



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras



LA ÉPICA RELIGIOSA NOVOHISPANA: ESTUDIO Y EDICIÓN DE LA *MÉTRICA PASIÓN DEL
HUMANADO DIOS* (1729) DEL PADRE JUAN CARNERO

Tesis que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta

Sarahí Ángeles García

Asesora: Dra. Ana Castaño Navarro

Ciudad Universitaria, CD. MX., 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación me ha enseñado tanto, de manera académica y personal, pues me ha permitido crecer a la par que las preguntas que me surgían también lo hacían. En este camino he tenido la fortuna de encontrar personas que me han acompañado, que me han nutrido con sus conocimientos y que me han permitido compartir este proyecto con ellas; es por eso que quiero agradecer, de corazón, a quienes fueron parte de este proceso, pues sin ellos el recorrido no hubiera sido el mismo.

Agradezco infinitamente a mis padres y a mis hermanas, quienes me ayudaron a comprender el valor de la paciencia, la constancia y la dedicación. Gracias a su apoyo, incluso en los días más nublados, he podido caminar guiada por su amor y comprensión.

Doy las gracias, con mucho cariño, a mi asesora, Ana Castaño Navarro, por confiar en el proyecto de la épica religiosa y aceptar dirigir esta tesis. Gracias por su tiempo, su comprensión y su guía, por aclararme las ideas cuando todo parecía oscuro y por creer, antes que cualquier otro, en esta investigación.

Quiero agradecer a Olivia Moreno Gamboa por sus lecturas atentas y sus consejos tan acertados para este trabajo, sin ellos esta tesis definitivamente no sería lo que es ahora. De igual forma, agradezco a los miembros del seminario coordinado por ella ya que, con sus comentarios, su retroalimentación y sus charlas me fue posible enriquecer esta investigación y aprender de ellos y de la Historia: gracias a Jocelyn Zahar, Dennis Pérez, Adrián Hernández, Raquel Villegas, Mariana López, René Pérez, Robinson López y Nuria Lorente pues, junto a ellos, he podido descubrir los caminos que acompañan a la literatura.

Agradezco, de todo corazón, a Martha Lilia Tenorio por darme a conocer el poema que presento en este trabajo. Sin ella yo no sabría de su existencia y sin su ayuda este proyecto no hubiera podido dar sus primeros pasos. También doy las gracias a Tadeo P. Stein por sus consejos y su orientación para poder acercarme de una mejor manera al poema, a Elizabeth Treviño por las recomendaciones sobre la edición del texto, a Marina Garone por responder pacientemente a todas mis preguntas y a Dalia Hernández por sus atentas correcciones a este trabajo.

Estoy plenamente agradecida con ustedes, Amiga, Tomás, Nicodemo y todos sus hermanos, por insistir tanto en la compañía y por no dejarme sola en ningún momento. A ustedes dedico este esfuerzo; con su presencia, que atesoro en el corazón, me impulsaron cada

día. Y gracias a ti, Erick, por ser mi columna, por tu paciencia y apoyo, por ser un escucha atento y por permitirme compartir esto en nuestro *lugar tranquilo y lleno de estrellas*.

Finalmente, agradezco a la DGAPA y al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM por otorgarme una beca de titulación para la realización de esta tesis a través del proyecto: “Las literaturas en México en la época novohispana. Historia y corpus multidisciplinario” (AG400418).

[...] si en medio de nuestros esfuerzos a veces atisbamos que no seremos capaces de llegar a la meta, más vale no perder la calma y ser humildes antes que dejarnos corromper por el pecado de la irritación y del desprecio a nosotros mismos. Puesto que, de otro modo, corremos el peligro de que la cultura, que debería haber sido el perfecto motivo para un placer sagrado, se nos convierta en una afanosa preocupación que, en vez de guiar, corrompa nuestra existencia.

Séneca, en palabras de Ángel García Galiano, “Las polémicas sobre Cicerón en el Renacimiento europeo” (2010).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I. EL JESUITA JUAN CARNERO (1660-1723). UNA VENTANA HACIA SU POEMA	
HEROICO.....	14
1.1. La <i>Vida ejemplar y muerte dichosa del padre Juan Carnero</i> (1725) y otras fuentes para su biografía y acercamiento crítico.....	14
1.1.1. Acercamientos críticos a la <i>Métrica Pasión</i>	27
1.2. <i>Métrica Pasión del humanado Dios</i> : historia textual y descripción bibliográfica.....	30
CAPÍTULO II. EL POEMA DEL PADRE CARNERO EN EL CONTEXTO DE LA ÉPICA SACRA EN LENGUA ESPAÑOLA	44
2.1. La épica culta renacentista en la tradición española.....	44
2.2. La épica religiosa en lengua española. Principales recursos en el poema de Juan Carnero	47
2.2.1. Elementos de la épica clásica... ..	51
2.2.2. Otros recursos épicos provenientes de los debates en el campo de la épica sacra	55
2.2.2.1. La <i>dispositio</i> del poema.....	56
2.2.2.2. Lo maravilloso cristiano	59
2.2.2.3. El heroísmo cristiano	62
CAPÍTULO III. LA ESCULTURA DE LA PASIÓN: LA <i>COMPASSIO MARIAE</i>	66
3.1. La Pasión de la Virgen.....	68
3.1.1. La <i>Compassio Mariae</i> en la obra de Carnero	71
3.1.2. El planto mariano	74
3.2. La écfrasis de la escultura de la Pasión	76
CAPÍTULO IV. EDICIÓN	83
Nota previa	84
Criterios de edición.....	85
Abreviaturas.....	88
<i>Métrica Pasión del humanado Dios en dulces y lacrimosos acentos bien templados a los números del dolor</i>	89
Soneto	90

Canto único. Graba el Amor, con el cincel de sus dardos, en el mármol del corazón de María santísima, la Pasión de su santísimo hijo	91
Epitafio que grabó el Amor en el sepulcro que labró del mármol del corazón de María santísima	155
CONCLUSIONES	156
APÉNDICE 1. ESTUDIOS SOBRE ÉPICA RELIGIOSA EN LENGUA ESPAÑOLA	160
BIBLIOGRAFÍA	166

INTRODUCCIÓN

La poesía épica en lengua española, cuya investigación había sido relegada en las centurias anteriores a pesar de la gran estima de la que gozó durante los Siglos de Oro, ha cobrado mayor relevancia en los estudios concernientes a la literatura áurea a partir de mediados del siglo pasado. Investigadores como Frank Pierce, José Lara Garrido y Antonio Prieto han sentado bases para el estudio de estas manifestaciones literarias; más recientemente también es posible encontrar los trabajos de Elizabeth Davis, María José Vega y Lara Vilà, entre otros, cuyas investigaciones continúan revelando diversos aspectos sobre este tipo de poesía¹.

La epopeya significó, durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII, en Europa, un género poético culto, escrito en su mayoría en octavas reales, al que se le dotó de sumo prestigio en los campos de la crítica y de la práctica literarias, ya que su origen se remontaba hasta la poesía clásica de la Antigüedad. Debido a tal jerarquía, en el ámbito de la preceptiva poética muchas fueron las discusiones que se suscitaron en torno a este género, no sólo en España, sino principalmente en Italia, cuyas reflexiones teóricas nutrieron al resto de los territorios: los preceptistas italianos y españoles, así como los mismos poetas, se preguntaban por las formas específicas de la epopeya, sobre sus técnicas, sobre la pertinencia de la inclusión de ciertos elementos de la tradición literaria vigente o sobre su contacto con otros géneros. Asimismo, las obras épicas, más allá de evocar fórmulas literarias presentes en la épica clásica, también poseían un valor social, pues enarbolaban un tipo de heroísmo acorde con la realidad que se vivía.

Tanta fue la fama de algunos de estos poemas épicos, como ocurrió con *La Araucana* (1569 y 1578) de Alonso de Ercilla, que varios de ellos tuvieron reediciones considerables y muchos poetas desearon coronar su quehacer literario con la hechura de un poema heroico. En lengua española es posible encontrar, a modo de ejemplo, composiciones en torno a la Conquista de América, temática quizá más fructífera durante el siglo XVI en virtud de los hechos históricos que acaecían. Se pueden encontrar a este respecto poemas como *Nuevo Mundo y Conquista* (hacia finales del siglo XVI) de Francisco de Terrazas, o *Carlo famoso* (1566) de Luis Zapata, este último escrito en honor al emperador Carlos V. También es posible encontrar, a

¹ Entre sus estudios se encuentran los siguientes: Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro* (1947); Antonio Prieto, “Origen y transformación de la épica culta en castellano” (1980); José Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro* (1999); Elizabeth Davis, *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain* (2000); Lara Vilà, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI* (2001); María José Vega, “Idea de la épica en la España del Quinientos” (2010).

ambos lados del Atlántico, aquellas obras que seguían el estilo de uno de los poemas épicos italianos más destacados de la época: el *Orlando furioso* (1516 y 1532) de Ludovico Ariosto; entre sus seguidores se puede contar a Luis Barahona de Soto con *Las lágrimas de Angélica* (1586). Por otra parte, tenemos noticia de aquellas epopeyas que tomaban como modelo a Torquato Tasso, poeta y preceptista italiano que sentó las bases para una nueva reflexión en torno al género a finales del siglo XVI, como es el caso de Lope de Vega con la *Jerusalén conquistada* (1609).

Cuando nos acercamos a la bibliografía especializada sobre épica en lengua española, es notoria la falta de atención respecto a la épica de temática religiosa. Giovanni Meo Zilio enumeró, en su *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su San Ignacio de Loyola*, poema heroico (1967), más de 80 épicas sagradas en lengua española entre 1552 y 1694, cuyos temas más abundantes trataban sobre la Virgen y Jesucristo; sin embargo, hasta el momento no se tiene noticia detallada de todos ellos ni mucho menos existe un estudio realizado a partir de un corpus amplio de este tipo de textos. Me parece que es pertinente preguntarnos, entonces, si aquellos relatos épicos cuyos protagonistas no eran caballeros, reyes, hidalgos o soldados se estructuraban de la misma manera que aquellos cuyos protagonistas sí lo eran, ¿acaso la vida de la Virgen María, la de algún santo o la Pasión de Cristo eran hechos heroicos?, ¿en qué sentido lo eran? Lo cierto es que, desde que se comenzaron a configurar en Europa, alrededor del segundo tercio del siglo XVI, poemas épicos de temática bíblica y hagiográfica, estructurados de acuerdo con las normas de la epopeya renacentista, se suscitaron una serie de controversias y opiniones en contra, pues ningún preceptista consideraba idóneo recurrir a la materia sagrada para hacerla objeto de un canto heroico, esto debido a que, primordialmente, era materia que no se podía modificar con libertad para moldearla a las exigencias del género literario, además de que se podía caer en herejía al mezclar en los versos elementos paganos y cristianos. En este sentido, la épica religiosa nos sitúa en el terreno de la divinización de la poesía profana; como bien expresa Bruce Wardoppper: “¡Tan delicada es la relación entre lo profano y lo sagrado!” (1958: 38), tan delgada es esa línea que, al decir del mismo investigador, a lo largo del tiempo ya existían confluencias a nivel literario entre lo sacro y lo pagano —en la poesía cancioneril del siglo XV, por ejemplo, se expresaban conceptos del amor cortés en lenguaje religioso (1958: 38)—.

Este constante diálogo, en el interior de la tradición literaria, entre el mundo y el cielo, que a veces cobraba tintes de batalla, se remonta a los primeros contactos que tuvieron lo mundano y lo divino en los primeros siglos después de Cristo: el paganismo grecorromano y el

naciente cristianismo (Wardropper, 1958: 43-44). Este enfrentamiento entre lo pagano y lo cristiano nunca terminó, pues la imposición de la religión cristiana no acabó por completo con la cultura grecorromana, al contrario, debido a la corriente humanista el estudio de la tradición clásica se continuó durante la Edad Media y el Renacimiento: Virgilio y Homero eran parte del canon literario, mientras que Aristóteles y Horacio guiaban las reflexiones en torno al quehacer poético (Wardropper, 1958: 44).

La confluencia entre lo profano y lo sagrado representa, a pesar de las discusiones que pudo despertar, un intento de conciliación entre, por un lado, lo que era y exigía la tradición literaria y, por el otro, las creencias religiosas vigentes. Así, la epopeya sagrada, es decir, aquella que narra los hechos bíblicos y hagiográficos por medio de los recursos formales del género épico, nos permite explorar los debates que se generaron en derredor de ella, en virtud de sus componentes sacros y paganos —en torno a la relación entre su temática y sus elementos formales—. Por ello es interesante estudiar de qué manera se desarrolló una épica sacra en lengua española, qué puntos de discusión generó y qué soluciones propuso para la continuación y evolución del género a lo largo de sus siglos de cultivo².

Movida por el interés en torno a las particularidades de esta manifestación literaria, y convencida de que a través de su estudio y de su lectura se puede abrir una ventana hacia la comprensión del género épico en su dimensión religiosa en la Nueva España, presento en este trabajo una edición anotada del poema épico sacro *Métrica Pasión del humanado Dios en dulces y lacrimosos acentos bien templados a los números del dolor* del padre jesuita Juan Carnero. Este poema heroico de 127 octavas reales fue publicado por única vez en 1729 en la Ciudad de México, por los Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera Calderón, en una edición conjunta, es decir, en el mismo volumen que *La octava maravilla* (hacia 1680) del también jesuita Francisco de Castro. Algunas de las preguntas que me sirvieron de guía para realizar el estudio introductorio fueron las siguientes: ¿existen recursos específicos de la épica sagrada en contraposición con la épica profana?, ¿cuáles podrían ser sus principales diferencias y puntos de unión?, ¿cuáles fueron los recursos propios de la épica religiosa? Para responder a ellas planteo la siguiente hipótesis: si no radicalmente opuesto, considero que sí existió un uso diferenciado, por parte de la épica religiosa, de algunos recursos de la épica profana, ya que, de alguna forma, aquélla transformaba ciertos elementos a lo divino. De esta manera, encuentro que en el poema de Juan Carnero están presentes algunos elementos literarios de la épica

² Véase apéndice 1 de esta tesis, que recoge algunos estudios sobre épica sacra.

renacentista adaptados al tema de la Pasión de Cristo y de la Virgen Dolorosa —pues María es la principal protagonista de este poema: su dolor por el hijo que sufre es el hilo conductor de la obra—, esto con el fin de exaltar el dolor de los protagonistas, ya que dicho dolor es su principal atributo de héroes, pues con él, madre e hijo triunfan sobre el pecado.

