitando su idiosincrasia sintáctica (1952: 317).

La primera conclusión parece inevitable: cuando Castro desarticula la distribución 4 + 4 intercalando paréntesis, incisos, aposiciones y formulismos sintácticos, trasponiendo los miembros de forma continua y dilatando así la conclusión de la oración, traslada a la octava, con variable fortuna y en menor grado, la experiencia sintáctica de las *Soledades*. La opción de Castro se relaciona transversalmente con la siempre problemática adscripción genérica de la silva gongorina. Las *Soledades*, ¿eran un poema heroico o un poema lírico?<sup>209</sup> Para los amigos del poeta, y para el poeta mismo, las *Soledades* eran un poema lírico escrito en tono elevado o en lenguaje heroico: «La alteza del idioma es propiciada por ese lenguaje especial, adornado, majestuoso, cercano al lenguaje de la épica latina, pero sin que los asuntos tengan que ser necesariamente épicos» (Roses Lozano 1994: 128).<sup>210</sup> El

---

<sup>208</sup> Cf. Góngora (1994: 104).

<sup>209</sup> Para un desarrollo puntual del debate, remito al estudio de Roses Lozano (1994: 121-141). En lo que sigue, recojo y abrevio sus sugerencias.

<sup>210</sup> Para Roses Lozano, la expresión «lenguaje heroico», la cual viene en la «Carta en respuesta...» atribuida a Góngora, no remite a una «categoría o modelo de orden genérico, sino a un aspecto concreto de la *elocutio*, consistente en el enriquecimiento y engalanamiento de la expresión, en resumidas cuentas, el *ornatus*... El hecho de que en las poéticas y poetas de la antigüedad clásica los procedimientos magnificadores de la expresión se aplicaran especialmente al género épico conduce a que tras la denominación de «lenguaje

divulgador de las *Soledades* en Madrid, Andrés de Almansa y Mendoza, reproduce en su «Advertencia para la inteligencia de las *Soledades*» ciertos rumores que corrían entre los «doctos». Como su testimonio es sumamente valioso, conviene producirlo *in extenso*:

Dicen lo primero que ha usado en las *Soledades* y *Polifemo* desiguales modos en su composición, y que debía el *Polifemo* ser poesía lírica y las *Soledades* Heroica, y que cambió los modos; pésame que he de entrar por objeción tan frágil. El *Polifemo*, si de su naturaleza el poema heroico se destinó a narraciones, allí él se introduce por musa que canta una narración de un episodio que Virgilio, como paréntesis delectable, puso a la prolija navegación de Ulises; y las *Soledades* por ningún camino podían ser heroicas, que dando Horacio modos en su poética qué materias se habían de descubrir en verso lírico, dijo pinta un delfín, el mar, una soledad. Y Aristóteles llamó a las obras sueltas disrámbicas por indeterminada materia, a quien el arbitrio del poeta queda vestirlas del verso que quisiere, y que ésta sea una obra suelta, véase que es una silva de varias cosas en la soledad sucedidas, cuya naturaleza adecuadamente pedía la poesía lírica... (*ápu*d. Ana Martínez Arancón 1978: 32-33).<sup>211</sup>

La novedad de la silva gongorina, la más larga hasta ese momento, y el estrecho vínculo entre la octava y la épica debieron contribuir a esa «confusión de modos» que le achacaban a Góngora. Almansa y Mendoza indirectamente sugiere la relación metro/género cuando sostiene que la silva, al ser una estructura suelta y abierta, favorece la variedad y concentración de la poesía lírica. Por tanto, el poema heroico que para Almansa y Mendoza era el *Polifemo* se correspondía perfectamente con la octava real. Con todo, hay que reconocer que el *Polifemo* dista de ser un poema heroico y pertenece al subgénero de la fábula mitológica, cuyos primeros intentos de narración se remontan a la égloga tercera de Garcilaso, escrita, por cierto, en octavas.<sup>212</sup> De acuerdo con Mercedes Blanco, el *Polifemo* vitaliza la olvidada fábula mitológica, le da un nuevo aire y una nueva orientación.<sup>213</sup> En este orden, podría decirse que el empleo de la octava confundió también en parte al propio Almansa y Mendoza.

En el *Antídoto*, Jáuregui considera que el tono elevado, por defecto y por tradición clásica, vincula a las *Soledades* con el género épico. Es más, la intención de Góngora habría sido justamente escribir un poema heroico y demostrar así que no sólo era hábil en el género satírico. Pero las *Soledades*, según Jáuregui, eran un poema épico fallido porque mezclaba el modo sublime con las más bajas vulgaridades, mezcla impropia según las

---

heroico» permanezca una reminiscencia de su primitivo sentido, lo que conduce a un confusión terminológica» (1994: 127).

<sup>211</sup> Bajo las mayúsculas y organizo la puntuación.

<sup>212</sup> Cf. Cossío (1998: I, 93).

<sup>213</sup> Cf. M. Blanco (1995: 45-46).

reglas del género. Para Roses Lozano, «el objetivo principal del *Antídoto* es hacer renunciar a Góngora de su propósito épico... » (1994: 129), señalando, desde el más rancio clasicismo, todos los defectos que alejan a las *Soledades* de la épica. En efecto, la pureza del estilo era una obsesión para el sevillano, quien en el *Discurso poético* afirma sin concesiones:

Débase advertir de propósito otro inconveniente resultado no menos de los sobrados esfuerzo. Es el inconveniente que siendo la igualdad en la poesía virtud tan forzosa, de ninguna se alejan tanto los nuestros por la altivez de locuciones que apetecen. Las maneras altivas del decir, demás de ser felices en el acierto, deben emplearse en estilo continuadamente grande. Si este se rinde a humildades o medianías, hace disonancia tan torpe con lo valiente, que en vez de serle honroso le es más afrenta... Y así, por estos accidentes como por otras flaquezas, vemos en los mejores trechos de sus poesías una desigualdad feísima, una mezcla en extremo disforme de versos rendidos y humildes junto a los más soberbios y temerarios (1978: 97)

Francisco de Fernández de Córdoba, el abad de Rute, responderá punto por punto a las objeciones de Jáuregui en su *Examen del Antídoto o apología por las Soledades*. En sintonía con el *Parecer acerca de las Soledades a instancias del autor* que escribiera poco antes de la contienda, el abad defiende la inclinación lírica del poema gongorino, justificando esta vez el lenguaje elevado, raíz de la oscuridad, y la mezcla de estilos. Empero, como significativamente destaca Roses Lozano, el abad nunca responde de forma directa a la objeción de poema épico fallido lanzada por Jáuregui:

Su estrategia dialéctica le ha llevado a evitar el reconocimiento del carácter épico del poema, lo cual le hubiera obligado a negar el fracaso de Góngora en este género. Al contrario, el Abad ha radicado su apología en la nueva concepción genérica de las *Soledades* como poesía lírica y ha demostrado cómo, en consonancia con las características de este nuevo modo de composición, el texto de Góngora se nutre de significado, riqueza de elocución y capacidad deleitosa (1994: 134)

La «estrategia discursiva» de Fernández de Córdoba no puede desligarse de una opinión que antes vertiera en el *Parecer acerca de las Soledades* y que importa retener. El abad celebra, al inicio del *Parecer*, que Góngora se haya aplicado por fin «a cosa que participa de lo serio y continuado»; pero, al mismo tiempo, lamenta que no encamine esas fuerzas a la composición de un poema épico:

...¡ojalá fuera la materia más grave, heroica, como algunas veces lo he procurado, si bien no he podido persuadir a Vm.; y no quedara nuestra España (como está hoy) sin alabanza alguna en ese género (*ápu*d. Martínez Arancón 1978: 13).

Y promediando la misiva, vuelve a insistir sobre lo mismo:

[el poema grave, trágico, heroico, o otro semejante] piden estilo y modo de decir fuera del vulgar, como lo hiciera usted si aplicara su ingenio, y genio, a lo épico, de que diera mejor fruto que otro ninguno (*ápu*d. Martínez Arancón 1978: 13)

Los eruditos y pacientes lectores de Góngora, apologistas y detractores, comprendieron perfectamente las innovaciones poéticas y las rupturas estilísticas de las *Soledades*. Pero las nociones y las autoridades clásicas estaban hasta en la médula. La hibridación de las *Soledades*, su mezcla de estilos, dificultaba sentirlo como un poema épico. Al menos así lo dejan entrever las opiniones examinadas: o bien el poema confundía los modos, o bien era un poema épico fallido o, más razonable, era un poema lírico justamente porque no seguía los parámetros de la épica. El metro de silva debió contribuir a la hora de establecer el deslinde genérico. A fin de cuentas, ya sea por el peso abrumador de la poética clasicista que asignaba un metro a un género, ya por su ascendiente italiano, la octava real era la forma estrófica de la poesía épica. Es más, después de las *Soledades* la silva tuvo escasa fortuna como metro épico.<sup>214</sup>

Ahora bien, el peso y la vigencia de los principios clásicos constituyen en cierta medida un signo distintivo del gongorismo novohispano.<sup>215</sup> En este orden, los poemas de tono elevado escritos en Nueva España contradicen la novedosa apuesta de Góngora, toda vez que restituyen su arte a uno de los postulados defendidos por hombres como Jáuregui: la pureza o igualdad del estilo, en el estricto sentido de que no mecharon lo alto con lo bajo.<sup>216</sup> Para no abundar en ejemplos: una diferencia sustancial y poco ahondada entre las *Soledades* y el *Primero sueño* es precisamente la ausencia en el segundo de esos geniales chistes que Pedro de Valencia pedía por favor desterrar del poema gongorino.

En este contexto y teniendo en cuenta el carácter sacro de *La octava maravilla y sin segundo milagro*, el padre Castro se enfrentó con un dilema indudablemente difícil: la sintaxis de las *Soledades* no era compatible con la octava; la silva gongorina no era el mejor

<sup>214</sup> Julia Sabena me señala una excepción notable: las 18 silvas entre épicas y bucólicas que constituyen el poema sacro de Fernando de Valverde *Santuario de nuestra Señora de Copacabana en el Perú* (Lima, 1641).

<sup>215</sup> Las dos antologías más importantes de poesía novohispana (Méndez Plancarte y Tenorio) evidencian que los poetas de este lado del atlántico tomaron de Góngora sobre todo su parte seria y menos de su vena satírica. Este recorte, esta elección o contención obedece a varias razones por la cantidad de variables político-sociales que intervienen. Así, por ejemplo, la solemnidad de los certámenes poéticos coadyuvó sin duda a configurar toda esa «poesía solemnemente gongorina». No pretendo, por tanto, dar una respuesta, sino apenas abrir una brecha en la indagación del gongorismo novohispano.

<sup>216</sup> Según autorizados gongoristas (D. Alonso, A. Carreira), el poema más representativo del arte gongorino es la *Fábula de Píramo y Tisbe*, donde Góngora logra conjugar admirablemente el estilo culto y elevado con el estilo más socarrón.

modelo para la dimensión épica del poema. Castro sabía que la amplitud del período sintáctico era uno de los recursos para lograr la magnificencia del estilo, tal como enseñaban los épicos latinos, como enseñaba Góngora y como, en efecto, recordaría el abad de Rute en el *Examen*.<sup>217</sup> En definitiva, Castro asumió plenamente el desafío de adaptar ese recurso a la estructura limitante de la octava; innovación que, como ha podido apreciarse, significaba alterar sus propias relaciones. Formal y temáticamente, su intento es también una respuesta al vacío dejado por Góngora; esto es, al vacío que dejaba ese poema heroico nunca escrito y que hubiera sido la gloria de España, de esa España imperial que en el esplendor de sus letras nunca pudo concretar un poema épico cómo sí lo habían hecho Italia y Portugal con la *Jerusalén liberada* del Tasso y *Los lusíadas* de Luis Vaz de Camões. Ese ansiado poema estimuló a este lado del Atlántico la creación de obras representativas de la épica gongorina: ahí está, en primer lugar, el *San Ignacio de Loyola* (1666) de Hernando Domínguez Camargo. Francisco de Castro, en menor medida pero con innovaciones formales destacables, aportó lo suyo. Martha Lilia Tenorio sostiene «que el gongorismo de Castro fue su perdición y su salvación» (2013: 100); yo diría que lo fue la octava. En este sentido, las búsquedas poéticas de Francisco de Castro ayudan a comprender por qué Góngora no intentó ese gran poema heroico que sus más fieles amigos esperaban.

---

<sup>217</sup> Cf. Roses Lozano (1994: 132).

CAPÍTULO QUINTO  
LA ESTELA DE GÓNGORA

5.1. *Harpadas lenguas o la primera aparición: perífrasis y alusión mitológica*

Las versiones de las mariofanías guadalupanas impresas durante el siglo XVII presentan mínimas pero significativas diferencias. Para Becerra Tanco, por ejemplo, el Tepeyac es «un cerro pequeño... significa extremidad o remate agudo de los cerros, porque sobresale a los demás montes que rodean el valle y laguna en que yace la ciudad de México» (1675: 1r). Para Sánchez, en cambio, era «un monte o cerro tosco, pedregoso e inculto, con alguna eminencia bastante para poder atalayar a todos sus contornos» (1648: 19r). En la *Primavera indiana*, Sigüenza y Góngora amplifica las fugaces observaciones de Sánchez y desarrolla un tema poético productivo: la descripción más o menos pormenorizada del cerro antes de las apariciones. Productivo en un doble sentido. Por un lado, el Tepeyac se convierte en el espacio privilegiado para desplegar el mundo de reminiscencias mitológicas que exige la poesía gongorina. Así, como los gigantes, el Tepeyac perturba momentáneamente la tranquilidad del cielo (oct. 9) o bien su esterilidad se remonta al ciclo de Faetón, quien lo habría quemado cuando guiaba el carro de su padre (oct. 4). La *amplificatio* mítica bosqueja un sitio lúgubre, inhóspito, helado, inaccesible, donde casi no llega la luz del sol. Por el otro, a nivel estructural, Sigüenza y Góngora opone el cerro sombrío al resplandeciente que revive cual fénix después de la primera aparición:

Pero a la vista de ese puro rayo,  
que el sol empíreo de convexa cumbre  
desprendió sin recelo de desmayo,  
se vegetan las flores con su lumbre:  
rayo has sido del sol, pues vive el mayo,  
bella María, y con fragante encumbre,  
si en el inculto monte fénix yace,  
a vista de tu luz fénix renace.

(oct. 17)

Al profundizar la dualidad invierno/primavera que subyace en el relato guadalupano, la *Primavera indiana* establece un elemental sistema de concordancias simbólicas, donde cada elemento de la serie A encuentra su opuesto en la serie B: Tepeyac → invierno → esterilidad → gentilidad → noche → pecado // Tepeyac → primavera → flores →

cristianismo → día → redención.<sup>218</sup> Si bien el claroscuro atraviesa todo el arte barroco, en el presente caso debe muchísimo al *Polifemo* gongorino, ordenado, huelga repetirlo, en torno al infernal cíclope y a la celeste Galatea. Cuando en el canto tercero *La octava maravilla y sin segundo milagro* describe «la natural tragedia» del Tepeyac, «así por parte de la tierra que le cupo, como del aire que le circunda» (III, sinopsis), Castro establece un nexo indudable con el poema de Sigüenza y Góngora. El más inmediato se verifica en el empleo de la misma técnica descriptiva para generar fuertes contrastes y en la reelaboración de ciertas imágenes de la *Primavera indiana*, como la relación del cerro con la fábula de los gigantes (III, 1-2) o su posible origen mítico-geológico (III, 7). En esta amplificación de la amplificación, Castro descubre otras tantas correspondencias eruditas entre el cerro y el mundo clásico<sup>219</sup> y aprovecha, además, un motivo muy poco atendido por la poesía guadalupana: el dulce canto que oye Juan Diego a su paso por el Tepeyac el día de la primera aparición.

Aquí un sábado (día había de ser consagrado a María) pasaba un indio, si recién convertido, venturosamente advertido, pues oyendo músicas dulces, acordes consonancias, entonaciones uniformes, realzados contrapuntos y sonoros acentos, reparando que no eran de ruiseñores, calandrias o filomenas, ni de sus pájaros conocidos, parleros gorrieros, silgueros apacibles o celebrados cenizontes, se detuvo suspenso y se atajó elevado (Sánchez 1648: 19r-19v).

*La octava maravilla y sin segundo milagro* imagina entonces que antes de las mariofanías el cerro sólo estaba habitado por las aves funestas de la tradición clásica, convirtiéndose el día de la primera manifestación en una inédita capilla celeste. La construcción de este novedoso y magnífico claroscuro musical permitirá acercarse y examinar ciertas formas de asimilación y apropiación de la poética gongorina, en particular el empleo de la perífrasis y de la alusión mitológica.

Una vez finalizada la descripción física del Tepeyac (1-11), el poema proyecta su fúnebre soplo:

El aire corresponde a su terreno,  
y cual aquél de amenidad errante,  
éste de fija variedad ajeno;  
despoblada estación, vaga o constante,  
de verde copa o de clarín ameno

<sup>218</sup> Los binomios estaban en potencia en la *Imagen* de Sánchez (véase *supra* 1.2). He abordado con cierta amplitud este aspecto de la *Primavera indiana* en la tesis de maestría (2009).

<sup>219</sup> Recóndita relación entre el cerro y el mito de Opís (oct. 3). De lejos, el cerro figura la torre de Faro y su esterilidad remite a la sed de Tántalo (oct. 5). Por allí nunca pasean Flora o Vertuno (oct. 9).

que brinde al alba o sus victorias cante.  
 Sitio al fin de alto a bajo yermo y mudo,  
 no más de pluma que de voz desnudo.

(III, 12)

[El aire se corresponde con su terreno, si el primero carece (=ajeno) de amenidad errante, el segundo carece (=ajeno) de fija variedad. Es una estación despoblada, vaga o constantes, sin verde copa que brinde al alba y sin clarines amenos que canten su victoria. Sitio, en suma, de alto a bajo yermo y mudo, no más desnudo de pluma que de voz.]

Para entrar al mundo de las alusiones y elusiones, nada mejor que empezar por la metáfora, atendiendo a las dos sustituciones de los versos b y c que organizan la octava, «amenidad errante» y «fija variedad». Un lector contemporáneo no debió hallar aquí ningún ripio, ambas metáforas, si bien no son planas, están lejísimos de ser «oscuras». El primer sintagma se refiere a los pájaros, pero no a cualesquiera, sino a los cantores: «amenidad» remite a su voz adornada y fecunda, «errante» a su vuelo sin punto fijo de un lado a otro. Esto parece muy sencillo, pero no lo es tanto. Castro emplea un recurso característico de Góngora: la restricción semántica que impone el adjetivo, en este caso, «errante».<sup>220</sup> Es precisamente dicha restricción la que señala qué sentido tiene el sustantivo «amenidad», la que permite entenderlo como «la variedad y fecundidad en los discursos y el adorno de la erudición con que se viste y exornan» (*Autoridades*). Si se reduce el sustantivo a su primera acepción, a saber, «la frondosidad y hermosa vista que componen la muchedumbre de árboles, plantas, hierbas y flores en el campo», se desbarata en parte la metáfora y se crea una confusión: un lugar ameno difícilmente pueda ser «errante», no así el «discurso adornado», el canto de los pájaros. El sintagma «fija variedad» reemplaza, si se quiere, a «flores diversas»: «fijas» porque nacen y mueren en el mismo lugar, «variedad» por sus numerosos colores y especies. Por lo pronto, importará retener la relación semántica que guardan los adjetivos «fija» y «errante».

El segundo período de la octava (d-f) agrupa similares metáforas en un verso bimembre (e): los «clarines amenos» sustituyen de nueva cuenta a «pájaros melódicos» y «verde copa» a «árbol frondoso». Planas y poco originales, incluso «verde copa» proviene lineal de Lope a través de Calderón, ambas metáforas seleccionan sus respectivos verbos, distribuidos de forma simétrica en el verso siguiente (f): los «clarines amenos» «cantan» cuando empieza a salir el sol; los árboles, en tanto «copas», «brindan» al alba con el rocío de

<sup>220</sup> Cf. Antonio Carreira (2010a).

sus verdes ramajes. La octava instauro un tiempo concreto, el amanecer, el alba que nunca llega a la <despoblada estación> del cerro. Ahora bien, esa despoblada estación puede ser «vaga» o «constante», adjetivos que remiten a la dualidad <fija-errante>.<sup>221</sup> Las correlaciones semánticas <errante-vaga> y <fija-constante> establecen por tanto un insólito contraste por semejanza: por su clima vago y constante, el Tepeyac carece de fijas flores y de errantes pájaros. Dicho con otras palabras, el cerro se contrapone a las flores y al canto mediante una especie de paradoja adjetiva que los enfrenta por aquellos atributos que comparten.

La ausencia de canto es el eje de la próxima octava:

Ni allí la que polingüe honor del viento  
 llama el griego por diestra imitadora  
 del universo colorido acento  
 –ave que el viento américo no ignora,  
 la cien voces por digno cognomento–,<sup>222</sup>  
 la gana de llorar quitó a la Aurora  
 ni se la puso de reír al alba  
 viéndose picos muda y plumas calva.

(III, 13)

[Ni siquiera allí el ave (=la) que llama el griego polilingüe honor del viento por diestra imitadora del universo acento colorido –ave que no ignora el viento americano, conocida aquí como el *ave de cien voces* (=la cien voces por digno cognomento)– le quitó las ganas de llorar a la Aurora (con su dulce canto) o bien incitó a reír al alba, viéndose (cuando se acerca al Tepeyac) con su pico mudo y con sus plumas calvas.]

Castro recurre a una perífrasis continua o, para ser exactos, a una doble perífrasis. La primera comprende los versos a-c, la segunda el inciso de los versos d-e. De acuerdo con Pérez-Amador, el ave <polingüe> o políglota sería la alondra, así descrita por Homero, «el griego» (357). Desafortunadamente, olvida consignar el respectivo pasaje homérico o la posible poliantea empleada por Castro. Mientras no se localice esta supuesta fuente, lo más sensato será entender <el griego> en sentido genérico (<los griegos>) y no circunscrito al cantor de la *Iliada*. Esto por un lado. Por otro, la identidad del ave no queda del todo clara y puede ser tanto la alondra como la calandria o el ruiseñor, aves afines y que remedan el canto de sus pares, el <universo colorido acento>. La segunda perífrasis permite ajustar la

<sup>221</sup> «VAGO, GA. adj. Lo que anda de una parte a otra sin determinación alguna... Vale también inquieto, sin consistencia u estabilidad» (*Autoridades*). «ERRANTE. part. act. del verbo Error. Errado, sin acierto, inconstante, vagante y nada seguro. Lat. *Vagus, Erraticus, Inconstans*» (*Autoridades*). «FIJO. adj. Firme, seguro y cierto» (*Autoridades*). «CONSTANTE. adj. Firme, estable, permanente» (*Autoridades*).

<sup>222</sup> Princeps: «la cien veces por digno cognomento–». Justifico la lección «voces» por «veces» a continuación.

palabra eludida, puesto que el pájaro americano de muchas (=cien) voces es el cenzontle, nombre náhuatl que significa «cuatrocientas voces», precisamente por su gran capacidad imitativa.<sup>223</sup> Viene muy a cuento recordar que los novohispanos compararon el múltiple canto del cenzontle con el múltiple canto del ruiseñor, señalando incluso la preeminencia del primero. Comenta Francisco Xavier Clavijero:

...aunque no hubiese en América ruiseñores, jilgueros ni ningún otro de los que se estiman en Europa por su canto, bastaría el *centzontli* o polígloto para no tener nada que envidiar a ningún país del globo. Puedo asegurar a nuestros filósofos antiamericanos que cuanto dice el Dr. Hernández acerca de la superioridad de aquel pájaro con respecto al ruiseñor es la pura verdad y tan conforme a la opinión de los europeos que han estado en México como a la de los mexicanos que han estado en Europa. Además de la singular dulzura de su canto, de la prodigiosa variedad de sus sonos y de la donosa propiedad de remedar las voces de animales que oye, lleva al ruiseñor la ventaja de ser mucho más común y de condición más apacible (1826: II, 293).

Formalmente, la octava establece una comparación entre el ave europea y la mesoamericana que duplica la perífrasis. Dicho de otra manera, el nombre eludido queda cercado por una perífrasis que a su vez se explica o reduce mediante otra. Pero además, la comparación perifrástica intensifica admirablemente la desolación del cerro: que allí no se oiga al ruiseñor, puede aceptarse porque a fin de cuentas es un pájaro europeo, pero que no se oiga al cenzontle, el ave americana exaltada por los naturalistas, una de las más representativas del continente y que, además, es «mucho más común» (*i.e.* abunda), resulta realmente increíble. *Mutatis mutandis*, podría decirse que el Tepeyac es «dos veces mudo».<sup>224</sup>

¿Por qué esta anomalía, por qué el dulce canto del ruiseñor-cenzontle no se oye en el cerro cuando amanece o, parafraseando la octava, no le quita las ganas de llorar a la Aurora para hacerla reír? El doble acusativo griego del verso final, «viéndose picos muda y plumas calva», lo explica de una manera hiperculta: cuando se acerca al Tepeyac, el ave se

<sup>223</sup> «*Centzontlatole* (pues éste es el verdadero nombre y el de *centzontli* se usa para abreviar) quiere decir que tiene infinitas voces. Los mexicanos usan la palabra *centzontli* (cuatrocientos), como los latinos usan las de *mille* y *saecenta*, para expresar una muchedumbre indefinida e innumerable. Conviene con el nombre mexicano el griego políglota, que le dan algunos ornitólogos modernos» (Francisco Xavier Clavijero 1826: I, 50).

<sup>224</sup> La lección «voces» por «veces» que propongo y justifico se desprende además de la tipografía de la princeps, donde el sintagma «la cien veces» está resaltado con cursivas. Estas cursivas sólo aparecen en la princeps cuando el poema emplea voces o derivaciones de voces nahuas (*Tenoztlán*, *Tenoztlino*, *Teotenantzin*) o cuando ofrece alguna explicación etimológica, como en el presente caso (el otro, *la que ahuyenta fieras*, etimología de Guadalupe, véase *supra* 2.3).

transforma y queda muda en relación con su pico y calva en relación con sus plumas.<sup>225</sup> Pérez-Amador anota que el pájaro silente y sin plumas, según san Isidoro, es el murciélago (357). El acusativo, en este caso, no es puramente ornamental: funciona como cláusula explicativa y concentra el sentido global de la octava, la cual fluye sin pausa y sin rodeos hacia ese último verso que, ahora sí, altera la sintaxis como el cerro altera al pájaro cantor por excelencia. De hecho, la siniestra metamorfosis del ruiseñor-cenzontle prologa la de las tradicionales aves nocturnas que ensombrecen el cerro con su destemplada melodía:

El negro, cuando más, de inmunda cuerva  
graznido oye la tarde en pos del nido  
o la noche por líquida Minerva  
al allí en vano pájaro perdido;  
al abrigo, no al pasto, la caterva  
convoya de su coro anohecido,  
Ascálafo a su voz siempre insüave,  
agudo gima o se lamente grave.

Del monstruo alado, pájaro sin pluma  
–imagen del doméstico cuadrupede  
que en bulto poco suma inquietud suma–,  
la mal pñante turba el aire tupe,  
cansa el oído y a la noche abrumba,  
–cuidado del antiguo Guadalupe–,  
con la música infausta para el día  
que en él hizo estación santa María.

(III, 14-15)

[A lo sumo (=cuando más), la tarde oye el negro graznido de la cuerva que busca su nido (=en pos del nido) o la noche [oye] al pájaro, allí perdido en vano, que busca la líquida Minerva. Ascálafo, con [=a] su voz siempre insuave, agudo gima o se lamente grave, convoya la caterva al abrigo de su coro anohecido, y no adonde está el alimento (=no al pasto).]

[Temor del antiguo Guadalupe, la mal pñante turba del monstruo alado, pájaro sin pluma –imagen del doméstico cuadrupede que suma en poco bulto suma inquietud– tupe el aire, cansa al oído y a la noche abrumba con la música infausta para el día que en el cerro hizo estación Santa María.]

Ambas octavas son un excelente ejemplo de imitación gongorina. Castro elabora y amplifica el pareado que describe la cueva de Polifemo, tan sombría que allí puede verse a la «infame turba de nocturnas aves/ gimiendo tristes y volando graves» (V). Salcedo Coronel comenta: «llama infame las nocturnas aves porque según Ovidio las causas de su transformación fueron infames» (1629: 12r) y a continuación refiere las historias de

<sup>225</sup> Los que originan el acusativo griego de relación son los adjetivos («muda», «calva»), mismos que en vez de concordar con el sustantivo que califican («picos», «plumas») lo hacen con el sustantivo «ave».

Ascálafo (el búho), de Nictimene (la lechuza) y de las «mujeres que despreciaron la religión de Baco...» (los murciélagos), esto es, tres de los cuatro pájaros aludidos en las octavas de Castro, pájaros cuya ignominia es tan grande que temen salir durante el día.<sup>226</sup> Si bien las cuervas no forman parte de este repertorio, ellas aparecen relacionadas con la oscuridad en la magnífica escena de cetrería que describe Góngora en la *Soledad segunda*, donde los cazadores las sueltan a mediodía para que nublen el cielo y hagan salir al búho-Ascálafo (vv. 883-901). Castro funde ambas reminiscencias gongorinas y presenta a las cuervas en primer término en la medida que ellas anuncian la noche que ampara a la infame turba. De hecho, la contigüidad tarde-noche la señala la primera parte de la octava 14 con el zeugma del verbo «oír», el cual enlaza ambos períodos: «la tarde oye a tal ave o la noche oye a tal otra».

De la referencia plana de las cuervas el poema transita a las referencias oblicuas del «idiolecto mitológico»:

Para la poesía renacentista, heredera en esto como en tantas cosas de la poesía latina, los álamos son Helíades, el rocío lágrimas de la Aurora, y el alba la esposa de Titón. Góngora y sus seguidores escriben esta lengua, como en un dialecto del castellano, pero la misma curiosa inflexión que recibe el castellano en manos de Góngora, transformándose en algo ni del todo ajeno ni del todo propio, en una fascinante y familiar extrañeza, esa misma inflexión la recibe el dialecto mitológico, lengua erudita, lengua sagrada, que distingue al poeta del vulgo (Mercedes Blanco 1995: 43).

En primer lugar, el verso c de la octava 14 sustituye nominativamente la voz «oliva» por la voz «Minerva», puesto que el fruto, descubierto por la diosa, era uno de sus atributos.<sup>227</sup> Esta sustitución, poco frecuente, esconde a su vez una metáfora: líquida Minerva = líquida oliva = aceite.<sup>228</sup> Y según una creencia popular, el pájaro que de noche bebía el aceite consagrado de los templos era la lechuza,<sup>229</sup> la cual en el presente pasaje deambula «en vano» porque en el Tepeyac no hay ninguna iglesia. De una forma muy gongorina, Castro alude velada y sintéticamente a la lechuza mediante una de sus

<sup>226</sup> Ascálafo fue transformado por delator, Nictimene por incesto y las tres hermanas por impías.

<sup>227</sup> «...oleaeque Minerua/ inuentrix» (Virgilio, *Geórgicas* I, 18-19).

<sup>228</sup> Para sor Juana, el aceite de oliva será «el fruto de prensas agravado», precisamente porque las prensas licúan la oliva.

<sup>229</sup> En su comentario al *Primero sueño* (c. 1700), observa Pedro Álvarez de Lugo: «Perdiendo (en ver autores) el aceite y el trabajo (como dicen vulgarmente), no he hallado que sea amiga del aceite la lechuza, para entrarse en los templos a agotar a las lámparas el suyo. Pero vulgarmente corre que vuela hacia ellas y las deja extinguidas». (Andrés Sánchez Robayna 1990: 74).

particularidades, en este caso una de sus acciones.<sup>230</sup> Incluso podría decirse que toda la perífrasis depende del sustituyente: de forma directa, reemplaza a oliva; de forma indirecta, comprende el término omitido, toda vez que la lechuza es el ave de Minerva.

La inflexión mitológica gana en complejidad conforme avanza la octava, como si la oscuridad del Tepeyac emanara de la oscuridad expresiva. Se dirá con razón que Ascálofo por búho era parte del repertorio culto y a esa altura una sustitución lexicalizada. Conviene sin embargo transcribir de nueva cuenta parte de la octava 14 para percibir cómo la referencia mitológica traba el concepto:

...o la noche por líquida Minerva  
al allí en vano pájaro perdido;  
al abrigo, no al pasto, la caterva  
convoya de su coro anohecido,  
Ascálofo a su voz siempre insüave,  
agudo gima o se lamente grave.

El período en cuestión (e-h) permite dos posibles reconstrucciones:

- 1) Ascálofo, con [=a] su voz siempre insuave, agudo gima o se lamente grave, convoya la caterva de su coro anohecido al abrigo, no al pasto.
- 2) Ascálofo, con [=a] su voz siempre insuave, agudo gima o se lamente grave, convoya la caterva al abrigo de su coro anohecido, no al pasto.

Como ya se habrá advertido, el eje del problema es la posición del sintagma «su coro anohecido». Según la primera lectura, el posesivo «su» remite «al allí en vano pájaro perdido» del verso anterior, es decir, a la lechuza. De acuerdo con esta lectura, Ascálofo conduce la caterva del coro anohecido de las lechuzas al reparo (=abrigo) de otro sitio ya que no encuentran el alimento (=el pasto) de las lámparas.<sup>231</sup> En la segunda reconstrucción, el posesivo «su» se refiere a Ascálofo. Según *Autoridades*, «coro» significa tanto el conjunto de voces que cantan cuanto el espacio del templo donde «asisten los clérigos o los religiosos para cantar las horas canónicas y celebrar los divino oficios». Esta última acepción revela un concepto mucho más ajustado: Ascálofo acompaña o conduce la caterva (las lechuzas, acaso también las cuervas) al abrigo del *templo* (=coro) donde él canta con

<sup>230</sup> Así, por ejemplo, la archiconocida alusión al toro como «el mentido robador de Europa» al inicio de la *Soledad primera*.

<sup>231</sup> Ésta pareciera ser la interpretación de Méndez Plancarte: «Sólo se oye, en la tarde, *el negro graznido* de los cuervos (admirable sinestesia o sinécdoque); y luego, *el coro anohecido de la lechuza* (el pájaro *perdido por líquida Minerva*), codicioso del aceite de oliva; pero allí, *en vano*, por no haber en la cercanía ningún templo en cuyas lámparas lo beba)...» (1994: I, 245).

«su voz siempre insuave»,<sup>232</sup> ya que no las puede conducir al *templo* sagrado donde está el aceite. Como Ascálofo habitaba en el inframundo, el coro, el templo donde canta no puede estar sino allí, por eso es un «coro anochecido», porque no recibe la luz. Sinuosamente, el «negro graznido» de las cuervas conduce al sombrío inframundo, donde en la versión cristiana moran los pecadores, esos mismos que por su delación, incesto e impiedad fueron transformados en las funestas aves que sólo aparecen durante la noche. En el último verso de la octava, Castro remata la metáfora musical imitando el célebre «gimiendo tristes y volando graves». Si bien respeta la obligada bimetración y hasta la acentuación en 4 y 8, su verso no es simétrico sino especular: «agudo gima o se lamente grave». La posición al principio y al final de adjetivos antónimos –elaboración del «mucho-poco» gongorino, que aparece en *La octava maravilla y sin segundo milagro* con múltiples variaciones– sugiere un canto pausado y aburrido, pesadumbre que en el *Primero sueño* se convertirá en la torpe mensura perezosa que adormece al mismo viento (vv. 60-64).

Sobre ese canto denso, tedioso, soporífero insiste la próxima octava (15), incorporando al «monstruo alado, pájaro sin plumas» a la capilla pavorosa, perífrasis que retoma la descripción del murciélago anticipada en el pareado de la estrofa 13. El inciso b-c establece una familiar correspondencia entre el murciélago y el ratón, ciertamente aludido como: «el doméstico cuadrúpedo» (=cuadrúpe). Aquí la doble perífrasis se acerca en grado sumo a la poética gongorina, a ese aislamiento del objeto de la «confusión de contingencias» (D. Alonso 1970: 92). Castro no quiere que el lector imagine un simple murciélago, un simple «monstruo alado, pájaro sin plumas», quiere que a esa imagen sobreponga la del ratón, ese «animal sucio que suele engendrarse de la corrupción» (Covarrubias) y que, por tanto, «en poco bulto suma inquietud suma», es decir, «provoca gran espanto [=suma inquietud] a pesar de ser muy pequeño [=poco bulto]» (Pérez-Amador 359). Siendo así, la analogía implica un intercambio de propiedades y el espacio corrupto y pavoroso que procrea al ratón-murciélago se asimila con el Tepeyac. La amplificación y el desdoblamiento del pareado gongorino concluye con la irresistible cuanto fatal tentación de imitar el endecasílabo «infame turba de nocturnas aves» mediante el endecasílabo «la mal

<sup>232</sup> Un dato. El inusual neologismo «insuave» proviene de Fernando de Herrera: «Este verso está muy lleno de la s... Pero aquí, por no herirse una s con otra, no es insuave sonido» (2001: 334, anotación al soneto 8 de Garcilaso). La prolongada vigencia e influencia de Herrera en Nueva España (estamos en 1680) no ha merecido, que yo sepa, mucha atención. En 1982, Rosa Perelmuter señalaba el fenómeno al estudiar los cultismos del *Primero sueño* (1982: 42-44).

piante *turba* el aire *tupe*». Parafrazenado a D. Alonso, la genialidad de Góngora es insuperable; con todo, la aglutinación de las dentales y la intencional cacofonía *<te-tur>* del verso de Castro remedan y sugieren el áspero chillido del murciélago.