Entonces, mi objetivo principal, a través de la edición y del estudio del poema, es reconocer las características formales y discursivas propias de la épica de temática sacra dentro de esta obra, al igual que brindar herramientas para su lectura. Me interesa, asimismo, realizar un acercamiento a la biografía del autor, ya que poco se sabe sobre él, a pesar de que varios testimonios, como los de José Mariano Beristáin en la *Biblioteca hispanoamericana septentrional* (1816), Francisco Xavier Alegre en *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús* (1841), Gerard Decorme en *La obra de los jesuitas mexicanos* (1842) y Joaquín Antonio de Villalobos en la *Vida ejemplar y muerte dichosa del padre Juan Carnero* (1725), afirman que Carnero gozó de cierto prestigio en la Puebla de los Ángeles en donde fue profesor de latín y retórica en el Colegio del Espíritu Santo, predicador afamado y director de una de las congregaciones de laicos más sobresalientes de la ciudad: la Congregación de Nuestra Señora del Pópulo. En este sentido, revisar los testimonios que nos den pistas sobre él y sobre su entorno de escritura me parece relevante, pues en varias ocasiones nos topamos con la repetición de datos de un testimonio a otro o su casi nula presencia en los estudios de crítica literaria; en cambio, el prestar la debida atención a dichos testimonios puede ayudarnos a considerar al padre Carnero como autor de un poema que bien vale la pena recuperar para las letras novohispanas y para la historia de la epopeya sagrada en el ámbito hispánico.

Además, cabe destacar que la *Métrica Pasión* es una de las dos únicas obras impresas del padre Juan Carnero que se han podido rastrear —la otra es la *Novena a la gloriosa Virgen y Mártir Santa Lucía, abogada de los ojos*, de 1719—. A pesar de que en 2012 Alberto Pérez Amador publicó *La octava maravilla* de Francisco de Castro, el poema de Carnero no se reeditó. Esto me conduce a pensar, asimismo, que la datación del texto pudo influir en la falta de interés en él, pues en general creo que aún hace falta una mayor aproximación a los testimonios del siglo XVIII. En este sentido, es interesante lo que nos pueda expresar el poema sobre su presencia en esta centuria.

Cuando tuve entre mis manos, por primera vez, la *Métrica Pasión del humanado Dios* también me surgieron otras preguntas que me permitieron estructurar este trabajo: ¿quién pudo haber leído este poema?, ¿las épicas sacras eran muy populares entre los lectores novohispanos? Junto a éstas fueron surgiendo otras a lo largo de la investigación que se cuestionaban no sólo

por las cualidades literarias del poema, sino también por lo que pasaba en derredor suyo: ¿cuál era el entorno del escritor?, ¿en ese mismo entorno circulaba su poema?, ¿cuál habrá sido la finalidad de escribir una epopeya bíblica?, ¿qué nos pueden aportar las cualidades materiales del volumen en el que se encuentra el texto para la mejor comprensión de la obra? En el recorrido de este estudio tuve la oportunidad de descubrir y de abrir mi panorama respecto a muchas de estas dudas.

Con base en las preguntas anteriores, el trabajo se encuentra estructurado de la siguiente manera: el primer capítulo ofrece un panorama, en primera instancia, de la vida del autor, aspecto que se enlaza con el entorno en el que se desarrolló él y, hasta cierto punto, su escritura, al tiempo que se realiza una aproximación a la presencia de la obra del padre Carnero en la crítica literaria. Este capítulo, además, presenta un acercamiento desde la bibliografía material y de la historia del libro y su importancia en la comprensión de la vida de una determinada obra: en las marcas que posee, en las posibles personas que la financiaron y en el entorno en que circuló se encuentran probables claves de su lectura. Tuve en consideración los textos de D. F. Mackenzie, “El libro como forma expresiva” (2005), y de Roger Chartier, “Materialidad del texto, textualidad del libro” (2006), pues creo que son una invitación para trascender las fronteras estrictamente literarias del texto y poder estudiarlo en comunión con los aspectos materiales y de su entorno, lo cual nos permite tener una visión más amplia de él y poder comprenderlo mejor. Al decir de Mackenzie, la bibliografía material “nos conduce hacia una consideración de los motivos e interacciones humanos que los textos llevan aparejados en cada uno de los estadios de su producción, transmisión y consumo. Nos alerta sobre el papel de las instituciones, y de sus propias estructuras complejas, en cuanto afectan a las formas de discurso social, pasado y presente” (2005: 32). Por su parte, Roger Chartier nos invita a pensar que los textos literarios se constituyen no sólo por lo que conocemos ahora de ellos, sino que en su proceso de edición e impresión pudieron haber influido diversos factores que determinan la forma en la que nos ha llegado el texto, hecho fundamental para la transcripción y anotación del poema.

Es decir, los textos no siempre son los mismos desde el momento en que se escribieron hasta la versión que leemos hoy en día, sino que poseen distintos estadios, distintas etapas que los hacen ser lo que son, y por ello es relevante el estudio no sólo de los recursos literarios, sino también de aquellos factores que nos den la oportunidad de observar la obra literaria como una unidad integral, compuesta por lo que escribió un día el autor, lo que realizaron los editores e impresores, lo que hacen las ediciones modernas y las instituciones en las que un día se

encontraron estas obras. Por esa razón, la segunda parte del capítulo se enfoca en la historia textual del poema, es decir, en su historia de transmisión. Hago la descripción material del volumen, presento una lista del cotejo de las erratas y realizo algunas hipótesis sobre el título de la composición y otros elementos, como los grabados que acompañan el texto, pues son parte importante de la configuración del discurso y de su entorno de lectura.

El segundo capítulo se concentra en la revisión del género épico, comenzando por su temática profana para después ocuparse de la tradición de la épica religiosa, en concreto de sus características formales, con el fin de insertar el poema del padre Carnero en esa tradición. Me detengo brevemente en la explicación de las discusiones que se suscitaron en torno a la épica sacra, así como en los recursos específicos derivados de algunos debates propiciados desde el Renacimiento, de cuyas soluciones la *Métrica Pasión* es heredera. Para esto me fueron de gran ayuda los estudios de Elizabeth Davis, “The Old World in the Poet’s Gaze: Christian Heroism and Alterity in Diego de Hojeda’s *La Christiada*” (2000), de Burthor Kurth, *Milton and Christian Heroism. Biblical Epic Themes and forms in Seventeenth-Century England* (1966), y de Marco Faini, “La poetica dell’epica sacra tra cinque e seicento in Italia” (2015).

El tercer apartado introduce al lector en un primer acercamiento al poema: analizo el tema en el que se fundamenta la obra, la *Compassio Mariae*, es decir, la compasión de la Virgen María hacia su hijo y su acompañamiento en la Crucifixión. Estudio la écfrasis, recurso poético a través del cual la composición resalta el sufrimiento heroico de María y Jesús y que, a su vez, permite dotar al poema de un carácter sumamente visual.

Para concluir, el cuarto capítulo presenta la edición anotada del poema. Para poder realizar este acercamiento, me valí de la crítica textual, entendida como la disciplina que rescata, depura y fija un texto, es decir, lo prepara para los acercamientos críticos posteriores (Clark *et. al*, 2009: 13), además de que lo presenta con un cuerpo de notas pertinente. Me basé sustancialmente en el estudio de Miguel Ángel Pérez Priego, “Los testimonios únicos en la edición de textos medievales” (2010), pues, como explico en la “Nota previa” a la edición, los testimonios con los que cuento no poseen variantes entre sí, por lo cual su tratamiento es similar al trabajo con un testimonio único, es decir, la única copia que se posee de un texto y que no puede ser cotejada con otros testimonios. En cuanto a la anotación, me baso en el texto de Alejandro Higashi, “La anotación en textos virreinales” (2008), en el que explica que la anotación es la fijación de un horizonte de sentido de un texto a partir de un proceso previo de investigación (2008: 46-47), en virtud de lo cual aclara ciertos recursos literarios que ayudan a

la comprensión, así como al resalte de ciertas estructuras que evidencien los recursos propios de ese texto.

El presente trabajo no es una investigación que pretenda cerrar y dar por concluido el tratamiento de la *Métrica Pasión* de Juan Carnero; al contrario, este trabajo presenta un primer acercamiento a dicho poema y a su pertenencia al género de la épica sacra, y contiene consideraciones que, idealmente, serán corregidas y matizadas y en las que, así lo espero, se profundizará en estudios posteriores.

CAPÍTULO I. EL JESUITA JUAN CARNERO (1660-1723). UNA VENTANA HACIA SU POEMA HEROICO

dictadas [las octavas] de la devoción del padre [Carnero] habló su ternura cuanto le sugerían sus sentimientos, exhalando por el metro de esta poesía todas las lágrimas que sobre su argumento liquidaba, allá a sus solas, el corazón

Joaquín Antonio de Villalobos sobre la *Métrica Pasión*, en *Vida ejemplar y Muerte dichosa del padre Juan Carnero* (1725: 35).

1.1. *La Vida ejemplar y muerte dichosa del padre Juan Carnero (1725) y otras fuentes para su biografía y acercamiento crítico a su obra*

La *Vida ejemplar y muerte dichosa del padre Juan Carnero*, escrita por el hermano de orden, Joaquín Antonio de Villalobos (1668-1737) e impresa en 1725, representa uno de los principales testimonios para hacer un bosquejo de la biografía de Carnero, aun cuando su contenido debe ser analizado con las reservas propias de toda relación hagiográfica; por ello considero pertinente mencionar algunos de los pormenores de este volumen, ya que se pueden extraer datos interesantes respecto a la importancia social y al entorno en el cual se desarrolló el autor. Posteriormente, daré noticia de los principales acontecimientos de su vida, referidos en esta y en otras fuentes³.

Joaquín Antonio de Villalobos relata que Juan Carnero, cuando todavía era un niño, no contaba con la disciplina ni con la inteligencia necesarias para el estudio; al contrario, cuando su medio hermano mayor, el pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725), procuró enseñarle su oficio, las lecciones no dieron frutos. Cuenta Villalobos que el joven Juan no estaba destinado

³ La escritura de las vidas de los profesos estaba a cargo de los compañeros que habían sido más cercanos a ellos o bien las escribían aquellos miembros más distinguidos de la orden. El padre Joaquín Antonio de Villalobos nació en México el 6 de julio de 1668. Fue maestro de retórica, filosofía y teología. Gozó de reconocimiento en México, Guatemala y Puebla de los Ángeles, lugar en el que murió en 1737. Escribió obras tales como el *Panegírico de la gloriosa batalla de Brihuega* (1712) y *Reloj de sombras o ejercicios piadosos para recordar la Pasión de Jesucristo y los dolores de su madre* (1729) (Beristáin, 1947, III: s.v. Villalobos).

para las tareas de este mundo, ni en lo que respecta a la pintura ni en lo que concierne a cualquier otra ciencia, pues Dios ya le tenía preparado un designio mayor:

Luego que su hermano Juan comenzó a despuntar entre sus niñeces las primeras luces de la razón, quiso aplicarlo en su oficina al propio ejercicio, pero Dios, que lo destinaba para que fuese pintor de superior esfera, que en el dilatado lienzo de la oratoria había de trasuntar las bellas imágenes de sus pensamientos con los vivos coloridos de su elocuencia, a esmeros del pincel de su lengua, animada con los alientos de su voz, le embotó de tal suerte el ingenio para ese oficio, que aun poniendo su hermano mucha diligencia, no le pudo hacer entrar, aun en los primeros bosquejos de la pintura (Villalobos, 1725: 5).

Así, al ver que el niño no mostraba interés hacia su arte, José Rodríguez decidió llevarlo con un maestro particular para que le enseñara las primeras letras; sin embargo éste, al igual que él, obtuvo los mismos resultados: el pequeño no se sentía atraído por los asuntos escolares. José Rodríguez, en señal de agradecimiento hacia el tutor por acceder a seguir educando al pequeño niño, le pintó una imagen de la Inmaculada Concepción. Se cuenta que esta milagrosa imagen fue colocada en la misma estancia donde se le impartían lecciones al pequeño Juan y que, desde ese momento, y por obra de ella, pudo aprender. En consecuencia, el niño prometió que su vida y sus “literarios afanes” estarían consagrados a la Virgen, como en efecto lo estuvieron:

a pocos meses que apenas se ajustaron a los seis, ya lo juzgaron con la expedición competente para entrar a la Gramática. Disposición fue esta de la gran Señora, practicada ya con otros siervos suyos, quizá para que la perspicacia de aquel agudo ingenio que tanto se sutilizó en las facultades sagradas, la atribuyese el padre Juan Carnero, más que al efecto natural de su limado acumen, a beneficio particular y liberal dádiva del cielo, o para que supiese desde entonces que a la santísima Virgen (cuando quiso ser preso de su enseñanza) debía todo el aprovechamiento que hizo después en sus estudios, y que a ella había de consagrar todos los literarios afanes de su vida, pues su misericordia fue quien hizo en él tan repentina como maravillosa mudanza; y como quien sabía cuánto la había de servir después aquel niño con sus letras, le mereció desde su tierna edad a su beneficencia protección tan favorable (Villalobos, 1725: 7-8).

Con esta anécdota da inicio la relación de la vida del padre Juan Carnero, profeso y distinguido orador y profesor del Colegio del Espíritu Santo de la Compañía de Jesús en Puebla, entre los años 1688 y 1723. He decidido comenzar con este pasaje pues, a pesar del matiz hagiográfico que presenta, me parece que revela el principal interés temático, tanto literario como religioso, de las obras del padre Carnero: la Virgen María, como más adelante se mostrará.