Una vez descrito el sombrío Tepeyac, el poema transita hacia la primera mariofanía, indicando día, mes y año mediante una rebuscada perífrasis cronológica que desarticula el numeral.<sup>233</sup>

Nueve auroras el último hijo hacía  
de los doce que a Etesio dio la Luna;  
quince y un tercio aquel siglo cumplía  
desde el día en que hacer le plugo cuna  
y aun cama al que enfermó su valentía  
por ceder en salud más oportuna,  
a la humana epidemia sol eterno,  
desmintiendo al nacer noche e hibierno.  
(III, 21)

Explica Pérez-Amador:

El último de los meses del año, es decir, diciembre, el último de los doce hijos que en la mitología griega engendró la Luna con Etesio, contaba nueve días. Entonces se contaban ya quince siglos y treinta y tres años desde el día en que le pareció bien nacer [= hacer cuna] e inclusive morir [= hacer cama] al que enfermó su valentía por dar mejor salud, es decir Cristo, el cual es un sol eterno que negó la oscuridad [= noche] y la muerte [= invierno] en el momento que decidió nacer dentro de la humana muchedumbre [= epidemia] (362)

En una primera lectura, la paráfrasis no tendría nada objetable; empero, al confortarla detenidamente con la octava se verifica un leve descuido en la *traducción* de la voz *<epidemia>* por *<muchedumbre>*, sinonimia difícil de explicar léxica o semánticamente y que, además, desarticula en parte el concepto progresivo. En sintonía con las correspondencias médicas (enfermar – salud), el sintagma *<humana epidemia>* se refiere al pecado original: si Cristo enfermó, esto es, si mezcló su naturaleza divina con la naturaleza humana fue para encarnar y remediar (=sanar) así la primera culpa (=la humana epidemia); serie semántica que encierra toda una noción del pecado como infición. Por lo demás, el último verso, «desmintiendo al nacer noche e hibierno», posee un sentido literal –histórico si se quiere–, en la medida que Jesucristo habría nacido en diciembre (el invierno) y, según el credo cristiano, en la fosca y dilatada noche del paganismo (noche = pecado). El *<mundo>* antes de la encarnación se refracta en el Tepeyac antes de las apariciones (invierno – noche

<sup>233</sup> Sobre este procedimiento, véase Lida (1984: 174-175, 500).

– pecado). En este sentido, la perífrasis para indicar el año 1531 a través de Jesucristo preludia, en una especie de prolepsis, la acción redentora de la Guadalupana, quien traerá la luz al Tepeyac y desmentirá su perpetuo invierno brotando flores. Relación determinante para descifrar la próxima octava que puntualiza la hora de la primera manifestación:

Tres de sus doce la solar contaba  
 majestad, ninfas de reloj sin mano,  
 y entre las muertas, desde que doraba  
 su matutina luz el meridiano  
 la del diciembre aurora que a la octava  
 se siguió del origen mariano;  
 tal a tal de aquel mes estaba el día  
 con la hora que a su sol fiel incumbía.

(III, 21-22)

Pérez-Amador:

La majestad solar contaba, sin necesidad de consultar las manecillas de un reloj, pasada [= muerta] la tercera de las doce horas [ninfas] desde el momento en que su luz alcanzó el mediodía de aquella jornada, que seguía al octavo día decembrino, día de la festividad de la Inmaculada Concepción de María [día del origen mariano]. Tal era la hora, el día y el mes que con precisión le tocaba a su sol (363).

De ser así, la primera aparición guadalupana habría sucedido, según Castro, después del mediodía. Ahora bien: ¿cuál es el cómputo horario que está en juego en la octava y que permite establecer de una manera poco llana la hora de la mariofanía? Sin duda, el cómputo romano que distinguía entre doce horas diurnas y doce nocturnas, mismo que, por lo demás, empleara antes el poeta para cifrar la perpetua luz del paraíso terrenal (véase *supra* 3.6). Las doce horas diarias comprendían –sobre esclarecerlo–, el tiempo que el sol iluminaba la tierra y la primera hora empezaba con el amanecer. En consecuencia, si al pie de la letra la octava dice que «la majestad solar contaba tres de sus doce horas» al momento de la aparición, sólo puede inferirse que era la hora tercia, esto es, no mucho después de la salida del sol, la media mañana, entre las 8 y las 9 para presumir exactitud, considerando que en invierno amanece en torno a las 6. Pérez-Amador supone que la hora tercera sigue al mediodía porque le otorga a la voz «meridiano» su sentido etimológico (de *meridies*: mediodía) y no su sentido contextual o traslaticio de cielo, espacio, horizonte, etc.<sup>234</sup> Además, pasa por alto que dicho sustantivo está cercado por el sintagma «luz matutina» y

<sup>234</sup> Podría incluso agregarse que la octava distribuye términos afines al arte de la relojería: la «mano» o manecilla de los relojes modernos y el «meridiano» de los relojes solares, llamado así por los romanos porque era el eje que marcaba precisamente el mediodía. Podría incluso pensarse que la majestad solar no cuenta las tres horas con mano de reloj porque las calcula en la sombra del reloj solar.

por el término «aurora», los cuales desaparecen llamativamente en la prosificación. Aclarado este punto, surge de forma inevitable otra incógnita: ¿en qué se apoya Castro para afirmar que la primera aparición fue a la hora tercia? Sánchez poco aportaba en este punto porque nada dice al respecto, tampoco de la Cruz. El relato de Becerra Tanco, en cambio, señala que Juan Diego llegó al pie del cerro «al romper del alba» (1675: 1r); de modo que la mariofanía guadalupana se corresponde con la llegada de la aurora, con todo lo que esto representa en el plano simbólico. Aunque la relación Virgen-Aurora está latente en el poema, no explica esa misteriosa hora tercera. Para ello, hay que remitirse a la vulgata del evangelio según san Marcos, en concreto al capítulo 15 donde se narran los últimos actos de Jesucristo y su crucifixión:

Et perducunt illum in Golgotha locum, quod est interpretatum Calvariae locus.  
 Et dabant ei myrrhatum vinum; ille autem non accepit.  
 Et crucifigunt eum et dividunt vestimenta eius, mittentes sortem super eis, quis quid tolleret.  
 Erat autem *hora tertia*, et crucifixerunt eum.

(15: 22-25, cursivas mías)

Como la Pasión, el sufrimiento en la cruz por el pecado de todos los hombres, el tránsito más importante y definitivo para la salvación de las almas, comenzó a la *hora tertia*, Castro imaginó que la aparición guadalupana, debido la redención que supone para el Nuevo Mundo, sucedió a la misma hora. Se sella así el vínculo que la octava anterior sugería entre la venida del salvador y las mariofanías del Tepeyac. Poéticamente, sorprende la habilidad de Castro para enlazar las dos figuras en el curso de dos octavas que en apariencia sólo estarían cifrando el sábado 9 de diciembre de 1531; perífrasis numeral que, además, concierta a las máximas figuras del cristianismo con las del panteón grecorromano (el origen mítico de los meses junto al nacimiento, muerte y pasión de Jesucristo; las horas como ninfas hijas de Júpiter junto a la Inmaculada Concepción). Castro elabora y proyecta así un punto cardinal del pensamiento guadalupano destacado en su momento por de la Maza:

Dios creó al Viejo Mundo para que naciese Adán, «la primera imagen suya», y luego para que Cristo, el «segundo Adán», según la tradición mística, fuese crucificado sobre la tumba del primer hombre para dar fe y redención al género humano. Mas la segunda Eva aún no había nacido; esperaba un nuevo Paraíso. Y viene a cuento recordar que a las tierras encontradas por Colón se les llamó paraíso y esa palabra andaba en boca y plumas de los primeros cronistas de Indias. Ahora bien, si en un «paraíso», es decir, en una especie de segunda creación, se aparece o se presenta María, resulta precisamente

la «segunda Eva», la verdadera corredentora que viene a dar fe y redención al Nuevo Mundo (1984: 58).

Esa luz matutina, «esa aurora que sigue a la octava del origen mariano» (*i.e.* la Inmaculada Concepción), comienza a alumbrar el Nuevo Mundo mientras aguarda la llegada de Juan Diego, quien al pasar por el cerro escucha sorprendido las harpadas lenguas que allí repican, precisamente porque están saludando la llegada de la verdadera Aurora, de la Virgen de Guadalupe:<sup>235</sup>

Quando al dichoso Juan, por escogido  
precursor de la rosa nazarea,  
yendo pies suelto y ánimo encogido  
rumbo en demanda de su fiel tarea  
por aquel entre lago y monte ejido,  
pasos, alma y camino le saltea  
gente, si de los hombres, por canora  
pasible cosa, entonces cazadora.

(III, 21-23)

[Cuando al dichoso Juan –elegido precursor de la rosa nazarena, que velozmente y con el ánimo encogido pasaba por aquel paraje situado entre el lago y el cerro en dirección a Tlatelolco, donde iba a recibir la doctrina que allí impartían los franciscanos (=rumbo en demanda de su fiel tarea)– lo embiste (=saltea) un grupo de gente, por canora pasible cosa, si entonces cazadora de los hombres.]

El verso c armoniza de nueva cuenta y gracias a la bimembración los adjetivos opuestos «suelto» y «encogido»; a su vez, cada uno de los segmentos del verso queda delimitado por su respectivo acusativo griego, donde se concentra además la plasticidad de la imagen: Juan Diego caminaba ligero en cuanto a sus pies y apocado en cuanto a su estado de ánimo; es decir, la prisa de su andar lo dejaba sin aliento. El pareado por su parte echa mano de la fórmula A si B, alterada por el hipérbaton: «a Juan Diego lo saltea gente, por canora pasible cosa, si entonces cazadora de los hombres». Si la caza supone la privación de la libertad, la que practican estos cazadores puede sufrirse porque atraen a las presas con su armonioso canto. Imposible no pensar en el melódico y subyugante de las sirenas. Pero como enseguida se verá, Castro orienta y desorienta al lector y la potencial

---

<sup>235</sup> Hasta donde pude indagar, antes de Castro sólo desarrolla la serie analógica Aurora-María-pájaros un villancico anónimo de 1669 con música de Francisco López Capillas: «Músicos pajarillos/ alegres cantan,/ y al rayito del sol/ que brilla, que luce, que halaga,/ saludan al alba./ Un pasajero admirado/ curioso a escuchar se para/ y repara/ en que una voz lo ha llamado./ A la cumbre del monte/ volando sube/ y a sus ojos el alba/ se le descubre» (Peñalosa 1988: 309).

reminiscencia a las sirenas quedará descartada. Con todo, ese canto prelude el despliegue del infaltable mundo mítico de la poesía culta:

Por donde más los ojos exaspera  
 al caminante de la cumbre el ceño  
 –cuales no en su oceana primavera  
 o estación fortunada escuchó isleño,  
 no el Pindo cuando es tumbo su ribera–  
 por el diciembre en facistol despeño  
 voces el indio oyó, con cuyo acento  
 miente otra vez de Anfión el instrumento.  
 (III, 24)

[Por donde más la imponente y áspera cumbre (=el ceño) exaspera los ojos al caminante en el invierno (=por el diciembre),<sup>236</sup> el indio oyó un coro de voces que desde allí bajaba (=facistol despeño),<sup>237</sup> tan dulce que bien pudiera decirse que por segunda vez sonaba la lira de Anfión. Semejante melodía no la oyó nunca el habitante de las islas afortunadas donde es eterna la primavera, tampoco las riberas del Pindo cuando hasta allí baja el estrepitoso canto de las musas (=cuando es tumbo su ribera).]

Así como la capilla pavorosa del Tepeyac se ilustraba mediante las míticas aves funestas, el numeroso y atrapante coro que oye Juan Diego se ilustra mediante la mítica lira de Anfión, famosa porque encantaba hasta las mismas piedras. Y si el pasaje de las aves amplificaba el pareado del *Polifemo*, el último verso de la presente octava remite a cualquier lector de las *Soledades* al inicio de la primera, al endecasílabo que define el mísero gemido del náufrago como «segundo de Aríón dulce instrumento» –y sobra recordar que los lectores contemporáneos del poema estaban por demás versados en las obras mayores de Góngora–. En estos ocho versos, Castro ha transformado el ronco Tepeyac en un sitio armonioso, donde se escucha un canto cual nunca oyeron las riberas del Pindo cuando hasta allí descende el estrepitoso canto de las musas («cuando es *tumbo* su ribera») o cual nunca escucharon los habitantes de esas jubilosas islas donde es perpetua la primavera. Esta isla acaso pueda identificarse con las islas afortunadas, los campos Elíseos donde descansan las almas de los justos, imagen pagana del paraíso judeo-cristiano. Pero la reminiscencia gongorina del último verso evoca, por defecto, la ínsula donde arriba –en

<sup>236</sup> Becerra Tanco: «Oyó el indio en la cumbre del cerrillo y en una ceja de peñascos que se levanta sobre lo llano a orilla de la laguna, un canto dulce y sonoro» (1675: 1v).

<sup>237</sup> Sánchez: «Y habiendo hecho pausa el coro concertado o capilla del cielo, que compuesta de los ángeles la habían sacado al campo, *haciendo facistol* de aquel sagrado monte» (1648: 19v).

primavera, por cierto— el peregrino de las *Soledades*, esa isla de la edad de oro donde sus habitantes entonan epitalamios, himeneos y cantos amebeos.<sup>238</sup>

La correspondencia Pindo-Tepeyac determina o, mejor, atrae la alusión mitológica:<sup>239</sup>

No así retada en la campaña amena  
por aquella su Apolo numerosa,  
que en pocas fauces tantos coros llena,  
de aladas musas tropa envidiosa  
oyendo su garganta en voz ajena  
de la suya juzgó más ingeniosa,<sup>240</sup>  
cuando habrá alguna que el vital aliento<sup>241</sup>  
perdió intentado inaccesible acento.

(III, 25)

[Al oír su voz en garganta ajena y retada en la (ahora) campaña amena (del Tepeyac) por la lira armoniosa de Anfión (= su Apolo numerosa), aquella tropa envidiosa de aladas musas, que tantos coros llena en pocas fauces, no juzgó que esa lira fuera superior a su propio canto (=no así de la suya juzgó más ingeniosa), aunque (=cuando) alguna, que el vital aliento perdió, habrá (acaso) intentado imitar (su) inaccesible acento.]

La importancia del modelo o del intertexto —en este caso las *Soledades*— resulta fundamental para comprender la presente octava, evitando así una interpretación equívoca propiciada por la anfibología de los versos c y d. Desatado el hipérbaton queda: «aquella tropa envidiosa de aladas musas que tantos coros llena en pocas fauces». En principio, pareciera que tales versos tienen un sentido literal y que se refieren a las musas y a su capacidad para «lograr con sólo nueve bocas crear tantos coros», como entiende Pérez-Amador (365). ¿Tienen alas las hijas de Júpiter y la Memoria? Se diría que no. El sintagma «aladas musas» proviene lineal de la *Soledad segunda*, en concreto del pasaje que recrea el *locus* donde comen el peregrino y el anciano pescador:

Rompida el agua en las menudas piedras,  
cristalina sonante era tiorba,  
y las confusamente acordes aves  
entre las verdes roscas de las hiedras  
muchas eran, y muchas veces nueve  
*aladas musas*, que —de pluma leve  
engañada su oculta lira corva—  
metros inciertos sí, pero süaves,

<sup>238</sup> Me parece excesiva la identificación de esta isla con México-Tenochtitlan, tal como sostiene sin dar ninguna explicación Pérez-Amador.

<sup>239</sup> Es decir: el coro del Tepeyac descendiendo («se despeña») de la cumbre como descende desde el Pindo el coro de las musas o bien el canto de Apolo.

<sup>240</sup> *Princeps*: «de la suya *jugó* más ingeniosa».

<sup>241</sup> *Princeps*: «cuando *hará* alguna que el vital aliento».

en idiomas cantan diferentes,  
mientras cenando en pórfidos lucientes,  
lisonjean apenas  
al Júpiter marino tres sirenas.

(vv. 349-360, cursivas mías)

Para el perspicaz andaluz, la dulzura del canto de los pájaros puede compararse con la dulzura del canto de las musas, y como los pájaros tienen alas, nada más justo y poético que llamarlos «aladas musas». En la octava de Castro, el mismo sintagma tiene el mismo sentido traslaticio, hecho que se corrobora al observar que el endecasílabo «que en pocas fauces tantos coros llena» elabora, apelando al gongorino «poco-mucho», un tópico recurrente de la poesía áurea, si no de la tradición occidental: el bello y potente canto de las aves a pesar de su pequeño pecho o tamaño.<sup>242</sup> Resumiendo: la octava alude muy veladamente –esos «sentidos arcanos» que el hermano Vidal ponderaba e igualaba con los de Góngora (véase *supra* 2.2)– al mito de las piérides, las nueve hermanas que osaron competir con las musas y que, derrotadas, fueron convertidas en urracas.<sup>243</sup> De esta manera, como en la octava anterior el Tepeyac era un nuevo y mejor Pindo, en la presente el poeta imagina que un grupo de pájaros, desafiados por el sonido que bajaba del cerro, por la lira de Anfión (= «tropa de aladas musas retada en la campaña amena por su Apolo numerosa»),<sup>244</sup> envidiosos cual piérides, juzgaron que tal canto no superaba al suyo, si bien alguno perdió su voz al intentar imitarlo.

La próxima estrofa insiste sobre la supremacía melódica del Tepeyac:

Como de bien picadas a porfía  
dulces aves del pico a la impaciencia,  
la acorde sí, aunque adversa melodía,  
desde aquella cerril o sea eminencia  
descendiendo, suspenso conducía,  
con poderosa más dulce violencia  
que la sonada lira del tebano,  
no al llano el monte, sino al monte el llano.

(III, 26)

<sup>242</sup> Así, por ejemplo, en la letrilla de Quevedo «Flor que cantas, flor que vuelas» (no. 206, ed. J. M. Blecua): «En un átomo de pluma/ ¿cómo tal conciento cabe?/ ¿Cómo se esconde en una ave/ cuanto el contrapunto suma?/ [...] Voz pintada, canto alado,/ poco al ver, mucho al oído,/ ¿dónde tienes escondido/ tanto instrumento templado?».

<sup>243</sup> Ovidio, *Las metamorfosis*, libro V, vv. 294-678.

<sup>244</sup> Entiendo que «Apolo» sustituye nominativamente a «lira» (como antes «Minerva» sustituía a «oliva»), instrumento suyo por excelencia obsequiado justamente a Anfión. Según mi lectura, «numerosa» califica a Apolo por concordancia *ad sensum* impuesta por la rima (*schema* diría Nebrija, «solecismo... que por alguna razón se puede excusar», *apud* Nadine Ly 1999: 222). Por tanto, en el sintagma «su Apolo numerosa» (= su lira melodiosa), el posesivo «su» remite al sustantivo Anfión del último verso de la octava anterior (24).

[La melodía –acorde aunque adversa, como si compitiera con [=a porfia] la de las dulces aves cuando hieren el aire (=picadas) con la impaciencia de su canto (=pico)–, descendiendo desde aquella altura, conducía suspenso el llano al monte en vez del monte al llano, (y lo conducía) con dulce violencia más poderosa que la renombrada (=sonada) lira de Anfión (=del tebano).]

El mito de Anfión que ha organizado el pasaje culmina con una clara referencia a la capacidad persuasiva de su lira: si ésta conducía las piedras hacia el llano donde se construían las murallas de Tebas, ahora el canto de las aves persuade al camino inverso y conduce el llano al monte. El peso del verso final reposa en la bisemia del sustantivo «llano». Por un lado, literalmente, se refiere al campo llano, parejo, sin altos ni bajos, como si todo el terreno se movilizara hacia la cumbre del cerro. Por otro, el llano es el mismo Juan Diego, conducido al suave son hacia el Tepeyac.<sup>245</sup> El eco del pasaje antes citado de las *Soledades* regresa con el endecasílabo «la acorde sí, aunque adversa melodía», verso que remite a las «confusamente acordes aves», además de apoyarse en la inagotable fórmula sí A pero B.

El canto mítico se dilata hasta la próxima octava:

No de la novedad más que el recreo  
instado el indio –pero, ¿a quién no instara  
oír do el aire nunca oyó gorjeo  
de alados coros música tan rara,  
que en sus falsas no más tuviera Orfeo  
con qué hacer su mentira verdad clara?–  
del que iba al templo, al cerro, no divino  
menos a la sazón, guiñó camino.

(III, 27)

[El indio, instado tanto de la novedad como del recreo, del camino que iba al templo se dirigió (=guiñó) hacia el camino que iba al cerro, entonces no menos divino que un templo. Pero ¿quién no hiciera así al oír, donde el aire nunca oyó gorjeo, música tan rara de alados coros, tan rara que sólo en sus tonos (=en sus falsas no más) tuviera Orfeo con que hacer clara verdad su mentira.]

Al lado de Anfión, el poema enlista a Orfeo, el otro gran liróforo de la tradición clásica que conjuraba los elementos al son de su canto. Pero conviene recordar que desde el Renacimiento Orfeo era sobre todo, y en consonancia con su leyenda mítica, el paradigma

<sup>245</sup> «Hombre llano, el que no tiene altiveces ni cautelas» (Covarrubias; aquí «cautela» significa «engaño», véase la entrada en el mismo *Tesoro*). Por su parte, consigna *Autoridades*: «Hombre llano, se llama el que es pechero y paga tributos» (y aquí «pechero» significa «plebeyo»). Según la paráfrasis de Pérez-Amador, quien inexplicablemente pasa por alto la explícita referencia al mito de Anfión, el dulce canto que oye Juan Diego «desde aquella tosca altura no bajaba de las alturas del monte al valle, sino que el canto se situaba en las alturas del monte» (365).

del músico, del poeta y del sabio, autor real, incluso, de tres himnos y de las *Argonáuticas órficas*, textos que circulaban entre los humanistas.<sup>246</sup> En definitiva, la evocación de Orfeo concluye la *amplificatio* que despliega el poema para figurar el extraordinario e insólito coro que bajaba del cerro, superior a cuantos ha producido el mundo grecorromano. Este sobrepujamiento se resume en la serie semántica de los versos e-f: <falsas-mentira-verdad>, donde el juego conceptual reposa en la bisemia del primer sustantivo. Según *Autoridades*, <falsas> «es la consonancia que por haberse dividido en tonos y semitonos sale redundante, por tener un semitono más de lo que toca a su proporción, u diminuta, por faltarle a su proporción un semitono». De modo que si Orfeo hubiera tan sólo conocido las <consonancias redundantes> que bajaban del Tepeyac, sus poemas tanto como las fábulas que oyeron los campos y los habitantes del inframundo no hubieran contenido puras ficciones.<sup>247</sup> Su canto hubiera sido <verdadero> y divino como el del Tepeyac, susceptible de transformar el *templo anochecido* de Ascálofo en un *templo resplandeciente*. Y he aquí el punto: esta divinización la concentra el pareado con un giro inequívocamente gongorino, <no menos>, lítote que atenúa, o pretender atenuar, la comparación, ya que, a fin de cuentas, en ese momento el cerro era un templo más divino que la iglesia franciscana de Tlatelolco.<sup>248</sup> Hacia la visión de esa luz gloriosa transita la siguiente octava:

La falda al monte en pocos saltos prende  
y ganándole piedras a la cuesta,  
sobre la que aun de alado se defiende  
garzón, por erizada más que infesta<sup>249</sup>  
—todo el hombre estribando en el que atiende  
celestes canto—, al fin se encimó cresta;  
de donde cuando la campaña explora  
se halla en vez de las aves con la Aurora.

(III, 28-29)

[La falda al monte en pocos saltos prende y ganándole piedras a la cuesta,  
todo el hombre estribando en el celestes canto que atiende, al fin se encimó  
sobre la cresta que aun se defiende de alado garzón más por erizada que

<sup>246</sup> Natale Conti recurre en varios pasajes de su *Mitología* a las *Argonáuticas órficas*. Quevedo cita un verso de los himnos en el *Epicteto*.

<sup>247</sup> En el *Orfeo* (1624) de Juan Pérez de Montalbán, Orfeo canta fábulas mitológicas para conjurar a los elementos.

<sup>248</sup> Al conceder un valor esencial y determinante al canto de las aves, Castro altera en parte el relato canónico de las apariciones, donde Juan Diego sube al cerro no instado por las harpadas lenguas sino porque, una vez cesado el canto, «oyó que lo llamaban por su nombre Juan» (Becerra Tanto 1675: 1v).

<sup>249</sup> *Princeps*: «garzón, por erizada más que *ingesta*». Propongo «infesta» a reserva de una mejor lección; «ingesta» no hace sentido o bien Castro le da una acepción derivada del latín que se me escapa.

por infesta. Una vez allí, cuando explora la campaña, se halla con la Aurora en vez de (hallarse con) las aves.]

El estatismo de las estrofas precedentes –¿el estatismo del mundo mítico?– cobra ahora movimiento y el poema figura el ascenso de Juan Diego en dos planos sucesivos: velozmente llega a la falda del cerro y luego asciende por la pedregosa cuesta que lleva a la cima, contigüidad determinada por la ilación sintáctica de ambos períodos. La velocidad del primer movimiento se corresponde con la fluidez sintáctica del primer endecasílabo, cuyo perfecto ritmo yámbico (oó oó oó oó oó) remeda el ritmo sin pausa de los pies ligeros.<sup>250</sup> Y si bien el segundo verso también resulta fluido, su ritmo de anapesto (ooó ooó) preanuncia una distensión y dilatación que pronto materializan las trasposiciones sintácticas comprendidas entre c-f. La primera y principal, la interposición de una oración de relativo que interrumpe violentamente la oración principal, la cual no termina sino hasta el verso f: «sobre *la* [...] *cuesta* al fin se encimó ». La interrupción no es gratuita: la oración de relativo («que aún de alado garzón se defiende...») sugiere la dificultad del ascenso, ya que a las alturas donde se dirige Juan Diego no llega ni siquiera el «alado garzón», cuya identidad no queda del todo clara. Por último, antes de completar la oración interrumpida, Castro interpone un inciso (e-f) que retarda aún más el ascenso y que al mismo tiempo es su razón misma: Juan Diego se apoya (=estriba) en ese canto para seguir subiendo, como si éste le diera fuerzas y lo alentara. Expandiendo la metáfora musical, el canto es una escala que permite transitar desde el llano a la cima. Salvando las distancias con el modelo, es en pasajes como éstos donde los recursos gongorinos (hipérbaton, encabalgamiento continuo, incisos oracionales) adquieren un certero valor expresivo, donde se traban plásticamente la sintaxis y la imagen poética del ascenso, la forma de la expresión y la forma del contenido.

En cuanto al sintagma «alado garzón», Pérez-Amador entiende que se refiere a los ángeles. Para apoyar su conjetura, podría citarse una octava del inédito «Panegyris a N. S. P. Ignacio» de Alejo Cossío, profesor de gramática en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de México hacia 1737-1738, quien repite el mismo sintagma –¿lo habrá tomado de Castro?–:

Quando alado garzón, jazmín de pluma,  
pasando luces, cuando el peso mueve,  
alivió el peso que gigante abrumba,

<sup>250</sup> También Góngora había emplea un perfecto yámbico para sugerir velocidad: «cristal pisando azul con pies veloces» (*Soledad segunda*, v. 46)

bogando en nave de argentada nieve...

(*ápu*d Osorio Romero 1979: 247).

Un reparo: la octava de Castro describe un ascenso y no un descenso; los ángeles, en tanto mensajeros, bajan, no suben. Además, habitan en las esferas celestes, muy por encima del Tepeyac. ¿Aludirá el poema al vuelo de Ícaro, quien tampoco podría remontarse a semejante altura con las alas fabricadas por su padre? ¿O será una rebuscada metáfora del águila a través de Ganimedes, forma animal adoptada por Júpiter cuando lo raptó y llamado por Góngora el «garzón de Ida»?<sup>251</sup> Como sea, con la aparición de la aurora mariana el cerro ha dejado de ser un lugar perjudicial, dañino y sólo conserva su naturaleza elevada adonde sólo puede acceder el hombre elegido, «el precursor de la rosa nazarea». En cierto sentido, el Tepeyac se asimila con el paraíso terrenal, no sólo por su eminente altura sino, además, porque en este preciso instante la octava relaciona las harpadas lenguas con el «celeste canto» de los ángeles.

La próxima estrofa explicita finalmente la identidad María-Aurora y presenta a la Virgen siempre pura (antes, durante y después del parto), toda vez que esa pureza ahora mana del Tepeyac:

Vio en forma una mujer, pero doncella  
fértil a par de pura; vio a María,  
que sobre el gremio femenil descuella  
más que en la triste noche alegre día;  
la tricolor de Juno ninfa bella  
de ser su templo en Argos se lucía.  
Quedó a su vista de un asombro ledo  
el indio; indio otra vez menos el miedo.

(III, 29)

[Vio en forma una mujer, doncella fértil a par de pura (Madre de Dios y Virgen inmaculada), vio a María que sobresale (=descuella) sobre el gremio femenil más que el alegre día sobre la triste noche. La bella ninfa tricolor de Juno se lucía de ser su templo en Argos. El indio quedó a su vista alegre del espanto (=ledo del asombro), indio otra vez menos el miedo.]<sup>252</sup>

<sup>251</sup> Pienso en esta remota posibilidad teniendo en mente el pasaje del *Primero sueño* donde sor Juana propone una hipérbole similar: la altura donde se encumbra su alma es inaccesible para el vuelo del águila (vv. 327-339).

<sup>252</sup> Pérez-Amador ordena: «Vio en forma una mujer, pero doncella fértil a par de pura; vio a MARÍA, que más descuella sobre el gremio femenil que [el] alegre día en la triste noche, [tal como más descuella] la bella ninfa tricolor de Juno [que] se lucía de ser su templo en Argos [sobre el color azul oscuro llamado] indio. A su vista el indio quedó, menos el miedo, otra vez ledo del asombro». Según mi lectura, el término «indio» no califica a Argos (sintácticamente imposible); tampoco existe dilogía en su iteración. Castro emplea la

Nuevamente, la trascendencia que el padre Castro le confiere a ciertos elementos de las mariofanías es resaltada por las alusiones y correspondencias que establece con la tradición clásica, contenidas en este caso en los versos e-f, los únicos «oscuros» de toda la octava. Para un lector moderno, la alusión al arcoíris mediante la perífrasis «la bella ninfa tricolor de Juno» (f) resulta un tanto remota; para un lector contemporáneo no lo era en absoluto. Los versados en la *Eneida* sabían que la mensajera de Juno, la bella ninfa, era la diosa Iris. Y en cuanto al adjetivo «tricolor», Ignacio Arellano anota que el arco «tiene tres colores en los textos áureos: rojo, verde, pálido o pajizo» (2000: 30). El propio Calderón en más de un auto los menciona e identifica.<sup>253</sup> Esto por un lado. Por otro, y lo que importa examinar, entre sus múltiples simbologías, el arcoíris tiene una muy específica que proviene de la Biblia: es la señal de paz que Dios envía a Noé en el relato del diluvio, «señal de la clemencia y de la alianza que Dios hizo con los hombres» (san Jerónimo, *ápu*d Filipo Picinelli 1999: 196).<sup>254</sup>

Los versos de Castro traban en este sentido una correlación tan estrecha como rebuscada: el arco adorna ahora el templo de Argos («de ser su templo en Argos se lucía»), patria de Juno y donde tenía ciertamente uno de sus mayores adoratorios (Iris → Juno → Argos → templo). En la octava, por defecto, Argos no puede referirse sino al Tepeyac, donde Juan Diego ve a la Virgen rodeada por los rayos del sol y las nubes, fenómeno natural que origina el arcoíris. Al menos así lo interpretó Becerra Tanco, único relato que incorpora al arcoíris en la visión que tuvo Juan Diego:<sup>255</sup>

Oyó el indio en la cumbre del cerillo... un canto dulce... y alzando la vista al lugar donde a su estimación se formaba el canto, vio en él una nube blanca y resplandeciente, y en el contorno de ella un hermoso arcoíris de diversos colores que se formaba de los rayos de una luz y claridad excesiva que se mostraba en medio de la nube» (1675: 1v, cursivas mías).

---

anadiplosis para enfatizar que Juan Diego al principio se asustó, pero luego, al reconocer que era la Virgen, se alegró y recuperó su estado, ya sin miedo (miedo que, por lo demás, se les achacaba a los macegales, por eso: «indio otra vez menos el miedo»).

<sup>253</sup> Cf. I. Arellano (2000: 30-31). Baste el siguiente ejemplo de *El gran teatro del mundo*: «A la seña que, en el cielo,/ de paz hará un arco rubio/ de tres colores, pajizo,/ tornasolado y purpúreo...» (vv. 155-158).

<sup>254</sup> Pueden consultarse las numerosas simbologías del arcoíris en el mismo Picinelli (1999: 183-201).

<sup>255</sup> Becerra Tanco tiene en mente el texto náhuatl del *Nican mopohua*. Según la versión castellana de Primo Feliciano Velázquez, cuando Juan Diego llegó a la cumbre «vio a una señora, que estaba allí de pie y que le dijo que se acercara. Llegado a su presencia, se maravilló mucho de su sobrehumana grandeza: su vestidura era radiante como el sol; el risco en que posaba su planta, flechado por los resplandores, semejava una ajorca de piedras preciosas; y relumbraba la tierra como el arco iris» (Junco 1953: 73, cursivas mías).

¿En qué funda Castro la correspondencia Argos-Tepeyac? Entre otras historias sobre esta legendaria ciudad, Natale Conti refiere que Juno y Neptuno se disputaron su tutela y que los ríos que por allí pasaban resolvieron el pleito en favor de la diosa. Neptuno, «encolerizado, privó de toda abundancia de aguas a aquellos que habían juzgado»; pero luego su furor cedió y devolvió el caudal a los ríos (2006: 643). Es decir, al igual que el cerro que imagina Castro, Argos fue por cierto tiempo tierra yerma y luego tierra fértil.<sup>256</sup> En segundo lugar, se recordará, como lo hacen todos los historiadores guadalupanos desde Becerra Tanco, que en la cima del Tepeyac estaba el *cu* de Tonantzin, como en Argos estaba el templo de Juno. Y según la versión de Castro, que sigue en este punto muy de cerca a la *Primavera indiana*, la Guadalupana, en su primera aparición, pide que se le erija un templo en el mismo lugar donde está el templo idólatra de los sacrificios:

Di a tu pastor, mi siervo y tu connombre,  
que en esta un tiempo de oblacones fieras  
ara infeliz, un templo por renombre  
titular mío, «la que ahuyenta las fieras»,  
me erija a mí, la Madre de Dios Hombre,  
que no menos sagradas las riberas  
le plugo hacer del mexicano lago  
que las del Hebro ya, que las del Tago.

(III, 32)<sup>257</sup>

De acuerdo con esta interpretación, el arcoíris que adorna el Tepeyac (Argos) luce sobre el *cu* de Tonantzin que ya es el *templo* de Guadalupe. De ser así, el arco representa la alianza que Dios sella con la tierra de México o, si se quiere, el «signo de concordia eterna», al decir de Sigüenza y Góngora, que une al cerro con el paraíso.

En definitiva, mientras las aves funestas vinculan al Tepeyac con aquellos mitos que desde la tradición humanística expresaban las fuerzas del mundo inferior,<sup>258</sup> las harpadas lenguas lo hacen con la primavera que sigue al invierno. Dicho de otra manera, la lechuza, el búho y el murciélago cifran una alegoría moral de la noche, entendida ésta como un espacio sacrílego, corrupto y desapacible. La noche del Tepeyac se trenza estructural e inequívocamente con el México prehispánico descrito en el canto primero y, en particular,

<sup>256</sup> Fray Juan de Pineda señala que Argos significa «tierra seca».

<sup>257</sup> El paralelismo con la *Primavera indiana* es indudable: «María soy, de Dios omnipotente/ humilde Madre, Virgen soberana,/ antorcha cuya luz indeficiente/ norte es lucido de la especie humana;/ ara fragante en templo reverente/ México erija donde fue profana/ morada de Plutón, cuyos horrores/ tala mi planta en tempestad de flores» (1668: oct. 47).

<sup>258</sup> Cf. Pascual Buxó (2006b: 110).

con los sacrificios humanos descritos en el segundo (véase *supra* 3.4 y 3.6). En efecto, la babélica confusión, el «ruido monstruo de algazara y lloro», el «labirinto sonoro» que emiten los mexicas cuando van a sacrificar a sus víctimas (II, 37-39) se corresponde con los negros graznidos, los gemidos cansados y los abrumadores lamentos de las míticas aves. Es más, el silencio y el caos del Tepeyac emanan del «adúltero culto a espurias aras» (II, 37h) que allí se ofrenda a una diosa usurpadora o, como dice el poema, a la mentida *Teotenantzin*.<sup>259</sup> Este desconcierto, esta confusión, apretadamente referidos durante la dos octavas, al oponerse «a la idea pitagórica del cosmos como resultado del orden y la armonía» (Pascual Buxó 2006b: 116), articulan la primera serie del sistema guadalupano de concordancias: Tepeyac → invierno → esterilidad-silencio → gentilidad → noche → pecado.

A la alegoría moral de la noche, el poema opone naturalmente la alegoría moral del día, entendido como divina Aurora que restablece el orden cósmico. Donde antes se adoraba a una «mentida deidad», donde imperaba un coro desafinado, ahora los pájaros-ángeles celebran la llegada de la Virgen, «que cual arco verdaderamente triunfal, se empeña en impulsarnos hacia todos los incrementos de paz y de felicidad plena» (Picinelli 1999: 196). La universal batalla entre el día y la noche se reduce, en definitiva, a una simbología religiosa perfectamente establecida y la luz que trae la Guadalupana, como anticipaba el canto primero, no puede desligarse de la luz que trae la Inmaculada Concepción: las dos figuras vencen la noche del pecado, una a la serpiente-diablo, otra a *Teotenatzin*. El concertado coro de las aves articula por tanto la segunda serie de concordancias: Tepeyac → primavera → canto-flores-→ cristianismo → día → redención. Y, lo que a fin de cuentas importa señalar, todo el sistema se ordena en torno a la inflexión mitológica que rige la poética de Góngora: aves funestas, lira de Anfión, mito de las piérides, Orfeo. Por lo demás, ambos pasajes, el sombrío y el resplandeciente, hallan su punto de partida en diferentes versos gongorinos que poco o nada tienen que ver con la dimensión alegórico-moral que allí adquieren. Como diría Pascual Buxó respecto de las poéticas de la *imitatio*, las octavas de Castro establecen la deseada distancia entre el texto imitado y el imitante, la

---

<sup>259</sup> Dice la Virgen a Juan Diego en la primera aparición: «...Yo soy la que ambos orbes admirable/ Madre aclaman, por serlo de Dios Hijo,/ a quien de hoy más será más agradable/ este monte –que entonces le desdijo/ cuando su *Teotenantzin* se mentía/ otra yo en él–, por ya posesión mía.» (III, 31).

«consecuente transformación en los niveles semánticos más profundos» del modelo evocado en el nuevo poema (Pascual Buxó 2006b: 347).

Por último. Como ya fuera señalado (véase *supra* 2.2), al anotar las octavas de las aves protervas, Méndez Plancarte señaló la semejanza que guardan con el pasaje de las aves nocturnas del *Primero sueño*, posterior, por cierto, a la obra de Castro. La dependencia resulta innegable, pero no se limita sólo al plano formal, esto es, a que ambos poemas amplifican el pareado gongorino y enlistan idénticos pájaros con similares alusiones: la construcción alegórica de la noche del Tepeyac se proyecta funcionalmente en la construcción alegórica del *Primero sueño*.<sup>260</sup> Esta relación invita a repensar las poéticas de la *imitatio* en el ámbito novohispano, sobre todo la mediación que pudo existir en la asimilación y evocación de la estética gongorina, cuánto del arte de Góngora no proviene directamente de él sino de modelos menores, en este caso, de Francisco de Castro.<sup>261</sup>

## 5.2. *Guadalupe y el concepto*

Francisco de Castro dedica todo el quinto y último canto de *La octava maravilla y sin segundo* a describir la imagen de nuestra Señora de Guadalupe de México. Por un lado, es el primer poeta que ofrece una écfrasis continua y minuciosa de la pintura; por otro, o como consecuencia de lo anterior, su propuesta se diferencia de la que trae el relato de Sánchez-Cruz en un punto sustancial: Castro trasciende la mera descripción formal de la imagen y descubre en cada detalle compositivo de la pintura una correspondencia específica.

El concepto, en su más pura y literal acepción gracianesca («acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»), es uno de los principios recortes de la poesía y la prosa del siglo XVII (véase *supra* 2.1).<sup>262</sup> Pero que sea común a todos los escritores áureos no significa que en todos se manifieste de la misma manera;

<sup>260</sup> Observa el mismo Pascual Buxó: «En efecto, es en ese complejo paradigma de lo sacrílego o impío donde, al parecer, debe buscarse el significado «moral» de las «figuras» evocadas o descritas por Sor Juana en las primeras secciones de «La noche»; figuras cuyo difundido simbolismo le permitiría ir fijando el carácter confuso, irracional y perverso del mundo sublunar y, sucesivamente, el sosiego de los elementos naturales y el sueño profundo que, liberando el entendimiento humano de sus ataduras corporales, le dispondrían a la soñada aventura del «conocimiento posible»» (2006b: 111).

<sup>261</sup> Retomo aquí la pregunta que se hace Tenorio luego de demostrar las indiscutibles relaciones entre el gongorismo de Salazar y Torres y el de sor Juana o, como concluye la autora, «la productiva admiración de la monja por el poeta español» (2010b: 189).

<sup>262</sup> Sobre el concepto en general, cf. Lázaro Carreter (1974). Sobre el concepto en Góngora, cf. Mercedes Blanco (2002) y Carreira (2009, 2010). Sobre el concepto en la poesía novohispana, cf. Tenorio (2013).

existen, como en todos los períodos poéticos, sustanciales diferencias de grado. En Castro, por defecto, el concepto se construye con la lengua poética gongorina; por tanto, uno esperaría que su construcción conceptual esté total o en parte o por momentos relacionada con el particular proceder que distingue a Góngora. Al respecto, anota Lázaro Carreter:

Puede observarse... una notable diferencia constructiva entre los sonetos de ambos ingenios. Frente a Quevedo, que multiplica enormemente el número de las metáforas, asiladas e inconexas entre sí, Góngora traba ideológicamente todos los elementos del poema, y llega, incluso, a la alegoría... Quevedo crea relaciones y las abandona recién creadas; Góngora aprovecha y consume todas las posibilidades de una bien trabada relación (1974: 35, n. 35).

Antonio Carreira, por su parte, sostiene que el concepto de Góngora sorprende por su coherencia, porque siempre se ajusta o desarrolla dentro de un campo semántico específico. Este campo semántico o bien lo entablan los vocablos elegidos o bien está determinado por un hipotexto a partir del cual se ajustan los conceptos, al cual remiten los conceptos (2009: 109 ss.). En un artículo posterior, añade y puntualiza Carreira: «Es como si Góngora, una vez puesta en marcha una imagen tiñera los versos contiguos de las isotopías que de ella emanan» (2010: 103) Por último, importa recordar con el mismo gongorista que los conceptos, «en el ápice del siglo de oro, eran criaturas retóricas que podían abarcar desde un vocablo a un poema» (2009: 109).

En páginas anteriores, he reparado en algunos casos de dilogía, en algunas series semánticas y en algunas metáforas conceptuosas. Sobre la dilogía, habría que decir que está presente desde el título mismo del poema, en esa flor de la maravilla y en esa maravilla en tanto milagro, y que este juego atraviesa todo el poema (véase *supra* 3.2). Los casos pudieran multiplicarse, pero no es mi intención detenerme en la agudeza verbal y en sus numerosos procedimientos conceptuales.<sup>263</sup> El alcance de las próximas páginas es más modesto, general y limitado. Por un lado, examinaré de cerca la forma en que el padre Castro, siguiendo la huella de Góngora, cohesionada y desarrolla un concepto dentro de un campo semántico (ejemplos 1-4). Sobra aclarar que ello no supone en absoluto que el poeta novohispano llegue a las alturas y sutilezas del andaluz. De momento, sólo me interesa sugerir la filiación y señalar el proceder, al margen del valor estético o expresivo. Por el otro, y para finalizar, intentaré precisar cómo las ideas guadalupanas expuestas a lo largo

---

<sup>263</sup> Los numerosos casos de dilogía son señalados por Pérez-Amador en las respectivas notas y en el glosario que acompaña su edición.

del poema regresan y sobrevuelan la écfrasis, cómo Castro las condensa o resume mediante una serie de correspondencias que parten de la imagen y remiten al conjunto del poema (ejemplos 5-8).

1. Guadalupe y el maguey. Como en el relato de Sánchez-Cruz, el Canto quinto comienza refiriendo las propiedades y las características del maguey:

Raso –maguey le llaman– vegetable  
de esta parte del Cancro lleva el suelo,  
planta tan a su dueño usufructuable,  
cual concedió a otra tierra ningún cielo;  
a los del tiempo asaltos indomable,  
dura al sol, dura al agua, dura al hielo,  
su corazón lo diga alado a pencas  
de agudas archas más que las flamencas.

(V, 1)

El primer endecasílabo interrumpe la construcción metafórica e instaura en su centro mismo el término aludido: «maguey le llaman». La octava señala rápidamente, ahora sí mediante una alusión más o menos erudita, que el maravilloso maguey sólo crece a este lado del trópico de Cáncer: el cielo ha elegido la tierra mexicana para su existencia. A lo largo de la descripción, Castro irá enfatizando precisamente la dimensión americana, no europea, de la planta. En este orden, su primera virtud reside en su fortaleza, toda vez que son sus «espinas más agudas y fuertes que las lanzas de los tercios de Flandes» (Méndez Plancarte 1995: I, 247), de esos archeros que Carlos V llevó a Castilla para que sean su guardia personal.<sup>264</sup> La hipérbole relaciona la fortaleza con la «incorruptibilidad»: el maguey soporta cualquier cambio de estación, perdura y permanece más allá de los embates del tiempo.

La próxima estrofa transita hacia las utilidades de la planta:

Su tronco neto el pleno abarque impide  
de brazos dos en bicodal altura;  
su herido corazón licor despide  
que al de Hiblea no le invidia la dulzura;  
asado, electo pasto al gusto mide,  
agradecida planta, fiel criatura,  
pues al que a ningún costo la cultiva  
no sabe, aunque la tuesten, ser esquiva.

(V, 2)

<sup>264</sup> «ARCHERO. s. m. Soldado de la guardia principal que antes tenía el Rey de España... y los trajo a Castilla el señor emperador Carlos V» (*Autoridades*). El sustantivo «archa» proviene lineal de Góngora: «Archas burló el fatal cuchillo;...», soneto fúnebre «El cuarto Enrico yace mal herido».

Si antes las armas, las espinas, la fortaleza del maguey superaban a las cuchillas flamencas, ahora su licor supera o compete con la miel hiblea de las abejas gongorinas.<sup>265</sup> Para comprender en toda su dimensión la referencia a la piña del maguey, nada mejor que recordar a Joseph de Acosta, uno de los historiadores de Indias más leídos durante el siglo XVII: «El tronco [del maguey], que es grueso, cuando está tierno le cortan y queda una concavidad grande, donde sube la sustancia de la raíz, y es un licor que se bebe como agua, y es fresco y dulce» (1962: 182). Hasta el final de la octava, Castro refiere los manjares («electo pasto») que se obtienen en las diferentes cocciones del maguey. Los pareados recuperan la isotopía de la fertilidad: en México, los frutos se dan de balde, la planta crece sin necesidad de ser cultivada.

Con la siguiente estrofa culmina la descripción:

Tres potables le brinda, uno es vino  
que cuando la alquitara le resuelve  
sabe correr por aguardiente fino;  
su castigada hoja en hebras vuelve  
hilo, si no de asiento, de camino;  
de afán y frío en el hogar absuelve  
y al fin, sobre otros mil usos, al dueño  
sirve de vino, agua, dulce y leño.

(V, 3)

Siempre en el terreno de las utilidades, Castro alude a los tres licores que produce el maguey: el pulque («vino»), el mezcal («aguardiente fino») y el aguamiel de la octava precedente. Los hilos que de él se extraen sirven para tejer mantas («hilo de camino») o sillas («hilo de asiento») y sus hojas pueden ser aprovechadas para alimentar el fuego del hogar durante el invierno. Todas las propiedades enumeradas se resumen en el verso plurimembre final: el maguey «sirve de vino, agua, dulce y leño».

La detención en el maguey no es sólo un «alarde mexicanista» (Méndez Plancarte) o un elogio «moralmente magnífico» (Blanco); está, sobre todo, en función del concepto que pronto se establece y luego se ajusta. De esta manera, una vez descrita sus propiedades, el padre Castro se jacta ante el lector de su «aparente» digresión:

di que es de monstruo la que a su escribiente  
pluma del principal asumpto enlaza,  
y cierra que un mezcale pintar supe

<sup>265</sup> «...mudos coronen otros por su turno/ el dulce lecho conyugal, en cuanto/ lasciva abeja al virginal acanto/ néctar le chupa hibleo./ Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo» (*Sol. I*, vv. 801 ss).

cuando el tema es la flor de Guadalupe.

(V, 4)

*Excusatio* humorística donde el poeta insinúa la relación que existe entre Guadalupe y el maguey, relación de la que pende uno de los mayores prodigios de la imagen, aquél que asombró a la silla obispal y que todavía espanta a los pintores, es decir, que en un lienzo burdo y basto tejido con los hilos de la planta, en un lienzo sin aparejo («crudo») e incapaz por tanto de beber los matices del pincel, aparezca y perdure pintada la Virgen de Guadalupe:

Y te responderá la maravilla  
que entre los otros que a su primer planta  
milagros concurren a la silla,  
siendo el que a los pintores más espanta  
no es el que a todos menos maravilla  
que arrostre tal primor tan cruda manta  
y al pincel tal matiz beba un bohemio  
aun de colores líquidos abstemio.

(V, 5)

El estrecho vínculo que existe entre Guadalupe y el maguey queda sellado en la próxima octava:

Deba en mi estilo, en mi pluma deba  
a la virgínea Madre aquesta fama  
el *para todo* de la España Nueva,  
sepa la antigua de raíz la trama  
del lienzo estéril, donde tanta lleva  
florida copia de Jesé la rama,  
que de corteza a flor milagros tupe  
en su imagen del nuevo Guadalupe.

(V, 6)

La octava produce un doble movimiento. Por una parte, Castro celebra que la fama de Guadalupe resida en las virtudes que comparte con el maguey: si la planta tiene «mil usos», ella sirve «para todo». Por otra, Castro termina de trazar el sobrepujamiento insinuado en la planta: si ésta es más fuerte que Flandes (Carlos V, casa del los Habsburgo) y más dulce que la miel hiblea de Sicilia, la efigie del Tepeyac es más portentosa que la Guadalupe de Extremadura, «cuya imagen... solo tiene con la nuestra la coincidencia del nombre» (Méndez Plancarte 1995: I, 248). Pero hay más: Castro recupera hábilmente la correspondencia entre el maguey-ayate y «la virgen de estirpe davídica» representada en la vara de Jesé: *Et egredietur virga de stirpe Iesse* (Isaías 11:1, «Y saldrá una vara del tronco

de Isaí»). Se recordará que la correspondencia proviene de Sánchez: en tanto vara de Jesé, la imagen de Guadalupe es la más milagrosa de todas las imágenes marianas porque es la única que florece de un tronco cortado. En definitiva, el repertorio metafórico que gravitaba en torno a Guadalupe es utilizado por Castro para clausurar la correspondencia que existe entre el maguey y la Virgen del Tepeyac: el estéril manto también florece y este hecho encumbra a la Guadalupana sobre todas las demás. La Guadalupana y el maguey, a fin de cuentas, resultan idénticos. Durante todo el pasaje, Castro nunca pierde de vista los dos extremos puestos en juego. No hace falta forzar la interpretación para percibir que las propiedades del maguey se trasladan automáticamente a la Guadalupana: ella sólo existe en América, su aparición responde a un designio celeste (elección), es incorruptible, perdura a través del tiempo, abriga y protege al desamparado, es generosa, es dulce pasto espiritual.

2. Guadalupe y la Inmaculada Concepción. Con este pasaje inicia propiamente la écfrasis de la pintura:

Dos, poco más, llenó varas en alto  
del sayagués américo la capa,  
donde el sacro pincel rayó tan alto  
que de su vuelo cielo no se escapa,  
pues ni el empíreo se le fue por alto  
en la que pinta de ambos orbes mapa:  
dígalos aquel querub en quien estriba  
cuanto hay de Dios abajo cielo arriba.

(V, 8)

La alusión es transparente: el ángel carga sobre sus hombros un pedazo del empíreo; carga, literalmente, a esa cuarta jerarquía que se ubica por encima de los ángeles y por debajo de Dios. Los sustantivos gravitan en torno al campo semántico de lo celeste en un orden ascendente y progresivo: → vuelo → cielo → empíreo → orbe → querub → Dios. La próxima octava describe de forma general la imagen, pero en esa descripción sobresalen los sustantivos resplandecientes (⟨luna⟩, ⟨luces⟩, ⟨candores⟩, ⟨sol⟩, ⟨estrella⟩, ⟨rayos⟩); sustantivos que cifran la pureza lumínica de la Virgen:

Palmar seis veces de altitud descuella  
su elevación desde la heroica planta,  
cuya a la luna generosa huella  
luces pule, candores adelanta,  
hasta el sol, cuyos doce a tanta estrella  
tienen rayos ceñir su sacrosanta  
frente, que consiguieron por su ambiente

ignorar el ocaso en occidente.

(V, 9)

En dos octavas, dos correspondencias inseparables: Virgen → cielo, Virgen → luz y pureza. El último verso de la octava 9 las unifica en un solo concepto: Virgen → paraíso. Efectivamente, como en el paraíso terrenal descrito en el canto II, los doce rayos que ciñen la cabeza de la Guadalupana, al darle la vuelta completa, logran vencer «el ocaso de occidente»; es decir, la imagen trae esa pura y altísima luz que nunca perece. Hacia ese paraíso virginal transita la próxima octava:

De una y otra mitad se componía  
el lienzo –a quien grosera unión bastante  
hizo capa a los hombres que cubría–  
en do el albor de su primer instante  
tan altivo copiar quiso María,  
que al gutural tropiezo huyó el semblante,  
porque no fuese, cuando le traslada,  
ápice de la viva a la pintada.

(V, 10)

Se llega así, de manera progresiva, al fructífero vínculo entre Guadalupe y la Inmaculada Concepción («el albor de su primer instante»). Pero Castro da un paso más al establecer una rebuscada correspondencia entre el pecado original y la garganta de Adán, y entre la garganta de la Virgen y la costura de la tilma. Explica Méndez Plancarte:

...la costura vertical que une la dos porciones de la Tilma, no cruza su rostro y cuello... Así como la Inmaculada no sufrió el pecado de Adán («gutural tropiezo», por la manzana), así aquí «ladeó el semblante» a ese «tropiezo» que habría afeado su garganta... (1995: I, 248)

La próxima octava desarrolla dos breves comparaciones estrechamente vinculadas con la dimensión inmaculada de la Virgen. Por un lado, el vestido talar se compara con el manto púrpura de la dignidad real (*Regina angelorum*, «señoril ropaje»), por el otro, se compara con el manto de los héroes de la tradición clásica («heroico el traje»), y recuérdese que la Guadalupana es el héroe del poema que vence la sombra de la gentilidad, como otrora la Inmaculada al pecado:

Talar vestido, señoril ropaje  
–que de una vez de cuello a pies vestido  
honora y atavía-, heroico el traje  
la usó el pintor, de púrpura teñido.

(V, 10)

Atento a la poética gongorina, Castro elude sistemáticamente el centro que facilita y explica las relaciones, en la medida que nunca menciona a la Inmaculada Concepción, el referente implícito del pasaje. Al decir de Lázaro Carreter: «El escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas» (Lázaro Carreter 1974: 16). En este orden, a través de Guadalupe, a través de los detalles compositivos de la pintura, se va figurando la Inmaculada Concepción. En la estela también de Góngora, las relaciones puestas en juego se ordenan en torno en un campo semántico específico y se entretejen progresivamente. Es decir, el poeta no deshecha las relaciones a medida que las descubre, sino que las estrecha e intensifica.

3. El vestido y las ondas. Como apunta Robert Jammes, en la primera *Soledad* Góngora llega al punto más refinado de la alusión cuando describe los descubrimientos de las navegaciones europeas. La genialidad reside en nunca nombrar el referente y aludir, mediante conceptuosas metáforas, cada uno de los sitios surcados por las naos. En este largo pasaje, Góngora emplea una metáfora que tuvo ecos en la poesía novohispana: el estrecho de Magallanes como un bisagra que une ambos océanos (v. 472-476). Sor Juana la trasladó al hombre: «bisagra engazadora» que une el mundo corpóreo con el espiritual porque posee ambas naturalezas (*Primero sueño*, v 659). Francisco de Castro no se queda atrás: el broche del cuello de la Virgen es una bisagra que une y permite sostener su manto purpúreo; en esa bisagra, en esa unión está representada la cruz.<sup>266</sup> Simbólicamente, la metáfora puede ser afortunada, poéticamente pierde todo su vigor. En todo caso, la bisagra aviva en la mente de Castro el recuerdo de las navegaciones gongorinas. Dice la octava:

Culta el cuello del sagro una bisagra,  
 óvalo y oro que una cruz guarnece  
 de negro esmalte y su valor consagra,  
 subiendo el oro a cuantas ya merece  
 de religión finezas en que flagra.  
 Lo demás del vestido mengua y crece  
 y en olas de tal aire se sinúa,  
 que al vadearlas el pincel fluctúa.

(V, 14)

Al decir de Pérez-Amador: «El resto del vestido aumenta y disminuye sus proporciones de tal modo que imita sinuosidades de las olas que, al cruzarlas el pincel,

---

<sup>266</sup> Nota Sánchez sobre la cruz del óvalo.

oscila de un lado a otro» (426). La metáfora marina, lejos de agotarse para indicar el vaivén de la túnica y el naufragio del pincel, se proyecta dos octavas más abajo:

Tan fácil de vestirse como airosa  
la suelta manga por el mariano  
brazo, formando senos, corre undosa  
la vuelta de su estrecho a cada mano,  
donde parda el color felpa vistosa  
forros muestra de hibierno cortesano,  
indicando en sus pulsos que interiora  
alba nevadas puntas de la aurora.

(V, 16)

La serie semántica para describir las mangas del vestido es sumamente rigurosa: «manga» → «senos» → «undosa» → «estrecho», todos términos relacionados con la navegación. Como un barco, las mangas del vestido dan la vuelta completa a la mano de la Virgen, formando su movimiento ondular los huecos o la abertura que se divisa en la pintura. La segunda parte de la octava es bastante ardua para quien no conoce la pintura. Castro alude al color pardo de la felpa de la túnica, de cuyo hueco o abertura asoma la túnica blanca (forros de hibierno cortesano) que cubre las muñecas de la Virgen. Este segundo vestido tiene unas puntas blancas a la altura de las muñecas (=el pulso). Castro juega con el concepto: la felpa *abriga* cortésmente las *nevadas puntas* de la túnica blanca.<sup>267</sup>

4. Los ojos y los estanques. En la descripción de Sánchez-Cruz, los ojos de la Virgen son apenas «bajos»; para Castro, en cambio, esconden un misterio que se remonta a los textos bíblicos:

Bajos los ojos, alta la medida,  
de aquéllos el color tan retirado  
a nuestro aspecto, como en la clausura  
virginal de su párpado cerrado,  
desear y ver se deja su hermosura;  
si no es que, por no hallar del matizado  
que piden sus dos soles paralelo,  
el discreto pincel recurrió al velo.

¿Qué mucho, si otra vez que la divina  
pluma sus ojos describirnos quiso  
se acogió de Hesebón a la piscina,

<sup>267</sup> Cruz: «Las mangas de la túnica son redondas y sueltas y descubren por aforro un género de felpa algo parda oscura. Muestra también una túnica interior blanca y con pequeñas puntas que se descubre en las muñecas» (1660: 6v).

dejando su color tan indeciso  
 como el pincel; echándole cortina  
 de un símil tan expuesto a incierto viso  
 y no más arduo en frase que en idea  
 a la piedad que ansiosa lo desea?

Debe de ser color inaccesible  
 aquél de sus visuales dos espejos,  
 pues voz, pluma y pincel a quien posible  
 es todo le pintaron tan de lejos,  
 que al fin nos lo dejaron invisible,  
 bien cual de su color siempre perplejos.  
 Traza fue del pintor, alto desvelo,  
 dejar lo que es del cielo para el cielo.

(V, 20-22)

La singular importancia que el padre Castro concede a los ojos de la Virgen se verifica de manera inmediata en el plano formal, en la variación rítmico-semántica que supone el inusual y gongorino verso bímembre que abre la octava, equilibrando dos adjetivos contrapuestos (‹bajo›-‹alto›). Explica Pérez Amador: «Los ojos los baja, aumentando con ellos su gravedad y compostura» (433). A continuación, Castro aprovecha la bifurcación mental de la octava: o bien el color de los ojos no puede distinguirse porque la Virgen tiene los párpados casi cerrados (los ojos están retirados como su virginal clausura), o bien no hay colores en el mundo terreno capaz de representarlos y el pincel ‹recurrió al velo›.

La próxima octava también abre con un giro gongorino («qué mucho») y relaciona ese color inaccesible o misterioso con el versículo del Cantar de cantares donde el Esposo compara los ojos de su amada con los estanques de Hesebón: *Oculi tui sicut piscinae in Hesebon* («Tus ojos, como las piscinas de Jesbón», 7: 1). El rodeo inicial, la dubitativa bifurcación está, por tanto, en función de la correspondencia bíblica. Para fray Luis, la comparación es fácil y natural: «Vese en esto que los ojos de la Esposa eran grandes, redondos y bien rasgados, llenos de sosiego y resplandor; que todas estas cualidades se muestran en un estanque lleno de agua clara y sosegada». En cambio, para Castro es un símil incierto y enigmático; al parecer, lo obsesionaba, toda vez que repite la alusión en uno de sus dos romances:

No es fácil con el color  
 dar de sus ojos, no en vano  
 de Hesebon los comparaba  
 su Esposo a los puros lagos,

cuya transparencia suele  
 revertir matices varios  
 según que objetos distintos  
 bebe su líquido vaso.

Por lo pronto, conviene atender al exacto sistema de correlaciones: el símil bíblico es una *cortina* que oculta el color de los ojos, como ese *velo* que hace otro tanto en la pintura Guadalupeana. La octava siguiente aprieta y consolida la correspondencia: ahora los ojos de Guadalupeana son «dos visuales espejos», es decir, son los estanques de Jesbón. Además, retoma la idea rectora nivelando las dos posibilidades: su color es inaccesible y lejano y nos deja siempre perplejos, como esa imagen que devuelven los estanques de Jesbón de acuerdo con las refracciones solares que recibe. Los pareados dan la solución final: es tan alto el misterio que sólo corresponde saberlo al mismo cielo.

5. Virgen intercesora. Según la descripción de Cruz, la Guadalupeana tiene «las manos puestas y unidas, levantadas hacia el rostro y arrimadas al pecho sobre la cintura». Basándose en la iconografía canónica, Cruz sostiene que las manos puestas son propias de la Inmaculada Concepción (véase supra 3.3). Para Castro, en cambio, las manos juntas hacia arriba guardan una relación puntual con el poema: representan a la Virgen intercesora, esa misma que en el Canto segundo le ruega al enfurecido Jesucristo que no destruya México-Tenochtitlan. Además, Castro considera que esta Virgen intercesora e inmaculada es trasunto de la idea de Dios:

Púsola del pintor la docta mano  
 no con menos piedad que gracia juntas  
 las manos sobre el pecho soberano,  
 que al rostro erigen sus nevadas puntas;  
 porque juntando palmas mano a mano  
 puede tenerse, oh Dios, que la trasuntas  
 con tu rigor cuando tu enojo vea,  
 pues de la que te ruega pintó idea.

(V, 13)

El primer verso del pareado instauro un pequeños juego conceptual a partir del campo semántico que instauran rigor → enojo, ambos referidos a Dios. Con el primero, Castro alude no al rigor para castigar, sino a la perfección con que Dios ejecuta la pintura de Guadalupe; gracias a ese «rigor», la ha pintado como intercesora, que es la actitud que adopta la Virgen para templar la ira divina (=enojo).

6. Claroscuros. A lo largo de la écfrasis, Castro echa mano con relativa frecuencia del claroscuro. Como he examinado, en el transcurrir del poema el claroscuro busca resaltar un objeto a costa de otro, estableciendo oposiciones en cierta medida irreconciliables. En la descripción de la imagen, el efecto es bastante diferente: por supuesto que hay un realce, pero las oposiciones se resuelven armónicamente, como esa Guadalupeana que concuerda y pacifica todas las partes. En las próximas cuatro octavas, se percibe la hábil gradación de los colores, el paso del color claro hacia el color oscuro a través de los matices, de las combinaciones. Comienza el poeta describiendo el rostro:

La que ultimó su rostro superficie,  
 si al oro y alabastro no le debe  
 su amable tez, de entre Narciso Clicie  
 con templanza feliz el color bebe,  
 puesto que en su semblante nos delicie  
 el de un trigueño que esmaltó la nieve,  
 afectando el color en su retrato  
 a los ojos de nadie menos grato.

(V, 23)

La correlación semántica es completa y se logra a partir de una estructura típicamente gongorina (A, si no B). Dicho con otras palabras, la octava trenza y combina durante los seis primeros versos el color blanco (alabastro, Narciso, nieve) y el color amarillo (oro, Clicie, trigueño). Si el rostro de la Virgen no toma sus colores del mundo mineral, los toma de mundo vegetal, con tal arte y perfección que su tez combina armónicamente el color trigueño esmaltado por la nieve: un rostro moreno claro.<sup>268</sup> Instaurado el matiz cromático, las próximas octavas transitan hacia el negro:

Negro afeitó el matiz de su cabello,  
 y aunque cercando su melena hermosa  
 ansias mostraba el sol de enrojecello,  
 quiso empero belleza tan piadosa  
 excusar a la noche el descabello,  
 que en vez de triste ya vanagloriosa  
 viendo allí su color ennoblecido  
 no le pesa de haber anochecido.

(V, 24)

La explicación de Méndez Plancarte me absuelve del comentario:

Y su «*melena*» no es áurea, como quisiera hacerla el Sol, que «circunda su hermosura vencedora»; mas de un negrura que alegra y enorgullece a la noche, a quien la Virgen

<sup>268</sup> Cruz: «...el rostro lleno y honesto; las cejas muy delgadas; los ojos bajos; la nariz aguileña; la boca breve; *el color trigueño nevado*» (1660: 6v, cursivas mías).

quiso evitar el «*descabello*» (el golpe mortal, pero aquí con alusión a «cabello») de no tener allí cabida... (1995: I, 249-250).

Una vez armonizado el color negro con el resplandor de la imagen, el poema destaca cómo esa misma negrura hace brillar las claras mejillas de la Guadalupana:

De en medio de la frente dividida  
 en dos pobladas crenchas su madeja  
 a una y otra mejilla esclarecida,  
 no de aladar o trémula guedeja,  
 sino porque resalte más lucida  
 de umbroso esmalte o abultada ceja  
 sirve, que o no lo es o basta  
 la beldad que el desorden hermosea.

(V, 25)

Para ultimar el claroscuro y el concepto, Castro señala el bello contraste que provocan los blancos párpados y sus oscuras cejas, las cuales, en tanto arcos, recuperan la simbología del iris como arco de paz y alianza:

Negras las cejas corren libremente  
 en latitud hilando muy delgado  
 pelo y matiz, mas con primor valiente  
 el que allí les fue campo encomendado;  
 y la que de los soles de su frente  
 su viso niega el párpado nevado,  
 serenidad benigna restituyen  
 en arcos, que no hay paz a que no influyen.

(V, 26)

7. Apolo y Guadalupe. En tanto portadora de la luz que ahuyenta las sombras, Castro insiste durante toda la écfrasis con el resplandor y el brillo imperecedero de la imagen. De esta manera, el sol a sus espaldas, «galán se ocupa en el dichoso empleo/ de lucir este cielo colorido» (V, 27); gracias a él, la Virgen está rodeada por una luz perpetua que garantiza el triunfo de la Guadalupana sobre el tiempo y sobre el occidente, es decir, sobre el ocaso. Además de la identidad entre el sol y Briareo (100 manos, 100 rayos), Castro traba una lograda correspondencia con Apolo para describir el efecto que provocan los rayos solares al rozar la nube que enmarca la pintura:<sup>269</sup>

No allí a sus rayos el fulgor ondea  
 superior, por derechos los desprende,

<sup>269</sup> Sánchez: «Está la imagen toda como en nicho o tabernáculo, en medio de un sol, que forma por lo lejos resplandores de color amarillo y naranjado, por lo cerca, como naciendo de las espaldas de la imagen, lucidísimos rayos tirados y rasgados de oro a mucha dilatación, unos mayores que otros en los rasgos que son ondeados» (1648: 39v).

y una y otra ostentando acción febea  
 de flechero y pintor la gracia emprende:  
 aquél que hiera y éste que hermosea  
 la crespasombra que a servirle atiende;  
 aquél que a puro arpón la nube eriza  
 y éste que de arreboles le matiza.

(V, 31)

Los rayos solares no ondean, sino que están derechos; ostentan por tanto una «acción febea», esto es, una acción digna de Apolo, el dios arquero y protector de las artes, en este caso la pintura. En breve, los rayos apolíneos hieren con sus puntas como si fueran flechas, formando las ondulaciones de la nube; al mismo tiempo, esas puntas son pinceles que matizan las ondulaciones con un color entre amarillo y naranjado.

La metáfora apolínea no se agota, sino que se proyecta dos octavas más abajo, cuando Castro describe a la luna como la «melliza del fulgor diurno», como Diana, la hermana gemela de Apolo, que, además, es una dios virgen, por eso está muy bien a los pies de María: en ningún otro lugar hallará más «cándida luz»:

De aquel sí corvo garbo y gallardía  
 que la melliza del fulgor diurno  
 luce a pesar del sol al cuatro día  
 buído el uno y otro cuerno eburno,  
 en medio de una y otra punta pía  
 suelo sirvió a María, no coturno;  
 y haciendo por aquella y esta punta  
 plaza a su emperatriz nunca las junta.

(V, 33)

La octava es resplandeciente: «garbo», «gallardía», «fulgor», «ebúrneo» (cultismo), «luce», «pía». Y nótese la sutil y elemental correlación semántica «ebúrneo» (marfil) → (afilado) «buido» → «cuerno». En efecto, esa pureza, esa luminosidad que irradia la Virgen se proyecta sobre la luna, quien se ufana de nunca unir sus puntas porque esplende más y mejor siendo eterna luna nueva a los pies de la Virgen:

Mas, ¿qué mucho que Delia no se atreva  
 a dar un paso más, cuando se mira  
 al sacro pie perpetua luna nueva;  
 cuando por el candor que ella retira  
 en el que forma zoclo tantos lleva  
 la planta virginal? ¡Oh luna, estira  
 tu feliz mengua, pues con ese paso

acertarás ninguno hacia el ocaso!<sup>270</sup>

(V, 35)

8. La ingeniosa respuesta. Una vez concluida la descripción del ángel, Castro se pregunta:

Pero, ¿por qué el aspecto divididos  
irán Reina y vasallo tan amantes?  
¿Cómo salieron rumbo a lo reñidos,  
pincel, tus dos pintados caminantes?  
Si no pueden no ser bien avenidos  
¿por qué no van a una sus semblantes?  
¿Cómo a Señora y siervo tan amados  
dibujaste los rostros encontrados?

(V, 48)

Durante la respuesta, Castro aplaude su propia agudeza. Primero, no tiene empacho en asegurar que la duda es ingeniosa: «Duda que cuando no por ingeniosa/ salta luego a los ojos por lo viva». Luego de pedir auxilio a los «nueve volúmenes del Parnaso» (la inspiración como erudición libresca), Castro sostiene que la pintura es un paraíso abierto a todas las personas (no un huerto sellado) y por eso mira hacia todos los rumbos:

Sería porque no hubiera en paraíso  
tan feliz, tan ameno y tan celeste,  
región menos feliz por cualquier viso  
que a discurrirle la piedad se apreste;  
sino que al que le mira sea preciso,  
ora por aquel rumbo, ora por éste,  
hallar su manderecha a cualquier mano  
en uno y otro aspecto soberano.

(V, 50)

«No parece vulgar la conjetura», exclama el autor en un nuevo alarde de agudeza. Y para certificarla, descubre otra insólita correspondencia entre las miradas y la factura de la pintura: si el ángel y la Virgen mirasen a un mismo lado, toda la ventura estaría puesta en un sólo lado y el «favor», la gracia que mana de la pintura no sería acorde con su simetría. El remate de la octava es luminoso:

mire a la diestra el cielo de María  
y a la siniestra el de su siervo alado,  
y así será siniestro ningún lado.

<sup>270</sup> La descripción de Sánchez-Cruz no señala el color de la luna. Castro supone o imagina que es blanca en función de la pureza de la Virgen. Hasta donde pude indagar, el primero que asienta el color oscuro de la luna es Miguel Cabrera (1756: 24), quien también consigna el número exacto de rayos, 129, contra los 100 de Sánchez, número perfecto (1756: 27). Por lo demás, hacia la segunda mitad del siglo XVII la imagen Guadalupana tenía el *Stellarium*, el cual ha desaparecido misteriosamente.

(V, 51)

Poco antes de concluir, Castro recupera nuevamente la condición paradisiaca y luminosa de la imagen, condición que deriva de la pureza mariana. El movimiento es sutil porque permite cerrar el círculo. En efecto, la écfrasis que empezara señalando la incorruptibilidad del maguey culmina señalando la eternidad de la pintura:

De aquel nombre hasta el siglo que hoy florece  
 el sitio y el bosquejo se apellida,  
 donde a pesar del tiempo si no crece  
 en lienzo frágil su beldad florida,  
 a pesar de los años permanece  
 sin que una flor el tiempo le despida,  
 tan primavera ahora como entonces:  
 ¡oh lienzo, envidia a los azules bronce!

(V, 55)

En conclusión, Castro ajusta y agota las correspondencias, ata todos los cabos y la imagen radial de Guadalupe se erige en un gran concepto desde el cual parten y en el cual concluyen todas las líneas criadas.

## EPÍLOGO

Luego del presente recorrido no considero hiperbólico sostener que *La octava maravilla y sin segundo milagro* es el poema guadalupano más representativo del siglo XVII y Francisco de Castro uno de los poetas gongorinos más importantes de Nueva España. Por un lado, supo conjugar, elaborar y condensar con aliento épico las ideas epocales sobre la Virgen del Tepeyac; por otro, supo vehiculizar esas ideas mediante la lengua poética de Góngora. En los dos campos, el guadalupano y el gongorino, sobresale por sus hallazgos y aportes.

En cuanto a las contribuciones específicas de esta investigación, la primera atañe a la biografía del padre Castro. La consulta de los catálogos trienales que resguarda el *Archivum Romanum Societatis Iesu* permitió refrendar las fechas de nacimiento y de ingreso a la orden, si bien aclarando que esas fechas no son definitivas como suele aceptarse. Asimismo, pude reconstruir parcialmente una vida signada por la locura con intervalos de lucidez o «ingenio», en particular el que se registra entre 1668 y 1680, largo período en que supongo comenzó la planeación y redacción del poema. Señalé además otros puntos, como la llamativa correspondencia entre la pérdida de juicio y la estancia en las misiones de Sinaloa. Un conocimiento pormenorizado de esta misión jesuítica seguramente coadyuve a elucidar qué sucedió allí entre 1653 y 1659 y si está o no relacionado con la salud del poeta. Por último, la amistad de Castro con el padre Kino: un recorrido pormenorizado de sus cartas, sin duda aportará nuevos datos, nuevas relaciones y nuevas hipótesis.