La *Vida ejemplar* se inscribe en uno de los géneros más practicados por los jesuitas: el de las cartas edificantes y vidas ejemplares que los miembros de la Compañía escribían para

modelo del resto de los profesos⁴. En un principio se incluían en las anuas, los informes periódicos sobre las actividades jesuitas que eran remitidos a Roma, y circulaban manuscritas, “estaban destinadas a la lectura en el interior de la orden como estímulo para lograr el perfeccionamiento de los socios” (Gonzalbo, 1989: xvii). Después, a partir del siglo XVII, cuando el padre Francisco Florencia comenzó a recopilar estos relatos para la escritura de su *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús en Nueva España* (1694), se inició la costumbre de imprimir algunos y de repartirlos no sólo entre los miembros de la orden, sino también entre los seculares (Gonzalbo, 1989: xvii).

Joaquín Antonio de Villalobos señala que, por disposición del rector del Colegio del Espíritu Santo, el padre Pedro Zorrilla, esta relación se dio a la imprenta de la viuda de Miguel de Ortega, en la Ciudad de Puebla, y salió a la luz en 1725. Fue escrita, según el propio Villalobos, debido a la gran estima y al reconocimiento del que gozó el padre Carnero en vida. El volumen estuvo dedicado al doctor don Juan Antonio de Lardizábal y Elorza, obispo de Puebla entre los años 1723 y 1733, como un obsequio de la Provincia en agradecimiento por sus favores (Villalobos, 1725: s.f.).

El libro se acompaña de un grabado, en el cual se aprecia a Juan Carnero en su celda, rodeado de libros y con pluma en mano, en pleno acto de escritura, bajo la imagen de María y del niño Jesús, como señal de su especial protección y como distintivo de la Congregación de Nuestra Señora del Pópulo, de la cual nuestro autor fue prefecto —aspecto en el que profundizaré más adelante—. A continuación reproduzco dicho grabado. Es interesante notar cómo sus elementos —libros, pluma y pintura mariana—, no gratuitos, sitúan al padre Carnero dentro del entorno letrado y religioso de su tiempo. De este modo, el retrato, aquí grabado, nunca está exento de una intención: la de “darse a ver” de cierta manera, ser visto “de esta forma” y no de otra (Solange, 2012: 1214), posición que se reitera con la última frase de la inscripción que reza lo siguiente: “Varón insigne en letras y virtudes”; es decir, se apela a sus cualidades de religioso, como miembro de la orden, y literato.

⁴ Las cartas edificantes se escribían para informar sobre la muerte y la vida de los frailes; se trataba de un registro que se remitía a Roma, en donde se llevaba el control de los miembros de las Provincias de la Compañía de Jesús. Para un acercamiento más detallado consultar: Ponce Alcocer, María Eugenia, 2017. *Memoriales y cartas de jesuitas de la provincia mexicana: siglo XVIII*. México: Universidad Iberoamericana.

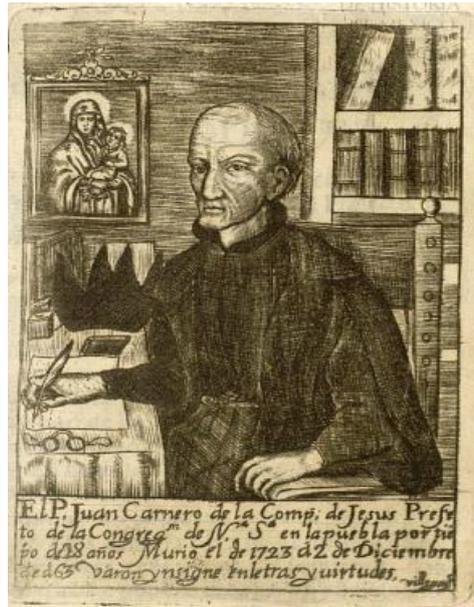


Figura 1. Retrato del padre Juan Carnero, extraído de su *Vida ejemplar*, 1725.

Según da cuenta la introducción del padre Villalobos, el padre Carnero gozó de cierta fama:

el cúmulo de sus prendas religiosas lo hicieron tan aceptable a tan sagradas mitras, que un prelado tal, que por la literatura y prudencia tenía el primer voto en materias de púlpito, granjeado con aquel grande dominio con que había versado las Escrituras, el ilustrísimo y excelentísimo doctor D. Manuel Fernández de Santa Cruz, oyéndolo predicar un día de la Encarnación en su Iglesia Catedral, volvió, al acabar el sermón, lleno de admiraciones, a decir a sus asistentes: “Este padre comienza por donde han acabado los más consumados y célebres oradores” (Villalobos, 1725: s.f.).

Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla de 1676 a 1699, no fue el único en elogiar las facultades que tuvo Carnero para la predicación. El catedrático de Teología en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo en la Ciudad de México, Pedro de Echavarrri, cuyas palabras aparecen entre los preliminares del volumen que contiene la *Métrica Pasión*, dice a propósito de los elogios que recibió el jesuita: “El P. Carnero se los mereció tan justos, que fue tenido por un Demóstenes de la oratoria y un archivo de toda erudición para las consultas” (1729: s.f.). De la misma forma, el padre Pelayo Vidal dice lo siguiente en el prólogo de este mismo volumen: “Su ingenio está por demás encarecerlo, cuando ha sido dicho de muchos, que parece se forjó en los moldes de aquel monstruo lusitano, el P. Antonio Vieira; así lo dicen sus sermones, en que al celo jesuita junta la sólida viveza que admiró por muchos años a la Puebla de los Ángeles” (1729: s.f.). Lo primero que se infiere de los preliminares es la importancia social con la que contaba el padre Carnero dentro del entorno religioso en Puebla —lugar en el que se

desempeñó la mayor parte de su vida, sus últimos 35 años— y también en la Ciudad de México, en vista de que personajes de ambas ciudades lo elogiaron. En las citas se reitera, sobre todo, su cualidad de predicador reconocida por grandes autoridades eclesiásticas como el obispo de Puebla, así como su equiparación con importantes figuras de la oratoria como el padre Antonio Vieira, predicador portugués, cuyos sermones eran considerados un clásico, además de que fueron ampliamente difundidos en Europa y en América gracias a las traducciones que se hicieron de ellos en varias lenguas (Mazzocchi, 2012: 166-167)⁵. Hay que recordar que durante el periodo novohispano la figura del predicador era muy importante: “Es un hecho, al parecer incontrovertible, que la mayor parte de los acontecimientos sociales, festivos o luctuosos, civiles o religiosos, se acompañaban de la prédica de un sermón” (Chinchilla, 2009: 82).

El predicador no constituía solamente una autoridad moral, también una autoridad intelectual, literaria y cultural (Castaño, 2008: 204), entre otras cosas debido a las cualidades retóricas de su oratoria “aguda”, “ingeniosa” y “conceptuosa”, por medio de la cual el predicador se convirtió en “pionero del arte literario” (Chinchilla, 2009: 81-82). El testimonio del prestigio como orador de Juan Carnero queda afianzado en las palabras de fray Juan de Villa Sánchez, quien, en su *Muerdequedito* (1714), texto que narra el conflicto durante el capítulo provincial del 5 de mayo de 1714, expresa acerca de la predicación que: “Al púlpito se ha dado poco, o sea porque conoce que se hila muy delgado (hablo de los que hilan a el uso) o porque es menester mucho trabajo y estudio para predicar a los que están hechos a oír al divino padre Juan Carnero (cuyos sermones y viveza Cicerón se anduviera escuchando para aprender)” (en Cano, 2015: 12). Entre las cualidades del padre Carnero como predicador estaban, al parecer, la fortaleza de sus palabras y la energía con la que pronunciaba sus sermones:

Habiendo dotado Dios y la naturaleza al padre Juan Carnero de una voz corpulenta, clara, sonora y expresiva; el talento era grave, despejado y airoso: las acciones y los movimientos de las manos, propias, naturales y significativas; era en las reprehensiones severo, en las ponderaciones impetuoso, enérgico con los argumentos y en las amenazas, formidable (Villalobos, 1725: 56).

La *Vida ejemplar* de Villalobos menciona que Juan Carnero, natural de la Ciudad de México, nació el 31 de julio de 1660, día de san Ignacio de Loyola, santo al que su madre había encomendado el parto —este suceso significa, para Villalobos, una especial señal de la

⁵ El padre Antonio Vieira (1608-1697), distinguido religioso, escritor y orador portugués perteneciente a la Compañía de Jesús, fue uno de los personajes más influyentes del siglo XVII en todo el mundo hispánico en temas de política y religión. Se sabe que se exigía la lectura de sus sermones en las universidades de Brasil (BNE, s.a.). En nuestro medio es reconocido por la crítica que sor Juana escribió a un sermón suyo sobre las finezas de Cristo: la *Crisis de un sermón* o *Carta Atenagórica* (1690).

pertenencia del padre Carnero a la orden— (1725: 3). Nos relata que murió el 2 de diciembre de 1723 —a sus 63 años—, y que su entierro, un día después de su muerte, coincidió con el día en que se festeja al patrono de los jesuitas, san Javier; es decir, el 3 de diciembre (1725: 148).

Sus padres fueron Bernarda Pinto y Nicolás Rodríguez Carnero, pintor novohispano, muy afamado en Europa, “para donde muchos de los mercaderes y flotillas le encargaron varias imágenes, juzgándolas por dignas de ladearse allá a las de los más aplicados maestros”, según afirma Villalobos (1725: 4); sin embargo, de este pintor poco se sabe. Sólo se tiene noticia de que, luego de enviudar, contrajo matrimonio en México con dicha Bernarda Pinto, con quien tuvo dos hijos, un tal Antonio y Juan Carnero, este último registrado en su fe de bautismo como Juan Ignacio Carnero, aunque en los testimonios posteriores ya no figura con el nombre de Ignacio (Ruiz Gomar, 1997: 59).

Por las noticias que brinda Francisco Pérez Salazar en su libro *Historia de la pintura en Puebla* (1923), en el cual reproduce parte del testamento del pintor José Rodríguez Carnero, medio hermano mayor de Juan Carnero —autor de los lienzos que decoran la capilla del Rosario en el Templo de Santo Domingo en Puebla y a quien se refiere la anécdota que arriba relato—, otorgado 16 días antes de morir a un escribano en Puebla, se conoce que este pintor fue medio hermano de Juan Carnero (Ruiz Gomar, 1997: 50). De los datos que figuran en los fragmentos del testamento, copiados por Pérez Salazar, se sabe que José Rodríguez Carnero también fue hijo de Nicolás Rodríguez y de su primera esposa, Catalina de Sena. Villalobos explica que, una vez muerto Nicolás Rodríguez, el hijo mayor, José, quedó encargado de Juan (1725: 4). Sin embargo, acerca del maestro Nicolás Rodríguez, padre del poeta, Francisco Pérez Salazar tampoco logró encontrar información alguna.

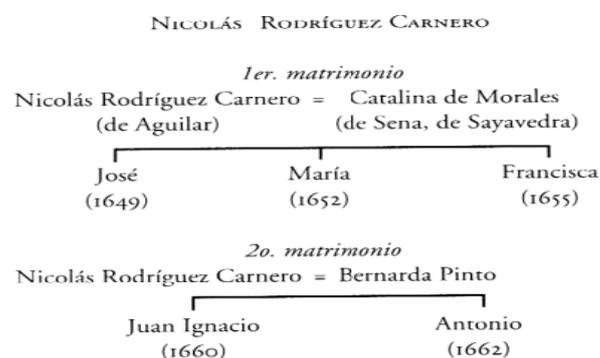


Figura 2. Esquema genealógico del pintor Nicolás Rodríguez Carnero, reconstruido por Rogelio Ruiz Gomar (1997).

Durante algún tiempo, y a causa de datos erróneos aportados por el investigador Bernardo Olivares en su obra *Apuntes artísticos sobre la historia de la pintura en la ciudad de Puebla* (1874), se alteró la relación del padre Carnero con su medio hermano, pues de José Rodríguez el investigador hacía dos individuos: un tal Juan José Carnero y un José Rodrigo Carnero — nombres deducidos a partir de las firmas halladas en los cuadros—, de quienes afirmaba que este último era padre del jesuita Juan Carnero (en Pérez Salazar, 1923: 230).

La confusión no se quedó ahí, pues Rogelio Ruiz Gomar identifica, en el mismo texto de Bernardo Olivares, la propuesta, no de dos, sino de tres pintores, además, muy distintos entre sí: José Rodrigo Carnero, Juan Carnero y un inexistente José Mariano Carnero (Ruiz Gomar, 1997: 52). En lo que respecta al segundo dice lo siguiente: “Como si fuera otro pintor, cita a ‘Juan Carnero’, activo en el ‘segundo tercio del siglo XVIII’ y ‘padre de un jesuita célebre por su santidad’” (en Ruiz Gomar, 1997: 52). No obstante, el jesuita célebre era en realidad el propio Juan Carnero; es decir, Olivares lo hacía padre de sí mismo. Creyéndolo pintor, le atribuyó una serie de cuadros sobre la vida de santo Domingo, hechos para el convento dominico de Puebla y otras pinturas que estaban en la entrada del lugar. También consignó una serie de cuadros de pasajes de san Juan de Dios, ubicados en el hospital dedicado a este santo, igualmente en la Ciudad de Puebla, y de su estilo dice que “carecía de colorido y que en las carnes dominaban unas medias tintas aplomadas que las hacían desagradables” (en Ruiz Gomar, 1997: 52). La equivocación comenzó porque José Rodríguez Carnero firmaba con distintos nombres: “M^o Joseph Carnero” y “José Rodríguez de los Santos”, entre otros. Lo cierto es que, gracias a la reinterpretación de los datos hecha por Pérez Salazar, que identificó estas firmas y realizó la depuración de estos datos basado en el testamento del pintor, continuada por Ruiz Gomar, que descubrió una nueva firma del pintor, se aclaró que se trataba de un único personaje y que Juan Carnero era en realidad el jesuita cuya vida edificante había sido escrita por su compañero de orden, como también aclara Pérez Salazar⁶.

Según Villalobos, el eclesiástico que enseñaba a Juan Carnero desde niño le instruyó en la creación de versos —“ajustar poesías” y “componer epigramas”— (1725: 9). Posteriormente, nuestro autor estudió en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo en la Ciudad de México, donde demostró ser muy erudito en materia de filosofía y teología y fue alumno predilecto del

⁶ De gran importancia fue el papel que desempeñó la *Vida ejemplar* en el esclarecimiento de esta situación, en virtud de que, gracias a ella, se deduce que Juan Carnero en realidad era un fraile jesuita que compartía parentesco con José Rodríguez Carnero. La confusión aún se reproduce en algunos sitios de internet, como es el caso de la página *ARCA arte colonial* en donde se afirma que “Su padre [de José Rodríguez Carnero] era medio hermano del jesuita Juan Carnero”—Disponible en <<http://52.183.37.55/artworks/1064>> [Consulta: 02 de febrero de 2021]—.

padre Fernando de Valtierra, profesor de retórica, filosofía y teología en ese colegio y, al parecer, calificador del Santo Oficio (Alegre, 1960, IV: 23; Chinchilla, 2009: 103)⁷. En 1684 ingresó al noviciado de los jesuitas y, luego de su estancia en Tepozotlán, entró en 1688 al Colegio del Espíritu Santo en Puebla, y en 1691 hizo la profesión solemne de cuatro votos (Villalobos, 1725: 28)⁸. En este colegio mereció el cargo de prefecto de Nuestra Señora del Pópulo, el cual desempeñó durante veintiocho años, hasta el día de su muerte (1725: 42-44)⁹.

La congregación de Nuestra Señora del Pópulo, una de las más importantes, establecida en Puebla hacia 1580, estaba integrada por élite urbana: oligarquía gubernamental y miembros del cabildo; su principal característica fue dotar huérfanas, como muestra Francisco Xavier Alegre al expresar que el padre Carnero “Dejó en ella [en la congregación] dote para las tres huérfanas que salen anualmente el día de la Visitación” (1960, IV: 306). La congregación tuvo su base en la advocación mariana de Nuestra Señora del Pópulo o del Pueblo, venerada en Roma desde el siglo X, cuya imagen consiste en la Virgen cargando al niño Jesús —que se observa en el retrato del padre Carnero, reproducido arriba—¹⁰. De tal suerte que, gracias a su prefectura, podemos bosquejar el campo social a través del cual se movía el padre Carnero.

⁷ Se tiene noticia de una censura hecha por Fernando de Valtierra en el año de 1688: “Censura del R.P.M. Fernando de Valtierra de la Compañía de Jesús...”, en Gaspar de los Reyes, S.J., *Sermon al glorioso San Francisco de Borja...*, México, Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, 1688” (en Chinchilla, 2009: 103). Asimismo, se registran otros sermones en los que aparece su aprobación, como es el caso del *Sermón en la dedicación de la Capilla, que se hizo en la Iglesia de Santa María la Redonda de México...* (México, 1679) del padre Juan de Mendoza Ayala; o su parecer, como ocurre en *España Illustrada con la misteriosa lúz de N. Señora del Pilar de Zaragoza...* (México, 1682) del padre Juan Calderón; o su sentir registrado en el *Sermón panegírico en alabanza de la obra de la Concepción, a cuyo Puro instante, consagró su primera missa el P. Predicador Fr. Martín de Zaerreta...* (México, 1690) (Cortés, s.a.: s.p.).

⁸ Los profesos de cuatro votos —pobreza, obediencia, castidad y obediencia al papa acerca de las misiones—, llamados sencillamente profesos, tenían la plenitud de todos los ministerios de la Compañía, aunque principalmente se ocupaban de la predicación, de las misiones y de la atención espiritual. La fórmula de cuatro votos incluye la enseñanza del catecismo a rudos y niños, la obediencia y no aspirar a cargo eclesiástico alguno (Arranz, 2003: 126).

⁹ De acuerdo con Antonio Rubial, desde el siglo XVI se comenzaron a establecer prácticas religiosas más allá de las festividades en masa, dirigidas a mejorar el comportamiento de los fieles; por ello, en mayor medida, jesuitas y franciscanos crearon congregaciones y órdenes terceras en las que se instruía a los seglares en ejercicios de piedad, en virtudes morales, se practicaban los ejercicios espirituales de meditación con el objetivo de interiorizar los dogmas y encauzar el comportamiento cotidiano a la salvación (2017: 4-5). Esto, aunado a la promoción de modelos de santidad mediante el culto a imágenes y reliquias, programas devocionales, procesos de beatificación, construcción de iglesias, etcétera, así como al aumento de publicaciones piadosas a mediados del siglo XVII, representaron el esfuerzo de la Iglesia novohispana para crear nuevos códigos de sociabilidad (Moreno, 2017: 338-339). Estas congregaciones, fundadas por los jesuitas con alumnos y exalumnos de los colegios, promovían cultos marianos, llevaban a cabo actividades caritativas y pláticas edificantes con el objetivo de profundizar la fe en los asistentes, pláticas morales que podían llegar a imprimirse. Este tipo de prácticas se concibieron con una pastoral diferenciada: había congregaciones dirigidas a élites formadas por caballeros, mercaderes y funcionarios, así como a sus esposas, y otras dirigidas al estrato popular urbano y rural (Rubial, 2017: 5).

¹⁰ Según Mariano Veytia en su *Historia de la fundación de la Ciudad de Puebla de los Ángeles en Nueva España; su descripción y presente estado* (1931), la imagen de Nuestra Señora del Pópulo, colocada en uno de los ocho

Aparte de la vida escrita por Villalobos, los testimonios que hasta ahora se encuentran en torno al padre Carnero, y con los cuales se puede completar un primer acercamiento biográfico, son los siguientes: José Mariano Beristáin y Souza confirma en el primer tomo de su *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, publicada entre 1816 y 1819, que Juan Carnero nació en Nueva España en 1660. Nos dice que “Ya bachiller teólogo, y muy sobresaliente en las letras humanas, especialmente en la poesía, abrazó el instituto de los jesuitas” (1883, I: s.v. Carnero). Afirma que fue profesor de latín, retórica y filosofía en colegios de la Compañía — sólo se tiene noticia de su enseñanza en la Ciudad de Puebla, de 1688 a 1690, en el Colegio del Espíritu Santo: “el gran poeta novohispano Juan Carnero a quien ‘del noviciado de Tepozotlán lo pasaron los superiores a nuestro colegio del Espíritu Santo en Puebla para que enseñe ahí la clase de medianos durante los dos cursos comprendidos entre 1688 y 1690’” (Osorio, 1979: 238)—. Cuenta que el 6 de enero de 1724 la congregación le rindió honras fúnebres, levantando un cenotafio¹¹ “adornado de varios jeroglíficos, y poesías latinas y castellanas” (Beristáin, 1883, I: s.v. Carnero), ceremonia a la que asistió el obispo Lardizábal.

Según Beristáin, se conocen los títulos de ocho obras de nuestro autor, entre ellas la *Métrica Pasión*, cuya edición estuvo a cargo de los Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera Calderón en la Ciudad de México (1883, I: s.v. Carnero). Algunas de las obras que enlista son conocidas nada más por testimonios indirectos que afirman su existencia, como es el caso de “Doce tomos de sermones y pláticas dignos de la luz pública”, de los que da cuenta el padre Villalobos en la *Vida* del autor, y a propósito de los cuales aclara que “a no ser, como son en estas partes, tan costosas [las impresiones], los más aplicados héroes de la Republica literaria debían solicitar que los divulgase la estampa” para que pudiesen hallarse en las más “abultadas bibliotecas” (1725: 49). El resto de las obras que enumera Beristáin, de las cuales no especifica años, tal vez porque la mayoría quedaron manuscritas, son: “La *salve regina* y la *magnificat* explicadas en varios discursos”, los “Sermones del Rosario”, los cuales eran, según el propio Beristáin “nada inferiores a los del padre Vieira que era el Cicerón de aquel tiempo” (1883, I: s.v. Carnero), “El paraíso celestial de la Virgen María”, “Los santuarios de la Virgen María especialmente en la América histórica y panegíricamente abiertos a sus devotos”, “El racional de Aarón, o las piedras de su pectoral ponderadas en elogio de la santa Virgen”, “La vida de la

altares de la iglesia del Espíritu Santo en Puebla, “era de más de una vara de alto, con un gran marco y adornos de plata protegida por un cristal, el mismo lienzo estaba adornado de joyas y perlas” (Ramos, 2018: 22).

¹¹ *Cenotafio*: ‘Monumento funerario en el cual no está el cadáver del personaje a quien se dedica’ (DRAE).

santísima madre de Dios” y *Las espinas del hombre Dios —Métrica Pasión—* (1883, I: s.v. Carnero).

Villalobos refiere que Carnero escribió una vida de María, “la admirable vida de la Reina de los ángeles” en la cual invirtió varios años de su vida y que publicó por petición de sus oyentes y superiores, entre ellos el visitador de la Provincia, Andrés de Luque, “haciéndola imprimir para gloria de la santísima Virgen; porque no podían dejar de prender llamas de amor para con esta Señora” (Villalobos, 1725: 47-48), obra que podría identificarse con uno de los títulos que proporciona Beristáin: “La vida de la santísima madre de Dios”. No obstante, cabría la posibilidad de que esta obra en realidad nunca llegara a imprimirse, porque el mismo Beristáin aclara que estaba “dispuesta para la prensa” y de la única que proporciona datos de publicación es de la *Métrica Pasión*.

Las únicas dos obras que han sido localizadas en archivos son: la *Novena a la gloriosa Virgen y mártir santa Lucía, abogada de los ojos*, de 1719, ubicada en el Centro de Estudios de Historia de México CARSO (Puebla, en la Imprenta de la Viuda de Miguel de Ortega)¹², la cual no coincide en título con ninguna de las obras que proporciona Beristáin; la segunda obra de la que se tiene noticia, en virtud de su edición conjunta con la obra de Francisco de Castro, *La octava maravilla y sin segundo milagro*, es la *Métrica Pasión del humanado Dios*; sin embargo, el título que registra Beristáin y Souza tampoco corresponde con el de la portada del poema¹³, así como tampoco el año ni la imprenta: Beristáin registra el título *Las espinas del hombre Dios*, y el pie de imprenta “Hogal, 1730”. Martha Lilia Tenorio piensa que se trata de un error (2013: 110); Tadeo P. Stein (2013: 29) considera que este error se debe a una confusión con el pie de imprenta de la *Gazeta de Mexico*, que era impresa por Hogal, y en donde se anunció el volumen en 1730, ya que estos datos aparecían justo debajo del anuncio¹⁴.

Francisco Javier Alegre en el tomo IV de su *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús*, publicada en México entre 1841 y 1842, capítulo XII, titulado “Tributo a la muerte;

¹² Es posible consultarla en la siguiente dirección:

<<http://www.archivo.cehmcars.com.mx/janium/BCEHM/30243/html5forpc.html>>.

¹³ A mi parecer, este hecho se debe a la naturaleza conjunta de esta edición, en la cual se recogen ambos poemas. Éstos cuentan con dos portadas: la principal del volumen y las interiores, así, entre una y otra podían cambiar los títulos. En la portada principal del volumen el poema de Carnero se titula *Las espinas del hombre Dios*, mientras que en la portada interior se registra *Métrica Pasión del humanado Dios*; así, en este caso el título que brinda Beristáin es el de la portada principal del volumen.

¹⁴ A continuación reproduzco la cita de la *Gazeta* de enero de 1730 en donde aparecen anunciados los poemas: “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 de Arévalo, 1730: 208).

misiones norteñas (1723-1724)”, a propósito del fallecimiento del padre Carnero, rememora los hechos más importantes de su vida: cuenta que murió el 2 de diciembre de 1723. Reitera que fue “natural de México, varón de extraordinarios talentos, y uno de los oradores más aplaudidos de su tiempo” (Alegre, 1960, IV: 306). Resulta significativo que en este texto de nueva cuenta se le reconozca a causa de su vocación oratoria, además de hacer hincapié en el vasto trabajo que realizó para la Virgen María: “Debió a la santísima Virgen no sólo la prontitud y viveza de ingenio, siendo antes tenido por extremadamente rudo, sino la vocación a la Compañía [...]” (Alegre, 1960, IV: 306). También expresa que “Se consagró, enteramente, al culto de la santísima Señora en la prefectura de la congregación del colegio de la Puebla [...]” (Alegre, 1960, IV: 306).

Por otro lado, relata una anécdota muy curiosa: “Llamábase frecuentemente, para su abatimiento, el hijo del pintor, contrapesando, con este lastre, el grande aprecio que se le tenía en toda la ciudad, por su virtud y su literatura” (Alegre, 1960, IV: 360). Puede ser que al padre Carnero no le gustara la idea de que se le recordara la actividad manual de su familia, considerada en esa época menos noble en contraposición con el quehacer intelectual que él realizaba, ya que, como afirma Paula Mues, los tratados de pintura, en ese entonces, justificaban su tarea manual diciendo que la base del trabajo era la idea (2008: 85); además de que, de nuevo, son notables las cualidades por las cuales se le destaca: la oratoria y la literatura. Resulta interesante la nota a pie que consignan Ernest Burrus y Félix Zubillaga en su edición de 1960 de la *Historia de la Provincia* de Francisco Xavier Alegre, pues en ella aclaran, basados en los datos de la *Bibliotheca Scriptorum Societatis Iesus* (1676) y en Gerard Decorme (1941, I: 194), que algunas obras del padre Carnero fueron atribuidas al padre Mateo de la Cruz, profeso muerto en 1686 en el Colegio del Espíritu Santo en Puebla y, según Beristáin, maestro de filosofía en la ciudad angelopolitana y de teología en el Colegio Máximo en la Ciudad de México (1883, I: s.v. Cruz). Acerca de estas obras, y en la entrada del padre Mateo de la Cruz, el texto de Alegre dice lo siguiente:

La *Bibliotheca* de la Compañía hace memoria de él [supuestamente Mateo de la Cruz], por algunas pequeñas obras que dio a luz; tuviera aun mucho mayor nombre entre los sabios y piadosos escritores, si se hubieran dado a la estampa otras muchas obras que dejó manuscritas; entre ellas: *La vida y virtudes de la Virgen santísima*, explanadas en más de ochenta sermones; *las letanías lauretanas*, explicadas en otros tantos discursos; una paráfrasis o comentario del capítulo 24 del *Eclesiástico*, aplicado a la santísima Virgen; la mujer fuerte de los *Proverbios*; la esposa de los *Cantares*; himnos y antífonas virginales; nombres y oficios de la Virgen María; santuarios y advocaciones que tiene la Madre de Dios en todo el mundo. El padre

Eugenio de Losa en la *Carta de edificación* que escribió a los colegios, asegura que estas obras podían componer más de 30 volúmenes, y que el padre las había dejado curiosamente escritas y coordinadas en el aposento del prefecto de la Anunciata (1960, IV: 79).