El estudio biográfico se liga indisolublemente con el bibliográfico. En este punto, *La octava maravilla y sin segundo milagro* no plantea grandes problemas ni tampoco se conservan tan pocas ediciones antiguas como pudiera suponerse. Es más, los siete ejemplares consultados informan algunas sutilezas, en concreto las variantes de estado. Como todo libro antiguo, esconde sus pequeños misterios. Con un dejo de romanticismo, pudiera decirse que la presencia de al menos dos *princeps* en Madrid sugieren que el poema fue conocido en la España imperial como quería el autor. Eso sí, ya no estaban los Habsburgo, los católicos descendientes de Rodolfo I.

Cuando Castro compone su poema ya se han publicado los textos fundamentales sobre las apariciones y circula un puñado de poemas. Como he reseñado, la poesía

guadalupana no sólo participó activamente en la difusión del culto sino que además da cuenta de su pausado proceso de configuración. El distinto tratamiento de las flores guadalupanas es una manera de afianzar esa tradición, ya sea mediante el huerto sellado, ya mediante las rosas que pacifican dos mundos inconciliables. Para Castro, las rosas guardan un misterioso vínculo con san Francisco de Asís, como si la orden seráfica hubiera estado predestinada a recibir el mensaje guadalupano. El juego de las correspondencias era una ingeniosa manera de interpretar la historia. Castro aprende esa lección guadalupana, como todos, en la obra de Miguel Sánchez. Al mismo tiempo, la rosas remiten a Becerra Tanco, donde Castro encuentra un texto autorizado sobre las apariciones, el cual sigue y respeta en sus innovaciones fundamentales. En definitiva, los «historiadores» aportan la materia prima del poema. Pero esa materia prima sufre en las manos de Castro una transformación poética sin precedentes.

En primer lugar, el padre Castro sabe o intuye que un poema heroico a la Virgen de Guadalupe requiere muchísimo esfuerzo porque la historia de las apariciones es limitada. Sigüenza y Góngora, su antecesor directo, se había decantado por un poema que tiene demasiadas afinidades con la fábula mitológica. Castro, en cambio, opta por la vía más difícil porque quiere imprimirle a las marifanías guadalupanas un carácter heroico. Para ello, recurre a la tradición de la épica y se las ingenia para incorporar en miniatura sus procedimientos indispensables, sobre todo la corografía de Tenochtitlan, el concilio de los dioses y la máquina sobrenatural: tres elementos íntimamente relacionados. Estructuralmente, el resultado es óptimo, tanto desde el punto de vista poético como desde el ideológico, suponiendo por un momento una abstracta distinción. Ideológicamente, gracias a la intercesión de la Virgen de Guadalupe México tiene continuidad histórica. No sólo la conquista se interpreta en clave guadalupana, es decir, como un designio que responde a un plan divino; el mismo plan divino queda sujeto a la voluntad y al deseo de la Virgen. Nadie había llegado tan lejos. Pero para llegar a ese punto, Castro tuvo que presentar una imagen diabólica del México prehispánico. Esa visión no es privativa del poeta sino del guadalupanismo. Está en Sánchez y está en Sigüenza y Góngora. Castro la amplifica y la lleva al extremo. Su origen español acaso explique la virulenta y mentida presentación del mundo prehispánico. Es un punto del poema que requiere otros enfoques.

Por mi parte, entiendo que las ciudades malditas responden a la tradición del Antiguo Testamento y a la tradición clásica. En el caso de *La octava maravilla y sin segundo milagro* esa ciudad maldita remite a Tebas y a un hipotexto concreto: la *Tebaida* de Estacio. No es casual que en el poema la maldición se relacione a su vez con la Clemencia, otra de las figuras que desfilan por el poema latino. ¿Por qué elige Castro un poema épico marginal? ¿Por la posición marginal de México con respecto a España? ¿Porque su poema es también marginal con respecto a la tradición épica hispánica? Puede ser, pero no me parecen soluciones satisfactorias. En todo caso, el vínculo del poema con la *Tebaida* invita a considerar y medir la singular manera de apropiación y asimilación de la cultura clásica. Por último, como insisto a lo largo de las páginas precedentes, la visión heroica de la Guadalupana halla su origen en la visión heroica de la Inmaculada Concepción: una vence el pecado, la otra redime a la idolatría.

En definitiva, la función estructural e ideológica que el poeta le exprime a los recursos épicos dota a la poesía guadalupana de un campo no explorado antes, marcándole el camino a los poetas posteriores. De hecho, *La octava maravilla y sin segundo milagro* es el primero de una serie de poemas heroicos a la Virgen del Tepeyac.

La dimensión épica se liga íntimamente con la lengua poética de Góngora. Castro sabe que todos los procedimientos gongorinos están orientados a la potenciación de la palabra, al enaltecimiento de la expresión. En la etapa inicial de la polémica gongorina, el gran desconcierto que provocaron las *Soledades* residía en parte en esa combinación de estilos, inaceptable en un poema que consideraban heroico. Por un lado, la octava real de *La octava maravilla y sin segundo milagro* supone una innovación formal, un intento por adecuar a ese molde cerrado y fijo la progresión sintáctica de las *Soledades*. Por otro, Castro reencausa aquello que Góngora había roto deliberadamente: su poema evita la mezcla de estilos, la mezcla de lo alto con lo bajo. Ello no obedece sólo al carácter sacro del poema. Ese encausar la poética gongorina hacia los moldes del clasicismo puede pensarse además como un signo distintivo del gongorismo novohispano. Esta nueva perspectiva abre una dimensión poco o nada explorada de la asimilación y vigencia de Góngora en Nueva España. En gran medida, es susceptible de abrir una nueva brecha en los estudios sobre el *Primero sueño*, cuya relación con el poema de Castro, como he apuntado en distintos lugares, es mucho más profunda que el mero pasaje de las aves. Acorde con

una nueva perspectiva, he procurado analizar los estilemas de Góngora como materia viva que generan relaciones complejas al interior de una forma estrófica compleja. En este orden, he subrayado la función dinámica de la alusión y la función cohesiva del concepto, dos procedimientos que el poeta emplea en la huella de Góngora.

De forma complementaria, las innovaciones de Castro quizá coadyuven a comprender por qué Góngora nunca escribió un poema épico. Dicho con otras palabras, considero productivo invertir las relaciones y no estudiar el gongorismo sólo verticalmente sino también de forma dialéctica, es decir, no estudiar sólo la influencia directa de Góngora sino además qué aspectos del gongorismo colonial pueden explicar ciertos aspectos de la vida y de la obra del cordobés.

La influencia de Góngora en Nueva España se reduce por lo general a una explicación justificadora: al adoptar como modelo exclusivo la lengua poética del cordobés, los poetas novohispanos demuestran que estaban culturalmente a la altura de las circunstancias. Más claro: los novohispanos eran tan cultos e ingeniosos como los peninsulares. Desde mi punto de vista, y es la perspectiva asumida a lo largo de esta investigación, no se trata de justificar a nadie ni de exaltar valores protonacionalistas. La historia literaria, los metodológicos períodos literarios enseñan que siempre ha habido poetas de todos los rangos: desde los grandes hasta los pésimos, pasando por los buenos o discretos que no desconocen el valor de su arte y que saben sus propias limitaciones. Sucedió en la Nueva España gongorina, sucedió durante el romanticismo, sucedió con los epígonos de Rubén Darío, con las vanguardias. Sucede, sin ir más lejos, en la actualidad. Castro no pretende ni ser Góngora ni superarlo. Es un poeta que se enfrenta con problemas poéticos reales, que los asume y les da respuesta. Introduce los rasgos épicos en la poesía guadalupana, asimila la tradición clásica, propone innovaciones formales para la octava gongorina y proyecta su poema sobre el *Primero sueño* de sor Juana. Esta preocupación por la palabra poética, por la forma, por la tradición literaria revelan un poeta consciente, concentrado y hasta diría que abrumado, confuso en medio del laberinto y la moda gongorina. Como se repite a lo largo de la historia, acaso en la locura de Castro resida su gran capacidad creadora, su lograda poesía.

## BIBLIOGRAFÍA

- (2006), *Manuscritos del Concilio Tercero Provincial Mexicano* (1585), edición, estudio introductorio, notas, versión paleográfica y traducción de textos latinos por Alberto Carrillo Cázares, primer tomo, volumen I. México: El Colegio de Michoacán, Universidad Pontificia de México.
- (1785), *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento*, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala. Agrégase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564. Segunda edición. Madrid: en la Imprenta Real.
- ACOSTA, Joseph de (1962), *Historia natural y moral de las Indias*, edición y estudio introductorio de Edmundo O'Gorman. México: Fondo de Cultura Económica
- ALBERRO, Solange (1999), *El águila y la cruz: orígenes religiosos de la conciencia criolla. México, siglos XVI-XVII*. México: El Colegio de México.
- ALEGRE, Francisco Javier (1842), «Libro VIII» de la *Historia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, tomo II, publícala Carlos María Bustamante. México: Impreso por J. M. Lara.
- ALEGRE, Francisco Javier y BURRUS, Ernest (1958), *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*. Roma: Institutum Historicum S.J., vol. II.
- ALONSO, Dámaso (1978), *Obras Completas V. Góngora y el gongorismo*. Madrid: Editorial Gredos
- (1970), *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos.
- (1961), *Góngora y el Polifemo*, II vols. Madrid: Gredos.
- (1952), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- (1950), *La lengua poética de Góngora* (parte primera, corregida). Madrid: Silvio Aguirre impresor (Revista de Filología Hispánica, anejo XX).
- AQUINO, santo Tomás de (1988), *Suma de Teología I. Parte Primera*, edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- ANTONIO, Nicolás (1783), *Bibliotheca Hispana Nova*. Matriti: Joachimum de Ibarra, vol. I.
- ARELLANO, Ignacio (2000), *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*. Kassel, Pamplona: Edition Reichenberg, Universidad de Navarra.
- BACKER, Augustin y Alois (1888), *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*. Liège: Imprimerie De L. Grandmont-Donders, Libraire.
- BECERRA TANCO, Luis (1675), *Felicidad de México en el principio y milagroso origen que tuvo el santuario de la Virgen María nuestra Señora de Guadalupe, extramuros, en la aparición admirable de esta soberana Señora y de su prodigiosa imagen* México: viuda de Bernardo Calderón.
- BELTING, HANS (1994); *Likeness and presence: A History of the Image before the Era of Art*, translated by Edmund Jephcott. Chicago: University of Chicago.
- BERISTÁIN Y SOUZA, José Mariano (1883), *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*, 3 vols., publícala el presbítero Br. Fortino Hipólito Vera. Amecameca: Tipografía del Colegio Católico.
- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN (1989), *Esplendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España/ 2*. México: Cal y Arena.
- BLANCO, Mercedes (2002), «Góngora y el concepto», en Joaquín Roses Lozano (edición), *Góngora Hoy I-II-III*. Córdoba: Diputación de Córdoba (Colección Estudios Gongorinos 2), pp. 319-346.
- (1998), «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico». *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, pp. 263-274.
- (1995), «La estela del *Polifemo*», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, volumen II. Recurso en línea: Centro Virtual Cervantes, pp. 42-59.

- BONILLA, Alonso de (1624), *Nombres y atributos de la impecable siempre Virgen María Señora nuestra*. Baeza: Pedro de la Cuesta.
- BOWERS, Fredson (2001), *Principios de descripción bibliográfica*, traducción de Isabel Balsinde. Madrid: Arco Libros, S. L.
- BRADING, David (2005), *Nueve sermones guadalupanos (1661-1758)*, selección y estudio introductorio. México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex.
- (2002); *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, traducción de Aura Levy y Aurelio Major. Madrid: Taurus.
- BURRUS, Ernest (1964), *Kino escribe a la Duquesa. Correspondencia del P. Eusebio Francisco Kino con la Duquesa de Aveiro y otros documentos*. México: Ediciones José Porrúa Turanzas (Colección Chimalistac de libros y documentos acerca de la Nueva España., 18).
- CABRERA, Miguel (1756), *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura*. México: Imprenta del Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, «Biblioteca de Autores Clásicos», en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Calderon/](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Calderon/)
- CARRANZA, Francisco Javier (1749), *La transmigración de la Iglesia a Guadalupe*. México: impreso con licencia en el Colegio Real y más antiguo de S. Ildefonso.
- CARREIRA, Antonio (2010a), «La especificidad del lenguaje gongorino». *Bulletin hispanique*, vol. 112, núm. 1, pp. 89-112.
- (2010b), «El conceptismo de Góngora y el de Quevedo». *Il Confronto Letterario*, 52, pp. 99-123.
- (2005), «Pros y contras de la influencia gongorina en el *Triunfo parténico* (1683) de Sigüenza y Góngora», en M. Vitse (editor), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y Siglo de Oro*. Madrid-Francfort: Vervuert, Iberoamericana, pp. 347-364.
- (2001), «Algunas aportaciones de Góngora a la lengua poética de su tiempo». *Paréntesis*, núm. 12 (agosto), pp. 8-15.
- (1998), *Gongoremas*. Barcelona: Ediciones Península.
- CARDUCHO, Vicente (1633); *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. [Madrid:] Impreso con licencia por Francisco Martínez.
- CARREÑO, Alberto María (1925), *La lengua castellana en Méjico. Discurso de recepción en la Academia Mejicana correspondiente de la Real Española y respuesta al mismo discurso*. Méjico: Victoria.
- CARRILLO CÁZARES, Alberto (2008), «Información testimonial sobre la maravillosa imagen de nuestra Señora del Pópulo en Cotija (1679)», en *Relaciones*, 115: XXLX (El Colegio de Michoacán), pp. 129-145.
- CASCALES, Francisco (2002), *Tablas poéticas*, edición digital a partir de la de Murcia, Luis Beros, 1617, y cotejada con la edición crítica de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- CASTRO, FRANCISCO DE (2012), *La octava maravilla y sin segundo milagro de México, perpetuado en las rosas de Guadalupe y escrito heroicamente en octavas*, nueva edición y comentario de Alberto Pérez-Amador Adama. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1729), *La octava maravilla y sin segundo milagro de México, perpetuado en las rosas de Guadalupe y escrito heroicamente en octavas*. México: herederos de la viuda de Miguel de Rivera Calderón.
- CISNEROS, Diego (1618), *Sitio, naturaleza y propiedades de la ciudad de México*.
- CLARAVAL, san Bernardo de (1953), «En el domingo dentro de la octava de la Asunción de la bienaventurada Virgen María», en *Obras completas*, edición española preparada por el Rvdo. P. Gregorio Díez Ramos, O. S. B. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- CLAVIJERO, Francisco Saverio (1826), *Historia antigua de Méjico...* Traducida del italiano por José Joaquín de Mora. Londres: R. Ackermann, Strand, II tomos.
- COLLARD, Andree (1967), *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la critica española*. Madrid: Castalia.
- COSSÍO, José María de (1998), *Fábulas mitológicas en España*, 2 vols. Madrid: Istmo.
- CUADRIELLO, Jaime (2001), «El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia», en *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 61-206.
- CURTÍUS, Robert Ernst (1998), *Literatura europea y edad media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica.
- CRUZ, Mateo de la (1656), *Relación que la muy noble y muy leal ciudad de los Ángeles envía al rey nuestro Señor de la solemne fiesta del Patrocinio de la Virgen la primera vez que por mandado de su majestad se celebró en la Santa Iglesia Catedral desta ciudad con el sermón que en ella predicó el M. R. P. Mateo de la Cruz, religioso de la Compañía de Jesús*. Puebla: por la Viuda de Juan de Borja y Gandia.
- (1660), *Relación de la milagrosa aparición de la santa imagen de la Virgen de Guadalupe de México. Sacada de la historia que compuso el bachiller Miguel Sánchez. A devoción del doctor Joan García de Palacios, canónigo doctoral desta Santa Iglesia Catedral de la ciudad de los Ángeles*. Puebla de los Ángeles: en la imprenta de la viuda de Juan de Borja y Gandia.
- (1662), *Relación de la milagrosa aparición de la santa imagen de la Virgen de Guadalupe de México. Sacada de la historia que compuso del bachiller Miguel Sánchez*. Madrid.
- CRUZ, sor Juana Inés de la (2010), *Obras completas I. Lírica personal*, edición, introducción y notas de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2004), *El sueño*, edición, introducción, prosificación y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1994), *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, edición y estudio de Antonio Alatorre. México: El Colegio de México.
- DECORME, Gerard (1941), *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial 1572-1767*. México: Robredo, vol. II.
- DENZINGER, Enrique (1963); *El magisterio de la Iglesia, manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*, versión directa de los textos griegos por Daniel Ruiz Bueno. Barcelona: Editorial Herder.
- DIEGO, Gerardo (1979), *Antología poética en honor de Góngora. Desde Lope de Vega a Rubén Darío*. Madrid: Alianza Editorial.
- ESTACIO, Publio Papinio (1888), *La tebaida*, 2 vols., traducción en verso castellano por el licenciado Juan de Arjona (s. XVII). Madrid: Librería de la viuda de Hernando.
- GARCÍA LORCA, Federico (1994), «La imagen poética de don Luis de Góngora», en *Obras VI. Prosa I*, edición de Miguel García-Posada. Madrid: Akal, pp. 236-259.
- GATES, Eunice Joiner (1960), *Documentos gongorinos. Los Discursos apologéticos de Pedro Díaz de Rivas, el Antídoto de Juan de Jáuregui*. México: El Colegio de México.
- (1934), «Reminiscences of Góngora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz». *Publications of the Modern Language Association*, 54, pp. 1041-1058.
- FLORENCIA, Francisco de y OVIEDO, Juan Antonio de (1755); *Zodiaco mariano...* México: en la nueva imprenta del Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso.
- FLORENCIA, Francisco (1766), *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*. México: Imprenta de D. Phelipe de Zúñiga y Ontiveros.
- (1688), *La estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo*. México: por doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat (2002), «El regio patronato indiano y el retablo principal de la catedral de Puebla», en Agustín Grajales y Lilián Illadas (compiladores), *Presencia*

- española en Puebla, siglos XVI-XX*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades), pp. 91-105.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (2006), *Introducción a la Poética Clasicista. (Comentario a las «Tablas poéticas» de Cascales*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1995), «Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*», en *Ars Longa*, (Universidad de Valencia), núm. 6, pp. 187-197.
- (1996-1997), «Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): *Ab initio et ante saecula creata sum*», en *Ars Longa*, Valencia, (Universidad de Valencia), núm. 7-8, pp. 177-184.
- GOIC, Cedomil (2008), «Poética del exordio en *La Araucana*». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis; CRUZ, sor Juana Inés de la (2009), *Soledades. Primero sueño*, edición de Antonio Carreira y de Antonio Alatorre, respectivamente. México: Fondo de Cultura Económica (Tezontle).
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis (2007), *Soledades*, edición y notas de Héctor A. Piccoli, prólogo de Julia Sabena. Incluye una selección de los comentarios de García Salcedo Coronel. Rosario (Argentina): Editorial Serapis.
- (1999) *Obras completas de don Luis de Góngora y Argote en CD-Rom*, edición, notas y diccionario gongorino de Héctor A. Piccoli. Rosario (Argentina): Ediciones *digitales* Nueva Hélade.
- (1994), *Soledades*, edición, introducción y notas de Robert Jammes. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 202).
- GRACIÁN, Baltasar (1996), *Agudeza y arte de ingenio*, prólogo de Gilberto Prado Galán. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GRANADA, fray Luis de (1908), *Introducción al símbolo de la fe. Primera parte*, en *Obras*, edición crítica y completa por fray Justo Cuervo, tomo V. Madrid: Imprenta de la hija de Gómez Fuentenebro.
- GRUZINSKY, Serge (2003), *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019)*, traducción de Juan José Urtilla. México: Fondo de Cultura Económica.
- GUIBOVICH PÉREZ, Pedro (2007), «Identidad criolla y proyecto político en el *Poema Hispano-latino* de Rodrigo de Valdés», en Manuel Marzal y Luis Bacigalupo (editores), *Los Jesuitas y la modernidad. 1549-1773*. Francia, Perú: Institut français d'études andines, Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico, pp. 356-367.
- (1999), «Cultura y élites: las historias sobre Lima en el siglo XVII», en Bernd Schröter y Christian Büschges (editores), *Beneméritos, aristócratas y empresarios. Identidades y estructuras sociales de las capas altas urbanas en América hispánica*. Madrid, Frankfurt: Vervuert Iberoamericana, pp. 53-65.
- GUIJO, Gregorio Martín de (1952), *Diario (1648-1664)*, edición y prólogo de Manuel Romero de Terreros, 2 tomos. México: Porrúa.
- GUILLÉN, Jorge (2002), *Notas para una edición comentada de Góngora (1925)*, edición, notas y acotaciones de A. Piedra y J. Bravo, prólogo de J. M. Micó. Valladolid: Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha.
- HERRÁN, Laurentino María (1988), *Mariología poética española*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (Maior, 34.).
- HIGHET, Gilbert (1978), *La tradición clásica*, traducción de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, vol. I.
- JÁUREGUI, Juan de (1978), *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*, edición y prólogo de Melchora Romanos. Madrid: Editora Nacional.
- JUNCO, Alfonso (1953), *Un radical problema guadalupano. Autenticidad de la protohistoria escrita en náhuatl por don Antonio Valeriano, contemporáneo de los sucesos en 1531, críticamente*

- identificada dentro del Huei Tlamahuizoltica que Lasso de la Vega publicó en 1649 y que aquí se da íntegro en reproducción facsimilar, juntamente con su versión castellana, hecha en 1926 por don Primo Feliciano Velázquez.* México: Jus.
- KRUTITSKAYA, Anastasia (2011), *Los villancicos cantados en la catedral de México (1690-1730): edición y estudio.* Tesis de doctorado. , Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- LACADENA, Esther (1980), «Sobre la versificación y otros recursos», en *Nacionalismo y alegoría en la épica española del XVI: «La Angélica» de Barahona de Soto.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 439-453.
- LAFAYE, Jacques (1999), *Quetzalcóatl y Guadalupe.* México: Fondo de Cultura Económica.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1974), «Sobre la dificultad conceptista», en *Estilo Barroco y Personalidad Creadora.* Madrid: Cátedra, pp.13-43.
- LEÓN, fray Luis, *Cantar de cantares de Salomón*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cantar-de-cantares-de-salomon--0/>
- LEÓN, Nicolás (1902), *Bibliografía mexicana del siglo XVIII*, Sección primera, Primera parte, A-Z. México: Imprenta de Francisco Días de León.
- LEÓN PORTILLA, Miguel (2001), *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el «Nican mopohua».* México: Fondo de Cultura Económica.
- LEZAMA LIMA, José (1993), *La expresión americana.* México: Fondo de Cultura Económica.
- (1981), «Un poeta mexicano del siglo XVII», en *Imagen y posibilidad.* Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1984), *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español.* México: El Colegio de México.
- (1975), «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», en *La tradición clásica en España.* Barcelona: Ariel, pp. 119-164.
- LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel (2005), *De Cortés valeroso y Mexicana*, edición, introducción y notas de Nidia Pullés-Linares. Frankfurt, Madrid: Vervuert Iberoamericana (teci 10).
- LÓPEZ BUENO, Begoña, editora (2012), *El poeta soledad. Góngora 1609-1615.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- (2000), *La poética cultista de Herrera a Góngora:* Sevilla: Alfar.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1596), *Philosophía antigua poética.* Madrid: Thomas Iunti.
- LY, Nadine (1999), «El orden de las palabras: orden lógico, orden analógico (la sintaxis figurativa en las *Soledades*). *Bulletin Hispanique*, vol. 101, núm. 1, pp. 219-246.
- (1995), «Tradición, memoria, literalidad». *Bulletin Hispanique*, vol. 97, núm. 1, pp. 347-359.
- (1985), «Las Soledades: ...Esta poesía inútil...». *Criticón* (Toulouse), 30, pp. 7-42.
- MARAVALL, José Antonio (2002); *La cultura del Barroco*, novena edición. Barcelona: Ariel.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana (1978), *La batalla en torno a Góngora. (Selección de textos).* Barcelona: Antoni Bosch.
- MAYER, Alicia (1998), *Dos americanos, dos pensamientos: Carlos de Sigüenza y Góngora y Cotton Mather.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2002), «El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España», en *Estudios de Historia Novohispana*, 26 (enero-junio), pp. 17-49.
- (2008); *Lutero en el Paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán.* México: Fondo de Cultura Económica.
- MAZA, Francisco de la (1953), *El guadalupanismo mexicano.* México: Porrúa y Obregón.
- MENA, Juan de (1997), *Laberinto de Fortuna*, edición de Maxim. Kerkhof. Madrid: Clásicos Castalia (223).
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (1934a), «El H. José de San Cayetano», en *El Tepeyac* (Méjico), abril de 1934, pp. 9-11.
- (1934b), «El P. Francisco de Castro, S. J. y su poema «La Octava Maravilla». Introducción», en *El Tepeyac* (Méjico), mayo de 1934, pp. 2-11.

- (1934c), «El P. Francisco de Castro, S. J. y su poema «La Octava Maravilla». Selección y notas», en *El Tepeyac* (Méjico), junio de 1934, pp. 2-10.
- (1994 y 1995), *Poetas Novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, 2 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MOLHO, Maurice (1977); *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*. Barcelona, Editorial Crítica, 1977.
- NEBEL, Richard (2002), *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México*, traducción del alemán por el Pbro. Dr. Carlos Warnholtz Bustillos. México: Fondo de Cultura Económica.
- NOGUEZ, Xavier (1993); *Documentos guadalupanos. Un estudio sobre las fuentes de información tempranas en torno a las mariofanías en el Tepeyac*. México: Fondo de Cultura Económica.
- NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel (2000), *La oratoria sagrada de la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- O'GORMAN, Edmundo (2001); *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, segunda edición, primera reimpression. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Serie Historia Novohispana, 36).
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1969), *En torno a las Soledades de Góngora*. Granada: Universidad de Granada
- OSORIO ROMERO, IGNACIO (1991), *El sueño criollo. José Antonio de Villerías y Roelas (1695-1728)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1979), *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- OVIDIO (2008), *Metamorfosis*, versión de Rubén Bonifaz Nuño, 2 vol. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).
- PACHECO, Francisco (1990), *El arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra.
- PALEOTTI, Gabriele (s/a); *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Versión .pdf en [www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti\\_paleotti.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf)
- PANOFSKY, Erwin (1972), *Estudios sobre iconología*, prólogo de E. Lafuente Ferrari, versión de B. Fernández. Madrid: Alianza.
- (1981), *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, traducción de María Teresa Pumarega. Madrid: Cátedra.
- PARKER, Alexander A., et al. (1983), «Conceptismo y culteranismo», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española III. Siglos de Oro: Barroco*. Editorial Crítica, 1983, pp. 103-112.
- PASCUAL BUXÓ, José (2010), *Sor Juana Inés de la Cruz. El sentido y la letra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2009), «Palabras Inaugurales. Unidad y Sentido de la literatura novohispana», en José Pascual Buxó (editor), *Unidad y sentido de la literatura novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 11-18.
- (2006a), «Escila y Caribdis de la literatura novohispana», en José Pascual Buxó (editor), *Permanencia y destino de la literatura novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 11-27.
- (2006b), *Sor Juana Inés de la Cruz. Lectura barroca de la poesía*. España: Renacimiento.
- (2002), *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*, prefacio de Octavio Castro López. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- (1994), «La historiografía literaria novohispana», en José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (editores), *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 13-30.
- (1960) *Góngora en la poesía novohispana*. México: Imprenta Universitaria.
- PEÑA, Margarita (1992), *Literatura entre dos mundos: interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – El Equilibrista.
- PEÑALOSA, Joaquín Antonio (1988), *Flor y Canto de Poesía Guadalupana. Siglo XVIII*. México: Jus.
- (1987), *Flor y Canto de Poesía Guadalupana. Siglo XVII*. México: Jus.
- PERELMUTER PÉREZ, Rosa (1982), *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero sueño*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto (2012), «Nota introductoria», «Introducción», «Notas complementarias», en Francisco de Castro, *La octava Maravilla y sin segundo milagro de México, perpetuado en las rosas de Guadalupe y escrito heroicamente en octavas*, nueva edición y comento de... México: Fondo de Cultura Económica.
- (1999), «La compuesta de flores maravilla: Francisco de Castro y Sor Juana», en Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico* (Teatro del Siglo de Oro, Estudios de Literatura, 51), volumen 2. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 669-685.
- PÉREZ PASTOR, Francisco (1782); *Diccionario portátil de los concilios, que contiene una suma de todos los concilios generales, nacionales, provinciales y particulares...*, tomo primero, tercera impresión. Madrid: Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M.
- PÉREZ SALAZAR, Francisco (1928), *Carlos de Sigüenza y Góngora. Obras, con una biografía escrita por...* México: Sociedad de bibliófilos mexicanos.
- PHELAN, John Leddy (1972), *El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo*, traducción de Josefina Vazquez de Knauth. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro (1982), «Épica Colonial», en *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, pp. 260-310, vol I.
- PICINELLI, FILIPPO (1999), *El mundo simbólico. Los cuatro elementos*, traducción de Rosa Lucas González (Agua y Tierra) y Pascual Guzmán de Alba (Fuego y Aire), edición de Eloy González Bravo, Rosa Lucas González y Bárbara Skinfill Nogal. Zamora, Michoacán (México): El Colegio de Michoacán.
- PICCOLI, Héctor A. (2003), »Zu einer geschichtlichen Reflexion über die Metapher«. Madrid: Revista de Filología Alemana, vol. 11. Versión española del autor.
- PIMENTEL, Francisco (1903), *Historia crítica de la poesía en México*, en *Obras completas IV*. México: Tipografía económica.
- PRIETO, Antonio (1980), «Origen y transformación de la épica culta en castellano», en *Coherencia y relevancia textual*. Madrid: Alhambra, pp. 117-178.
- (1975), «Del ritual introductorio en la épica culta», en *Estudios de literatura europea*. Madrid: Narcea, pp. 15-71.
- QUEVEDO, Francisco de (1981), *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecuá. Barcelona: Planeta.
- QUILIS, Antonio (1964), *La estructura del encabalgamiento en la métrica española (contribución a su estudio experimental)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (*Revista de Filología Española*, Anejo LXXVII).
- RANGEL MONDRAGÓN, Rosa María (1992), *Un autor barroco novohispano: Francisco de Castro y su obra La octava maravilla*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- REY FAJARDO, José del (2008), «Las fuentes del sistema educativo jesuita», en José del Rey Fajardo y Felipe González Mora, *Los Jesuitas en Antioquía. Aportes a la historia de la cultura y el arte*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 25-56.

- REYES, ALFONSO (1948), *Letras de la Nueva España*. México – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RODILLA, María José (2012), «Notas para una poética del agua: los poetas de la laguna», en José Pascual Buxó, editor, *Teorías poéticas en la literatura colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Seminario de Cultura Literaria Novohispana, 28), pp. 271-282.
- ROMERO DE TERREROS (1948), *Grabados y grabadores en la Nueva España*. México: Arte Mexicano.
- ROSA, Agustino de la (1887), *Dissertatio historico-theologica de apparitione B. V. M. de Guadalupe*. Guadalaxarae: in typographia Narcisi Parga.
- ROSES LOZANO, Joaquín (2010), «La alhaja en el estiércol: claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal (acerca del gongorismo colonial)», en Andrés Sánchez Robayna (editor), *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, pp. 407-443.
- (1994), *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. London, Madrid: Támesis (Serie A, Monografías, Vol. 155).
- SAAVEDRA GUZMÁN, Antonio de (2008), *El peregrino indiano*, edición, introducción y notas de María José Rodilla León. Frankfurt, Madrid: Vervuert Iberoamericana (teci 15).
- SABAT DE RIVERS, Georgina (2006), «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético», en *Estudios de literatura hispanoamericana: Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (2005), *El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- SALAZAR, Eugenio de (2010), *Suma del arte de poesía*, edición y estudio de Martha Lilia Tenorio. México: El Colegio de México.
- SALCEDO CORONEL, García de (1629), *El Polifemo de don Luis de Góngora comentado*. Madrid: Juan González.
- SÁNCHEZ, Miguel (1648), *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México. Celebrada en su historia con la profecía del capítulo doce del Apocalipsis*. México: en la imprenta de la viuda de Bernardo Calderón.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1990), *Para leer «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SANDOVAL ZAPATA, Luis de (1986), *Obras*, estudio y edición de José Pascual Buxó. México: Fondo de Cultura Económica.
- SCHONS, Dorothy (1939), «The influence of Góngora on Mexican literature during the seventeenth century». *Hispanic Review*, vol. 7, núm. 1.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de (1668), *Primavera indiana. Poema sacro-histórico. Idea de María santísima de Guadalupe, copiada de flores*. México: por la viuda de Bernardo Calderón, en la calle de S. Agustín.
- (1680), *Glorias de Querétaro en la nueva congregación eclesiástica de María santísima de Guadalupe...* México: por la viuda de Bernardo Calderón.
- (1683), *Triunfo parténico que en glorias de María santísima inmaculadamente concebida celebró la Pontificia, Imperial y Regia Academia Mexicana...* México: por Juan de Ribera en el Empedradillo.
- SGURO, Claudio Julián (2002), *Una fuente de oscuridad: el hipérbaton gongorino. (Ejemplos de la Fábula de Polifemo y Galatea y de las Soledades)*. Rosario (Argentina): Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes (tesis inédita).
- STEIN, Tadeo Pablo (2009), *La función del gongorismo en Primavera indiana (1668) de Carlos de Sigüenza y Góngora*. Tesis de maestría. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Letras, Universidad de Guadalajara.

- STRATTON, Suzanne (1988), *La Inmaculada Concepción en el arte español*, traducción de José L. Checa Cremades, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I-2, versión en línea: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0201.html>
- TENORIO, Martha Lilia(2013), *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución*. México: El Colegio de México (en prensa).
- (2010a), *Poesía novohispana. Antología*, presentación de Antonio Alatorre, 2 tomos. México: El Colegio de México – Fundación para las Letras Mexicanas.
- (2010b), «Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LVIII, núm. 1 (enero-junio), pp. 159-189.
- (1994), «Copia divina». La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana», en *Literatura mexicana*, Vol. 5, No. 1, pp. 5-29.
- TORQUEMADA, fray Juan de (1723), *Primera parte de los veinte i un libros espirituales i monarquía indiana*. Madrid: Nicolás Rodríguez Franco.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la y NAVARRO DE ANDA, Ramiro (1999); *Testimonios históricos guadalupanos*, primera reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo (1992), *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. Italia: Grupo Azabache.
- TOUSSAINT, Manuel (1949), «La catedral de Puebla», en *Memoria de El Colegio Nacional*, versión pdf en <http://www.colegionacional.org.mx>, pp. 81-100.
- (2000), *Pintura Colonial en México*, edición de Xavier Moysén. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Estéticas).
- URIARTE, José Eugenio de y LECINA, Mariano (1929-1930), *Biblioteca de escritores de la compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia de España*. Parte I, tomo II, C-Ferrusola. Madrid: Imprenta Gráfica Universal.
- VALENZUELA RODARTE (1961), *Historia de la literatura mexicana*. México: Jus.
- VARGAS LUGO, Elisa (2004), «Imágenes de la Inmaculada Concepción en Nueva España», en *Anuario de Historia de la Iglesia* (Universidad de Navarra), núm. 13, pp. 67-78.
- VERA, Fortino Hipólito (1889a), *Tesoro guadalupano, noticia de los libros, documentos, inscripciones etc, que trata, mencionan o aluden a la aparición y devoción de nuestra Señora de Guadalupe*, segundo siglo. Amecameca: Imprenta del Colegio Católico.
- (1889b), *Informaciones sobre la milagrosa aparición de la santísima Virgen de Guadalupe recibidas en 1666 y 1723*. Amecameca: Imprenta Católica a cargo de Jorge Sigüenza.
- VIDAL DE FIGUEROA, Joseph (1661), *Teórica de la prodigiosa imagen de la virgen de Guadalupe de México en un discurso teológico que predicó...* México: por Juan Ruiz.
- VILANOVA, Antonio (1957), *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid: Revista de Filología Española, anejo LXVI, 1957, 2 vols.
- ZAMBRANO, Francisco (1965), *Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, Tomo V, Siglo XVII (1600-1699). México: Editorial Jus.

## **Apéndices**

**Apéndice I**  
**Obra de Francisco de Castro**

**I.a**

**Dos romances de Francisco de Castro**

*Vejamen a los poetas profanos, describiendo la hermosura de la Reina  
de los ángeles en estos dos romances*

**1**

¿Hacia dónde desperdicias  
las riquezas de ingenioso  
que te adquirieron las musas  
en los comercios de Apolo?

¿No ves cuán ciego atribuyes  
esmeraldas y piropos  
a unos ojos que mañana  
pondrán sus luces a un soplo?

¿Diamantes tomas en boca  
y rubíes, que al forzoso  
ademán, cuando más tarde,  
eche tus piedras al royo?

Cambia a tus empleos estilo  
en favor de los tesoros  
que te descubrió el desvelo  
o te cavó lo estudioso.

Logra en la copia sagrada  
de María tus adornos,  
que a las más ricas Euterpes  
supiste hurtar de curioso,

pues aunque abunden en perlas,  
rubíes, diamantes y oro,  
su acreditada hermosura  
ciertos hará sus elogios.

Puras hebras hizo Dios  
los topacios más preciosos  
en su cabello, si mucho,  
si se precia de sí solo.

Disuelto al céfiro encoje  
vanidades a lo hermoso,  
que se anega lo más bello  
viendo a tanta luz el golfo.

Alada celeste turba  
de cupidos obsequiosos  
peinando a vuelos sus ondas  
se bañan en oro todos.

Por su frente salió el alba  
a pasos tan espaciosos,

que sin fatiga ninguna  
pasó los ampos y copos.

Dos rasgos negros tiró  
el pincel y quedó absorto  
de ver que en dos bellas cejas  
se vengan a los ojos.<sup>1</sup>

Dos esmeraldas los suyos  
son, de la esperanza abono,  
alcances de la beldad  
y empates de lo precioso.

Sus verdes, sus graves niñas  
el bien adulto reposo  
muestran de una madurez  
que dio a su verdor fondo.

Una fecunda granada,  
haciendo feliz aborto  
de bien nacidos rubíes,  
tuvo en sus mejillas logro.