Por la temática de las obras mencionadas —casi todas sobre la Virgen María e incluida la famosa vida de María que registran Beristáin y Villalobos— podría pensarse que se trata de las que el padre Carnero supuestamente dejó manuscritas; no obstante, esto resulta improbable ya que, para el año de la muerte de Mateo de la Cruz, en 1686, Carnero apenas llevaba dos años en la Compañía y todavía no llegaba al Colegio del Espíritu Santo —cosa que no sucedería hasta 1688—. Por otro lado, las obras de Mateo de la Cruz mencionadas en la *Biblioteca hispanoamericana septentrional* coinciden en cuanto a la línea temática con las mencionadas por Alegre al respecto del mismo autor: como menciona Beristáin pocos de los textos de Mateo de la Cruz fueron publicados. Sus obras impresas que se citan en la *Biblioteca hispanoamericana* son: *Sermón del patrocinio de la Virgen María, predicado en la catedral de la Puebla en la primera fiesta que de orden del rey se celebró a este objeto*, impreso por Borja en Puebla en 1656; *Relución [sic] de la milagrosa aparición de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, impresa en Puebla en 1660, reimpressa en Madrid en 1662 y 1785; *Elogio de santa Catarina de Sena*, impreso en México por Rodríguez Lupercio, 1669¹⁵, y *Tractatus Theologici Varii*, del cual no brinda datos de publicación (Beristáin, 1883, I: s.v. Cruz). Asimismo, por lo que deja entrever Alegre, el padre Mateo de la Cruz pudo haber sido prefecto de la congregación de la Anunciata, en el Colegio Máximo de la Ciudad de México, por lo cual dichos papeles se encontraron en su prefectura.

Si en verdad las obras que consigna Alegre fueran del padre Carnero —aunque no en su totalidad pues en las búsquedas se constató que uno de los sermones efectivamente pertenecía a Mateo de la Cruz—, como afirman Burrus y Zubillaga, las tuvo que haber escrito después de su entrada al instituto jesuita o de su llegada al Colegio del Espíritu Santo, pues eran obras que se escribían propiamente en el ámbito de la predicación; aunque, cabe decir, lo creo poco probable por la discrepancia entre las fechas, aspecto que ya he explicado arriba.

Gerard Decorme, en *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial* (1941, I), se limita a dar noticia de la publicación de los poemas del padre Carnero y de Francisco de Castro, ambos citados con el año de publicación en 1730: “En los años anteriores hallamos

¹⁵ Esta obra, un sermón del padre Mateo de la Cruz, intitulado *Sermón de la gloriosa Santa Catalina de Sena...se encuentra disponible en Cortés, s.a.: <<https://www.iifl.unam.mx/hlmnovohispana/#/PresentacionSermones>>.*

impresos en México *Las espinas del hombre Dios* o Pasión de Cristo en octavas reales por el P. Juan Carnero (1730) y *Las rosas de Guadalupe* en cuatro cantos del P. Francisco de Castro (1730)” (1941, I: 155). Por su parte, el *Diccionario bio-bliográfico de la Compañía de Jesús en México* (1960) del padre Francisco Zambrano y continuado por José Gutiérrez Casillas, se ciñe a dar una ficha de Carnero en la cual copia, de manera directa y exacta, los datos que proporciona el padre Villalobos, pues sus únicas fuentes remiten a la *Vida ejemplar* y a Beristáin, de cuyo trabajo retoma el nombre de las obras escritas por Carnero. Se infiere que no conocía la *Métrica Pasión* ni el resto de los escritos que se le atribuyen al jesuita, puesto que sólo enumera las mismas obras —y con idénticos títulos— ya enlistadas por Beristáin.

De lo que delinearán estos autores, se puede extraer que el padre Carnero fue, en primer lugar, una figura pública reconocida a causa de su vocación predicadora y en general por su desenvolvimiento en el campo de las letras —recordemos que, durante los siglos XVII y XVIII, los sermones y la creación literaria se encontraban íntimamente ligados (Castaño, 2008: 196) —. Entre los pasajes más significativos que narra Villalobos a este propósito, cabe destacar uno: relata que, en virtud de que se pregonaba al padre Carnero como uno de los predicadores más importantes en Puebla, el duque de Linares, virrey de Nueva España entre 1711 y 1716, quiso oír sus sermones y lo mandó llamar a la Ciudad de México, con el fin de que le predicara en la capilla de su palacio las pláticas que se acostumbraban en Cuaresma. Con un esfuerzo enorme por vencer su humildad, el jesuita accedió a ir a la Ciudad de México, en donde complació a los miembros más ilustres de la corte con su sermón cada viernes de Cuaresma. No obstante, por la cariñosa estimación que le tenía a su congregación en Puebla, quiso volver de inmediato en cuanto terminó su cometido, a pesar de que el virrey rogaba su permanencia (1725: 51-54).

Así pues, por medio de la invitación del virrey, Carnero pudo ingresar al ambiente cortesano novohispano de la Ciudad de México y tuvo la oportunidad de obtener ciertos privilegios con ello: un posible mecenazgo para la imprenta, por ejemplo, pues Alencastre ya había patrocinado dos manuales devocionales para seglares y la traducción de obras francesas de espiritualidad. No obstante, quizá sus propios intereses lo condujeron a no aceptar —recordemos, además, que uno de sus cuatro votos era precisamente no aspirar a un cargo mayor—¹⁶.

¹⁶ Se sabe que el duque de Linares tuvo prácticas religiosas más allá del ambiente público festivo del momento: fue miembro de cofradías, fundó la congregación de la Buena Muerte, asentada en la Casa Profesa de la Ciudad de México —con lo cual también desarrolló vínculos importantes con los jesuitas y otras órdenes, además, las juntas de la Congregación de la Buena Muerte se llevaban a cabo en el palacio real—, acudía en Semana Santa a

Hasta aquí, podemos advertir que las fuentes, mayoritariamente plumas jesuitas, insertan a Juan Carnero en la República de las Letras en virtud de su cualidad de predicador, por su oratoria y retórica, ya que ambas artes estaban relacionadas, además de que se le elogia abiertamente como poeta; esto se advierte tanto en los diferentes paratextos de la obra de Villalobos como en el retrato que aparece en ella, que en conjunto conforman un discurso unificado, así como en los diversos testimonios arriba mencionados. De esta forma, el padre Carnero era literato en dos sentidos: por predicador y por poeta, algo usual para la época.

1.1.1. Acercamientos críticos a la *Métrica Pasión*

Las primeras palabras dedicadas a la obra literaria de Juan Carnero vienen del mismo Villalobos:

Mas no fue sólo con la poesía latina esta su noble atención: debiole también la castellana a su pluma muchas composiciones, sutiles en lo lírico, ya fuese el estilo grave, ya jocoso, porque en uno y en otro tenía igual destreza y primor: y en lo heroico pudieran los poemas del P. Carnero hombrar con los más aplaudidos, en quienes se compiten todas las dotes que califican a un consumado poeta (1725: 34).

Dice el biógrafo que muchos varones ilustres quisieron conservar las composiciones de nuestro poeta —lamentablemente no dice si fue así, ni quién lo hizo—. Asimismo, narra que en los últimos días de su vida y en sus ratos libres, el jesuita compuso un poema en octavas sobre la Pasión de Jesús; obra que puede identificarse con la *Métrica Pasión del humanado Dios*, que se publicó póstumamente.

En lo que se refiere a las opiniones críticas en torno al poema de Carnero, es destacable el desconocimiento actual de su obra: se infiere, por ejemplo, que Alfonso Reyes conoce indirectamente la obra del padre jesuita, pues al hablar sobre el gongorismo mexicano en su texto *Tres alcances a Góngora* (1958), comenta que en el número 4 de *Banderas de provincia*, en 1929, Enrique Gómez Haro cita a Juan Carnero con su poema sobre la Pasión de Cristo, supuestamente compuesto en 1720 (Reyes, 1996: 246). Luego, Reyes solamente se limita a reproducir la primera octava del poema que también había citado Gómez Haro¹⁷.

hacer retiro con los carmelitas y celebraba maitines, con motivo de la Navidad, en su casa de retiro en San Ángel (Escamilla y Moreno, 2021: 7-17). Carnero, en este sentido, formó parte de un proyecto de devoción que respondía al interés de los seculares por no permanecer en un papel pasivo frente a la religión (Escamilla y Moreno, 2021: 18)

¹⁷ A propósito del concepto de gongorismo, Martha Lilia Tenorio lo define como la influencia de la poesía de Luis de Góngora “manifiesta en la auténtica asunción de la manera gongorina de concebir la lengua poética: absoluta

El artículo de Gómez Haro, titulado “Puebla y la literatura”, comienza con una alabanza de dicha ciudad, para después centrarse en el desarrollo de la Academia Palafoxiana y en la manera en que evolucionó la expresión literaria en Puebla, vista a través de ciertos escritores. Dice que el hermano Pelayo Vidal —quien se encargó de la edición de 1729— editó la *Métrica Pasión* en 1720, fecha que se discutirá en el siguiente apartado (Gómez, 1929: 2). Por otro lado, menciona a otro jesuita, Rafael Landívar, que celebró también la ingeniosidad del poeta novohispano en su *Rusticatio Mexicana* (1871):

Tunc capti tacita rigui dulcedine ruris
 Littora concentu replent quandoque poetae.
 Hic pius aethereo flagrans Carnerus amore
 Terribiles Christi plagas, ludibria, mortem,
 Opprobriumque crucis numeis deflevit amaris.
 Hic clarus sacro succensus Abadius aestro
 Occinuit Domino sublimes carmine laudes
 (I: vv. 276-282)

[...] A veces los poetas, cautivados a esa hora por la recatada dulzura del húmedo campo, empapan de cantos el litoral. Aquí Carnero, poeta pío, enardecido de celestial amor, lloró en trémolos elegíacos las terribles llagas de Cristo, las mofas, su muerte y el oprobio de la cruz. Aquí el ilustre Abad, ardiendo de sacra inspiración entonó laudes altísimos al Señor [...] (I: vv. 276-282)¹⁸.

De gran importancia fue la obra de este jesuita, que plasmó en su canto, escrito en hexámetros, la diversidad de tres mundos: el latino, el español y el americano, exaltando las riquezas de este último. Por ello, es notable que en la bibliografía que brinda al lector respecto de los poetas nobles que nacieron en este territorio, aparezca en primer lugar Juan Carnero. En el poema se le pone a la misma altura que otros poetas heroicos, como el padre Diego José Abad, que escribió *De Deo*, y el padre Francisco Javier Alegre, traductor en versos latinos de la *Ilíada*; también se sitúa a nuestro autor a la altura de Juan Ruiz de Alarcón y de sor Juana Inés de la Cruz. Por supuesto, los elogios de Landívar a Carnero quizá deben mucho al hecho de que ambos eran miembros de la misma orden.

libertad y flexibilidad en el empleo de recursos (ya usados) como el hipérbaton, los neologismos, y otros algo menos comunes como el acusativo griego o el ablativo absoluto, con el propósito de otorgar a la lengua la máxima capacidad expresiva, al mismo tiempo que dotarla de la máxima musicalidad y economía” (2013: 24).

¹⁸ La traducción corresponde con la proporcionada en la edición de Octaviano Valdés, 1965, de la editorial Jus.

De vital importancia para la lectura actual de los versos del padre Carnero es el *Gongorismo en Nueva España* (2013) de Martha Lilia Tenorio, que realiza el primer análisis literario de algunos fragmentos del texto, y destaca la hechura gongorina del poema y los pasajes más representativos que demuestran la intención del autor por insertarse en esa tradición¹⁹: “El padre Carnero recurre a todos los procedimientos estilísticos considerados gongorinos, excepto al acusativo griego (que ni sor Juana usa); su gongorismo es tan genuino como el del padre Castro, menos recargado y por momentos más logrado” (2013: 115).

En resumen, se puede notar, en este bosquejo biográfico y crítico, la figura de un profeso cuya carrera quizá no fue tan diferente a la del resto de los profesos de la orden, pero que, indudablemente, gozó de cierto reconocimiento y estima por su papel de predicador que resalta sobremanera en los testimonios. A pesar de que éstos, por su naturaleza, en especial la *Vida ejemplar*, tienen como propósito elogiar al biografiado, la caracterización del padre Carnero como predicador se evidencia como una constante en la mayoría de ellos. Si bien todavía no se han localizado sus sermones, sobre todo los volúmenes manuscritos que recogen sus “Doce tomos de sermones y pláticas dignos de la luz pública” que anunciaba Villalobos, esos testimonios son un incentivo para poder continuar la investigación e indagar su existencia en los archivos. Asimismo, como lo confirman las fuentes, es un hecho que, a raíz de la predicación y de su poesía, se le estimó dentro del círculo de la República de las Letras. El perfil de su formación y de su enseñanza como profesor —retórica y latín— delinean el campo a través del cual se movió: no sólo fue predicador, sino también se dedicó a cultivar la poesía, retomando la antigüedad clásica, pero también su tradición contemporánea²⁰. Fue poeta, sí por su formación, pero también por gusto, como revela Villalobos cuando expresa que escribía los versos de la *Métrica Pasión* en reversos de cartas y papeles hacia el final de su vida.

Su prefectura en la congregación de Nuestra Señora del Populo nos revela su interés por la Virgen María, que se ve también en su escritura literaria, pues, como se verá en el tercer capítulo, la *Métrica Pasión* es, ante todo, un poema en honor a la Virgen Dolorosa y a su presencia en los hechos de la Pasión. Por ello también llama la atención el hecho de que la mayoría de los críticos que se refieren al poema de Carnero lo califican como un poema estrictamente pasionario.

¹⁹ El análisis de la obra de nuestro poeta abarca de la página 110 a la 115.

²⁰ Hemos de recordar brevemente que para los miembros de la Compañía de Jesús, así como para los estudiantes de sus instituciones, era fundamental la escritura de ejercicios literarios en prosa y en verso que, de hecho, constituían una parte de su formación, al estar incluidos en las lecciones de retórica y gramática relacionadas con la enseñanza de la poesía y la cultura clásica grecolatina y castellana de su tiempo (Buiguès, 2015: 22-23).

Finalmente, llama poderosamente la atención la confusión en torno a su identidad y sus datos biográficos, así como a sus obras, lo cual es muestra de que todavía queda mucho por investigar; hay muchas preguntas en el aire: ¿por qué, si gozaba de cierto prestigio en la predicación, la mayoría de sus obras permanecieron manuscritas? Posiblemente fue el caso de la mayoría de los predicadores novohispanos, debido al costo del impreso y a que no había quién los financiara. Varias de estas preguntas podrán quizá afinarse más buscando en los archivos y estudiando la literatura escrita por los propios jesuitas en el interior de la orden.

1.2. Métrica Pasión del humanado Dios: *historia textual y descripción bibliográfica*

Joaquín Antonio de Villalobos ya mencionaba, en la biografía del autor, que éste había dedicado parte de su vida a la escritura de un poema sobre la Pasión de Cristo: “Agora ya en los últimos meses de su vida destinó los ratos que le concedían de tregua los otros embarazos, a la composición de un poema en octavas, sobre la dolorosísima Pasión de Nuestro Redentor” (1729: 34-35). Este poema heroico de 127 octavas reales fue recogido en un volumen que también contiene el poema épico guadalupano del igualmente jesuita Francisco de Castro (¿1618?-1687): *La octava maravilla y sin segundo milagro*, compuesto hacia 1680²¹. Fue publicado póstumamente en la Ciudad de México, en el año de 1729, por los Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera Calderón, bajo el título *Métrica Pasión del humanado Dios en dulces y lacrimosos acentos bien templados a los números del dolor*.

Esta edición de ambas obras fue dispuesta por el hermano de orden, Pelayo Vidal (1660-1735), que, en los años previos y posteriores a la edición del volumen, residía en la Ciudad de México y, según datos del *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús*, era encargado de la ropería y portero en el Colegio Máximo (Gutiérrez Casillas, 1977, XVI: s.v. Vidal)²². En el prólogo expresa su voluntad de recoger dos obras que, para su momento, eran desconocidas —hacía ya aproximadamente cincuenta años de la composición del poema de Castro y el del padre Carnero no se conoció en vida de éste—. Véase lo que dice a propósito

²¹ Para un estudio pormenorizado del autor y de su obra véase Stein, Tadeo P., 2013. *Épica y gongorismo en la poesía guadalupana: La octava maravilla y sin segundo milagro (c. 1680) de Francisco de Castro*. Tesis de doctorado inédita. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

²² Poca es la información que se brinda acerca de este personaje en la obra de Zambrano y Gutiérrez Casillas. Asimismo, se aclara que antes de llegar al Colegio Máximo fue maestro de escuela en el Colegio de Guadalajara (Gutiérrez Casillas, XVI: s.v. Vidal).

del poema de Francisco de Castro: “Al 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” (s.f.). También se refiere a sus motivos píos cuando dice que: “Aunque 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”, pero en seguida añade que: “servirá, no obstante, para que, por un rasgo de sus obras, se venga en algún conocimiento de los autores” (s.f.).

Así pues, si bien se advierte el deseo de rescate textual de las obras, también es notorio el propósito de su uso para promover, por una parte, las obras de los miembros de la Compañía, y, por otra, la devoción, probablemente tanto en el interior de la misma Compañía de Jesús como en los círculos de seculares con los cuales los frailes entraban en contacto debido a sus labores —la enseñanza y las congregaciones—. En relación con esto, surge una pregunta interesante: ¿fue el hermano Pelayo Vidal quien costeó la obra al ser el editor de ella, como él mismo lo afirma?: “Si algo en ambos [poemas] no estuviese conforme a las nimias leyes de lo poético, darle al tiempo la queja; lo que te puedo y vuelvo a asegurar es que se han remirado los más verídicos originales, en orden a que no perdieran de su buen nombre por mi incuria los autores: y son a la letra, como se siguen. Vale.” (Vidal, 1729: s.f.). Como más adelante se señala, en la descripción de la portada del volumen no hay mención de costeador, por lo cual sería difícil responder a esa pregunta; sin embargo, creo posible que la Compañía de Jesús haya financiado la obra, a modo de instituto religioso y en virtud de su mención en la portada principal y la presencia del escudo en la portada interna del poema de Juan Carnero, así como por el propósito de devoción del volumen que declara Vidal en el prólogo. Así, el hermano Pelayo Vidal sólo pudo haber sido el encargado de disponerla, quizá porque él mismo tuvo la iniciativa de realizar el rescate de ambos poemas.

Líneas arriba dije que Enrique Gómez Haro aseguró que el poema de Carnero fue compuesto en 1720, y que en ese mismo año fue editado por Pelayo Vidal (1929: 2). Se sabe, por lo que dice el mismo Vidal en el prólogo del volumen, que, en lo que respecta a *La octava maravilla*, realizó la edición con base en diferentes copias manuscritas: “me ha movido a darle a la estampa de *los más fieles originales*” [las cursivas son mías] (1729: s.f.); la información del prólogo se complementa con una octava suelta intercalada entre las páginas 80 y 81 de la composición de Castro, la cual se metió sin paginación en el volumen impreso una vez que éste ya estaba terminado, octava de la que se afirma figuraba en uno de los “más antiguos traslados”

y faltaba “en los más” (en Stein, 2013: 51). Por tanto, se sabe que el poema de Francisco de Castro circuló de forma manuscrita e independiente antes de la edición conjunta²³. En lo que respecta a la composición del padre Carnero, Vidal expresa lo siguiente: “Va el poema fielmente sacado todo de sus borradores, porque en borrón lo dejó el Padre” (1729: s.f) y continúa diciendo: “[...] entre otros muchos, fue este poema uno de sus apreciables desperdicios, que en reversos de cartas escribía el P. a los últimos años de su vida, en los ratos que le permitía su principal tarea, que fue el púlpito” (Vidal, 1729: s.f). Lo que se deduce de este pasaje es que, con seguridad, Enrique Gómez Haro confundió el año de publicación del poema, pues queda sentado que la primera vez que salió a la luz en letra de molde fue en 1729 y que, antes de esto, permaneció en borrador; aunque no descarto la posibilidad de que el poema haya sido conocido dentro de la orden de forma manuscrita.

Hasta ahora he podido consultar cinco ejemplares de la *editio princeps*, cuatro de los cuales también fueron consignados por Tadeo P. Stein en su tesis doctoral (2013). Alberto Pérez-Amador, editor de *La octava maravilla* (2012), señala que la *editio princeps* de este volumen se encuentra en “muy pocos repositorios y, en la mayoría de los casos, bajo tales medidas justificadas de seguridad que el estudioso prácticamente no tiene acceso a la obra” (en Stein, 2013: 23-24). No obstante, al igual que Tadeo P. Stein, he podido consultar los volúmenes sin ningún problema: en la Ciudad de México hay dos ejemplares resguardados en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y uno en la Biblioteca Boturini en la Basílica de Guadalupe; en Estados Unidos hay otros dos, uno en la John Carter Brown Library, en Rhode Island, y otro ejemplar en la Library of Congress, en Washington D. C.²⁴. Tengo noticia de la existencia de dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de España, uno en la British Library y otro en la Biblioteca Nacional de Chile, en la colección de Toribio Medina, los cuales no he podido consultar ni en forma indirecta. A continuación refiero los cinco ejemplares que he consultado²⁵:

²³ Tadeo P. Stein explica que existen cuatro testimonios que certifican la circulación manuscrita de *La octava maravilla* antes de su publicación definitiva en 1729: uno es del padre Francisco Florencia en 1668, otro es el soneto laudatorio hacia la composición de Castro por sor Juana en 1690, y el tercero y el cuarto provienen del ya mencionado prólogo de Pelayo Vidal, quien afirma que se valió de las mejores copias existentes para realizar la edición (2013: 51).

²⁴ Agradezco a Martha Lilia Tenorio, que tuvo la amabilidad de proporcionarme una reproducción del volumen ubicado en la John Carter Brown Library y, así, presentarme por primera vez el poema. De igual forma agradezco a Ana Castaño por hacerme del conocimiento del ejemplar resguardado en la Library of Congress.

²⁵ Esta breve descripción de la ubicación y el estado de los ejemplares está basada en la que realiza Tadeo P. Stein en su tesis doctoral (2013: 24). Asimismo, la descripción de los aspectos materiales de los volúmenes, que en este capítulo se hace, se basa en las obras de Idalia García Aguilar, *Secretos del estante: elementos para la descripción*

- A.** John Carter Brown Library. Rhode Island, EE.UU. Colección Classical Josiah. Signatura BA729. C354o. Formato 8° [160 mm]. Encuadernación en vitela contemporánea. 1 grabado [el registro de la biblioteca lo denomina “ejemplar imperfecto” por carecer de hojas extra de grabados que sí posee otro ejemplar ahí resguardado]. Buen estado. No consulté el ejemplar directamente sino una copia PDF.
- B.** Library of Congress. Washington D.C. Colección Rare Book. Spanish-American Imprint Collection. Signatura PQ7296. C3 O3. Formato 8° [150 mm]. Presenta 4 grabados²⁶. Encuadernación en piel marrón. Buen estado, aunque los bordes de las páginas se ven humedecidos. Hay una cinta de papel orlada, pegada a modo de margen, entre las páginas 32 y 33, que alcanza a cubrir parte de las apostillas marginales de esas páginas. La encuadernación se ve desigual, pues parece que se cortó parte de los bordes superiores de las páginas, lo que se advierte, sobre todo, en las páginas 37-42. No consulté el ejemplar directamente sino una copia PDF.
- C₁** *Ex libris* de Luis Álvarez y Álvarez de la Cadena²⁷. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México, México. Colección Fondo Conventual. Signatura XXIX, I, 19. Formato 8° [se desconocen medidas]. Presenta 3 grabados. Encuadernación original en piel; en el lomo se lee, en letras desgastadas, “Maravilla Guadalupana”. Páginas rasgadas, desgaste de la costura de la encuadernación.
- C₂** Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México, México. Colección Fondo Conventual. Signatura XIX, I, 40. Formato 8° [se desconocen medidas]. Presenta 3 grabados. Encuadernación original en piel; en el lomo también se lee “Maravilla Guadalupana”, con letras más claras y mejor conservadas. Páginas en muy buen estado.
- D** *Ex libris* de José María Andrade²⁸. Biblioteca Lorenzo Boturini. Ciudad de México, México. Signatura 3-C-21. Formato 8° [se desconocen medidas]. Presenta 3 grabados. Reencuadernación en pasta dura, color café. Presenta un índice mecanografiado, colocado antes de la portada principal, hecho posiblemente por la misma biblioteca. En el lomo se lee “Castro”. Páginas en excelente estado.

Como se advierte en el registro, se trata de un formato *in- octavo* (8°), con medidas aproximadas entre 150 y 160 mm dependiendo del ejemplar²⁹. El volumen está constituido por cuadernillos

bibliográfica del libro antiguo (2011), e Isabel Chong-De la Cruz, *Directrices para la descripción y catalogación del libro antiguo* (2014).

²⁶ De este ejemplar solamente tengo noticia de los grabados que se encuentran en la parte del poema de Carnero.

²⁷ Luis Álvarez y Álvarez de la Cadena fue un bibliófilo mexicano nacido en Zamora, Michoacán (Sanchis y Gayol, s.a.). Se sabe que a partir de 1963 su biblioteca, junto con la de Luis González Obregón, adquirida 23 años antes por él, pasó a formar parte de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, cuando su viuda, María Luisa Valencia, la vendió a esta institución (Valdez y González, 2014: 109).

²⁸ José María Andrade nació en Apan, Hidalgo. Fue bibliófilo y editor. En 1839 fue llamado como interventor en la librería de don Mariano Galván, hecho del que nació su afición por los libros. Se dice que sus ideas conservadoras obligaron al gobierno a expatriarlo en dos ocasiones, en 1860 y en 1867 (Millán, 2007: s.p.).

²⁹ Manuel José Pedraza explica que el formato 8° se utilizó, debido a su manejabilidad, en publicaciones de diversos géneros: para opúsculos de pocas páginas, libros de literatura popular y religiosa, libros de caballerías, cancioneros, colecciones de clásicos, entre otros. (2003: 155-156). Miguel Martínez, en su texto “Género, imprenta y espacio social: una ‘poética de la pólvora’ para la épica quinientista” (2011), explica que la épica, en sus comienzos a mediados del siglo XVI en España, a diferencia de otros géneros como el *romanzo*, produjo un formato bibliográfico más barato y más fácil de distribuir, lo cual ayudó a su mayor difusión: formato octavo, sin grabados, a columna simple. (2011: 180); formato del cual, para los siglos XVII y XVIII, aún se conserva la disposición de las estrofas en los formatos que varían entre 4° y 8°. Por otro lado, la diferencia de medidas que puede existir entre un ejemplar y otro se debe a que “Los libros antiguos han cambiado su tamaño, condicionados por el proceso de

duernos —4 hojas a 8 páginas— con signaturas que van de la letra A a la letra R, más 13 hojas de preliminares que no se incluyen en la numeración del texto ni en las signaturas. Llama la atención que, por su tamaño, el formato del volumen sea 8°; no obstante, la estructura de los cuadernillos corresponde con formato 4° —los cuadernillos del formato 8° son de 8 hojas a 16 páginas—. Creo que puede deberse, como explica Isabel Chong, a que “la utilización de medios folios pueden modificar el número de hojas que componen el fascículo” (2014: 35). Es posible, entonces, que el folio utilizado en la composición del volumen no haya sido un folio completo, sino la mitad, de ahí que el formato sea 8°, pero los cuadernillos posean menos hojas de las que corresponden con las características de dicho formato.