Árbitro de la hermosura,  
la nariz guardó a su rostro  
tanta rectitud, que no  
recibió mucho ni poco.

Un clavel muestra en su boca,  
que si anduvo generoso  
de púrpura, por ceñido  
bizarro anduvo de corto.

En sus dientes los diamantes  
se hacen de nuevo a sí propios  
porque de su boca al toque  
los mismos se admiran otros.

Cristal de roca su cuello  
con lucientes desahogos  
bella se erigió columna  
sobre el aire de sus hombros.

Tuvo en sus pechos la nieve  
de asiento tan ricos logros,  
que se vino a echar sobre ellos  
el Rey y hacerlos sus propios.

Sus manos llevan en palmas,  
por efectos milagrosos,

---

<sup>1</sup> Verso hipométrico.

en belleza de azucenas  
diez nunca estivos pimpollos.

Desde la planta al cabello  
tan a peso de lo hermoso  
vino su ajustado talle  
que jamás pudo ser otro.

Su asiento, elevación, brío,  
el paso, la acción, el ocio,  
el silencio y las palabras  
su boca las pinte al óleo.

Que por acá no hay pincel  
que atemperar sepa el modo,  
peso, razón y donaire  
que le dio su aliento heroico.

En ésta, al fin, se copió  
la deidad y dio un asomo  
de visible, en cuanto pudo  
permitirse a lo corpóreo.

Aquí jamás sus esmaltes  
calumnias de fabulosos  
incurrirán, siendo menos  
que su beldad, sus encomios.

En este retrato sí,  
que a los comunes desdoras  
hurtando el cuerpo les das  
más alma a tu episodios.

Otra cualquiera hermosura,  
en su ocaso enorme polvo,  
cuanto fue de mejor aire  
levanta con más asombro,

mas con la inviolable gala  
de María, la del monstro  
pájaro de Arabia, a quien  
la tumba le fue su adorno,

no supone permanencias:  
pues aquel fatal destrozo  
nace del plumaje antiguo  
que fue su natal decoro,

pero aquélla del sepulcro  
no marchitó a los bochornos  
sus flores, pompa del mayo  
fue a la mitad de su agosto,

que si el estambre vital  
 cortó de sus galas Cloto,  
 no cometió en su semblante  
 a sus colores un robo,  
 pues el cuerpo, sin su riesgo,  
 tantos le ganó despojos  
 a la culpa de la muerte,  
 que hizo gala no es dudoso.

## 2

Al centro, elocuentes líneas,  
 al centro, que no dais paso  
 que fuera de aquél no sea  
 monstruo de torcidos rasgos.

Dígolo por los Apeles  
 o Apolos que andan a palos  
 con sus pinceles y a malas  
 buenos mintiendo retratos,  
 arrojando coloridos  
 en forzosamente ingratos  
 objetos que en tierra, aunque  
 les pese, darán el pago;  
 pudiendo decir bellezas  
 y verdades a lo claro  
 a objeto que no os desdiga  
 aunque le digáis milagros,  
 centuriando felizmente,  
 de María en el sagrado  
 círculo de perfecciones,  
 las líneas que os tiran tanto,  
 que encarecidos matices,  
 seguros en su retrato,  
 van de borrarlos la Parca  
 o que los censure el parco.

Grande baja en su cabello  
 el oro, pero por largo,  
 que en quilates hasta el sol  
 sube y le tocan los astros.

A un asomo de su frente  
 las penas se van por alto,  
 aunque su esparcida nieve  
 causa deliciosos pasmos.

Como a lunas de dos días  
de sus cejas tira el garbo,  
que por lo negras dos soles  
tuvieran que hacer un año.

No es fácil con el color  
dar de sus ojos, no en vano  
de Hesebón los comparaba  
su Esposo a los puros lagos,  
cuya transparencia suele  
revertir matices varios  
según que objetos distintos  
bebe su líquido vaso.

Por su diáfana hermosura  
tal vez, si de bien mirado  
el sol no se hace otros dos,  
otros dos finge topacios.

Otras veces, que entre nieblas  
su rubio ardor embozado  
sale, ametistos le engasta  
de obscuro fondo a sus claros.

Tal vez, cuando limpio el cielo  
se ve en las aguas nadando,  
bien inquietos sus zafiros  
de azules tiran a zarcos.

Y a veces cambia orgullosa,  
asomada a los remansos,  
bulliciosas esmeraldas  
la amenidad de los prados.

Así, pues, sus bellos ojos,  
no azules, verdes o pardos  
eran a los de su Esposo,  
sino piélagos sagrados.

Quizá porque como espejos  
le fueron fieles y gratos,  
del color que se miraba  
le volvían el recambio,

o ya porque de pureza  
tersos los miraba cuadros  
donde las demás virtudes  
como quisieron pintaron.

Ojos fueron que muy pocos  
ojos vieron; por milagro

se dejaron ver, si a ciegos  
dan que ver a cada paso.<sup>2</sup>

La púrpura del clavel  
y de la nieve los ampos  
por sus mejillas se hicieron  
a una, con dos mil recatos.

Tan a gusto del semblante  
naturalmente bajando  
fue la nariz, que sin falta  
es belleza de alto a bajo.

Subido precio su boca  
puso a un rubí de tamaño,  
que se aprecia por lo menos  
en lo que piden sus labios.

Risa opulenta del alba  
dientes la causó más albos,  
que no hay tomar en su boca  
ni aun de la aurora los llantos.

Su cuello, Atlante de nieve,  
bien que un cielo sustentando,  
de tanta beldad se ufana  
con airoso desenfado.

Dos tazas vueltas a pechos  
le echaron, si de alabastros,  
que brindan por dos rubíes  
a la salud dulces años.

El primor y la blancura  
sin duda que muy a mano  
estaban, pues a las suyas  
de ambas cosas cupo tanto.

---

<sup>2</sup> *Princeps*: «dar que ver a cada paso».

**I.b**

**Prólogo al lector de *La octava maravilla y sin segundo milagro***

*Prólogo al lector*

La fénix maravilla y sin par florido milagro, no menos a la admiración asombro que al patrocinio sombra, uno y otra. Aquél por desusado prodigio y ésta por imagen celeste o verdadero paladio de la no sólo siempre florida por intacta, pero frugífera por fecunda Minerva: la santísima Virgen María Madre de Dios en su américo Guadalupe. Por el padre Francisco de Castro, de la Compañía de Jesús en México.

Intitulóse el objeto de este poema *maravilla*, más que otra alguna flor (aunque le incumben todas al mariano bosquejo, a quien se atribuye este renombre), por la metafórica alusión a la vulgar anfibología castellana, con que aun sin estudio equivocamos el milagro con la maravilla. Y la que aquí se pinta, ¿quién no sabe que es milagro, y milagro de flores? Sea (como lo es y la apellidaremos en muchas partes) la santísima Virgen, a dicho del Espíritu Santo, hiericuntina rosa, pero ésta no se equivoca con el milagro; sea lilio entre las espinas ufano, pero éste no se colude con el prodigio; sea de pomas carmesíes sagrado paraíso, pero éste no va en la significación a medias con el portentoso. La maravilla sí, que absolutamente pronunciada convida al oído a percibir la flor y atender la novedad. En cuya amplificación y consecuencia se llamó *asombro*, porque ¿quién no sabe que asombro o espanto en nuestro español idioma, y las equivalentes voces en el latino, suenan unas admiración y otras respeto? Igualmente decimos que nos asombra lo desusadamente grande que lo asaz soberanamente grande. De ambas a dos cosas participa esta sacra florida novedad, aun entre los milagrosos asombros, correspondiéndole el epíteto *sombra* no menos por la verbal aliteración –o, como dice el castellano, maridaje de vocablos–, sino por la mucha propiedad, fundada en la metáfora, con que le cuadra al ameno cuadro que se pinta ser *sombra*. Cuya voz, bajo de un concepto, hace la significación a dos luces: a una indica imagen y a otra vale lo mismo que patrocinio. De ambos significativos usos hay mucho, así en las humanas como en las divinas letras; pero sirvámonos en éstas del, verbigracia, *patrocínanos*. Dice la Iglesia, hablando con Dios: «debajo de la sombra de tus alas». Y en el Génesis, donde la vulgar Escritura leyó: «Hizo Dios al hombre a su imagen y semejanza», leyó la hebrea: «...a su imagen y sombra». De suerte que similitud, protección, tutela y retrato convienen en ser *sombra* o hacerla; luego, hablando de una imagen de María señora milagrosa, no se puso la *sombra* al aire.

Diósele en una parte atributo de *fénix* y en otra el apellido de *inmarcesible*, por la contraposición o antítesis al caduco linaje de esta flor, cuya edad escasa, contando desde su abril hasta su desmayo, apenas cuenta un día, como lo cantó en su nombre la antigua pero siempre célebre prosopopeya española:

Aprended, flores, de mí  
lo que va de ayer a hoy,  
que ayer maravilla fui  
y hoy sombra mía no soy.<sup>1</sup>

Pero la *maravilla* del asunto es tan antípoda –escogido vocablo al propósito, porque nuestro idioma no se embaraza en dar pies a las flores–, que con florida propiedad logra el

---

<sup>1</sup> Es una letrilla de Góngora, una de las más famosas y glosadas durante el Siglo de Oro (sor Juana, por ejemplo, alude a ella en su Ovillejo). La cuarteta presenta un error de transmisión en el último verso, el cual debiera decir: «y hoy sombra mía aún no soy».

ser la contrapié o contraplanta de la vulgar maravilla: porque si ésta de un día para otro corre tanta fortuna, que admirándose ayer pompa de las flores y sol del prado, hoy apenas se conoce sombra de lo que fue ayer; aquélla, habiendo sobre un siglo, no pocos años de otro, que floreció, hoy persiste tan plausible, admirable y hermosa en su cuadro, como de flor. Acompañada de otras muchas, se pasó a imagen en el incompatible lienzo de un ayate. Lo demás está claro. Mas porque no te disuene aquella voz *paladio*, sabrán los que la ignoran –ya veo que serán pocos– que no hay palabra más propia en todo el título, porque, según su originaria descendencia o etimología, *paladio* vale lo mismo que «imagen de Palas». No cualquiera, sino la que formada por invisible mano bajó del cielo a Troya, antes de acabar el templo que en aquella ciudad habían consagrado a su nombre. De donde la posteridad de los doctos que se siguió después, llamó paladios a los simulacros o imágenes milagrosamente aparecidas, en cuyo dibujo o escultura no tuvo arte ni parte humano artífice. A que se llega –aunque es circunstancia de poca monta, pero de curiosa correspondencia– que el primer paladio o estatua de Palas que apareció en Troya tenía tres codos de alto, y esos mismos tiene de frente a planta la sagrada efigie de Guadalupe (según el señor obispo Palacios), que consta de seis palmos, que hacen tres codos. Discurre ahora y verás cuán sin violencia le incumben todas las circunstancias de este epíteto a la misteriosa maravilla del asunto. A que podrás añadir, si quieres, el decoro de la paridad, pues fue Palas, aunque fabulosa, la incontaminada majestad de las vírgenes, fatal enemiga de Venus y de sus aliados, cuales eran los troyanos: *Aequa Venus teucris, Pallas iniqua fuit*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Ovidio, *Tristium*, libro 1, elegía 2, v. 6. «Venus era favorable a los Troyanos, Palas les fue contraria». Versión de Ignacio Suárez de Figueroa en *Comento de P. Ovidio Nasón a los libros de Tristes y Ponto. Su autor, don Ignacio Suárez de Figueroa, alférez de navío*. Madrid, por la viuda de Francisco de Hierro, 1733, p. 11.

**I.c**

*La octava maravilla y sin segundo milagro*

*La octava maravilla y sin segundo milagro.  
Poema sacro, la inmarcesible maravilla de Nueva España en el milagroso  
cuadro de su mexicano Guadalupe<sup>1</sup>*

**CANTO PRIMERO**

Breve noticia de la antigua México, lastimosa causa y dichosa patria de tanta maravilla

**1**

Canto el milagro y el retrato escribo  
del igual verdadero que pintado  
portento, efigie a quien su matiz vivo  
reinas sirvieron flores muerto el prado;  
la que el cielo, a pesar de lo nocivo  
del sitio adusto y del diciembre helado,  
del tosco lienzo y del ingrato suelo,  
pintó cual quiso y la sacó del cielo. 5

**2**

La maravilla, digo, continuada  
que a México envidiar, no ya Castilla,<sup>2</sup>  
mas la parte del orbe más pintada  
puede; la que admirable maravilla  
hoy, como cuando a flores ostentada  
en un diciembre que al abril humilla,  
se vio florida maravilla extraña  
aun en su patria de la Nueva España. 10  
15

**3**

Aquella, de Lisipos y de Apeles,  
espanto colorido, asombro, idea,  
que aún estando en cadáver los vergeles,  
donde jamás olió flor Amaltea,  
y en lienzo, cuyos hilos a cordeles  
tiran, se deja ver la nazarea  
fénix copiada, en vez de los colores,  
con las que el florícida mes dio flores. 20

<sup>1</sup> Actualizo puntuación y ortografía. Para hacer la edición he tenido a la vista los ejemplares antiguos **A**, **A<sub>3</sub>** y **B**, enlistados y descritos en el capítulo 1.2. de la tesis. Salvo indicación, me refiero a esos tres ejemplares de forma general como *Princeps*. También he consultado las 55 octavas editadas por Alfonso Méndez Plancarte (*Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*). Tomo I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 225-253. MP de aquí en adelante) y la edición de Albero Pérez-Amador (Francisco de Castro, *La octava Maravilla...*, nueva edición y comentario de... México, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 99-279. PA de aquí en adelante). Sólo apunto las variantes más significativas que se verifican entre mi edición y las ediciones señaladas en esta nota. No registro variantes ortográficas ni de puntuación.

<sup>2</sup> PA: «que a México *envidian*, no ya Castilla.»

## 4

Del mariano país la primavera 25  
 al campo de un ayate reducida,  
 ayate cuya no menos grosera  
 tela desnuda fue que por vestida,  
 tan varia en sus matices persevera,  
 persiste en sus colores tan florida, 30  
 que siendo al temple, pasma los pinceles,  
 cansa pintores y delicia fieles.

## 5

Mas, ¿qué Apeles pincel, qué Fénix pluma,  
 qué tebano, qué délfico instrumento 35  
 no dará, antes que al metro, la que suma  
 maravillas tan muchas, documento,  
 si no escrito, citado en blanca espuma,<sup>3</sup>  
 de trágica memoria al escarmiento,  
 si de pincel y pluma tu divina  
 diestra, líneas y vuelos no apadrina? 40

## 6

Oh tú, Caliope, oh tú, no más fecunda  
 intacta engendratrix del sacro Orfeo,  
 que penetrando la estación profunda  
 del llanto y de la noche alcázar feo,  
 a tan heroica suavidad le inunda, 45  
 que su captivo captivó trofeo  
 en la que tú le originaste lira:  
 tú a tu copia, al matiz, al arte inspira.

## 7

Tú, la que numen décimo no al coro  
 vulgar creciste de las musas nueve, 50  
 cual Safo, sí cual tú, la que canoro<sup>4</sup>  
 número y numen al querub promueve,  
 a cuya planta bebe aquel sonoro  
 castalio instinto que a los otros llueve;  
 tú, del Parnaso empíreo, tú, María, 55  
 décimo coro y cuarta hierarquía.

## 8

De siete reinos imperial señora  
 México fue en su rey, no coronada

<sup>3</sup> PA: «sino escrito, citado en blanca espuma.»

<sup>4</sup> PA: «cual Safo, si cual tú, la que canoro.»

menos las sienes que la vencedora  
 planta de hollados ceptros laureada; 60  
 mas hoy, si la que entonces fue se ignora,  
 divina más por menos endiosada,  
 de deidad mejorando en su fracaso,  
 segunda vez Roma del noroeste ocaso.

## 9

Cuando ceñida más de Cristo al yugo 65  
 de victorias se ve, que cantó al remo  
 vencedora infeliz de un dios verdugo,  
 y excelsa en el que goza por extremo,  
 si del reino al quitar, extinta el jugo<sup>5</sup>  
 al innoble, bañada del supremo 70  
 torrente en que su lago asaz más libre  
 corre a iguales delicias con el Tibre.

## 10

Estado a que subió por la caída  
 de un monarca tan fiero, que aun espuma  
 saña en los labios del que le apellida, 75  
 pues el sañudo suena *Moctezuma*;  
 pasando al de amplitud, no esclarecida  
 menos por su imperial diadema suma  
 que por la que a Dios Hombre obediencia<sup>6</sup>  
 de una y otra heredó sacra ascendencia. 80

## 11

Mediterráneo breve, a quien la altura  
 (treinta en ámbito millas sobre ciento),  
 si no polar, montes puso en cintura,<sup>7</sup>  
 claro en su primer planta brindó asiento  
 que en paz la baña, en guerra la asegura, 85  
 siendo el ave que al sol sin escarmiento  
 ojos porfia, un tuno y una peña  
 de su puebla feliz augural seña.

## 12

Tan desde su barbárico principio  
 aquel con propiedad solo monarca, 90  
 aun cuya admite no permisión ripio,  
 con señas de su augusta la antemarca

<sup>5</sup> PA: «si del reino al quitar, extinta *al* jugo».

<sup>6</sup> *Princeps A*: «que por la que a Dios Hombre *en* obediencia». La preposición *en* está tachada en las *princeps A* y *A*<sub>3</sub>. La *princeps B* escribe el verso tal como lo edito. Véase al respecto el capítulo 1.2. de la tesis.

<sup>7</sup> PA: «*sino* polar, montes puso en cintura,»,

virgínea Madre, un tiempo municipio,  
ave al sol lince, a la universa barca  
peña ancoral y estirpe bien sabida  
por su entre abrojos fruto de la vida. 95

**13**

Mas, ¿qué importa que el agua solar puro  
a México ofreciese, y que impelido  
a servirla de foso y fuese muro  
un mar de superior tierra vencido; 100  
que en ella pudiese el epicuro  
de todas las delicias asistido  
hallar su beatitud en el destierro  
donde no echase menos más que el hierro?

**14**

Si opuesto proceder al cristalino  
genio de su nativo espejo y suelo, 105  
sobre no perdonar algún camino  
a Venus, tal erraba los del cielo,  
que el de sus aras culto más divino  
ser a la atrocidad pudo modelo, 110  
cuya fiera observancia más piadosa  
se aclamó cuando más facinerosa.

**15**

¿Qué importa que de Tetis los cabellos  
y que de Opis las preciosas venas,  
oro en vez de cristal ondeando aquéllos, 115  
del Pactolo corriesen las arenas,<sup>8</sup>  
y éstas, brotando en los humores bellos,  
de que la luna las dejó tan llenas,  
antes que al duro pico las rompiesen  
en opulentos hilos prorrumpiesen? 120

**16**

Si del bajel a salvamento el vaso  
y de la siempre ley fallando el oro,  
yerros, cual agua, haciendo a cada paso,  
nafragaban los dueños del tesoro;  
si el tesoro a su dueño tan escaso, 125  
que no monta el rescate de su lloro,  
¿o es oro a su señor el que no pudo  
serle a la sola herida algún escudo?

<sup>8</sup> PA: «del pacto recorriesen las arenas.»

**17**

Fortuna, que la vuelta de anegada  
 navega, y dicha que a infeliz camina, 130  
 cuanto quisieres sea, que al cabo es nada  
 si el de mala esperanza la termina.  
 Búscase al mexicano la envidiada  
 de todos, boquirrubia, amante, fina  
 belleza de metal en cualquier cerro, 135  
 ¿qué es todo el oro, si acabó en un yerro?

**18**

Tal caminaba el ciego Tenoztlino,  
 si de oro tan cargado, que se armaba  
 para empresas marciales del más fino,  
 pero con tantos yerros se mezclaba 140  
 que se excedió inhumando a lo divino:  
 no bárbaro vulgar idolatraba  
 tan atroz en sus aras –no te asombres–,  
 que tuvo a culto más matar más hombres.

**19**

No ya cual de otras bárbaras naciones, 145  
 simple no más, su injusta idolatría  
 bruta sangre echó a mal en oblaciones,  
 crueldad su sacrilegio revertía  
 inhumana ofrendando corazones  
 a su sacra deidad, si no fue harpía. 150  
 Calle la proverbial ara inhumana  
 en taúrica Efigenia a su Dïana.

**20**

Setenta mil, se escribe, que hubo fiesta  
 en que hirieron la piedra, menos dura  
 que el inventor de ofrenda tan funesta, 155  
 humanas vidas; ¿vióse otra cultura  
 divina a Dios y al hombre más opuesta,  
 o al cielo y tierra fiesta más oscura?  
 No, que de tales fiestas nunca hay días  
 porque el tiro del sol consta de pías. 160

**21**

Dígalo por Atreo de Tieste  
 la tan mucha tragedia en una cena,  
 a cuyo alarde atroz, si menos que éste,  
 por no ver una hazaña tan ajena  
 de su piadosa luz ese celeste 165

cíclope, ya que no cegó de pena,  
bien que para llorar los abriría,  
cerró de horror los párpados al día.

**22**

Su natural señor hizo grandeza  
o estado de mayor soberanía 170  
que al pedernal pagase la cabeza  
el que a verle de rostro se atrevía;  
¡monstruosa celsitud, informe alteza  
la que de grande, grande se impedía,  
cuando perdiera el ser de excelso el cielo 175  
a perderle de vista el menor suelo!

**23**

Del execral idolotito humano  
observó la real mesa el bruto rito,  
manjar no al hombre menos inhumano  
que a la hambre horror, asombro al apetito; 180  
que aun a su gula fue fatal tirano,  
pues del pebre le huyó con lo exquisito  
para arrostrar vianda asaz tan fiera  
que aun de olerla la gula se muriera.

**24**

De mujeres trescientas cruel marido 185  
le escriben las historias, no grosero  
menos con la razón que comedido  
con su atroz gusto, cuando no primero  
de la conubia el vientre fue impedido,  
que el autor de himeneo asaz tan fiero 190  
al crudo parto se la dio expedida  
llevándole de padre a parricida.

**25**

Ésta México fue, si en mapa breve,  
su majestad aquel más imperiosa,  
hoy tan rica a oro menos que la aleve 195  
de su edad yerro desquitó piadosa,  
que en ley, que en rey, que en observancia debe  
(callo sus demás timbres de famosa)  
nada a cuantas el mar de Cristo baña,  
una del siempre Dios y otra de España. 200

**26**

Los demás accidentes de esta gloria

—de ley que es gloria y de señor que es gusto,  
camino aquélla de inmortal memoria,  
patria aquél de lo humano y de lo augusto—,  
ni son para episodios de otra historia, 205  
ni hay Apeles de a pelo a quien sea justo,  
por más primor que su digreso absuelva,  
ahogar la imagen por nadar la selva.

## 27

Diósela al quinto Carlos el cordero,  
que el vellón inocente en crueldad tinto 210  
por cinco puertas se la entró guerrero  
regraciándole al nieto el don sucinto  
con que Rodolfo le honoró el primero;  
Rodolfo, abuelo del planeta quinto,  
o Marte a cielos dos, Belga e Hispano, 215  
de Aries y Leo conjunción no en vano.

## 28

Del ínclito Ariél que en Palestina  
vencido y vencedor de injusta muerte  
otra vez fundó el orbe en su rüina,  
próvido ambage fue, querida suerte, 220  
que la Leonis entrase en la Arietina  
casa, porque el piadoso, a par de fuerte,  
Arisleo por Austria y por Castilla  
hiciese campo a tanta maravilla.

## 29

El de Judá león siempre triunfante 225  
dudó no, si a nombrar al que convino  
de su américa esfera digno Atlante,  
aguardó que el de Flandes vellocino  
al de España león en lazo amante  
hiciese en Carlos géminis divino, 230  
porque fuese vanguardia a tal Belona  
Cristo en su imagen, ya que no en persona.

## 30

Cuando del Tenoztlán en la conquista  
a Marte le incumbió la excelsa parte,  
consulta muy de allá fue que no asista 235  
a tan ínclita Palas otro Marte  
que el que en sus armas el Cordero alista  
y descoge el León en su estandarte,  
que la de Nazareth augusta Palas

al Cordero León debe sus alas. 240

**31**

Transfiera pues el ceptro mexicano  
su propia majestad (silencio invidia)  
no al francés lilio, no al dragón britano,  
sino al rugiente horror de la perfidia,  
al Cordero León, al Belga Hispano; 245  
y a entrambas en un Carlos, cuya lidia  
diestra las fieras, del León Cordero,  
ya con el oro, ya con el acero.

## CANTO SEGUNDO

Sinopsis o compendiosa reseña de lo que en él se trata. Diviértese el poeta, pero no menos advertido o industrioso, del principal argumento que llaman asunto, porque la digresión o episodio forzoso, para que el verso sea poesía, de tal suerte rodea el fin propuesto que no le pierde de vista. Investígase reverente la causa que impulsó la divina severidad de ceder de su justo derecho con un pueblo de tan atroz idolatría, poniéndole de idólatra en andar de predestinado. Dase por primera vez respuesta que fue la divina Clemencia. Píntase esta divina prerrogativa al peregrino talle que la ideó el elocuentísimo poeta Estacio Papinio, libro 12 *Thebaidos* desde el verso 480 hasta el 496; cuyo dibujo, como el mismo, se intimará a los ojos del que le leyere. Hace, aunque poética, no obscura llamada alusión y reclamo a la ínclita héroe de este poema.

## 1

Mas, ¿qué voto, di, musa, qué pía hazaña  
de Astrea fue a las aras tan plausible,  
que si el bifilo no de su guadaña,  
torció a su extenso brazo lo inflexible,<sup>9</sup>  
despumó a su furor la justa saña 5  
y le envainó a su alfanje lo terrible?  
¿Por ventura tan rara delincuencia?  
No; pero sin culpados no hay Clemencia.

## 2

Cuyo exquisito numen, si no pende 10  
de la que al infeliz cadena oprime,  
al menos sin gemidos no se entiende  
que en las ajenas de su honor redime  
la noche; y si no, dime: ¿qué otro enciende  
en sus faros fanal? ¿Quién otro, dime,  
feudó a sus aras esplendor votivo 15  
si no el errado, el náufrago, el cautivo?

## 3

No ya en seda pensil florestas de oro  
vestidas de su alcázar sacrosanto  
las paredes nos captan su decoro,  
sagrado sí pavor, piadoso espanto<sup>10</sup> 20  
nos ponen cuanto ya sin uso adoro;<sup>11</sup>  
husos fatales nos hilaron llanto,<sup>12</sup>  
mudas cadenas, grillos sin sentidos,

<sup>9</sup> *Principes*: «terció a su extenso brazo *la inflexible*,»; PA: «terció a su extenso brazo *la inflexible*,». Sigo la corrección propuesta por MP.

<sup>10</sup> PA: «sagrado *si* pavor, piadoso espanto».

<sup>11</sup> MP: «nos ponen, *cuantos* ya sin uso adoro».

<sup>12</sup> MP: «husos fatales *que* nos *hilan* llanto:».

hierros colgados, males suspendidos.

**4**

Si afán, no milanés, fue tan preciosa  
trama, que a diosas tres costó su hilado, 25  
la que dio rueda al manto de la diosa,  
pues hilos del que ya se oyó cortado,  
la vida en tela surta o procelosa,  
por su mano, a la playa bien tirado 30  
uno, y otro a la parca bien torcido,  
los de oro son que franjan su vestido.

**5**

Su templo, en vez de atálico atavío,  
tapizado verás de asombros raros: 35  
allí a torpes nadantes flecha, río  
no alcanzó; aquí de senos tan avaros  
como el tuyo, Caribdis, el navío,  
que ya cadáver en los altos faros  
lloraban, de tan crudo movimiento  
volvió un roble hecho al mar y cuatro al viento. 40

**6**

De hombres y escollos hombres redimidos  
–pues de un humano Scila más humanos  
dejó el hierro en purpúreo sumergidos  
que el negro mar de escollos sicilianos–, 45  
en un buen o mal lienzo coloridos,  
allí horrores exequian soberanos  
al huésped, que los cobra de sus lares,  
en las paredes más que en los altares.

**7**

No en pario mármol huellas de su vulto  
docto cava el pincel, no la bosqueja 50  
en lámina luciente pincel culto,  
si lastimada, aunque del que te aqueja  
mal, su mano feliz es genio esculto;  
en vez de rostro en la salud te deja  
cuanto se te pintó como quisiste, 55  
color hallando en los que tú perdiste.

**8**

Y si no, como quiso el que ya iba  
a ser con más horror que no a la muerte  
depósito infeliz de tumba viva,

que le pintase la que al huelgo suerte  
 oye al cielo su etérea compasiva,  
 que el paso a Astrea, a Jove el rayo invierte,<sup>13</sup>  
 no quiso que en la tabla le pintase  
 donde a tierra la vida rescatase. 60

## 9

Cuál quiso le pintaran su caída:<sup>14</sup>  
 el que ahora de la indómita cayese 65  
 fiebre, aunque en mansa pluma, ahora de erguida  
 cumbre el caballo al agua le escupiese,  
 no quiso aquél, vistiendo nueva vida,  
 que en la que desechó mortaja fuese, 70  
 y éste en el que a su muerte se interpuso  
 tronco, cambiando la guadaña en huso.

## 10

Dígalo, aunque suspensa, numerosa  
 en su templo no menos que distinta  
 cuanta ya por su mano prodigiosa 75  
 votiva tabla sus facciones pinta,  
 tan propias como dignas de una diosa  
 que ánima es de los males que despinta;  
 pues sólo expresan su deidad matices,  
 de ayer miserias que hoy pintan felices. 80

## 11

Deidad que no se deja muchas veces  
 importunar del mísero gemido,  
 preocupando las voces a la queja  
 del que tan altamente yace herido,  
 que aun proferir no sabe qué le aqueja, 85  
 de no vulgar desdicha enmudecido;  
 tan de su bella gracia compasiva,  
 que tu miseria fue su rogativa.<sup>15</sup>

## 12

Muy de acá es la piedad, que articulado  
 esperó a condolerse triste viento, 90  
 cuando fue más profundo desdichado  
 el que a la boca no llegó un acento;  
 cuando del más terrible al más gritado

<sup>13</sup> PA: «que el paso *de* Astrea, a Jove el rayo invierte.».

<sup>14</sup> *Princeps*, PA: «Cuál quiso le pintaran *en* su caída:». Verso hipermétrico. Sigo la corrección propuesta por MP, quien suprime la preposición *en* para restablecer las once sílabas.

<sup>15</sup> MP: «que tu miseria fue *tu* rogativa...».

(por ignoto a los hombres) va tormento  
a decir tanto en línea de dolores 95  
cuanto los más callados son mayores.

### 13

No es lo que más admiración desea  
mirar frustrada a Láquesis y Clotos  
del caduco vivir la atroz tarea,  
sí el ver a tantos las costumbres rotos,<sup>16</sup> 100  
como la irracional rompió ronfea,  
del que temieron infortunio ignotos,  
y en la esperanza del escape heridos  
a su eterna salud convalecidos.

### 14

Numen que usó también de flecha ardida, 105  
pero no, como el otro invidioso,  
a dar la muerte al que estudió dar vida,  
sino a poner en término piadoso  
consigo mismo al ciego propicida:  
pruébelo el vaso un tiempo venenoso, 110  
en quien hizo de un tiro a rayo raso  
ceniza la ponzoña y oro el vaso.

### 15

Aquel, digo, dichoso fariseo,  
de estirpe entre romana y palestina,  
cuyo tiro a extinguir lobo deseo 115  
o con su escrita a divorciar paulina  
a la de gracia novia su himeneo,  
que a un golpe de la diestra clementina  
hecho quedó de copia babilonia  
la en que Dios bebió Grecia, España, Ausonia.<sup>17</sup> 120

### 16

Que a empresas tales, sin faltarse blanda,  
áspera se afectó con el villano  
injusto proceder, a quien demanda  
el beneficio su divina mano;  
y del humano mal hecha a la banda, 125  
bien que numen hipócrita tirano,  
tira a curar al que tan mal se quiere,  
que por no herido suyo más se hiere.

<sup>16</sup> PA: «si el ver a tantos las costumbres rotos».

<sup>17</sup> *Princeps*, PA: «la en que Dios bebió Gracia, España ausonia.». Sigo la corrección propuesta por MP.

**17**

Oh, cuántos de una y otra ingenua historia  
 narrar pudiera, a quiénes los sucesos  
 felices de fortuna transitoria, 130  
 si esta deidad no aguara los progresos  
 de su igual feliz dicha, que ilusoria,  
 entre lo más atroz de impíos agresos,  
 los hubiera su dicha sumergido 135  
 en el Leteo de uno y otro olvido.

**18**

En cuya religión, no ciega tanto  
 como en la de otros dioses, procedía  
 la del Nilo, del Tibre ni del Janto,<sup>18</sup>  
 cual más, cual menos ciega idolatría; 140  
 cuando del duro, no que en bronce o canto,  
 rostro esculpió el pincel, la conocía,  
 ni de otra cara que de la oportuna  
 que hizo al fiero desdén de su fortuna.

**19**

Numen, en fin, de quien afecto olvido, 145  
 si no es de infelices pueblo infausto,  
 de humano corazón alas caído,  
 aliento, espíritu y esperanza exhausto;  
 súplica informe, trémulo acecido  
 de templo a coro fue su mayor fausto, 150  
 y su víctima cuanta en desgraciados  
 hombres arredra el ceño de los hados.

**20**

No por cien rotas fauces clamorosa  
 piedra, si del cuchillo no en la herida,  
 cómplice coexecral supersticiosa, 155  
 adquirió su deidad más aplaudida  
 ara a su gloria, tanto más famosa  
 cuanto de brutas ansias no rugida,  
 y de gemidos muda irracionales  
 la inmortal parte fue de los mortales. 160

**21**

Menos errado, si bien que ignorante,  
 invocó a la piedad el gentilismo,  
 pues en ella no fue duro observante

---

<sup>18</sup> PA: «la del Nilo, del *Tiber* ni del Xanto,».

del mármol, ni a los dioses el guarismo  
 acrecentó el monto antes inundante 165  
 que por su multitud, que por su abismo;  
 antes parece que adoraba en ella  
 el que en Dios atributo más descuella.

## 22

Aquella, digo, si con Dios tan una,  
 con las demás, que incluye perfecciones, 170  
 suntüosa las obras cual ninguna,<sup>19</sup>  
 pues le costó sacrílegos borrones  
 enmendar de su imagen la infortuna,  
 cuando le estuvo a insignes dos ladrones  
 oírse por su entonces más querido 175  
 pueblo suplicio y causa condolido.

## 23

Musa, me halla y memóriame: ¿do habita  
 fuera de Dios la que de Dios adentro  
 virtud sus desenojos facilita  
 troncando a su furor lanzas y encuentro? 180  
 ¿A quién, dime, de línea no infinita  
 derivó tantas el divino centro  
 de su misericorde omnipotencia  
 que hiciese cielo aparte en la Clemencia?

## 24

¿En quién, de Dios abajo, halló cabida 185  
 la que de Dios vencido a Dios laurea,  
 fuerza amante, potencia condolida?  
 ¿En cuál de las criaturas se recrea  
 tanto, que la ya frámea esgrimida<sup>20</sup>  
 de su justicia el golpe sobresea, 190  
 dejando ya su diestra fulminante  
 no menos reportada que triunfante?

## 25

De cuya invocación habido el voto  
 por eco entusiasmo me responde:  
 tal, que si el vincolo con el cuerpo roto 195  
 del alma no me deja, al fin me esconde  
 a mí de mí, que igual sentidos boto  
 que las potencias hábil; llegué adonde

<sup>19</sup> PA: «[tan] suntuosa las obras cual ninguna,». En las *princeps* consultadas, el adverbio *tan* está tachado Véase al respecto capítulo 1.2 de la tesis.

<sup>20</sup> *Princeps*, PA: «tanto *de* la ya frámea esgrimida,». La construcción exige el relativo *que*.

registré, a la alta luz de aquéllas, cuanto  
al metro fío y encomiendo al canto. 200

## 26

Descubrí sin mirar, di sin dar paso  
con un valle, tan amplio el horizonte  
como a la vista de modestia escaso,  
do el de Delos seis más que el dios bifronte  
faces ostenta, cuando del fracaso 205  
occidental o efímero tramonte,  
que el sol a cada sol de acá padece,  
o enferma nunca o siempre convalece.

## 27

A todos rumbos ocho recurría<sup>21</sup>  
su luz el de las horas de oro coche, 210  
haciendo a cualquier hora nuevo día,  
libre aun de la memoria de la noche;  
todo aquel raro mundo enriquecía  
de su opulento adorno el menor broche,  
siendo el clima sujeto a su influencia 215  
siempre hidalgo de obscura contingencia.

## 28

La ignota patria del primer verano  
se me entró de improviso por los ojos:  
era un elíseo campo, no más llano  
por de tropiezos incapaz que enojos. 220  
Dígalo cuanta palma en justa mano  
frutos participarse vi y despojos.  
«¡Oh feliz –exclamé– tierra, si hay tierra  
de lauros fértil y erial de guerra!»

## 29

De allí el habitador noble o plebeo,<sup>22</sup> 225  
ninfa o garzón, de su individua suerte  
no menos que del público trofeo  
–la ley ya derogada de la muerte–<sup>23</sup>  
glorias percibe cuando en el recreo  
del uno el otro su delicia advierte. 230  
¡Oh mundo, mundo, mundo sin tragedia,  
necio es el que pudiendo no te asedia!<sup>24</sup>

<sup>21</sup> PA: «A todos rumbos ocho *recorría*».

<sup>22</sup> PA: «De allí el habitador noble o *plebeyo*,».

<sup>23</sup> *Princeps*: «la ley ya *derogados* de la muerte». Sigo la corrección propuesta por PA.