Los cinco ejemplares tienen una disposición similar de sus componentes, salvo en el caso de los grabados, que presentan dos variantes diferentes según cada ejemplar —aspecto sobre el que volveré más adelante—: márgenes tipográficos, justificación a una sola columna y tres octavas por página, apostillas marginales o indicaciones de los pasajes pasionarios y los caracteres para los títulos y escritura —en romana y cursiva—. La portada principal de los cinco ejemplares, con orla tipográfica y folio vuelto en blanco, aparece escrita a doble tinta en letras negras y rojas, como se transcribe a continuación:

**LA OCTAVA MARAVILLA, / Y SIN SEGUNDO MILAGRO / DE MEXICO, /
PERPETUADO EN LAS ROSAS / DE GUADALUPE, / y escrito Heroicamente
en Octavas / POR EL P. FRANCISCO DE CASTRO; / Adjunta à las Espinas de la
Pafsion del / HOMBRE DIOS, / Difcurridas en el mismo Metro / POR EL P. JUAN
CARNERO, / Profelloos ambos de la Compañía de Jesvs. / CONSAGRALAS AL
NIÑO DIOS, / por Mano de su Floridífsima Madre / MARIA SANTISSIMA DE
GVADALVPE, / EL H. PELAYO VIDAL, DE LA / misma Compañía. / [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.**

Se consigna el título de la obra de Castro, en altas, acompañada por el nombre de éste, seguido por el título del poema de Carnero y el nombre de su autor. Se especifica la institución de procedencia de ambos, así como el nombre del hermano Pelayo Vidal, que, según dan cuenta la dedicatoria y el prólogo del volumen, dispuso ambos poemas para la edición, y que, como consta en la misma portada, consagra el volumen “al niño Dios, por mano de su floridísima madre”. En el pie de imprenta se registran los Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera Calderón y la fecha de 1729. No aparece la mención de ningún costeador de la obra, como he

encuadernación. Así, los diversos ejemplares de una edición antigua tendrán el mismo formato, pero tal vez no el mismo tamaño, dependiendo de su historia particular” (García Aguilar, 2011: 245).

señalado; como dije, cabe la posibilidad de que haya sido costeadada por la misma Compañía o quizá en parte por el hermano Vidal, ya que él mismo consagra la obra.

Después de la portada principal, aparece un grabado xilográfico del nacimiento de Jesús con la siguiente inscripción: “Al Dios infante recién nacido en la gruta de Bethlehem”, en virtud de que el volumen fue dispuesto en su honor, como da cuenta la portada. Luego, en el folio vuelto del grabado, comienza la “Dedicatoria” del hermano Pelayo Vidal. A continuación vienen los preliminares legales: el “Parecer” del P. Juan de Urtasum, jesuita, calificador del Santo Oficio de la Inquisición, firmado el 15 de septiembre de 1729 en la Casa Profesa de México. El “Parecer” del P. Pedro de Echavarri, jesuita, Catedrático de Vísperas de Teología en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, el 18 de octubre de 1729. La “Licencia” del virrey Juan de Acuña, del 17 de septiembre de 1729. La “Licencia” del señor provisor Francisco Rodríguez Navarrijo, del 20 de octubre de 1729. La “Licencia de la Religión” del provincial Andrés Nieto, del 3 de septiembre de 1729. Luego vienen los preliminares literarios: “Vejamen a los poetas profanos del padre Francisco de Castro”. El soneto “A la portentosa metamorfosis de las rosas” de Luis de Sandoval Zapata. El “Prólogo”, seguramente de Pelayo Vidal. “Al lector” de Francisco de Castro. La portada de su poema: “Poema Sacro, La immarcesible maravilla”, el cual está numerado de la página 1 a la 90. Al concluir éste aparece un soneto que antecede al poema de Carnero, seguido de la portada de la “Métrica Pasión”; después viene el “Canto único”, en el cual comienza la numeración de la página 1 a la 43, y un soneto final, en la página 44.

El poema del padre Carnero comienza en la segunda hoja del cuadernillo M y termina en el cuadernillo R del volumen completo, con un total de 23 hojas y 46 páginas, teniendo en cuenta su portada y el soneto que antecede al poema, ambos sin numeración en las páginas. La portada individual de la *Métrica Pasión* aparece consignada de la siguiente manera en los cinco ejemplares, con margen con orla tipográfica y a una tinta:

METRICA PASSION / DE EL HVMANADO DIOS, / en dulces, y lacrymofos
accentos, / bien templados à los Numeros / de el dolor. / *POR EL P. JUAN
CARNERO, / de la Compañia de Jesvs.* / [orla] [escudo de la Compañía] [orla] /
[filete] / 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.

De acuerdo con el cotejo de los cinco ejemplares, en donde se advierte la disposición igual de los elementos del texto de Juan Carnero —márgenes, apostillas, reclamos, tipografía— se intuye que los cinco ejemplares son parte de una misma edición, entendida ésta como “el

conjunto de ejemplares de una obra que ha sido impreso sustancialmente con la misma composición tipográfica” (García Aguilar, 2011: 204). Así se advierte, por ejemplo, en las erratas idénticas en los cinco ejemplares:

1. Omisión de espacio entre palabras “es,en”, v. 3, s.f., (soneto inicial).
2. El reclamo “Tar”, debido a una errata, no coincide con las letras de la primera palabra de la siguiente página, “Tragica”, p. 2.
3. Ausencia de guión que indica una abreviatura “e” en vez de “ē”, p. 3 (apostilla marginal).
4. Omisión de espacio entre palabras “MarmolVirginal”, p. 5 (apostilla marginal).
5. “ruvdo” por “ruydo”, p. 5 (oct. 13).
6. Omisión de espacio entre palabras “deGethzemaní”, p. 7 (apostilla marginal).
7. Omisión de espacio entre palabras “elSeñor”, p. 8 (apostilla marginal).
8. “tradición” por “traición”, p. 10 (apostilla marginal).
9. Falta del guión “Pe / dro” por “Pe- /dro”, p. 12 (apostilla marginal).
10. Falta del guión “Pontifi / ces” por “Pontifi- / ces”, p. 14 (apostilla marginal).
11. “presagiendo” por “presagiando”, p. 17 (oct. 48).
12. Falta del guión “escar / necer- / lo” por “escar- / necer- / lo”, p. 20 (apostilla marginal).
13. Falta del guión y errata “vestidu / ra baln / ca” por “vestidu- / ra blan- / ca”, p. 22 (apostilla marginal).
14. Omisión de espacio entre palabras “alfin”, p. 28, (oct. 82).
15. Omisión de espacio entre palabras “Encuentrael”, p. 30 (apostilla marginal).

No obstante, llaman la atención la variación entre los grabados que se insertan en los volúmenes. Los cinco ejemplares consultados presentan una distribución desigual de grabados en el interior, aparte de aquel dedicado al Niño Dios, colocado después de la portada principal del volumen, el cual se encuentra en los cinco testimonios cotejados (Figura 3). A continuación describo dichos grabados: el ejemplar **A**, encontrado en la John Carter Brown Library, carece de cualquier otro grabado aparte del mencionado.

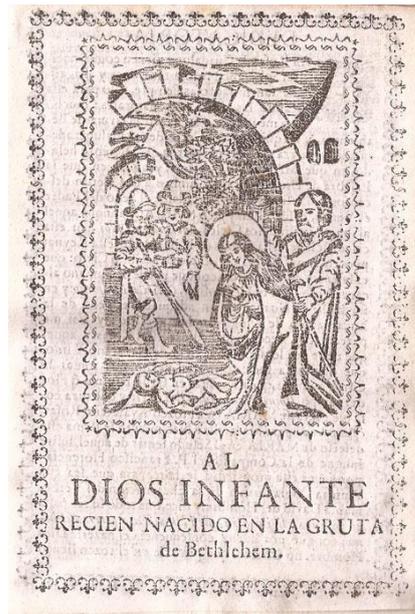


Figura 3. Grabado al Niño Dios presente en los cinco ejemplares. Fotografía obtenida del Museo JCV (s.a.)³⁰.

Por su parte, el ejemplar **B**, de la Library of Congress, en la parte que corresponde al poema de Carnero, presenta tres grabados calcográficos que ocupan una hoja cada uno y que no son parte de la numeración ni de las signaturas del libro³¹. El primero se ubica entre el soneto previo al poema de Carnero y la portada de dicho poema: se trata de un grabado del santísimo corazón de Jesús, firmado en el extremo inferior izquierdo por “Moreno”; tiene una inscripción que dice “El ssmo corazon de Chrispto”. En el margen superior de la página en donde se encuentra, tiene un nombre manuscrito en color sepia: “Ila Michaela de el Corazón de Jhs” (Figura 4). El segundo grabado está ubicado en el folio vuelto del anterior: se trata de una representación de los dolores de María, con la siguiente inscripción: *O vos omnes, qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus*³², y firmado “En la Calle de la Palma” (Figura 5). Parece

³⁰ El Museo Claudio Jiménez Vizcarra es un museo virtual que recoge solamente fotografías de los grabados de algunos volúmenes novohispanos mas no de los textos. En su página se encuentran algunos de los grabados que menciono, opté por mostrar las reproducciones de este sitio debido a su buena calidad. Es posible consultarlos en la página <<https://www.museocjv.com/miguielderiveracalderon.htm>>.

³¹ Como aclaro arriba, de este ejemplar sólo tengo noticia de los grabados que se encuentran en el poema de Juan Carnero.

³² Estos versos corresponden a los de un responsorio cantado en las liturgias romanas de Semana Santa. Una de sus principales reconfiguraciones fue la hecha por el madrileño Tomás Luis de Victoria (1548-1611), sacerdote, maestro de capilla y compositor polifonista del Renacimiento (“Polifonía-O vos omnes”, 2015: s.p.). La traducción de la letra del latín dice lo siguiente: “Oh, todos vosotros / que pasáis por el camino / prestad atención y mirad / si hay un dolor semejante a mi dolor [...]” (en “Polifonía-O vos omnes”, 2015: s.p.).

que éste fue recortado y pegado, pues se advierten los bordes irregulares del grabado sobre la hoja. El tercer grabado del ejemplar **B** se ubica al finalizar el volumen: representa a Cristo crucificado, con la ciudad de Jerusalén a sus espaldas, el cielo abriéndose a su lado derecho y una calavera a los pies de la Cruz. Carece de firma o alguna otra marca, y en él también se advierten bordes irregulares con huellas de un margen diferente, como si hubiese sido recortado (Figura 6).

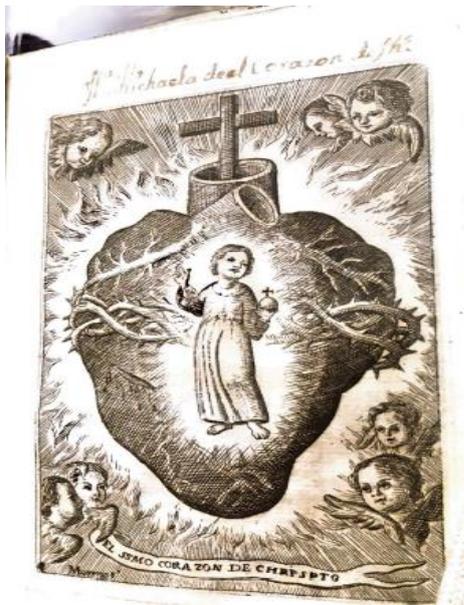


Figura 4. Grabado del Sagrado Corazón.
Ejemplar B. Fotografía propia.

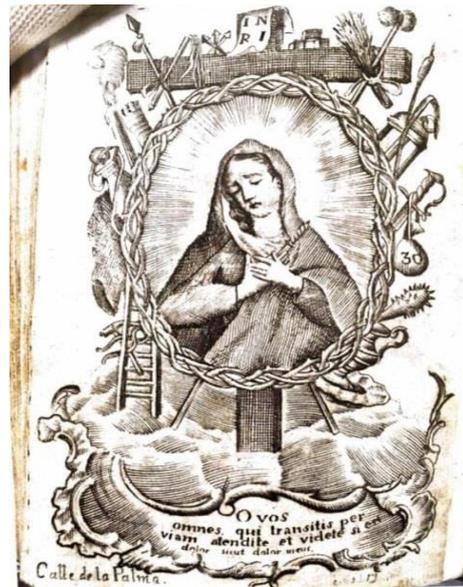


Figura 5. Grabado de la Dolorosa.
Ejemplar B. Fotografía propia.



Figura 6. Grabado de Cristo crucificado. Ejemplar B. Fotografía propia.

Por otro lado, los ejemplares **C**₁, **C**₂ y **D** intercalan dos grabados diferentes a los de **B**, también calcográficos, con folio vuelto en blanco. El primero es una Guadalupana, ubicada, en **C**₂ y **D**, entre el “Prólogo” y “Al lector” de Francisco de Castro, mientras que en **C**₁ se encuentra entre “Al lector” y el inicio del poema de Castro. El grabado tiene la inscripción del Apocalipsis: *Signum Magnum Apparuit In Caelo Mulier Amicta Sole, Et Luna Sub Pedibus Eius*³³, en derredor de María, y en la parte inferior se lee: *Non fecit taliter omni nationi*³⁴, sin ninguna firma. El segundo es un Cristo crucificado, cuya Cruz sale de un cáliz, rodeado de ángeles y con la Virgen arrodillada a sus pies ofreciéndole un corazón, bajo éste dice lo siguiente: “Fe, Esperança y Charidad son las alas con que vuelo de aqueste retiro al Cielo”. Este grabado se ubica entre el soneto que antecede al poema de Carnero y el inicio del “Canto único”. Del grabado de la Guadalupana, según notifican Toribio Medina (IV, 1989: 259-260) y Romero de Terreros (en Stein, 2013: 26), se sabe que fue hecho por Francisco Silveiro, grabador de la Nueva España, activo entre 1721 y 1763. Se dice de él que fue contratado por varios impresores para obtener imágenes devocionales, dispositivos heráldicos e ilustraciones de libros (Donahue-Wallace, 2001: 222).

³³ “Y una grande señal apareció en el cielo: una mujer vestida del sol, y la luna debajo de sus pies” (Apocalipsis 12: 1).

³⁴ “Con ninguna nación obró así” (Salmo 147: 20).



Figura 7. Grabado de la Guadalupana. Ejemplares C₁, C₂ y D. Fotografía obtenida de Museo CJV (s.a.).



Figura 8. Grabado de Cristo Crucificado. Ejemplares C₁, C₂ y D. Fotografía obtenida de Museo CJV (s.a.).