## 30

De allí el varón, mujer, el grande, el niño,  
 sin otro adorno que el de su hermosura,  
 ni más que el de su forma hermoso aliño, 235  
 más pureza a los ojos asegura  
 que la de acá fealdad con desaliño.  
 Viendo tanta beldad en carnes pura  
 y en tanta desnudez tanta decencia,  
 dije: «Aquí es el país de la inocencia». 240

## 31

Poco instante después introducido  
 me hallo una Tempe de menor follaje,  
 pero de amenidad de más olvido  
 de la vida al quitar Dios homenaje,  
 o do al fin faz a faz ser poseído 245  
 plugo al que dista de ningún paraje.<sup>25</sup>  
 Muraba el sitio aquel metal luciente  
 a quien su mejor luz debe el oriente.

## 32

Puertas tres, no más bellas que rasgadas  
 por lienzo a cada muro le cabían, 250  
 si a piedra y oro sólido cerradas  
 que a piedra y oro diáfano se abrían,  
 dejando registrar –como bañadas  
 del nativo color en que se ardían,  
 bien cual divinas–, como por vidriera, 255  
 las cosas de allá dentro a los de fuera.

## 33

De tanto parque apenas por divino  
 palacio exploro, cuando de su centro  
 un monte, en vez de alcázar palatino,  
 ojos de su feliz me llevó encuentro. 260  
 Uno la celsitud, las cumbres trino,<sup>26</sup>  
 tan alto glorias ambas, que el más dentro  
 de su homenaje, cuando más se explora,  
 aunque sepa infinito, inmenso ignora.

## 34

Igual al monte en dignidad su altura, 265  
 si la del cuerpo al justo tan medida,

<sup>24</sup> PA: «necio el que pudiendo no te asedia!». Omite el verbo *es*.

<sup>25</sup> PA: «*plugó* al que dista de ningún paraje:».

<sup>26</sup> PA: «uno *en* la celsitud, las cumbres trino;». Falsa corrección que deshace el doble acusativo griego.

que es delicia a gloriosos la mensura,  
 vi un Hombre en cuya humanidad herida  
 la gracia saludaba a la hermosura,  
 que afeada un tiempo retocó la vida. 270  
 Hombre al fin con quien Dios –¡alto misterio!–  
 unió su estirpe y dividió su imperio.

## 35

Mujer nada inferior, si Dios callara,  
 al Dios Hombre en su diestra se veía,  
 pues iba su beldad tan cara a cara 275  
 con la de Dios, que en contingencia pía  
 puso de Francia a la primer tñara  
 de incurrir sin querer idolatría,  
 aun cuando en menos alta se vio esfera,<sup>27</sup>  
 si a sus ojos su fe no desmintiera. 280

## 36

Por la del aquilón parte alevosa,  
 de los males oblicua derecera,  
 va por cansado nube congojosa,  
 si bostezo no fue de mayor fiera 285  
 las turbulencias que la Mayor Osa  
 en un aire la azul funestó esfera,<sup>28</sup>  
 siendo, aunque nube la juzgué a lo denso,<sup>29</sup>  
 engendro vago de bastardo incienso.

## 37

Ya el aire de su horror convalecido,  
 vi, en fe de que el discurso no me engaña, 290  
 un breve mar a quien por no surtido  
 menos de blanco pez que verde caña,  
 isleña amenidad creció su nido  
 el hoy fénix país de Nueva España,  
 de donde ser dio el humo señas claras 295  
 y de adúltero culto a espurias aras.

## 38

Entonces, surto como libre el viento<sup>30</sup>

<sup>27</sup> *Princeps*, PA: «aun cuando menos alta se vio esfera,». Sigo la enmienda propuesta por MP, quien intercala la preposición *en*.

<sup>28</sup> PA: «en un aire la azul *funesto* esfera,». La *princeps* coloca un acento circunflejo sobre la *o* de funesto: *funestô*. De hecho, el período exige un verbo; de lo contrario, queda incompleto. «FUNESTAR. v. a. Entristecer, o hacer funesta y desgraciada alguna cosa. Sale del nombre funesto. No tiene mucho uso» (*Autoridades*).

<sup>29</sup> PA: «siendo, aunque nube la *juzgue* a lo denso,». Por sentido (habla el poeta en primera persona) y por la acentuación del endecasílabo (acentos en 4 y 8), debe escribirse *juzgué*.

<sup>30</sup> PA: «Entonces *surtó*, como libre el viento». Véase el análisis de esta octava en el capítulo 4.2.1 de la tesis.

de advenedizas plagas, a rugirse  
 una ni sombra bien, ni bien lamento  
 empezó, y el oído a confundirse;  
 que a la voz, que al metal, que al instrumento  
 pudo solo de aquel Babel oírse  
 un ruido monstruo de algazara y lloro,  
 métrica confusión, bien que sonoro.

## 39

De cuyo labirinto sonoro  
 salí a pensar que la *nagués* laguna,<sup>31</sup>  
 del tesálico usando estrondoroso<sup>32</sup>  
 remedo, en desasombros de la luna,  
 agotó a sus tritones lo ruidoso,  
 y temiendo corriesen la fortuna  
 del catadupe sordo mis oídos  
 con ambas manos los quité de ruidos.

## 40

Toda aunque el alma de atalaya puesta  
 de este y de aquel oído en la garita,  
 por no perderlos ambos de una apuesta,  
 investigar del eco solicita  
 cuál fuese tan atroz a infausta fiesta  
 música, en vano dudas debilita:  
 nenia una vez la juzga, otra batalla  
 ya leve al coro que sus voces calla.

## 41

Pero el suceso me informó futuro  
 de que setenta a la sazón millares  
 de hombres a un dios tiniebla, rito obscuro,  
 victimaban, despojos militares  
 que perdonó a igual ara Marte duro,  
 cuya a sus cristalinas costó lares  
 infanda ofrenda, sangre de tal suerte  
 que en vez de flujos resacaban muerte.

## 42

De esta idólatra pompa aullado engendro  
 en la loma sacrílega abortado,

<sup>31</sup> PA: «salí a pensar, que la *nacre* laguna». Se me escapa el significado de *nagués* (*Naguez* en la *princeps*). La lección *nacre* que propone PA no me convence en cuanto al sentido («que tiene irisaciones similares al nácar», p. 329) ni métricamente (el verso queda con acentos en 4 y 7).

<sup>32</sup> PA: «del tesálico usando *estruendoso*». El término *estrendoroso* es lo mismo que *estruendoso*, forma que pervive en el habla coloquial.

supe ser que a irritar al más tremendo  
león, la que esta vez le cupo airado;  
llegaba entonces el de arriba estruendo  
que llenó la mensura al desagrado  
del justo en tanto, que a vengarse puso  
de su paciencia el perentorio abuso. 335

**43**

Dígalo del Dios Hombre la mudanza,  
si no en sí propio, en el grimoso efecto  
que hizo a su curia verle de venganza,  
cuyo tanto pavor la impuso aspecto, 340  
que hubo menester la que fianza  
está leyendo siempre en el decreto  
de su fidelidad intransitoria  
para constar en su quietud la gloria.

**44**

Tres por la boca de su abierta mano 345  
lenguas de fuego, que el postrer suplicio  
si al orbe no antenuncian mexicano,  
se iban a resolver de un sacrificio  
solemne a su justicia en polvo cano,  
por fiero albergue y homicida hospicio 350  
de la más inhumana idolatría,  
agresora crüel cuando más pía.

**45**

Ya del que me asombró tridente ardido  
aguardo en la respuesta pavorosa,  
si cadáver no soy del estallido, 355  
ver, cual otra Pentaplis mariposa,  
el américo mundo convertido,  
de lago a monte en Libia cenizosa,  
futura escuela donde el escarmiento  
licionase a los ojos cualquier viento. 360

**46**

Cuando levada de la augusta silla  
la que ya dije, si a los ojos diosa,  
mujer empero, cuya gloria humilla  
cuanta tiene la Roma victoriosa,  
mejoró de sitial en su rodilla, 365  
repitiendo sobre ambas obsequiosa  
de esclava el trono, donde colocada  
se halló de Dios el vientre coronada.

## 47

A cuya de respeto, si no espanto,  
alta humildad, del uno al nueve coro 370  
las alas encogido, el plectro, el canto,  
aun el trisagio suspendió canoro;  
ni el silencio desplugo al Hijo santo:  
de su loor cedió, que en más decoro  
cedió y aplauso de la que no admite 375  
al ruego, en tanto que el sitial repite.

## 48

Tierno el semblante, sin que humano agravio  
el condolor a su beldad influya,  
dio a la purpúrea cinta de su labio  
sonora humilde libertad, a cuya 380  
dulce voz todo aquel empíreo sabio,  
boca por cielo, suspendió la suya,  
parando todos, vulto y alas fijo,  
sus mientes, mientras que la Reina dijo:

## 49

«Hombre y Dios, Hijo, autor y hechura mía 385  
–tanta, Señor, la dignación fue tuya,  
que te pudiese, libre de osadía,  
apellidar tu esclava hechura suya–:  
cuando soy por ti a quien sus causas fia  
el mundo, y tú a quien plugo sustituya<sup>33</sup> 390  
en mí la voz por la de tu clemencia,  
¿tú de venganza y yo de negligencia?

## 50

»No estamos bien, Señor, no estamos, digo,  
que si bien nunca pudo bien no estarte  
el ser de la fealdad bello enemigo, 395  
pero si en una, aunque superior parte,  
ningún todo existió, cuando conmigo  
divides la feliz de serenarte,  
airados ambos, ¿cómo constaría  
cabal el todo de Jesús María? 400

## 51

»Rompa mi labio, pues, el que silencio  
me quebrantará el príncipe instituto  
de la que en mí, por tuya, reverencio

<sup>33</sup> PA: «el mundo, y tú a quien *plugó sustituya*».

gracia de hacerme toda al atributo  
 más de tu genio, cuyas siempre agencio 405  
 de glorias creces. Quieras, dulce fruto  
 de mi vientre, lograr las que te ruego,  
 iluminando un pueblo asaz tan ciego.

## 52

»Si lo que más tu excelso ser indicia  
 fuera estar a matar con el delito, 410  
 de pura enemistad con la malicia,  
 en sus anales no estuviera escrito  
 deberte tanto más que tu justicia  
 cuanto va de lo inmenso a lo infinito  
 de ostentosas hazañas tu clemencia, 415  
 cuando ultima las tuyas tu potencia.

## 53

»Puesto que de tu patria luminosa,  
 porque cediese el Padre a la querella  
 que contra el hombre fulminó forzosa, 420  
 sin horror de vestir de una doncella  
 la semejanza de la ya dichosa  
 transgresión, desterrándote por ella,  
 anduvo tu deidad con mi esclavina  
 sobre doce mil soles peregrina.

## 54

»Ya veo a los que afanes exquisitos 425  
 el bronce se fatiga mexicano  
 y a los que yerros de homicidas ritos  
 forja en tu ofensa a su estigial Vulcano;  
 mas ¿para qué hay piedad, si no hay delitos?  
 ¿Para qué el que me hiciste soberano 430  
 favor de interponerme a tu sentencia?  
 ¿Para que, si no hay reos, la clemencia?

## 55

»Es verdad, Hijo Dios, que el gentilismo,  
 que entre el Arturo habita y el ocaso,  
 de un execral abismo y otro abismo 435  
 invoca tu favor en su fracaso.  
 Digno es de otro segundo cataclismo,  
 mas sea de aquél que en mayor traspaso<sup>34</sup>  
 lanza a tu pecho de agua Dios inunda,

<sup>34</sup> MP: «mas sea aquél *con* que en mayor traspaso».

que hombres parece y máculas emunda.»<sup>35</sup> 440

### 56

Dijo; y al dejo del virgíneo acento  
toda aquella metrópoli triunfante  
de tanto laureado entendimiento,  
al Víctor de oración igual sonante,  
delicia del oído que del viento, 445  
no perdonó a su música discante  
de su menor a su mayor Orfeo.  
Calló el coro y habló su corifeo:

### 57

«Intacta de tu autor Madre y Esposa,  
hice a quien entre todas las mujeres<sup>36</sup> 450  
la sin varón el vientre generosa,  
siendo por quien soy hombre: ¿tú te infieres  
tan nueva al ruego, al impetrar dudosa?  
Píntate la salud como quisieres  
de esa indómita gente sobre fiera; 455  
viva tu ruego y mi venganza muera.

### 58

»Sangre al principio costará a su lago,  
poca empero, mirada hacia el torrente  
que de la mía a resarcir su estrago  
debe a tu blanda voz tan dura gente. 460  
En mi audiencia: ¿qué sabes que dio en vago  
ruego tuyo jamás, Madre clemente?  
Verás pues de aquí a edad poco futura  
cuanta les pinta suerte tu hermosura.»

### 59

Dijo; y de aquellas cinco siempre abiertas 465  
en fe de que al perdón no las recata  
al que humilde las pulsa humanas puertas,  
de purpúrea deidad hilos desata:  
señas de no vulgar indulto ciertas,  
de cuya irrigua pareció escarlata 470  
que el universo imperio se vestía  
cual nueva gala a honor de tanto día.

### 60

<sup>35</sup> MP y PA: «que hombres *guarece* y máculas emunda.». Sobre esta corrección propuesta por MP, véase el capítulo 1.3. de la tesis.

<sup>36</sup> MP: «*hace* a quien entre todas las mujeres,».

Viose en esto –no así la que escondía  
 diestra feliz su artífice elegante  
 en lienzo etéreo que aparejó el día– 475  
 un escuadrón con señas de triunfante:  
 grande el denuedo, mucha la osadía,  
 poco aunque del ecuestre hasta el infante.  
 ¿Qué mucho, si en su lábaro timbraba<sup>37</sup>  
 del fijo Alcides la invencible clava?<sup>38</sup> 480

## 61

Símbolo y guarnición de su estandarte  
 era el arnés, de acero no, de leño,  
 en que al mundo pasó de parte a parte  
 Dios Hombre, de quien ya culto y diseño;<sup>39</sup>  
 en cuyo signo el castellano Marte, 485  
 Alejandro español, Cid extremeño,  
 se avanzó a dominar un gentilismo  
 que a extinguirle bastó con el guarismo.

## 62

Dígalo a su murmullo cuanta alista  
 gente el campo español, que tumultuosa 490  
 abandona el campeón, si no desista  
 de empresa con nación tan animosa;  
 cuya asaz multitud de lejos vista  
 de antemano se ostenta victoriosa,  
 cuando su innumerable turba sola 495  
 la alas entumió de la española.

## 63

Bien que del fácil que al tumulto corte  
 del caudillo Cortés dio la elocuencia,  
 se vio que superior tuvo Mavorte  
 con sus armas secreta inteligencia, 500  
 cuando al valiente de su voz conhorto  
 la tímida no sólo intercadencia  
 de su gente sonó, mas de ella alianza  
 a su agreso la hiciese la tardanza.<sup>40</sup>

## 64

<sup>37</sup> PA: «¿Qué mucho *sí* en su lábaro timbraba»

<sup>38</sup> PA: «del *Hijo* Alcides la invencible clava?». Falsa corrección que, además, dificulta la comprensión del pareado. En el verso, «fijo Alcides» se refiere Jesucristo (un Hércules siempre constante, seguro y firme). El pareado dice que en la bandera de Cortés luce la cruz, el estandarte de Jesucristo.

<sup>39</sup> Así en la *princeps*. Es un endecasílabo maltrecho: todos los acentos están dislocados.

<sup>40</sup> PA: «a su *agresor* la hiciese la tardanza».

A marcha no feliz más que oportuna<sup>41</sup> 505  
 se acerca a la entre el Bóreas y occidente  
 puebla, acuátil entonces cual ninguna  
 de cuantas sobre sí Nereo consiente,  
 y de ingrata opulencia su fortuna;  
 pues más hostilidad hizo a su gente, 510  
 en la poca del campo mitileno,  
 el oro propio que el acero ajeno.

## 65

Naval asedio puso al cristalino<sup>42</sup>  
 lago, que solar fue, muro o recreo  
 de la imperial matriz del *Tenoztlino*, 515  
 y conjurando el cielo a su boqueo  
 las misteriosas armas del destino,  
 excedió el triunfo a su marcial deseo,  
 pues a once proras, popas en un viento,  
 se cedieron cuarenta veces ciento. 520

## 66

No sangre menos que infeliz fortuna,  
 a la del español Marte avenida,  
 correr vi a *Tenoztlán* por su laguna,  
 de sus mimos patricios sumergida.  
 Mas si cual suele allí se mancomuna<sup>43</sup> 525  
 la deidad con la seña permitida,  
 por dar al ciego, que venció, su vista,  
 gloria a México fue su atroz conquista.<sup>44</sup>

## 67

Descoger su telliz vi en otra idea<sup>45</sup>  
 a un plebeyo del traje a la persona, 530  
 cuyo humeral si adorno se carea  
 con el de muro lienzo más que lona,  
 huirá el tacto de aquél más que gantea.<sup>46</sup>  
 Mas ¿qué importa, si aquél tanto impresiona,  
 peregrina reseña a cualquier viso 535  
 del aun no desgraciado paraíso?

<sup>41</sup> PA: «A marcha no feliz *mas*, que oportuna».

<sup>42</sup> *Princeps*, PA: «Naval asedio puso *el* cristalino».

<sup>43</sup> PA: «*más* si cual suele allí se mancomuna».

<sup>44</sup> *Princeps*, PA: «gloria a *su* México fue su atroz conquista». Verso hipermétrico. Suprimo el primer posesivo *su* para restablecer el endecasílabo.

<sup>45</sup> PA: «De escoger su telliz vi en otra idea». Véase el capítulo 1.4 de la tesis donde discuto la corrección e interpretación que propone PA de esta octava.

<sup>46</sup> PA: «*huir* el tacto de aquél, más que gantea.».

## 68

Pues en vez de cerviz mal escamosa  
 del que dragón después saltó la barda  
 de la *ab initio* Tempe deliciosa,  
 alado trono la sandalia parda 540  
 de la que en él estriba ninfa hermosa  
 besa, y recibe un ángel no de guarda;  
 pues del que al hombro lleva paraíso  
 no cogió fruto eterno el que no quiso.

## 69

Dio a entender una voz que el noble espacio 545  
 que desde entonces diez tardase veces  
 en repetir el oriental topacio  
 su esplendor desde el Aries a los Peces,  
 en el de *Tenoztlán* sacro palacio,  
 al que de Pedro allí tendría las veces 550  
 para su fiel abrigo ofrecería  
 la agreste manta al cielo de María.

## 70

De tan varia enigmática premisa,  
 expuesta a deducir nada no incierto,  
 empecé a zozobrar en la indecisa 555  
 onda del mar donde naufraga el muerto;  
 ya la fama instándome precisa  
 para dar vigilante con el puerto  
 esforcé el grito, y recordando leo  
 que calló con la historia mi Morfeo. 560

## CANTO TERCERO

Sinopsis con vista o breve diseño de lo que en él se discanta. Contiene la primera y segunda epifanía o aparición de la Virgen en el monte. Descríbese la natural tragedia de aquéste, así por parte de la tierra que le cupo, como del aire que le circunda: aquélla de tan áspera calidad, que no lleva sino espinadas malezas; éste de tan poca suerte, que no le frecuentan sino lúgubres y nocturnas aves. Ponderáse esta circunstancia por lo mucho que conduce al milagro, pues lo que más realza la maravilla del mexicano Guadalupe son las rosas, inesperadas hijas de aquel eriazó, que sirvieron de matiz a la milagrosa imagen y el reclamo que condujo al indio a la montaña donde se le mostró María. Fue el reclamo de lo pájaros en su métrica armonía, por allí nunca oída ni vista. Apúntase la corta esfera del macehual (que vale lo mismo que azacán, jornalero, machuelo y hombre de alquiler) a quien envió la Reina de los ángeles por embajador de sus favores. Compútase el día, mes y año, que llaman calenda, de la primera aparición. Insinúase la más probable denominación y analogía del mexicano Guadalupe. Refiérese lo más historialmente que se puede la embajada o recado que de parte de la santísima Virgen dio el indio Juan Diego al ilustrísimo señor don Juan de Zumárraga, primer obispo de México.

## 1

Donde desde Ursa helada a Can fogoso  
 su espejo mira el mexicano lago  
 o la por quien se ve ciudad famoso,  
 de llano a monte con acceso vago  
 subir quiso la tierra, o mal ruidoso 5  
 engendro suyo fue, que el impío amago,  
 con que a Júpiter iba a hacer la guerra,  
 de un rayo se quedó pecho por tierra.

## 2

Pues como de un jayán la enorme espalda,  
 dado que con la tierra el pecho lúa, 10  
 es algo más que montañesa falda  
 y menos que al Olimpo marcial grúa;  
 así el cerro sacrilego a la calda,  
 postrado allí a la tonante púa  
 que irritó a Jove, ostenta por no pocas, 15  
 sino profundas, abrasadas bocas.

## 3

No va lejos del monte mi Talía,  
 cerca sí, aunque la historia la rodea,<sup>47</sup>  
 sirviendo al hecho la mitología,  
 cuando a la que del griego oyó Titea 20  
 y madre de los dioses se aplaudía,  
 ahora elocuencia, ahora idolatría,

<sup>47</sup> PA: «cerca sí, aunque la historia la rodea.»

por nombre *Teotenantzin* en su cumbre,  
que mata aromas por faltarle lumbre.

## 4

O finge que Opis su tendido manto, 25  
por librarle a las huellas del cuadrope,  
dobló allí no ya todo, sino un tanto,  
pero tan sin aliño, que le tupe  
de rugosa aspereza inútil canto,  
y haz cuenta que ya viste a Guadalupe; 30  
doblez de tierra, corpulenta ruga,  
si ya del llano al agua no es tortuga.

## 5

Tal suele vislumbrarse la colina,  
el que de Faro torre o cresta sea 35  
de alto al sur edificio la termina  
concha que al agua torpe se rodea,  
bien que Tántalo pez que no camina  
o se le huyen las ondas que desea;  
así tal vez gustosas en reflejos  
formas el monte miente al que está lejos. 40

## 6

No es aquél tan del aire pesadumbre,  
que blasona de américo obelisco  
ni de estrellarle al sol la mayor lumbre,  
pero ni bien arena, ni bien risco, 45  
el neutral sobrecejo de su cumbre  
tan feroz mira al norte, tan arisco,  
que le tiemblan sus guardas –bravo suelo–,  
porque no tiene que perder al hielo.

## 7

Desgaje de la Siria, si no a mano  
puesto allí, la fue el sitio enorme boca<sup>48</sup>  
50  
que en Mongibel de allá rompió Vulcano,  
de cuya adusta eructación no poca  
cruda reliquia contagió este llano,  
según que a trechos tierra que fue roca  
o mal digesta laja que fue peña 55  
muda lo indicia y pálida lo enseña.

## 8

<sup>48</sup> MP: «puesto allí, *lo dio al sitio enorme boca*»,

Ni en siempre ingrato a todos rumbos ceño<sup>49</sup>  
 de tierra, que sorteó tan grato clima,  
 dudes la que alza hipérbole de empeño<sup>50</sup>  
 en la falda, en la loma y en la cima: 60  
 cima, que no en su frente crespo leño,  
 falda que jamás flor admitió encima,  
 ribazos macilentos y viudos  
 aun de ninfa que a nadie negó nudos.

## 9

Páramo al fin donde jamás Vertuno 65  
 puso sus pies, jamás los suyos Flora,  
 que sólo pisó el bravo otra vez tuno,  
 que aun manso a vaina y hoja el tacto horrorra,  
 o el biznago, espín verde que a ninguno  
 de los que apenas hueste cazadora 70  
 prende helvecios cuadrupes cedió picas;  
 pruébalo el tacto si a la fe replicas.<sup>51</sup>

## 10

Tierra a quien por lo áspid lo florido  
 bien le armara, mas tal de su veneno  
 lo estéril fue, que aun de lo bien llovido 75  
 nunca se le dio un bledo a su terreno;  
 si ya del cielo no le fue impedido  
 porque sombrease en todo el inameno  
 sitio el gremio infeliz de la ya ufana  
 Madre por gracia de la flor mariana. 80

## 11

Cual de alada saeta el sagaz vuelo  
 no en vano, más que el aire disparado,  
 por lo reñido con su mismo anhelo  
 se juzgó, cuando fue tan acertado,  
 que al fin dio caza a la real del cielo; 85  
 tal por rumbo a las flores derrotado  
 dio la alta con las suyas providencia,  
 cuando entendida menos, con más ciencia.

<sup>49</sup> *Princeps*, PA: «Ni *el* siempre ingrato a todos rumbos ceño». Sigo la enmienda propuesta por MP.

<sup>50</sup> *Princeps*: «dudes, la que *al ya* hipérbole de empeño». PA: «dudes, *el* que *al ya* hipérbole de empeño». Sigo la enmienda propuesta por MP. Interpreto la octava de la siguiente manera: «Ni [siquiera] en [este] ceño de tierra que un clima tan grato deparó en un rumbo para todos tan ingrato [= en una senda para todos fragosa] dudes [de] la hipérbole de empeño que alza en la falda, en la loma y en la cima».

<sup>51</sup> *Princeps*, PA: «*pruébalo* el tacto, si a la fe replicas.». Sigo la corrección propuesta por MP.

## 12

El aire corresponde a su terreno,  
y cual aquél de amenidad errante, 90  
éste de fija variedad ajeno;  
despoblada estación, vaga o constante,  
de verde copa o de clarín ameno  
que brinde al alba o sus victorias cante.  
Sitio al fin de alto a bajo yermo y mudo, 95  
no más de pluma que de voz desnudo.<sup>52</sup>

## 13

Ni allí la que polingüe honor del viento  
llama el griego por diestra imitadora  
del universo colorido acento  
–ave que el viento américo no ignora, 100  
*la cien voces* por digno cognomento–,<sup>53</sup>  
la gana de llorar quitó al aurora,  
ni se la puso de reír al alba,<sup>54</sup>  
viéndose picos muda y plumas calva.

## 14

El negro, cuando más, de inmunda cuerva 105  
graznido oye la tarde en pos del nido,  
o la noche por líquida Minerva  
al allí en vano pájaro perdido;  
al abrigo, no al pasto, la caterva  
convoya de su coro anochecido, 110  
Ascálafo a su voz siempre insüave,  
agudo gima o se lamente grave.

## 15

Del monstruo alado, pájaro sin pluma,  
imagen del doméstico cuadrúpe,  
que en bulto poco suma inquietud suma, 115  
la mal pñante turba el aire tupe,  
cansa el oído y a la noche abruma  
–cuidado del antiguo Guadalupe–  
con la música infausta para el día,  
que en él hizo estación santa María. 120

## 16

Del lago y cerro a poco no desvío

<sup>52</sup> MP: «no más de pluma que de *flor* desnudo...».

<sup>53</sup> *Princeps*, PA: «*la cien veces* por digno cognomento». Véase el capítulo 5.1 de la tesis, donde analizo esta octava y justifico la corrección.

<sup>54</sup> PA: «ni se la puso *a* reír al alba».

vulgo fue mucho, si del villanaje  
 mides la multitud con en el gentío;  
 si de sus casas en el homenaje  
 tan corto, como el huésped laborío, 125  
 alarife y peón de su hospedaje:  
 patria del indio, a quien la ya de horrores  
 tierra infeliz fructó dichas flores.

## 17

Acebuche feliz, que appena sacro  
 del cristífero olivo se halló injerto 130  
 cuando, a la orilla casi del lavacro  
 que le bañó, llevar en lo más muerto  
 logró de su corteza el simulacro:  
 florida efigie tan del primer huerto,  
 que si no el ángel, su primer valiente, 135  
 ni el justo de su copia hurto consiente.

## 18

La suerte macehual –así al de Anágua<sup>55</sup>  
 plebeyo llaman, mas con Dios no hay plebe–  
 era el indio que Juan a lengua y agua  
 oyó del mar tan alto en concha breve, 140  
 que a la del fuego origen voraz fragua  
 dejó del primer golpe hecha una nieve:  
 ¿quién si no Juan, que a gracia suena, había  
 de ser digno internuncio de María?

## 19

No impropio nombre al labio castellano, 145  
 «de espadañas telar», escucharía  
 el pueblo de do aquel recién cristiano,  
 sin la fe antiguo, a pie veloz medía  
 no pocas millas de palustre llano,  
 cada estatuto a su enseñanza día, 150  
 por el ya abierto de las huellas sulco,<sup>56</sup>  
 la vuelta de Santiago Tlatilulco.

## 20

Reino un tiempo a imperio, aunque vecina<sup>57</sup>  
 de aquel tendida asaz pueblo, y distancia<sup>58</sup>

<sup>55</sup> *Princeps*, PA: «La suerte macehual (así al de *Anhalua*). MP: «*Ya fuerte* Macehual –así al de *Anáhua*».

<sup>56</sup> PA: «por el ya abierto de las huellas *surco*».

<sup>57</sup> *Princeps*: «Reino un tiempo a Imperio, aunque *resina*». Sigo, como PA, la enmienda propuesta por MP. MP propone, además, otra corrección: «Reino un tiempo, o Imperio, aunque vecina».

<sup>58</sup> MP: «de aquel tendida asaz Pueblo a distancia».

a la de la metrópoli aquilina,<sup>59</sup> 155  
 donde ya la seráfica observancia,  
 querúbica no menos la doctrina,  
 la balbuciente de la fiel infancia  
 caldeaba boca fabricando sabios,  
 ardida el corazón, docta los labios. 160

## 21

Nueve auroras el último hijo hacía  
 de los doce que a Etesio dio la Luna;  
 quince y un tercio aquel siglo cumplía  
 desde el día en que hacer le plugo cuna  
 y aun cama al que enfermó su valentía 165  
 por ceder en salud más oportuna,  
 a la humana epidemia sol eterno,  
 desmintiendo al nacer noche e hibierno.

## 22

Tres de sus doce la solar contaba  
 majestad, ninfas de reloj sin mano, 170  
 y entre las muertas, desde que doraba  
 su matutina luz el meridiano<sup>60</sup>  
 la del diciembre aurora que a la octava  
 se siguió del origen mariano;  
 tal a tal de aquel mes estaba el día 175  
 con la hora que a su sol fiel incumbía.

## 23

Cuando al dichoso Juan, por escogido  
 precursor de la rosa nazarea,  
 yendo pies suelto y ánimo encogido  
 rumbo en demanda de su fiel tarea 180  
 por aquel entre lago y monte ejido,  
 pasos, alma y camino le saltea  
 gente, si de los hombres, por canora  
 pasible cosa, entonces cazadora.

## 24

Por donde más los ojos exaspera 185  
 al caminante de la cumbre el ceño<sup>61</sup>  
 –cuales no en su oceana primavera  
 o estación fortunada escuchó isleño,  
 no el Pindo cuando es tumbo su ribera–

<sup>59</sup> MP: «a la *bella* Metrópoli Aquilina:».

<sup>60</sup> PA: «matutina luz el meridiano». Omite el posesivo *su* al inicio del verso.

<sup>61</sup> *Princeps*, PA: «al caminante de la cumbre el *seño*.».

por el diciembre en facistol despeño, 190  
 voces el indio oyó, con cuyo acento  
 miente otra vez de Anfión el instrumento.

## 25

No así retada en la campaña amena  
 por aquella su Apolo numerosa,  
 que en pocas fauces tantos coros llena, 195  
 de aladas musas tropa invidiosa,  
 oyendo su garganta en voz ajena  
 de la suya juzgó más ingeniosa,  
 cuando habrá alguna que el vital aliento<sup>62</sup>  
 perdió intentando inaccesible acento. 200

## 26

Como de bien picadas a porfía  
 dulces aves del pico a la impaciencia,  
 la acorde sí, aunque adversa melodía,<sup>63</sup>  
 desde aquella cerril o sea eminencia  
 descendiendo, suspenso conducía, 205  
 con poderosa más dulce violencia  
 que la sonada lira del tebano,  
 no al llano el monte, sino al monte el llano.

## 27

No de la novedad más que el recreo  
 instado el indio –¿pero, ¿a quién no instara 210  
 oír do el aire nunca oyó gorjeo<sup>64</sup>  
 de alados coros música tan rara,  
 que en sus falsas no más tuviera Orfeo  
 con que hacer su mentira verdad clara?–  
 del que iba al templo, al cerro, no divino 215  
 menos a la sazón, guiñó camino.

## 28

La falda al monte en pocos saltos prende  
 y ganándole piedras a la cuesta,  
 sobre la que aun de alado se defiende  
 garzón, por erizada más que infesta,<sup>65</sup> 220

<sup>62</sup> *Princeps*, PA: «cuando *hará* alguna, que el vital aliento». Véase la interpretación de esta octava en el capítulo 5.1. de la tesis.

<sup>63</sup> PA: «la acorde *sí*, aunque adversa melodía.»

<sup>64</sup> PA: «*oye* do el aire nunca oyó gorjeo.»

<sup>65</sup> *Princeps*: «garzón, por erizada más que *ingesta*.» Propongo *infesta* a reserva de una mejor lección; *ingesta* no hace sentido o bien Castro le da una acepción derivada del latín que se me escapa. PA: «garzón, por *erizado* más que *ingesta*.»

todo el hombre estribando en el que atiende  
celeste canto, al fin se encimó cresta;  
de donde cuando la campaña explora  
se halla en vez de las aves con la Aurora.

## 29

Vio en forma una mujer, pero doncella 225  
fértil a par de pura; vio a María,  
que sobre el gremio femenino descuella  
más que en la triste noche alegre día,  
la tricolor de Juno ninfa bella  
de ser su templo en Argos se lucía. 230  
Quedó a su vista de un asombro ledo  
el indio, indio otra vez menos el miedo.

## 30

Que aunque de la inferior a la suprema  
porción que la científica estructura  
compone humana, y componiendo extrema, 235  
se agobió reverente a su hermosura,  
no su labio cerró tímido nema:  
«¿Quién eres –le pregunta– beldad pura?  
Mujer pareces, dime si lo eres,  
¿o tienen Dios aparte las mujeres?» 240

## 31

«Ave Juan, una y otra deliciosa  
gracia a mis ojos –la beldad le dijo.  
Yo soy la que ambos orbes admirable  
Madre aclaman, por serlo de Dios Hijo,  
a quien de hoy más será más agradable<sup>66</sup> 245  
este monte –que entonces le desdijo  
cuando su *Teotenantzin* se mentía  
otra yo en él–, por ya posesión mía.

## 32

»Di a tu pastor, mi siervo y tu connombre,  
que en esta un tiempo de oblacones fieras 250  
ara infeliz, un templo por renombre  
titular mío, «la que ahuyenta fieras»,  
me erija a mí, la Madre de Dios Hombre,  
que no menos sagradas las riberas  
le plugo hacer del mexicano lago<sup>67</sup> 255  
que las del Hebro ya, que las del Tago.»<sup>68</sup>

<sup>66</sup> PA: «a quien de hoy más, ser más agradable».

<sup>67</sup> PA: «le plugó hacer del mexicano lago.».

## 33

Dijo; y Juan, reverente como urbano,  
 porque sin arte el labio más plebeo  
 reina la sumisión el mexicano  
 –ningún Mercurio a tanto caduceo 260  
 se obstó–, aunque fatigando menos llano  
 que viento, el pie a par con el deseo,  
 llegó a México en pos de su obediencia,  
 temprano a la obispal, tarde a la audiencia.

## 34

¿Qué mucho entonces que el de Europa oído 265  
 costase a un indio sayagués tan caro,  
 hubo cuando español tan seducido,  
 que al no de estirpe, mas de ingenio claro,  
 juzgaba, cuando no de redimido,  
 por incapaz del baptismal reparo? 270  
 Parte ya del milagro ser pudiera  
 que alguno tarde o mal al fin le oyera.

## 35

Cuya en oírle al mayoral sagrado  
 lentitud, ni aun la envidia oyó acusarle;  
 tan hijo del mejor crucificado, 275  
 que más ardido se portó a imitarle  
 lo serafín después emancipado,  
 sino al que con su genio regularle<sup>69</sup>  
 tuvo a lisonja hurtarle la noticia  
 de oveja tan sin pelo de codicia. 280

## 36

Pues llegó a don fray Juan apenas cuando  
 con no violento le escuchó cariño,  
 bien que sagaz de un nuncio recelando  
 tan anciano la edad, la fe tan niño,  
 no fuese la visión de contrabando, 285  
 o tiniebla paliada al rebociño  
 de las que anochecherle pretendía  
 la que del siempre sol le amanecía.

## 37

De segundo una y otra vez intento  
 apuró sobre cada circunstancia 290

<sup>68</sup> *Princeps*, PA: «que las del Hebro ya, que las del *Tajo*.». Recupero la rima con *lago* (anthistecon). Véase antes la rimas sulco/ Tlatilulco (III, 19).

<sup>69</sup> PA: «*si no* al que con su genio *regalarle*».

al aldegúes del que aportó portento,  
 que sin pausar a la tupida instancia  
 de sutiles preguntas un aliento,  
 disolviendo, a pesar de su ignorancia,  
 cuantas le fueron dudas interpuestas,  
 se causó envidia y fe con sus respuestas. 295

**38**

Mas como la prudencia no lo fuera,  
 si en tales casos crédula impaciente  
 de instantáneos informes se creyera,  
 dejó la prueba al siempre competente 300  
 juez en discernir la verdadera,  
 sea tiniebla, sea luz, de la aparente:  
 al tiempo, de quien suele en igual graves  
 materias Pedro deponer sus llaves.

**39**

Llevando Juan la vuelta a su villaje, 305  
 a la ya por tocada empírea cumbre,  
 le dio Santa María el buen viaje,  
 y de la que contrajo pesadumbre  
 a la duda obispal con su mensaje,  
 no le dejó su voz triste vislumbre; 310  
 a quien para el futuro exhortó día  
 a ser su ángel de segunda vía.

**40**

Volvió el siguiente sol Juan a palacio,<sup>70</sup>  
 do aunque el señor le dio veloz oído,  
 gastando empero asaz prolijo espacio, 315  
 en su examen quedó no más vencido  
 que a dar al nuncio fe no más reacio.  
 Partió aquél de calumnias mal herido,  
 no del pastor, sino de su rebaño,  
 fácil crédulo en sí de ajeno engaño. 320

**41**

Pues no se le escondieron, aunque agreste,  
 las con que indignas le definió befas  
 del real sagrado la chusmosa hueste,  
 cual si la hubiera licenciado Cefas  
 en la de resolver ciencia celeste 325  
 dudas entre el perplejo fas o nefas;

<sup>70</sup> PA: «Volvió *al* siguiente sol Juan a Palacio;».

tales al indio apodos le dijeron  
que aun sus sordas orejas los oyeron,

## 42

según que ahora lo anunciaba mudo  
–que habla sin voz su cuita el desaliento–<sup>71</sup> 330  
y después suelto a su garganta el nudo  
de la mofa español con libre acento  
a la de su inocencia fiel escudo,<sup>72</sup>  
cuando la Virgen, halagando el viento,  
dejó correr su voz del monte al valle, 335  
aun más que por oírle a consolalle.

## 43

Dos de su grey el mayoral previno  
los más lince, que espías le observasen  
el que ya de su albergue iba camino,  
intimados que no le perdonasen 340  
digresión, posa o paso peregrino  
de que cautos su vista no informasen.  
Mas fuese permisión o providencia,  
se hurtó el indio a sus ojos sin violencia.

## 44

Corridos los dos argos de su incuria 345  
depusieron del indio con su dueño  
cuanta superficial famosa injuria,  
para mentir vigiliás a su sueño,  
les desató del pundonor la furia:  
uno lo dice transformado en leño, 350  
otro en sierpe, éste en toro, aquél en cabra,  
mas de verdad ninguno habla palabra.

<sup>71</sup> PA: «que *había* sin voz su cuita el desaliento».

<sup>72</sup> PA: «a la de su inocencia fiel *escudó*,».

## CANTO CUARTO

Sinopsis o expresión concisa de lo que él se refiere. Vuelve el indio a la tarde subseguida al supra hoy, a diez de diciembre (en que le perdieron de vista los exploradores obispaes), en demanda de su pueblo, y llegando a la halda del cerro, ya con ésta tres veces le dio la serenísima Señora la buenas tardes –¿cómo no lo habían de ser en su presencia?–. Retórnaselas el dichoso macehual con la retórica y zalemosa, pero sin vicio, urbanidad, en que por fuerza de su lengua son más elocuentes los más bozales cuando hablan con sus príncipes. Pregúntale la Señora qué nuevas trae de México; respóndele, con más sollozos que palabras, que nada favorables, según pudo colegir de la tibieza del prelado y demasía de fervor en sus criados en baldonarle. Aconseja a la que habita en el concilio que, si quiere conseguir lo que desea, busque otra persona de más suposición que la suya. Sonrióse la dulcísima Reina de la inculpable bozalidad de su nuncio. Muéstrale con apacible serenidad y seriedad que no le faltaban otros, pero que de él se quería servir. Despidióse de él con divino agrado, encargándole que siempre que venga por allí registre aquel paraje donde le esperaba. Repite Juan el viaje a su alquería. Halla en un pueblo intermedio a un pariente suyo, aún más íntimo por el amor que por la sangre, cercano a la muerte de un cruel achaque, y para buscar confesor, pensando que la Virgen se lo estorbaría, echó por la parte contrapuesta hacia el sur, pero se halló cogido –y con el hurto, ya que no en las manos, como dicen, en lo pies– de la virginal presencia. Confesó su ignorancia Juan Diego y dio su disculpa, que fue admitida por la Señora, pero le reconvino con el recado del día precedente, dejando a su cuidado la cura del enfermo. Mándale que subiendo al cerro traiga las flores que en él hallare. Hácese el indio al monte y en lo más áspero de su mal país dio con un vergel de florida amenidad. Trajo a la Señora las flores que pudo coger en su manta, que refloreciéndolas una y otra vez con el contacto de su divina mano, le dijo palabras con que de su parte las había de presentar al prelado. Encargóle que no las vea ni las huela otra persona antes que el obispo. Vuela el indio a México, llega a la obispal, detiénenle no pocas horas. Entretanto, va la fidelísima Señora al pueblo de Juan Bernardino; hácele su visita, dale entera salud, previénele el viaje a México, para donde en breve sería llamado. Ordena inste a su pastor por la ejecución de su templo en el monte; adviértele en su lengua el titular apellido con que allí quiere ser invocada, conviene a saber: *Tequantaxopeuh*, según la más probable opinión del eruditísimo bachiller Luis Becerra, cuyo vocablo, mal entendido de los españoles, vino a parar en *Guadalupe*. Ve Juan al obispo, da la virginal embajada, y diciendo y haciendo descoge la manta. Despide ésta de sí al suelo fragante amenidad de flores y aparece en la tilma de admirable pintura la devota imagen de Guadalupe. Adórala rodillas por tierra el ilustrísimo padre; despréndela de los hombros al indio; dásela a contemplar y a adorar a sus domésticos. Y colgada en su sagrado oratorio, viene Juan Bernardino y conforma lo referido con su nueva relación y milagro. Pónese calor en la nueve fábrica del templo que pedía la Señora; consíguese dentro de quince días y es llevada la santa efigie con el solemne aparato, pompa y suntuosidad que sabe la mexicana piedad y grandeza.

### 1

La tarde propia de la ya mañana,  
la senda a su alquería repitiendo  
iba Juan, y la luz ultramontana  
del sol hacia su clima entre muriendo,  
cuando en el monte la alba soberana

tercera vez se le mostró riendo  
y por su propio nombre le saluda  
preguntándole nuevas que no duda.

## 2

«Ya, Señora, sabrás, siendo María,  
cómo tu causa por encomendada 10  
a la de ningún dote agencia mía  
no sólo en calma, pero mal parada  
queda en México, cuando su más pía  
la interpretó opinión a bien soñada,  
que otros quisieron, para mi despeño, 15  
que otro brebaje me brindase el sueño.

## 3

»Busca por la oriental otro que sea,  
si tu favor pretendes sea creído,<sup>73</sup>  
de las ruidosas prendas que desea  
para su asenso el español oído, 20  
que a mí ya es imposible que me crea  
cuando a mis voces yace tan dormido,  
que lo que entonces vi y ahora veo  
de mi embriaguez lo atribuyó a Morfeo.»

## 4

A tal candor no pudo alba tan pura 25  
negar el que jamás negó a inocente,  
risueño labio, bien que con medida  
le enseñó a su arbitrista balbuciente  
cuánta a su orden superior criatura  
tenía no más santa que elocuente, 30  
pero que en su ningún caudal quería  
ostentar su mayor soberanía.

## 5

«Ve en paz –le despidió– tímida oveja,  
y cuando en pos de tu celeste vengas  
pasto, en la tierra de explorar no deja 35  
este repecho, donde porque tengas  
alivio en el tormento que te aqueja  
pondré en quien oyere tus arengas  
tal fe de que yo soy la que te envío,  
que el mayoral te apruebe nuncio mío.»<sup>74</sup> 40

<sup>73</sup> *Princeps*, PA: «si tu favor pretendes *que* sea creído,». Verso hipermétrico. Suprimo el relativo *que* para restablecer el endecasílabo.

## 6

De admiración embelesado y gozo  
 a saltos de placer sumó el camino,  
 mas no faltó a su dicha estigial pozo,  
 pues a su deudo halló Juan Bernardino,  
 expuesto el alma al último sollozo 45  
 y el cuerpo a ser del túmulo inquilino,  
 de un *cocoliztle*, achaque al mexicano  
 no más incorregible que tirano.

## 7

¡Picante enemistad, odio caribe,  
 el *cocoliztle* en nuestro idioma suena, 50  
 que Átropos tuvo allí con la que vive,  
 no en la ciudad, que pica, viva almena  
 o muralla dejó que no derribe:  
 la más fuerte salud, plaza de arena,  
 aun cuando de Esculapio la socorre 55  
 tropa auxiliar, cuando ella pica, corre!

## 8

Solícito pues Juan cuantas le pudo  
 humanas contras al enfermo aplica,  
 viendo empero a su tío, si no el nudo<sup>75</sup>  
 a la garganta, al vientre la atroz pica, 60  
 el que de lo inmortal sagrado escudo  
 la católica Palas comunica  
 en semejante lid a su Teseo,  
 partió a buscarle a pasos de correo.

## 9

Mas recelando –sayagués recelo– 65  
 que la divina Madre le impidiese  
 camino en que a su hermano le iba el cielo  
 –cual si de águila tanta se pudiese  
 escapar a la vista o ir al vuelo  
 aunque detrás del mundo se escondiese– 70  
 por el opuesto rumbo dobló el monte,  
 pero en vano gastó nuevo horizonte.

## 10

Por la contravertiente o derecera  
 del que al ir y venir reconocía

<sup>74</sup> PA: «que el mayoral apruebe nuncio mío.». Omite el pronombre personal *te*.

<sup>75</sup> PA: «viendo empero a su tío, *uno* el nudo».

cerro, echó el macehual, pero tan fuera  
del que fin su rodeo pretendía,<sup>76</sup> 75  
que la fuga zahiriéndole grosera,  
persona y pasos le embargó María.  
Su yerro Juan enternecido acusa,  
bien que le dora con divina excusa: 80

## 11

«Temiendo que de hallarte en la tardanza  
no enfermase mi tío a la otra vida  
(que a la de acá ya está sin esperanza),  
del que tu Hijo a la mortal herida  
remedio instituyó, dejó libranza, 85  
iba, huyendo tu dulce detenida,  
a buscarle el quirurgo competente,<sup>77</sup>  
con que de ti, por ti, me incurri ausente.»

## 12

«Pláceme la razón de tu extravío,  
mas de tu deudo olvida el accidente 90  
creyendo el que me asiste poderío  
para darle, no ya convaleciente,  
pero salud de tan holgado brío,  
que juzgue el pueblo se soñó doliente;  
si no es que tú también con tu prelado 95  
vives de que ésta soy desconfiado.»

## 13

«Nunca manchó tu siervo pensamiento  
tal duda, pues en prueba de quién eres  
tu faz pureza da, tu vida acento;  
siempre la más feliz de las mujeres 100  
te confesé en los ocios del tormento.  
Dame en rostro la culpa que quisieres  
con tal que no me toque en la fe tuya;  
si no pretendes que otra vez me huya.»

## 14

«Dos días ha me avisaste que una seña 105  
te encargó le llevases tu prelado  
que hiciese de quién soy digna reseña;  
no será incierta la que vuelta en prado  
por el hibierno esa cambrosa breña,<sup>78</sup>

<sup>76</sup> PA: «de él que sin su rodeo pretendía.»

<sup>77</sup> PA: «a buscarle el *cirurgo* competente:». La *princeps* escribe la forma culta *chirurgus*: «quirurgo. (Del lat. *chirurgus*). 1. m. cirujano» (RAE).

de pungentes espinas sitiado, 110  
 diere con novedad copia abundante  
 de rosa no más bella que fragante.

## 15

Dobla de esa colina el desaseo  
 y de la que a su espalda mancha hermosa  
 vieres (cual lunar bello en rostro feo) 115  
 en tierra macilenta ufana rosa  
 (flor que suelo dar yo por jubileo),<sup>79</sup>  
 troncha las que en tu manta venturosa  
 den a tu sacro dueño no pequeñas,  
 si de Asís viene, de mis gracias señas. 120

## 16

No en México será menos divina  
 seña a su mitra de que yo te envío  
 tanta en hibierno flor hircuntina  
 que la que Asís dio a Roma en el estío  
 y a su tiara fue tan fidedigna<sup>80</sup> 125  
 purpúrea firma del indulto mío,  
 que de mi Hijo entonces tesaurario  
 a rosa vista nos franqueó el erario.»

## 17

Dijo; y no bien el macehual vencida  
 vio de su pie veloz la estéril frente 130  
 cuando la hermosa majestad florida,  
 de su esmeralda y púrpura reciente  
 no más desabrochada que vestida,  
 victorias anticipa al obediente,  
 que a lid ninguna las halló en los ojos<sup>81</sup> 135  
 y a sus fragantes las halló despojos.

## 18

Rosas –que ufana invidia a sus estrenas<sup>82</sup>  
 fueran Gnido y Pafos del verano–<sup>83</sup>

<sup>78</sup> PA: «por el hibierno esa *cumbrosa* breña,». PA considera que *cambrosa* es errata por *cumbrosa* (= alta, encumbrada). Castro deriva *cambrosa* de «cambrón» o «cambronera»: una especie de planta espinosa que sirve para cercar los terrenos. «Arbolillo que ordinariamente nace y se planta en lo vallados... Produce los ramos derechos y espinosos, las hojas largas y angostas y los tallos muy verdes: sirven para cerrara las heredades...» (*Autoridades*). Véase el capítulo 2.4 de la tesis donde comento esta octava.

<sup>79</sup> MP: «–flor que suelo *Yo dar* por jubileo–». Altera el orden de las palabras.

<sup>80</sup> *Princeps*, PA: «y a su *tierra* fue tan fidedigna». Sigo la enmienda propuesta por MP.

<sup>81</sup> MP: «que a lid ninguna las halló en *sus* ojos».

<sup>82</sup> MP: «Rosas –que ufana invidia sus estrenas». Suprime la preposición *a*.

<sup>83</sup> MP: «fueran *a* Gnido y Pafos del Verano–». Intercala la preposición *a*. Véase la nota anterior.

de un siempre hibierno monte a manos llenas  
 llevó Juan al registro mariano, 140  
 que uno y otro repaso de azucenas  
 con las sin pares cinco de su mano  
 les dio y creciendo a su natal pintura<sup>84</sup>  
 más puro carmesí, nieve más pura.

## 19

«Vuela –le exhorta– de mi fiel rebaño 145  
 al digno mayoral y esas le enseña  
 ninfas que a Flora en su miseria el año  
 dio en tal matriz que más diera una peña;  
 que vea por más señas que feo paño  
 de la sin mancha el arte desempeña, 150  
 no hayas recelo, ve, que aun en tu manto  
 hará fe a Juan, si es mío, signo tanto.

## 20

»Advierte empero que ninguno vea,  
 antes que el digno Juan de visión tanta,  
 la que sacó de abril nueva librea 155  
 este diciembre a tu erizada manta;  
 en tanto esta y aquella mano emplea  
 en su custodia del que se adelanta,  
 cual veo, a registrarla, pero en vano,  
 pues va en las tuyas mi valiente mano. 160

## 21

»Sólo al de Asís señor, ya vuelto infante,<sup>85</sup>  
 de Roma sacro en *Tenoztlán* patricio,  
 descogerás mi lábaro fragante;  
 será empero que algún pequeño indicio  
 sus domésticos vean importante, 165  
 que en tanto humilde rara vez de oficio  
 ni Argos los ojos a poner acierta  
 si milagrosa voz no le despierta.»

## 22

Dijo; y Diego los pies y aun al sentido  
 de las palabras vuelto, aunque librado, 170  
 daba a tan alta voz profundo oído  
 de la florida carga más levado,  
 que en sus brazos aquélla tanto ejido

<sup>84</sup> MP: «les dio, creciendo a su natal pintura». Suprime la conjunción y.

<sup>85</sup> *Princeps*: «Sólo es de Asís ceño, do a un suelto Infante,». Sigo, con PA y a reserva de una mejor lectura, la enmienda propuesta por MP.

dejó en tan poco día sincopado,  
que niño el sol el pastoral palacio  
veloz saluda si él le hirió despacio. 175

## 23

¿Pero qué? ¿Un indio pobre tan del todo,  
que en cualquier línea igual se halló desnudo  
blanco, ya de uno y otro infame apodo,  
que recabar en el palacio pudo?<sup>86</sup> 180  
Y más cuando su idioma no más godo  
por noble fue que gótico por mudo  
del extranjero, aunque español, oído,  
sino desprecio, ultraje, befa, olvido.<sup>87</sup>

## 24

¿Pero qué importa, si de estrellas tanto  
debió caducas nadie a su fortuna  
como de inmuebles con tu pobre manto<sup>88</sup>  
divide el cielo? Dígalo la luna,  
contenta de tu capa con un tanto,  
y firmenlo en tus alas una a una  
plumas querub, que de su palio a orillas<sup>89</sup> 190  
por exaltarle tu beldad humillas.

## 25

¿Qué importa pues que de civil tractiva  
el genio, el labio, el hábito, la traza  
desnudo vayas, cuando tanta archiva fama  
el rosario, que tu ayate engaza? 195  
Venturosa aciaguez cuando tan viva  
llevas en el escudo que te abraza<sup>90</sup>  
como pintada de su mano a Palas.  
¡Grita en palacio pues te sobran alas! 200

## 26

Que no es de confusión ese palacio,  
y aunque lo fuera, a la que en cerco viste  
reina el febeo en tu alquicel topacio  
ni aun Babel en persona se resiste.

<sup>86</sup> PA: «*qué* recabar en el palacio pudo?».

<sup>87</sup> PA: «*si no* desprecio, ultraje, befa, olvido.».

<sup>88</sup> PA: «como de *inmuebles* con tu pobre manto». La *princeps* escribe *inmuebles*; entiendo que se refiere a las estrellas del manto guadalupano, por eso translitero *inmuebles* (=inmóviles).

<sup>89</sup> PA: «plumas, *que* querub, que de su palio a orillas,». Verso hipermétrico. Suprimo el primer relativo *que* para restablecer el endecasílabo.

<sup>90</sup> *Princeps*: «*nevas* en el escudo que te abraza». Corrijo con PA.

Haz que el suyo el palacio, y no tu espacio  
 –pues él a ti, no tú el pie tuviste–,  
 acuse, cuando en tu rebozo advierta  
 que la del cielo galanteó su puerta. 205

## 27

Entra sin reparar galas ni modos  
 al sacro don fray Juan, y con la tuya 210  
 dudes que, aunque de fuera entres los codos,<sup>91</sup>  
 saldrás, pues le entras hoy tan con la suya,  
 que él mismo, en viendo a la que en Juan de todos  
 por benéfica Madre se dio, cuya  
 belleza en tu telliz viene estampada, 215  
 se doble en cultos arcos a su entrada.

## 28

Del monte mientras la serrana bella,  
 que un tiempo desde el valle a la montaña  
 subió a extinguir la capital centella  
 del mayor Juan, desciende a la campaña 220  
 a borrar de otro Juan la letal huella  
 de un causón tan de muerte, que es guadaña,  
 si al filo o a la punta poco importa,  
 cuando al que dio a la parca no fue corta.

## 29

No digo que ambos sitios, no, a la historia 225  
 honrase a un tiempo la marcial potencia;  
 no que cuando florida ejecutoria  
 en el cerro al sobrino le indulgencia,  
 en el aire, al buen aire de su gloria,  
 apagase al buen tío la dolencia; 230  
 no que a éste la salud cuando aquél flores  
 diese, haciendo de un vuelo dos favores.

## 30

Mas si en jornadas dos aquél no pinto,  
 una misma beldad en dos parajes  
 será a la idiota oreja labirinto 235  
 y así te la imité de dos viajes  
 por servir al discurso y al instinto:  
 uno desde sus altos homenajes  
 al monte, y otro del monte hasta el ejido,  
 porque el de cera no se queje oído. 240

<sup>91</sup> PA: «no dudes que, aunque fuera entres los *godos*,».

## 31

En tanto pues que Diego a su embajada,  
 por la salud del deudo prometida  
 de su palabra fiel instimulada,  
 ora en querubes alas conducida  
 o las de su querer plumas calzada, 245  
 partió la intacta Madre de la vida,  
 y tan veloz cual no consiente idea  
 de la montaña se intimó a la aldea.

## 32

Hierba y lama fundó, junco y carrizo  
 al palustre aldeán alojamiento,<sup>92</sup> 250  
 albergue a la sazón menos pajizo  
 que fúnebre por triste monumento  
 del casi ya difunto que le hizo;  
 de achaque tan voraz, que de los ciento  
 en que una vez picó fiero contagio, 255  
 los ciento se tragó contra el adagio.

## 33

Hirió la etérea luz la agreste casa  
 y por las brechas de su infiel reparo  
 entró al mísero albergue tan no escasa,  
 que le causó al bujío día más claro 260  
 que el sol caldaico a su campaña raza;  
 cuyo de gracia largo a par de avaro,  
 bien cual virgen fulgor de nocumento,  
 nuevo al que ya espiraba inspiró aliento.<sup>93</sup>

## 34

No así absorto el consulto de areopago,<sup>94</sup> 265  
 viendo morir al sol en plenilunio,  
 en su memoria decretó el estrago  
 del orbe o de su autor el infortunio,  
 como el bozal de ver bañar su lago  
 de un sol por el diciembre cual por junio 270  
 jamás se vio, pensando que se había  
 mudado el cielo, el año, el mes, el día.

## 35

Cuyo solar, apenas conocido  
 de otro que el sol vulgar, la empírea luna

<sup>92</sup> PA: «al palustre *aldeano* alojamiento».

<sup>93</sup> PA: «nuevo al que ya *expiraba* inspiró aliento». Conservo *espiraba* por la aliteración.

<sup>94</sup> PA: «No así absorto el consulto de *areópago*».

dejó de honor celeste ennoblecido, 275  
y al que estigial de leva halló laguna,  
duramente acostado, dura herido,  
con esperanza de vivir ninguna,  
de la primer visita tan robusto,  
que en culta admiración le quebró el susto. 280

## 36

«¿Quién eres, nueva estrella matutina  
–exclamó–, cuya pitimal potencia,  
siendo a un tiempo mi Apolo y medicina,  
curó con una vista mi dolencia;  
que aunque a las nobles de imitarse dina<sup>95</sup> 285  
doncellas nuestras la exterior decencia,  
tu beldad mal encubres, pues pareces,  
si una veces mujer, deidad más veces?»

## 37

«Ave Juan Bernardino, Dios te guarde;  
ten salud, deja el suelo de tu cama, 290  
pues ya de la que ardió fiebre cobarde  
huyó a mi dulce voz su amarga llama.  
Disponte a hacer de mi favor alarde,  
mira que ya el obispo, a quien la fama  
llegó de tu salud por tu sobrino, 295  
a México previene tu camino.

## 38

»Di a mi querido siervo y tu prelado  
(que allá vas de quién soy tan fiel testigo,  
como de mi favor exencionado,  
cuando te preocupé del que contigo 300  
féretro estaba ya resucitado)  
que me erija el que dije y ahora digo  
templo en el monte donde la mentida  
de dioses madre un tiempo fue aplaudida.

## 39

»Porque en ese de México desvío, 305  
estéril monstruo de su ameno clima,  
escorial de idólatras impío,  
monte inamable desde el pie a la cima,

<sup>95</sup> PA: «Que aunque a las nobles de imitarse *digna*». Anota PA: «La voz <dina> la registra la DRAE, pero hace nulo sentido en este contexto» (p. 400). Castro escribe *dina* (=digna) en función de la rima, como era corriente en la poesía áurea. Góngora, soneto para el sepulcro del Greco, verso 5: «Su nombre, aun de mayor aliento dino».

casa me plugo hacer, no de vacío,<sup>96</sup>  
 mas porque de mí llena me redima 310  
 el robo de mi príncipe renombre,  
 si al cielo de placer, de indulto al hombre.

**40**

»Do a la tarde, a la noche, a la mañana,  
 no benéfica menos que divina,  
 la puebla en sus fortuitos mexicana 315  
 me habrá en su labio no bozal vecina,  
 mas de verdad, aunque en el monte llana,  
 mientras el orbe su vaivén termina,  
 a serle a mejor Rey conquistadora  
 en el valle o la cumbre a cualquier hora. 320

**41**

»Cuyo titular mío sea renombre  
*la que fieras ahuyenta*, aunque ya veo  
 que adultera sin culpa aqeste nombre  
 al labio mexicano el europeo;  
 mas como yo de allí cuantas del hombre 325  
 son y serán, logrando mi deseo,  
 fieras ponga en hūida más atroces,  
 ¿qué importa mude la piedad mis voces?

**42**

»Mi aspecto y forma en la memoria escribe  
 sin discreparme alguna circunstancia 330  
 de las con que tu vista me percibe,  
 no sea trastorne la medrosa instancia  
 en pesquisarte, cuando no derribe  
 la verdad mía, tuya la constancia;  
 porque con mi ya en México celeste 335  
 signo, del hecho al dicho seas conteste.»

**43**

Despareció la sol, pero en el aire,  
 do su anitdotal voz galán desnuda  
 dejó la casa del feroz desaire  
 que de su huésped la iba a hacer viuda,  
 y al indio al salutífero donaire 340  
 tal gratitud vestido, que no duda  
 dar, por la que apagó su ardiente herida  
 Virgen, mil veces la que obtuvo vida.

<sup>96</sup> PA: «casa me *plugó* hacer, no de vacío;».

## 44

Mal terciado en su capa el mexicano,  
 en el íter de aquel y este impaciente  
 doméstico obispa, curioso alano  
 quedó Juan Diego, mas tan obediente  
 al virginal precepto, que a esta mano  
 y aquella defendió la floreciente  
 copia sagrada que prendió en su ayate  
 de la curiosidad que la combate.

## 45

Pero al fin por lograrse redimido  
 de la pajense vejación un canto  
 les asomó de su alquicel florido:  
 primavera pensil juzgan su manto,  
 cuya corriendo voz al sacro oído  
 dio al piadoso pastor cuidado tanto  
 –no sin deidad– el mísero Juan Diego,  
 que a su retrete le introdujo luego.

## 46

No turbó al indio la obispa presencia,  
 mas con su modo le informó galano  
 –que en el de hablar con crespas reverencia,  
 como la abunda el labio mexicano,  
 gasta el humilde más, más elocuencia–<sup>97</sup>  
 del que signado de la intacta mano  
 testimonio en la manta le traía  
 de que es la misma Reina quien le envía.

## 47

Y a la propia del hombre vuelto planta<sup>98</sup>  
 de la que a su pastor dobló rodilla  
 dio libertad a su prendida manta,  
 que en lluvia hermosa por cualquier orilla  
 de flores prorrumpió, pero no espanta  
 porque las estampó la maravilla  
 florida sol, serenidad amena,  
 que en la tilma pintó la *Gratia plena*.<sup>99</sup>

## 48

Echóse al suelo la piedad sagrada

<sup>97</sup> *Princeps*: «gasta el humilde más, más *reverencia*». Sigo, como PA, la enmienda propuesta por MP para evitar la repetición de la palabra *reverencia* en posición de rima.

<sup>98</sup> PA: «Ya la propia del hombre vuelto planta».

<sup>99</sup> PA: «que en la tilma pintó la *Gracia plena*.».

en su obispo, y el uno y otro brazo  
del indio al cuello, donde trae fiada  
la informe capa de su duplo lazo, 380  
cuya en las sacras manos elevada  
del que absolvió del nudo el embarazo  
efigie estuvo, mientras la adoraban  
cuantos a la sazón le circunstaban.

## 49

Y a su interior llevándose sagrario, 385  
con la entonces decencia más posible,  
el mexicano colocó florario:  
émula copia, menos lo terrible,  
de la floresta del jardín primario,  
cuyo si umbral al hombre inaccesible 390  
hizo de un ángel la voraz ronfea,  
querub risueño este otro le franquea.<sup>100</sup>

## 50

Doce el décimo mes soles contaba,  
que hoy duodécimo fuera si Octaviano  
no hurtase en pos de Julio el que tocaba 395  
nombre al diciembre sin temor de Jano  
(no escriben la que sombra el sol rayaba),  
cuando en el del humilde americano  
manto, de gloria ya, si antes de pena,  
de flores se copió la nazarena. 400

## 51

Imitación tan clara aunque sucinta  
de la con Hijo matronal doncella,  
que si de racional no se despinta  
a los ojos se borra por no bella.  
No habrá quien no la saque por la pinta, 405  
viéndola de ángel, sol, luna y estrella,  
igualmente vestida que calzada,  
imagen de la Madre intemerada.

## 52

Convocado a palacio el día siguiente<sup>101</sup>  
del silbo pastoral Juan Bernardino 410  
la celestial visión narró fielmente,  
contestando al que trajo su sobrino  
antes de verle, sin dejar luciente

<sup>100</sup> *Princeps*: «querub risueño *esto* otro le franquea.». Sigo, como PA, la enmienda propuesta por MP.

<sup>101</sup> PA: «Convocado a palacio *al* día siguiente».

ápice, simulacro peregrino,  
y con el nuevo de su inesperada  
salud cerró milagro su embajada.

415

**53**

Noches catorce apenas huyó el día  
desde esta a *Tenoztlán* felice hora  
cuando por su nobleza y clerecía,  
en fausto y religión competidora,  
al monte que ordenó, do ya tenía  
epiciclo capaz la sacra aurora,  
fue conducida con magnificencia  
a tomar posesión de su influencia.

420

## CANTO QUINTO

No contiene más que la descripción de la santa imagen. Servirá de su compendiosa inteligencia o sinopsis el historial dibujo que de su admirable pintura dejó escrito el ilustrísimo señor don Juan García de Palacios, siendo canónigo de la Santa Iglesia de los Ángeles, en su relación impresa el año de 1660, desde el folio 6 a la vuelta hasta el 7.

## 1

Raso –maguey le llaman– vegetable  
de esta parte del Cancro lleva el suelo,  
planta tan a su dueño usufructuable,<sup>102</sup>  
cual concedió a otra tierra ningún cielo;  
a los del tiempo asaltos indomable, 5  
dura al sol, dura al agua, dura al hielo,  
su corazón lo diga alado a pencas  
de agudas archas más que las flamencas.

## 2

Su tronco neto el pleno abarque impide<sup>103</sup>  
de brazos dos en bicodal altura; 10  
su herido corazón licor despide  
que al de Hiblea no le invidia la dulzura;<sup>104</sup>  
asado, electo pasto al gusto mide,  
agradecida planta, fiel criatura,  
pues al que a ningún costo la cultiva 15  
no sabe, aunque la tuesten, ser esquiva.

## 3

Tres potables le brinda, uno es vino  
que cuando la alquitara le resuelve  
sabe correr por aguardiente fino;  
su castigada hoja en hebras vuelve 20  
hilo, si no de asiento, de camino;<sup>105</sup>  
de afán y frío en el hogar absuelve,  
y al fin, sobre otros mil usos, al dueño  
sirve de vino, agua, dulce y leño.

## 4

Aristarco de a pie, plebeyo diente 25  
juega el colmillo y de tu flaco embaza,  
Horacio no, si estómago impaciente,  
la cruda lima astada en alcarraza:<sup>106</sup>

<sup>102</sup> MP: «planta a su dueño tan usufructuable,». Altera el orden de las palabras en el verso.

<sup>103</sup> PA: «Su tronco negro el pleno abarque impide».

<sup>104</sup> MP, PA: «que al de *Hiblea* no le invidia la dulzura;».

<sup>105</sup> PA: «hilo, sino de asiento, de camino;».

di que es de monstruo la que a su escribiente  
pluma del principal asunto enlaza, 30  
y cierra que un mezcale pintar supe  
cuando el tema es la flor de Guadalupe.

## 5

Y te responderá la maravilla  
que entre los otros que a su primer planta  
milagros concurrieron a la silla, 35  
siendo el que a los pintores más espanta,  
no es el que a todos menos maravilla  
que arrostre tal primor tan cruda manta  
y al pincel tal matiz beba un bohemio<sup>107</sup>  
aun de colores líquidos abstemio. 40

## 6

Deba en mi estilo, en mi pluma deba  
a la virgínea Madre aquesta fama  
el *para todo* de la España nueva,  
sepa la antigua de raíz la trama  
del lienzo estéril, donde tanta lleva 45  
florida copia de Jesé la rama,  
que de corteza a flor milagros tupe  
en su imagen del nuevo Guadalupe.

## 7

De lo que inútil más su penca al mazo,  
o entre una y otra piedra rastrillado, 50  
despidiendo a otro fin útil bagazo,  
materia en blancas hebras da a un hilado,  
duro tres tantos más que el cañamazo,  
constaba el telliz, donde, a más de usado  
de un mísero aldagués por tilma al hombro, 55  
pintó la maravilla con asombro.

## 8

Dos, poco más, llenó varas en alto  
del sayagués américo la capa,  
donde el sacro pincel rayó tan alto,  
que de su vuelo cielo no se escapa, 60  
pues ni el empíreo se le fue por alto  
en la que pinta de ambos orbes mapa:  
dígalo aquel querub en quien estriba  
cuanto hay de Dios abajo cielo arriba.

<sup>106</sup> PA: «la cruda lima *hastada* en alcarraza».

<sup>107</sup> PA: «y *el* pincel tal matiz beba un bohemio».

## 9

Palmar seis veces de altitud descuella  
 su elevación desde la heroica planta,  
 cuya a la luna generosa huella  
 luces pule, candores adelanta  
 hasta el sol, cuyos doce a tanta estrella  
 vienen rayos ceñir su sacrosanta<sup>108</sup> 70  
 frente, que consiguieron por su ambiente  
 ignorar el ocaso en occidente.

## 10

De una y otra mitad se componía  
 el lienzo –a quien grosera unión bastante  
 hizo capa a los hombres que cubría– 75  
 en do el albor de su primer instante  
 tan altivo copiar quiso María,  
 que al gutural tropiezo huyó el semblante,  
 porque no fuese, cuando le traslada,<sup>109</sup>  
 ápice de la viva a la pintada. 80

## 11

Generosa el aspecto y la belleza  
 –de cuerpo entero la dijera el arte–  
 la esforzó de su mano la destreza;  
 mas como no hay facción, línea ni parte  
 alguna en su beldad sin entereza, 85  
 pluma y frase rodearon informarte  
 por cuerpo entero el arte de su copia,  
 por ociosa, mas no por frase impropia.<sup>110</sup>

## 12

Talar vestido, señorial ropaje  
 –que de una vez de cuello a pies vestido 90  
 honora y atavía-, heroico el traje  
 la usó el pintor, de púrpura teñido:  
 a quien sombra feliz cultó celaje<sup>111</sup>  
 a un carmesí de industria obscurcido,  
 en cuyo campo el oro no más flores 95  
 plantó sutiles que aumentó labores.

<sup>108</sup> *Princeps*, PA: «*tienen* rayos ceñir su sacrosanta». Entiendo: «cuyos doce rayos vienen [a] ceñir a tanta estrella su frente sacrosanta».

<sup>109</sup> PA: «porque no *fue de*, cuando le traslada.»

<sup>110</sup> PA: «por ociosa, *unas* no por frase impropia.»

<sup>111</sup> PA: «a quien sombra feliz *culto* celaje». La palabra funciona gramaticalmente como verbo, acaso una creación de Castro a partir del verbo latino *colo*, entre otras acepciones, *cultiva*, *adornar*.

**13**

Púsola del pintor la docta mano,  
 no con menos piedad que gracia, juntas  
 las manos sobre el pecho soberano,  
 que al rostro erigen sus nevadas puntas; 100  
 porque juntando palmas mano a mano  
 puede tenerse, oh Dios, que la trasuntas  
 con tu rigor cuando tu enojo vea,  
 pues de la que te ruega pintó idea.

**14**

Culta el cuello del sagro una bisagra, 105  
 óvalo y oro que una cruz guarnece  
 de negro esmalte y su valor consagra,  
 subiendo el oro a cuantas ya merece  
 de religión finezas en que flagra.  
 Lo demás del vestido mengua y crece, 110  
 y en olas de tal aire se sinúa,<sup>112</sup>  
 que al vadearlas el pincel fluctúa.

**15**

Obra del cinto, cuyo matizado  
 creció el precio a la púrpura florida  
 del que ya veces dos lo suspirado 115  
 tendrá por flor, por flor tendrá la herida,  
 viéndose con color de tal violado,  
 pues dejando ni holgada ni oprimida  
 la vestidura, de arte la dispone  
 que fealdad quita donde rugas pone. 120

**16**

Tan fácil de vestirse como airosa  
 la suelta manga por el mariano  
 brazo, formando senos, corre undosa  
 la vuelta de su estrecho a cada mano,  
 donde parda el color felpa vistosa 125  
 forros muestra de hibierno cortesano,  
 indicando en sus pulsos que interiora  
 alba nevadas puntas de la aurora.

**17**

Tinto en zafir, emulación luciente  
 de esa pública bóveda del suelo, 130  
 palio o manto su Apeles dignamente

---

<sup>112</sup> PA: «y en olas de tal aire *le* sinúa.».

dio a la que es de verdad capa del cielo;  
 donde el bandido, el mísero, el doliente,  
 no venia, no solaz, vida o consuelo  
 tiene que desear, pues halla en ella  
 cuarenta y seis por mengua de una estrella. 135

## 18

Tantas rayó en igual correspondencia  
 estrellas el pincel de oro, que enciende  
 lo azul del manto, cuya descendencia  
 esta y aquella mano Virgen prende<sup>113</sup>  
 entre el pecho y los brazos sin violencia,  
 pues la prisión caídas le suspende  
 al manto, que modesto crespas en ala  
 dobleces puras con divina gala. 140

## 19

Sobre la excelsa parte el manto ajusta  
 diadema real de un oro que pudiera  
 dar al sol, cuyo globo le circunsta,  
 no poca invidia si el metal no fuera  
 solar estirpe de su llama augusta;  
 mas una y otra de arte se atempera,  
 que opuesto el giro de ambas ocasiona<sup>114</sup>  
 imperial de oro y sol fénix corona. 150

## 20

Bajos los ojos, alta la medida,  
 de aquéllos el color tan retirado  
 a nuestro aspecto, como en la clausura  
 virginal de su párpado cerrado,  
 desear y ver se deja su hermosura;<sup>115</sup>  
 si no es que, por no hallar del matizado  
 que piden sus dos soles paralelo,  
 el discreto pincel recurrió al velo. 160

## 21

¿Qué mucho, si otra vez que la divina  
 pluma sus ojos describirnos quiso  
 se acogió de Hesebón a la piscina,  
 dejando su color tan indeciso  
 como el pincel; echándole cortina 165

<sup>113</sup> *Princeps*, PA: «esta y aquella mano Virgen *aprehende*». Verso hipermétrico. Propongo *prende* para restablecer el endecasílabo.

<sup>114</sup> PA: «que, opuesto *al* giro, de ambas, ocasiona».

<sup>115</sup> MP: «desear y ver deja su hermosura;». Suprime el pronombre *se*.

de un símil tan expuesto a incierto viso  
y no más arduo en frase que en idea  
a la piedad que ansiosa lo desea?

## 22

Debe de ser color inaccesible  
aquél de sus visuales dos espejos, 170  
pues voz, pluma y pincel, a quien posible  
es todo, le pintaron tan de lejos,  
que al fin nos lo dejaron invisible,<sup>116</sup>  
bien cual de su color siempre perplejos.  
Traza fue del pintor, alto desvelo, 175  
dejar lo que es del cielo para el cielo.

## 23

La que ultimó su rostro superficie,  
si al oro y alabastro no le debe  
su amable tez, de entre Narciso Clicie<sup>117</sup>  
con templanza feliz el color bebe, 180  
puesto que en su semblante nos delicie  
el de un trigueño que esmaltó la nieve,  
afectando el color en su retrato  
a los ojos de nadie menos grato.

## 24

Negro afeitó el matiz de su cabello, 185  
y aunque cercado su melena hermosa<sup>118</sup>  
ansias mostraba el sol de enrojecello,  
quiso empero belleza tan piadosa  
escusar a la noche el descabello,<sup>119</sup>  
que en vez de triste ya vanagloriosa, 190  
viendo allí su color ennoblecido,  
no le pesa de haber anochecido.<sup>120</sup>

## 25

De en medio de la frente dividida  
en dos pobladas crenchas su madeja,  
a una y otra mejilla esclarecida, 195  
no de aladar o trémula guedeja,  
sino porque resalte más lucida

<sup>116</sup> MP: «que al fin nos lo dejaron *imposible*,».

<sup>117</sup> MP, PA: «su amable tez de entre Narciso y Clicie».

<sup>118</sup> *Princeps*: «y aunque *cercado* su melena hermosa,». Corrijo con PA.

<sup>119</sup> MP, PA: «*excusar* a la noche el descabello,». Conservo *excusar* por la aliteración con *descabello*.

<sup>120</sup> *Princeps*: «no le *pesar* de haber anochecido,»; MP: «no le *pesara* haber anochecido,». Entiendo, con PA, que el verbo es *pesa*.

de umbroso esmalte o abultada ceja  
sirve, que o no lo es o bastardea  
la beldad que el desorden hermosea. 200

## 26

Negras las cejas corren libremente  
en latitud, hilando muy delgado  
pelo y matiz, mas con primor valiente  
el que allí les fue campo encomendado;  
y la que de los soles de su frente 205  
su viso niega el párpado nevado<sup>121</sup>  
serenidad benigna restituyen  
en arcos, que no hay paz a que no influyen.

## 27

Todo el sol, de quien sombra fue Briareo,  
con cien manos a todos comedido, 210  
galán se ocupa en el dichoso empleo  
de lucir este cielo colorido;  
dándole vuelta con feliz rodeo  
de polo a polo airoso, tan medido,  
que rayos cuatro en pos de otros cuarenta 215  
del hombro a planta a manos ambas cuenta.<sup>122</sup>

## 28

Los que restaron doce al centimano<sup>123</sup>  
brazos de luz o fuerzas luminosas  
tiran, cogiendo vuelo más ufano,  
puntas del sol que rayan tan gloriosas, 220

<sup>121</sup> PA: «su viso niega el párpado *cerrado*,».

<sup>122</sup> Entre las páginas 80 (octavas 24-26) y 81 (octavas 27-29), cuatro de las *princeps* consultadas intercalan un papel con la siguiente nota: «Ya impreso este poema, se halló después, en uno de sus más antiguos traslados, esta octava que falta en los más; y para que nada del autor quede en deseo, se pone aquí, y debe ser la XXVIII en el orden de las de este quinto canto, que entra antes inmediatamente de la segunda octava de la pág. 81 que se ha de leer así: «Los que restaron doce al centimano, &c.

Tiene el planeta a la virgínea espalda  
su oriente; por allí va amaneciendo  
en las cien luces que de cumbre a falda  
van al mariano oriente esclareciendo:  
doce volando en su feliz guirnalda,  
cuatro y cuarenta en ala repartiendo  
de viso y arte, que le forman sacro,  
celestes nicho al digno simulacro».

Sobre este papel intercalado, véase el capítulo 1.2 de la tesis, donde justifico mi decisión de no incorporar la octava al cuerpo del poema. PA, en cambio, la integra al cuerpo del poema pero en una posición equivocada.

<sup>123</sup> *Princeps*, PA: «Los que restaron cuatro al centimano». La errata es clara: la octava anterior (27) menciona cien rayos-manos, 44 a cada lado de la Virgen (= 88); por tanto, para sumar cien faltan doce, no cuatro como dice la *princeps*. Véase, por lo demás, la próxima octava (29).

que al ámbito del rostro mariano  
dan vuelta a usanza del que usaron diosas,  
tocando empírea rueda que desanda  
de humana la belleza con quien anda.

**29**

Con cuyas doce el sol lumbres el sello 225  
echó al asiento que en el sacro adorno  
gasta desde una del virgíneo cuello  
a la otra parte, coronando a torno  
su faz, diadema, sienes y cabello,  
donde tan a las manos ve el retorno 230  
el celesta jayán, que al menos gana  
que no se le despinte la mañana.

**30**

Pues sobre un siglo ha ya no pocos soles  
que el de occidente Guadalupe honora,  
prosiguiendo matices y arreboles 235  
la maravilla que pintó la aurora,  
y que el sol de brillantes girasoles  
circunda su hermosura vencedora:  
con que mientras del tiempo triunfa aquélla,  
jamás de aquel occidental querella. 240

**31**

No allí a sus rayos el fulgor ondea  
superior, por derechos los desprende,  
y una y otra ostentando acción febea  
de flechero y pintor la gracia emprende:  
aquél que hiera y éste que hermosea 245  
la crespa sombra que a servirle atiende;  
aquél que a puro arpón la nube eriza  
y éste que de arreboles le matiza.

**32**

Van las nubes del sol como que huyen,  
en cuya forman retirada bella 250  
nevados horizontes que circuyen  
de cerca al sol, de lejos a la estrella,  
dejando entre el sombrío que construyen  
y la punta solar gloriosa huella;  
por la convexa corren a pie obscuro 255  
hasta dar del no lienzo con el muro.

**33**

De aquel sí corvo garbo y gallardía  
 que la melliza del fulgor diurno  
 luce a pesar del sol al cuatro día,  
 bñido el uno y otro cuerno eburno, 260  
 en medio de una y otra punta pía  
 suelo sirvió a María, no coturno;  
 y haciendo por aquella y esta punta  
 plaza a su emperatriz nunca las junta.

## 34

Débil, sea de pueril, de anciano sea, 265  
 sin aspirar a más llenez se ufana  
 Delia, mas ¿dónde irá que mejor vea  
 cándida luz que al pie de mejor Diana,  
 sol palestina y luna nazarea?  
 ¿Dónde estará más hueca sin ser vana 270  
 Cintia, que en donde su oquedad ve pía  
 a cualquier tiempo llena de María?

## 35

Mas, ¿qué mucho que Delia no se atreva  
 a dar un paso más, cuando se mira 275  
 al sacro pie perpetua luna nueva;  
 cuando por el candor que ella retira  
 en el que forma zoclo tantos lleva  
 la planta virginal? ¡Oh luna, estira  
 tu feliz mengua, pues con ese paso  
 acertarás ninguno hacia el ocaso! 280

## 36

Prosigue, oh Cintia, y nubes adelgaza,  
 atiza lumbres a este y a ese punto,  
 y avivando esa acción de quien abraza  
 ve ganando más cuerpo a ese trasunto, 285  
 cuando por el que tu piedad rechaza,  
 y que en menos de un mes verías difunto,  
 solar cuerpo el virgíneo te asegura  
 plenitud consistente en su hermosura.

## 37

De ese turquí país huésped ufano,  
 corto los años, largo la belleza, 290  
 con el cabello tan del astro cano,  
 con el corvejo rubio punto empieza,  
 que el celeste turquí del africano  
 cristianizó esta vez la gentileza,

formando, Cintia, en su feliz menguante,  
zoclo a la ninfa y al garzón turbante. 295

**38**

Aquel de Adonis, digo, envidia pura,  
galán denuesto del garzón ideo,  
de cuya el sacro Apeles hermosura  
sólo concede al público recreo 300  
la que va de la frente a la cintura,  
que la demás se le quedó en deseo  
al pincel, porque el lienzo, que no había,  
al fin le reportó la valentía.

**39**

La que va gala del coturno al cinto 305  
suplen celajes a que el arte apela,  
la vez que de la tarja lo sucinto  
al valiente primor no le dio tela.  
Libre del susto, en la escasez del tinto,  
el Narciso de Chipre se consuela, 310  
que a haber lienzo en que estotro se acabara,  
en él de envidia aquél se amortajara.

**40**

Su edad hace a su estado conveniencia  
y a lo inculpable entrambos asonancia,  
porque uno y otro son de la inocencia; 315  
años supone muchos para infancia,  
pocos empero para adolescencia;  
diéronle aquéllos en que sin jactancia  
no asoma sus facciones la malicia:  
niñez celeste, angelical puericia. 320

**41**

De su traza es tan fuera el ministerio,  
que si aquélla es de amor, éste de Atlante;  
sobre cuya cerviz no ya el imperio  
estriba de aquel orbe rutilante,  
sino la esfera que al inmenso Eterio 325  
capaz fue hospicio siendo caminante,  
la que epiciclo sacro contenía  
al sol que en globos once no cabía.<sup>124</sup>

**42**

<sup>124</sup> PA: «al sol que en *globo* once no cabía.»

Sago talar en carmesí teñido  
 viste el querube, que aunque de su planta  
 no tenemos entero colorido 330  
 su mitad pero, y de la curia santa  
 el uso está por el talar vestido.  
 En prisión de oro trae a su garganta  
 sujeto el cuello de la vestidura; 335  
 la demás gala suple la hermosura.

## 43

Blanco interior vestido asoma al cuello,  
 según lo muestra su cairel nevado,  
 si no es que la fatiga algún destello  
 de su candor le desató animado; 340  
 pero con tan señor galán descuello  
 camina, tan boyante, tan holgado,  
 que es preciso decir son los que vemos  
 albos, de la alba que interiora, extremos.

## 44

Dio el pincel a sus alas tal librea,  
 que del vestido desquitó lo llano. 345  
 Calle su copia el cuerno de Amaltea  
 y confiese la infancia del verano,  
 aunque en matices tan adulta sea:  
 que fue niña y su color muy vano, 350  
 y muy de vulgo sus floridas galas,  
 para apostarse con aquestas alas.

## 45

Brazos el ángel y alas hacia arriba  
 crespando con modesta gala entiende  
 en componer la que en su cuello estriba 355  
 beldad; de cuyo manto la que pende  
 y por sobre la luna se deriva  
 punta, con la derecha mano prende,  
 parte dejando al diestro pie visible  
 que calzó de color pardo apacible. 360

## 46

Con la siniestra empero del vestido  
 coge la fimbria, recatando en ella  
 el pie siniestro; pienso que –atendido  
 aun más el feliz paso de su huella  
 que el recato– su autor esclarecido 365  
 solamente su diestra planta bella

quiso ostentar, en fe de que ha pisado  
siempre diestro, feliz, inmaculado.

## 47

Modesto el garbo, puro el movimiento,  
la acción del que galán carga y camina, 370  
por la siniestra parte honora el viento  
porque hacia aquella parte el rostro inclina,  
contrapuesto al que carga firmamento,  
cuyo divino oriente se termina  
hacia el opuesto rumbo algo inclinado, 375  
felicitando el mundo de aquel lado.

## 48

Pero ¿por qué el aspecto divididos<sup>125</sup>  
irán Reina y vasallo tan amantes?  
¿Cómo salieron rumbo a lo reñidos,<sup>126</sup>  
pincel, tus dos pintados caminantes?<sup>127</sup> 380  
Si no pueden no ser bien avenidos  
¿por qué no van a una sus semblantes?  
¿Cómo a Señora y siervo tan amados  
dibujaste los rostros encontrados?

## 49

Duda, que cuando no por ingeniosa,  
salta luego a los ojos por lo viva,<sup>128</sup> 385  
con menos fundamento la curiosa  
piedad supone al genio fugitiva  
la que gala intentó conceptüosa.  
Ah de lo nueve que el Parnaso archiva 390  
volúmenes, vuestro polvo me sacuda,  
pues vuestro polvo es oro a cualquier duda.

## 50

Sería porque no hubiera en paraíso  
tan feliz, tan ameno y tan celeste,  
región menos feliz por cualquier viso 395  
que a discurrirle la piedad se apreste,  
sino que al que le mira sea preciso,  
ora por aquel rumbo, ora por éste,  
hallar su manderecha a cualquier mano  
en uno y otro aspecto soberano. 400

<sup>125</sup> PA: «Pero ¿por qué el aspecto *dividido*».

<sup>126</sup> MP: «¿Cómo salieron rumbo a *los reñidos*,»; PA: «¿Cómo salieron *con rumbo reñido*,».

<sup>127</sup> PA: «del pincel, tus pintados caminantes?».

<sup>128</sup> PA: «*falta* luego a los ojos por lo viva,».

## 51

No parece vulgar la conjetura,  
 pues si encarasen ambos a una vía  
 allá cargara toda la ventura  
 y el favor no guardara simetría  
 dado que la observase la pintura: 405  
 mire a la diestra el cielo de María  
 y a la siniestra el de su siervo alado,  
 y así será siniestro ningún lado.

## 52

Demás que si a una mano refulgente  
 el uno y otro se mirara ufano, 410  
 desde luego se argüía inconveniente,  
 rusticando la acción al cortesano;  
 el viso tuerce pues al rayo ardiente  
 del cambiante más claro mariano,  
 porque mirando al polo de María 415  
 por ventura el querube cegaría.

## 53

Que a penetrar ninguno se ha atrevido  
 de la celeste puebla esta eminencia,  
 de que el trono de Dios se ve asistido;  
 alas dos les encubren la presencia 420  
 a tanto alado serafín rendido  
 del que es todo poder, todo clemencia,  
 y esto en el mapa se pintó florido  
 donde el argos querub nació torcido.

## 54

Así pinto la fénix maravilla, 425  
 a quien, cual de sol tanta expresa sombra,  
 no sólo no le pasa interrumpilla  
 por su mudanza al tiempo, mas se asombra  
 de ver que hoy como ayer su matiz brilla,  
 no en Guadalupe más valiente sombra<sup>129</sup> 430  
 de patrocinio a México que propia  
 de su etérea beldad amena copia.

## 55

De aquel nombre hasta el siglo que hoy florece  
 el sitio y el bosquejo se apellida,

<sup>129</sup> *Princeps*: «no en Guadalupe más valiente *Combra*»; PA: «no en Guadalupe más valiente *nombra*». Sigo la enmienda propuesta por MP.

donde a pesar del tiempo si no crece  
en lienzo frágil su beldad florida, 435  
a pesar de los años permanece  
sin que una flor el tiempo le despida,<sup>130</sup>  
tan primavera ahora como entonces:  
¡oh lienzo, envidia a los azules bronce!

440

---

<sup>130</sup> MP: «-*si* que una flor el Tiempo le despida-». Seguramente es una errata de impresión.

## **Apéndice II**

### **Documentos relativos a Francisco de Castro**

## **II.a**

**Catálogos trienales que se conservan en el  
*Archivum Romanum Societatis Iesu* (selección)**

8

	Nomen & cognomé.	Patria	Aetas	Vires	Tempus Societatis	Tempus Studiorum	Tempus miltieriorū	Gratus in litteris	Gratus in Societate
65 ♀	Francis de Medina	Cubaen in insula Sancti Spiritus	27.	Medicū	13.	Admir. Cant. & C. orientis	5. annis docuit grammatice in Scholis	-	Sacerdos Scholasticus
66 ♀	Alphonsus de Alcantara	Angelo-politanus	25.	Baro	9.	Admir. Cant. & C. orientis	tribus annis docuit, & docet grammatice	-	Sacerdos Scholasticus
67 ♀	Petrus de Orgas	Portus							
68 ♀	Eugenius Lopez	Centum-puteolonus	26.	Baro	11.	4. annis Scholasticus	"	"	Sacerdos Scholasticus
69 ♀	Gundicalvus Nazario	Mexicanus	26.	Baro	11.	4. annis Scholasticus	"	"	Sacerdos Scholasticus
70 ♀	Franciscus Xaverius	Mexicanus	28.	Baro	8.	4. annis Scholasticus	"	Baccalarius in Philia	Sacerdos Scholasticus
71 ♀	Franciscus de Florencia	Ex insula Sardinia	28.	Baro	7.	4. annis Scholasticus	"	Baccalarius in Philia	Diaconus Scholasticus
72 ♀	Franciscus de Castro	Matritensis	30.	Medicū	6.	4. annis Scholasticus	"	Baccalarius in Philia	Sacerdos Scholasticus
73 ♀	Daniel Angelus Mazzaj	Neapolitanus in Sardinia	27.	Baro	10.	3. annis Scholasticus	"	"	Sacerdos Scholasticus
74 ♀	Andreas Egidianus	Ex Sardinia in Sardinia	29.	Baro	12.	3. annis Scholasticus	"	"	Diaconus Scholasticus
75 ♀	Philippus Egidius	Orani in Sardinia	30.	Baro	9.	2. annis Scholasticus	"	"	Sacerdos Scholasticus

Mex. 4, fol. 379v. 1648. *Catalogus publicus*. Colegio Máximo de México.

Francisco de Castro figura en la octava fila con el número 72.

Ingenium. Iudicium. Prudentia. Experientia <sup>Profecus</sup> in Uteris. Complexio. Talentum.

67.	Mortuus est.						
68.	Mediocre	Bonum	Exigua	Ferenulla	Bonus	colerica melanco- lica	Adminis- terias.
69.	Mediocre	Mediocre	Exigua	Ferenulla	Bonus	Flegma- tica melan- colica	Adminis- terias.
70.	Bonum	Bonum	Aligua	Pauca	Bonus	colerica sanguinea	Ad omnia
71	Bonum	Bonum	Exigua	Ferenulla	Bonus	Flegmatica melancolica	Ad omnia
72	Mediocre	Mediocre	Exigua	Ferenulla	Bonus	colerica melancolica	Adminis- terias.
73	Bonum	Mediocre	Exigua	Ferenulla	Bonus	colerica sanguinea	Adminis- terias.
74.	Bonum	Mediocre	Exigua	Ferenulla	Bonus	colerica sanguinea	Adminis- terias.
75.	Mediocre	Mediocre	Ferenulla	Ferenulla	Bonus	colerica sanguinea	Adminis- terias.
76.	Bonum	Mediocre	Ferenulla gelmedica	Paucasol ferenulla	Bonus	colerica sanguinea	Adminis- terias.
77	Mediocre	Bonum	Exigua	Ferenulla	Mediocris	colerica sanguinea	Adminis- terias.

	Nomen, & cognomen.	Patria.	Ætas.	Vires.	Tempus Societatis.	Tempus Studiorum.	Temp <sup>o</sup> ministeriorum.	Gradius in litteris.	Gradius in Societate.
P. 244	Indolatus P. de	Ex Páquia qua in No mbralia.	52.	Bong.	33.	Impulit F. de	F. de P. de munc munc munc.	/	Professus P. de anno 1677 Julij 2.
P. 245.	Francis Mar tero.	Ex Nova Regna.	48.	Bong.	28.	Aboluit F. de	F. de P. de munc per P. de	/	Professus P. de anno 1677 Julij 2.
P. 246	Francis de Castro.	Marinaria.	41.	Ingros.	17.	Impulit F. de	Francis P. de munc.	Receit in P. de.	Quod P. de munc.
P. 247.	Juanes de Mena.	Ex Angula pa in Oronalia.	28.	Bong.	6.	Mena F. de	doct munc.	/	Scholar P. de munc.
P. 248.	Juan de Lara.	Ex Páquia in Páquia.	72.	Medic.	24.		doct P. de munc.	/	doct P. de munc.
P. 249	Philippus de Alcala.	Ex Páquia in Páquia.	31.	Bong.	9.		doct P. de munc.	/	doct P. de munc.
P. 250	Francis de Lara.	Ex Páquia in Páquia.	53.	Ingros.	22.		doct P. de munc.	/	doct P. de munc.
<i>Collegium Guadalanense</i>									
P. 251	Francis de Lara.	Ex Páquia in Páquia.	56.	Bong.	32.	Impulit F. de	F. de P. de munc.	/	Professus P. de anno 1677 Julij 2.
P. 252	Juanes de Lara.	Ex Páquia in Páquia.	50.	Bong.	35.	Aboluit F. de	F. de P. de munc.	/	Professus P. de anno 1677 Julij 2.
P. 253	Juanes de Borja.	Ex Páquia in Páquia.	31.	Bong.	15.	Impulit F. de	doct P. de munc.	/	doct P. de munc.

	Ingenium.	Iudicium.	Prudentia.	Experientia.	Profectus in litteris.	Complexio.	Talentum.
244	Bony	Medioc	Medioc	Alqua	Bony	Alqua	Ad Minist
245	Optim	Medioc	Medioc	Alqua	Bony	Alqua Sergina	Ad Minist
246	Mortuus	ad hunc anno					habet in dictione
247	Bony	Medioc	Medioc	Nulla	Bony	Medioc	Ad hunc dictione
248	Mortuus						et post dictione et dictione
249	Bony	Bony	Bona	Alqua	//	Alqua	Ad dictione
250	Mortuus						et post dictione et dictione
251	Medioc	Medioc	Medioc	Alqua	Bony	Alqua	Ad Minist
252	Medioc	Medioc	Medioc	Alqua	Bony	Alqua	Ad hunc Minist
253	Optim	Medioc	Medioc	Alqua	Bony	Alqua	Ad hunc Minist Superior

Nomen, & cognomen.	Patria.	Ætas.	Vires.	Tempus Societatis.	Tempus Studiorum.	Temp <sup>o</sup> ministeriorum.	Gradius in litteris.	Gradius in Societate.
<i>Franciscus de la Cruz</i>	Mexic <sup>o</sup>	50	Infans	27	Aboluit studia	Grammatica, et aliorum, sicut in alijs scribitur.	Baccalarius in Philosophia	Sacerdos Novorum Singsularium
<i>Vradon de M...</i>	Anglo-gal	37	Medicus	19	Aboluit studia	Sunt in alijs nonibus, sicut in Philosophia dicitur.	—	Sacerdos ab anno 1608. Febr. 2.
<i>Hosian Albo...</i>	Mexic <sup>o</sup>	58	Medicus	20	Aboluit studia Coniung.	Grammatica, et aliorum	—	Sacerdos Singsularium
<i>Franciscus de Cam...</i>	Mexic <sup>o</sup>	30	Scolaris	12	Aboluit studia	Docuit in modo doct Grammatica	—	Sacerdos Singsularium
<i>Gregorius de...</i>	Mexic <sup>o</sup>	28	Boy	12	Est in 2 <sup>o</sup> anno studii	Docuit Grammatica	—	Sacerdos Novorum Singsularium
<i>Franciscus de Bar...</i>	Anglo-gal	27	Scolaris	12	Est in 4 <sup>o</sup> anno studii	Grammatica, et aliorum	—	Sacerdos Novorum Singsularium
<i>Sebastianus de Pal...</i>	Castro in Hispania	27	Scolaris	11	Est in 2 <sup>o</sup> anno studii	Docuit Grammatica	—	Sacerdos Novorum Singsularium
<i>Nicholas de Cort...</i>	Guatemala in America	34	Boy	5	Aboluit studia	—	Magister in Philosophia	Sacerdos Novorum Singsularium
<i>Franciscus de Me...</i>	Mediola in Italia	20	Scolaris	12	Est in 2 <sup>o</sup> anno studii	Docuit Grammatica	—	Sacerdos Novorum Singsularium
<i>Sebastianus de...</i>	Mexic <sup>o</sup>	29	Boy	12	Est in 2 <sup>o</sup> anno studii	Baccalarius Grammatica	—	Sacerdos Novorum Singsularium
<i>Vladimir de...</i>	Mexic <sup>o</sup>	17	Boy	12	Est in 2 <sup>o</sup> anno studii	Baccalarius Grammatica	—	Sacerdos Novorum Singsularium

	Ingenium.	Iudicium.	Prudentia.	Experien- tia.	Profectus in literis.	Complexio.	Talentum.
34	Optimum	Optimum	Bona.	Suffici- ens	Optimus.	Colerica	Ad om- nia
35.	Optimum	Bonum.	Aligua.	Multa	Suffici- ens.	Colerica	Ad con- cipere et munde- ria
36.	Optimum	Optimum	Suffici- ens	Multa	Optimus.	Tempe- rata.	Ad om- nia
37.	Optimum	Bonum	Bona.	Multa	Optimus.	Tempe- rata.	Ad om- nia
38.	Optimum	Bonum.	Suffici- ens	Aligua.	Optimus	Tempe- rata.	Ad om- nia litte- raria
39.	Optimum	Optimum.	Magna	Multa	Optimus.	Infima nimis.	Ad om- nia
40.	Bonum.	Bonum.	Suffici- ens.	Aligua	Optimus	Colerica	Ad om- nia
41.	Optimum	Bonum	fere Nulla ex grava letitudine.	Nulla	Optimus	Melanco- lica ex infirmit.	Ad om- nia scia niam scie- ntiam
42.	Bonum	Bonum	Suffici- ens.	Multa	Bonus.	Colerica	Ad Procu- rationem munitionis omnia.
43.	Optimum	Igsum.	Nulla ex accidenti	Aligua	Igitimus.	Melanco- lica.	Impro- bitam ad vera va- letudine.
44.	Optimum	Bonum	Aligua.	Non nul- la.	Optimus.	Melanco- lica.	Ad res lit- terarias.

Mex. 5, fol. 169v. 1668. *Catalogus secretus*. Colegio Máximo de México.  
Francisco de Castro es el número 43 (décima fila).

Numero, & cognome.	Patria.	Etas.	Vires.	Tempus Societatis.	Tempus Studiorum.	Tempus inferiorum.	Grados in litteris.	Grados in Societate.
43	P. Prudenti Maxim	Canaria in Hispania.	42	Bona	26	Absolvit studia	Docuit Physicam, Philosophiam & Theologiam	Baccalarius ab Anno 1671. 2 Februarij
44	P. Martini de Renteria	Cera in Navarra	41	Bona	25	Absolvit studia	Docuit Philosophiam & Theologiam	Baccalarius ab Anno 1672. 2 Februarij
45	P. Ferdina dus de Val terra	Chrapa on in nova Hispania	34	Fixa	18	Absolvit studia	Docuit Philosophiam & Theologiam	Baccalarius in Philosophia ab Anno 1678. 15 Augusti
46	P. Petrus Polanco	Hiscala in nova Hispania	35	Medicus	35	Docuit Caribaeis in America	Docuit Grammaticam 16 Annis fuit in militia nunc opera dicit	Coadjutor Praetoris in forma. 1660. 13 Julij
47	P. Josephus Diaz	Soletum	32	Medicus	16	Absolvit studia	Fuit Ministr. Bethoricae locuit modo Physicam	Sacerdos votum in simplicium
48	P. Saucer tus Coronel	Queretaro in nova Hispania	31	Fixa	12	Absolvit studia	Docuit Rhetoricam modo Logicae	Baccalarius in Philosophia Sacerdos votum in simplicium
49	P. Franciscus de Castro	Matritum	32	Infirma	39	Absolvit studia	Grammatica docuit, fuit in militia nobis.	Sacerdos votum in simplicium
50	P. Franciscus de Coma cho	Mexicus	41	Fixa	23	Caribus concienae studuit	Docet grammaticam	Coadjutor Praetoris in forma ab Anno 1671. 2 Februarij
51	P. Franciscus de Agua Lora	Mexicus	26	Bona	11	Absolvit studia	Docet Rhetoricam	Baccalarius in Philosophia Sacerdos votum in simplicium
52	P. Joachi mus de Sotobies	Guadalaxara in nova Hispania	28	Bona	1	Absolvit Philosophiam	Docet grammaticam	Frater votum in simplicium
53	P. Nicolaus de Debera	Guadalaxara in nova Hispania	22	Bona	4	Absolvit Philosophiam	Docet grammaticam	Baccalarius in Philosophia Frater votum in simplicium

Mex. 5, fol. 281r. 1681. *Catalogus publicus*. Colegio Máximo de México.  
Francisco de Castro figura en la séptima fila con el número 49.

	Ingenium	Judicium	Prudencia	Experientia	Profectus in Literis	Complexio	Talentum
43	Optimus	Bonum	Sufficiens	Aligua	Optimus	Colexica	Ad omnia
44	Optimus	Bonus	Sufficiens	Sufficiens	Optimus	Sanguinea	Ad omnia
45	Optimus	Bonus	Sufficiens	Aligua	Optimus	Colexica	Ad omnia
46	Mediocris	Bonum	Sufficiens	Multa	Mediocris	Melanolica	Ad ministranda
47	Optimus	Bonum	Sufficiens	Aligua	Optimus	Temperata	Ad literas & ministranda
48	Optimus	Bonum	Sufficiens	Aligua	Optimus	Colexica	Ad literas & ministranda
49	Optimus	Esurum	Sufficiens	Paucus	Optimus	Melanolica	Impeditus ad ministranda
50	Mediocris	Bonus	Sufficiens	Aligua	Mediocris	Sanguinea	Ad ministranda omnia sacramentalia & documenta tradenda
51	Optimum	Bonus	Sufficiens	Aligua	Optimus	Sanguinea	Ad omnia
52	Bonus	Bonus	Aligua	Paucus	Bonus	Colexica	Ad studio
53	Bonum	Bonum	Aligua	Nulla	Bonus	Temperata	Ad studio

Nomen & cognomē	Patria	Etas.	Vires.	Tempus Societatis	Tempus Studiorum	Tēpus mī- nisteriorū	Gradius in litteris	Gradius in Societate.
P. Antonio Núñez	Zacatecas in Noveboracensi	67 anni.	Debiles.	48. anni.	Absolute studia.	Mag. orationis de Bonis. Mag. Nov. Mag. Nov. de Jocundis. Mag. Nov. de Mag. Nov. de	///	Professio ab anno 1656. 4. Sep.
P. Juan de Floren- cia.	Florida in Ame- rica.	67. anni.	Validi.	49. anni.	Absolute studia.	Mag. orationis de Bonis. Dec. Empo- rii. Sep. 17. Mag. Nov. de Mag. Nov. de	Bachalaureus in Philos.	Professio ab anno 1660. 1. Nov.
P. Joseph K- Dal.	Mexico	59. anni.	Mediceus.	43. anni.	Absolute studia.	Docuit legem Mag. Nov. de Mag. Nov. de Mag. Nov. de Mag. Nov. de	Bachalaureus in Philos. Phis.	Professio ab anno 1658. 25. Mar.
P. Hyacintho de Guilem	Mexico	52. anni.	Mediceus.	36. anni.	Absolute studia.	Gram. et Rhetor. de Mag. Nov. de Mag. Nov. de	///	Professio ab anno 1668. 18. Aug.
P. D. Jo- sephus Ma- in.	Caravaca in Hispa- nia.	48. anni.	Boni.	32. anni.	Absolute studia.	Docuit Phi- losoph. et Mag. Nov. de Mag. Nov. de Mag. Nov. de	///	Professio ab anno 1654. 2. Feb.
P. Michael de Santar- van.	Astoria in Nova Hispania	42. anni.	Debiles.	27. anni.	Absolute studia.	Docuit Phi- losoph. et Mag. Nov. de Mag. Nov. de Mag. Nov. de	Bachalaureus in Philos.	Professio ab anno 1678. 2. Feb.
P. Juan Mansueto paral	Zacatecas in Noveboracensi	67. anni.	Boni.	48. anni.	Absolute studia.	Docuit Phi- losoph. et Mag. Nov. de Mag. Nov. de Mag. Nov. de	Bachalaureus in Philos.	Professio ab anno 1656. 1. Feb.
P. Juan de Valen- cia.	Chiapa in Nova Hispania	40. anni.	Fortis.	24. anni.	Absolute studia.	Docuit Phi- losoph. et Mag. Nov. de Mag. Nov. de Mag. Nov. de	Bachalaureus in Philos.	Professio ab anno 1680. 15. Aug.
P. Juan Perez.	Veracruz in Hispania	40. anni.	Validi.	19. anni.	Absolute studia.	Docuit Phi- losoph. et Mag. Nov. de Mag. Nov. de Mag. Nov. de	///	Professio ab anno 1682. 2. Feb.
P. Petrus de Lan- co.	Alcala in Nova Hispania	72. anno	Infirmi.	43. anni.	Studium Castro Consej.	Docuit Phi- losoph. et Mag. Nov. de Mag. Nov. de Mag. Nov. de	///	Gradus in Phi- losophia ab anno 1655. 13. Jul.
P. Fran- ciscus de Castro.	Matriti- mum.	68. anni.	Infirmi.	49. anni.	Absolute studia.	Docuit Phi- losoph. et Mag. Nov. de Mag. Nov. de Mag. Nov. de	Bachalaureus in Philos.	Licentia in Phi- losophia ab anno 1655. 13. Jul.
P. Fran- ciscus Dorost.	Hispa- nia.	39. anni.	Boni.	7. anni.	Studium Castro Consej.	In pectore Mag. Nov. de Mag. Nov. de Mag. Nov. de	///	Licentia in Phi- losophia ab anno 1655. 13. Jul.
P. Fran- ciscus Ca- macho.	Mexico	46. anni.	Fortis.	31. anni.	Castro Consej. Indicij.	Docuit Phi- losoph. et Mag. Nov. de Mag. Nov. de Mag. Nov. de	///	Licentia in Phi- losophia ab anno 1651. 2. Feb.

4.

	Ingenium.	Judicium.	Prudentia.	Experientia.	Profectus in litteris.	Complexio.	Talentum.
37.	Optimum.	Bonum.	Sufficiens.	Sufficiens.	Bonus.	Melancho- lica.	Ad litteras equi- belinandy.
38.	Optimum.	Optimum.	Sufficiens.	Sufficiens.	Optimus.	Colerica.	Ad concio- nandy et ad res liter- arias.
39.	Optimum.	Optimum.	Multa.	Sufficiens.	Optimus.	Colerica.	Ad puber- mandum sed res li- terarias.
40.	Optimus.	Optimum.	Sufficiens.	Sufficiens.	Optimus.	Colerica.	Ad concio- nandy et ad res mi- nistria.
41.	Optimus.	Medicium.	Medicium.	Medicium.	Bonus.	Melancho- lica.	Ad concio- nandy, et ad res liter- arias prope morbos gra- vibus.
42.	Optimum.	Optimum.	Sufficiens.	Sufficiens.	Optimus.	Colerica.	Ad res literarias.
43.	Optimus.	Optimus.	Sufficiens.	Sufficiens.	Optimus.	Melancho- lica.	Ad res literarias.
44.	Optimus.	Bonum.	Sufficiens.	Sufficiens.	Optimus.	Melancho- lica.	Ad puber- mandum sed senec- ture com- positae.
45.	Optimus.	Bonum.	Sufficiens.	Nulla.	Optimus.	Colerica.	Ad concio- nandy et ad res li- terarias.
46.	Bonum.	Bonum.	Medicium.	Medicium.	Bonus.	Colerica.	Ad concio- nandy cradela Ninivite- ria.
47.	Bonus.	Bonus.	Medicium.	Medicium.	Aliquis.	Melancho- lica.	Ad concio- nandy, et ad res mi- nistria, sed ve- nio prope morbos.
48.	Optimus.	Nullus.	Nulla.	Nulla.	Optimus.	Melancho- lica.	Ad res Mentis.

## **II.b**

*Catalogus defunctorum que se conserva en el Archivum Romanum Societatis Iesu*

1687 1688

Franciscus de Arce	Hispani	5 May	Baetic.
Franciscus Bauchard	Tolose	10 May	Tolof.
P. Franciscus Githenbertus	Kudman	20 May	Angl.
Franciscus Sultiereg	Matriti	31 Maij	Tolet.
Ferdinandus Valses	Matriti	2 Junij	Tolet.
Franciscus Janowski	Jaroslauz	3 Julij	Polon.
Franciscus Ballaro	Aleneri	11 Julij	Sicul.
Franciscus Vogt	Traunkirchij	11 Julij	Austr.
Franciscus Scaramuccia	Rome	16 Julij	Rom.
Franciscus Moroz	Jaurini	2 Aug <sup>7</sup>	Austr.
Ferdinandus de Sande	Hispani	8 Aug <sup>7</sup>	Baetic.
Franciscus Bonconi	Neapoli	8 Sept <sup>7</sup>	Rom.
Franciscus Weston	Vattenij	16 Sept <sup>7</sup>	Angl.
Franciscus Thereiro	Coore	1 Octob.	Brit.
P. Franciscus Chauari	Parisijs	29 Octob.	Franc.
Franciscus Scheidenper	Jaurini	3 Xbris	Austr.
Fidelis Bauman	Friburgi	9 Xbris	German.
Franciscus Saches	Mauriaci	29 Xbris	Tolof.
Franciscus Alonfus	Cordube	30 Julij	Span.
Franciscus Flores in	C. S. Jacobi	19 Octob.	Lebag
Franciscus Alvarez	Tunze	9 Xbris	Nou. Regn.
Franciscus Corba in via ad Regn. Leonis			Franc.
Franciscus de Castro	Maxic	5 Xbris	Maxic.
Franciscus de Jureta	Maxic	3 Martij	Maxic.
Franciscus Pizzaronda	hinc	10 Aprilij	Roman.
Franciscus de Carredo	Popajani	5 Junij	Nou. Regn.
Franciscus de Trellana	Carigare	20 Sept.	Philipp.

1688.

P. Franciscus Petrucciusus	Ortz in Aquil	23 Janij	Rom.
Franciscus Schutz	Brung	9 Febuar	Bohem.
Franciscus Brauner	Cumlauij	20 Martij	Bohem.
P. Franciscus Richard	Camberij	20 Martij	Sueden.
Franciscus Zurbti	Brung	7 Aprilij	Bohem.
Franciscus Woltranberger	Hals	14 Aprilij	German.
P. Franciscus Tafsonus	Rome	15 Maij	Rom.

I. fend. 81

**II.c**

**Acta de bautismo de un Francisco de Castro, Madrid, 1618**