Para bosquejar una hipótesis acerca del motivo de las variaciones de grabados de un testimonio a otro valdría la pena un estudio aparte en el que se profundice en las marcas de posesión y en el análisis material, que sin duda me gustaría retomar. Por lo pronto, para los fines de esta investigación vale la pena insistir en un par de cosas: a pesar de las variaciones en los grabados entre los cinco testimonios, considero que se trata de una única edición pues las variaciones no se presentan dentro del texto del poema; es decir, los cinco ejemplares son parte de una misma tirada. También debemos recordar que los grabados, sobre todo los calcográficos, se imprimían aparte, o bien los impresores los compraban a un grabador para después insertarlos en el texto ya impreso, y posteriormente vender el conjunto de folios —los libros no se vendían encuadernados, esto lo hacía su poseedor—. Otra posibilidad podía ser que algunos de estos grabados pertenecieran a ciertas corporaciones, como las órdenes religiosas, y que ellos se encargaran de insertarlos en el momento de la encuadernación de sus libros.

Así, en el caso de **C₁**, **C₂** y **D**, que comparten los mismos grabados, podría pensarse que la inclusión de éstos obedezca tal vez a que algunos ejemplares se obsequiaban antes de salir a la venta; por ello, para estos destinatarios precisos, se colocaban grabados específicos (Stein, 2013: 27). A esto podría deberse que **A** y **B** no posean esos grabados idénticos. Podría pensarse, entonces, que nos encontramos ante una variante de emisión, “un cambio intencional en la

forma que afecta a un cierto número de ejemplares dentro de una edición” (García Aguilar, 2011: 207), es decir, una modificación intencional que se presenta en cierto número de ejemplares de la edición, en este caso antes de salir a la venta (Ferrario, 1996: 581), y que no afecta el interior del texto, en este caso por lo menos en el poema de Carnero: “Las distintas emisiones de una edición presentan exactamente el mismo texto, si no concurren diferentes estados” (Moll, 1985: 171)³⁵. En el caso del ejemplar **B**, quizá más que deberse a un motivo interno en el ámbito de la misma imprenta, la presencia de esos grabados puede deberse a un momento final, posterior, del texto: cuando una corporación o su poseedor pudieron haber insertado esos grabados, puesto que son de dataciones diferentes a los de **C1**, **C2** y **D**. Igualmente, vale la pena resaltar que los grabados no son ajenos a la temática del poema, sobre todo me llama la atención el grabado de la Dolorosa en el ejemplar **B**, ya que, como he mencionado, el poema de Carnero, más allá de ser un poema pasionario, también es un poema mariano que presenta el dolor de María por Cristo en la Cruz, y este es el único grabado que resalta este hecho de manera contundente.

Otro aspecto en el que vale la pena reflexionar es el motivo por el cual ambos poemas, el de Castro y el de Carnero, se publicaron en conjunto. Los fines podían ser económicos, ideológicos, religiosos o estéticos, pero es un hecho que este tipo de volúmenes eran usuales en la época. En el caso del volumen que aquí nos concierne, seguramente se creyó conveniente, desde el punto de vista económico y de la promoción de la Compañía de Jesús, imprimir las obras de dos autores jesuitas en conjunto; asimismo, el hecho de colocar en un mismo volumen un poema reconocido, como el de Castro, y otro que muy posiblemente no lo era tanto, como el del padre Carnero, aseguraba la lectura de este último; además, ambas obras compartían el mismo género y tema: eran poemas heroicos de tema religioso.

En lo que se refiere a los motivos que declaran los preliminares y el hermano Pelayo Vidal, se sabe que el volumen salió a la luz en diciembre de 1729, con motivo de los festejos de la Navidad, y por ello se dedicó al Niño Dios; en ese sentido, y haciendo referencia a los principales festejos del mes de diciembre, se alude a la Virgen de Guadalupe y a la Encarnación de Cristo: “Oiga, pues, el Dios infante puesta en música la Encarnación de Guadalupe, retrato de la más divina Encarnación; que es letra muy a propósito para vísperas de su Natividad en que sale a la luz esta copia. La imagen del Verbo la escribió el Padre en el blanco de nuestra

³⁵ Tadeo P. Stein sí identificó diferencias de *estado*, “las variaciones, no planeadas intencionalmente” (Ferrario, 1996: 581), en los ejemplares que cotejó, en la parte que corresponde a *La octava maravilla*, en específico en el cuadernillo A, puesto que encontró diferencias ortográficas y de puntuación entre un ejemplar y el resto (2013: 26).

carne con el pincel de su lengua, o con una pluma como pincel” (Vidal, 1729: s.f.). Así, por un lado, se advierte la descripción de la imagen de Guadalupe y el relato de su aparición que hace Castro; por otro lado, la descripción de la imagen de Jesucristo como grabada en nuestra carne por Dios, que hace alusión al poema efrástico³⁶ de Carnero, que describe las imágenes de la Pasión como grabadas en el corazón de María. Esta relación se establece a través de la pintura; ambos poemas se refieren al pincel de Dios, que pintó a María en el ayate y a Cristo en la carne humana: “Con que siendo entrambas pinturas, así la de Jesús como la de Guadalupe, de unas mismas manos, desde luego serán muy parecidas” (Vidal, 1729: s.f.). Finalmente, Vidal traslada a los dos poemas la relación que existe entre las espinas y las rosas: “A estas Rosas de Guadalupe se añaden por último las espinas de la Pasión de Jesús; que yendo a lo último del libro, van en su propio lugar, porque van al pie de una rosa que supo estarse en pie, aun entre las más punzantes espinas” (Vidal, 1729: s.f.).

Para concluir, un dato interesante resalta cuando se observan las portadas de ambos poemas: la presencia de títulos distintos en las interiores con respecto a la principal. Al ser un volumen que contiene dos poemas, tiene una portada general y las portadas respectivas de cada composición ya al interior del libro; pues bien, en la portada general del volumen, el poema de Carnero se intitula *Las espinas del hombre Dios*, mientras que en la particular, en el interior del libro, se encuentra consignado como la *Métrica Pasión del humanado Dios en dulces y lacrimosos acentos bien templados a los números del dolor*. Con seguridad, la portada general se colocaba al final de la formación del volumen, pues, al ser parte del cuadernillo de los preliminares, se imprimía después del texto de la obra (García Aguilar, 2011: 251); por ello, quizá para simplificar los títulos con el fin de que cupieran otros datos en la portada principal, en ésta aparecían de una forma, mientras que en la interior, de otra. De este hecho puede provenir la diferencia del título que aportan Besirtáin en su *Biblioteca hispanoamericana* y Pérez-Amador en el estudio introductorio de *La octava Maravilla* (2012: 46-47); ambos consignan la obra de Carnero con el título *Las espinas del hombre Dios*, lo cual es muestra de que la obra se ha citado desde la portada principal del volumen y no por la portada individual. Si se desea otro ejemplo, lo mismo ocurre con el poema de Castro, pues en su portada interior se titula *Poema sacro. La inmarcesible maravilla de Nueva España, en el milagroso cuadro de su mexicano Guadalupe*, mientras que en la portada general del volumen se nombra como *La octava maravilla y sin segundo milagro de México*.

³⁶ *Écfrasis*: ‘Figura consistente en la descripción minuciosa de algo’ (DRAE).

Una discusión sale a relucir a este respecto, pues ¿a qué título hemos de atender?, ¿verdaderamente ambos reflejan el contenido de la obra?, ¿alguno de ellos fue producto del autor o ambos del editor? En este sentido, me guío por los criterios de la descripción bibliográfica, la cual explica que cada una de las obras de un volumen que contiene más de una obra es un registro independiente, por ello cada una se ha de tratar de forma separada para que, en el registro, sean fáciles de ubicar (García Aguilar, 2011: 218; Miguel, s.a.: s.p). Por esta razón, al contar con una portada independiente, considero que el título del poema de Carnero es el que aparece en dicha portada: *Métrica Pasión del humanado Dios*.

Por otra parte, debido a la existencia de portadas individuales para cada composición, es factible que, después de la impresión, los poemas hubieran circulado también de forma independiente³⁷, lo cual, en el caso de Carnero, sería un indicio de su reconocimiento y aceptación.

De tal manera, todavía quedan varias dudas por resolver: sería pertinente un estudio a profundidad y más específico sobre la materialidad del volumen y sobre los diferentes grabados que incluyen los ejemplares, así como la investigación en torno a cómo Pelayo Vidal tuvo noticia de la existencia del poema de Carnero, —¿en dónde se encontraba?, ¿en la prefectura de la congregación, en su celda privada?—, y a si esta composición también fue muy reconocida en su tiempo. Todas ellas quizá sean resueltas en investigaciones futuras. Por lo que aquí nos toca, es ya momento de adentrarnos en las características propias del género del poema.

³⁷ En lo que respecta al poema de Francisco de Castro se tiene noticia de su circulación suelta después de la impresión: en el *Manifiesto satisfactorio*, Bartolache afirma que “El opúsculo del padre Francisco de Castro corre en noventa páginas de octavo, sin incluir aprobaciones, licencias, ni principios” (en Stein, 2013: 29).

CAPÍTULO II. EL POEMA DEL PADRE CARNERO EN EL CONTEXTO DE LA ÉPICA SACRA EN LENGUA ESPAÑOLA

Musa divina, en su costado abierto
baña mi lengua y muévela en su nombre:
por que suene mi voz con tal concierto,
que, los oídos halagando, asombre
al rudo y sabio, y el cristiano gusto
halle provecho en un deleite justo

Diego de Hojeda, *La Christiada* (1611,
I: vv. 3-8).

2.1. *La épica culta renacentista en la tradición española*

La épica culta fue, durante el Renacimiento, tanto en España como en la Nueva España, así como en el canon literario europeo, el género poético más prestigioso. Provenía de la épica clásica, de larga tradición desde la Antigüedad y, como señalaban Escalígero y otros preceptistas italianos del Renacimiento, se consideraba el género más noble por comprender a todos los demás (Wellek y Warren, 1985: 275); era el *opus magnum* en el que podían contenerse infinidad de materias³⁸. La épica se prestaba para dar voz a los temas que se consideraban más elevados o heroicos; se concebía como “el relato de las hazañas de un héroe” (Jaén, 2019: 74), y en virtud de ello, en el Renacimiento pudo adaptarse para cantar “las gestas de Dios, la historia sagrada, las hazañas de grandes héroes, la construcción de naciones e imperios, así como las caídas de éstos, y las victorias de la fe” (Vega y Vilà, 2010: 13). Las traducciones de los grandes poemas épicos italianos tuvieron gran influjo en la difusión y apreciación del género en España durante la segunda mitad del siglo XVI, por ejemplo, el *Orlando furioso* (1516) de Ludovico Ariosto, traducido en 1549, y la *Gerusalemme liberata* (1581) de Torquato Tasso, traducida

³⁸ Si bien, en su *Poética*, Aristóteles consideraba a la tragedia como el género superior en virtud de que podía representarse, tenía mayor unidad de acción y se valía de más elementos, como la música, para conseguir mejor su propósito catártico, los tratadistas italianos, en sus reflexiones en torno al género durante el siglo XVI, invirtieron la jerarquía: el primero en hacer esta propuesta fue el italiano Marco Girolamo Vida quien, en su *De arte poética* (1527), colocó el poema épico por encima de los otros géneros —exceptuando los poemas sobre dioses—, a causa de que cantaba los hechos de los héroes. Así, a partir de Vida, la mayoría de los preceptistas situaron la épica como el género literario más prestigioso (Kohut, 2014: 34). Según Paul Firbas, las palabras *épica* y *epopeya* entraron a las lenguas vernáculas a finales del siglo XVI y a principios del siglo XVII. Antes de esto, a las obras épicas se les denominaba “poemas heroicos”. Los primeros testimonios de la palabra *épica* aparecieron hacia 1580 en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera. La palabra *epopeya* se comenzó a utilizar posteriormente, a principios del siglo XVII (en Stein, 2013: 104).

hacia 1585, así como las catorce ediciones de la traducción de la *Eneida*, hecha por Gregorio Hernández de Velasco entre 1555 y 1614.

Según Frank Pierce, la épica culta se caracteriza por ser un tipo poético derivado de la *Eneida* de Virgilio en cuanto a forma y en cuanto a la elección del tema (1968: 12). Se trata, dice, de “obras de narración trabada, con uno o varios héroes, distribuidas en más de un canto, que desarrollan sus temas con el ropaje y los procedimientos (pocos o muchos) autorizados por la épica antigua o la contemporánea italiana” (1968: 264). En lengua española, gran parte de esta poesía fue escrita en octavas reales³⁹, esquema métrico que consiste en una estrofa de ocho versos endecasílabos con rima consonante ABABABCC, importada desde Italia por Garcilaso y Boscán y conocida como el metro de Ariosto y de Boiardo por ser los principales escritores épicos italianos en utilizarlo⁴⁰. Por su parte, Lara Vilà enriquece la concepción tradicional de la épica culta en lo que se refiere a su contenido y a su importancia social, pues aclara que la epopeya podría definirse, igualmente, como la idealización de un sujeto —héroe o santo— “que se propone como ejemplo a imitar, como inspiración de nuevas gestas o como simbólico compendio de virtudes asociadas a una nación, a una religión o a todo un periodo histórico considerado mítico” (2011: 7).

En el mundo hispánico, la mayoría de los lectores de este género pertenecían a los círculos cultos y letrados de España y de sus colonias. Se sabe, por ejemplo, que los hidalgos y los caballeros disfrutaban de la lectura de poemas épicos debido a su interés por la celebración del esfuerzo bélico —gracias a los inventarios de bibliotecas particulares se tiene noticia de que los españoles radicados en Bruselas durante el siglo XVI dieron una gran acogida a la publicación de *La Araucana* (Chevalier, 1976: 20)—. Es necesario tener en cuenta que varios de estos poemas —tal como había sido por ejemplo la *Eneida*— eran epopeyas genealógicas que celebraban los linajes de las familias aristócratas y fundadoras de imperios, y muchas de

³⁹ Si bien, la mayoría de los poemas se guiaron por este esquema métrico, no toda la poesía épica fue escrita en octavas reales: *El infelice robo de Elena* (1582) de Joaquín Romero de Cepeda, en diez cantos, está compuesto en quintillas, al igual que el *Isidro* (1599) de Lope de Vega. *Sevilla restaurada* (1632) de Juan Antonio de Vera está compuesta en redondillas, al tiempo que también se utilizaron otras estrofas italianas como el terceto o *terza rima*, en el caso de la *Década de la Pasión de Jesucristo* (1576) de Juan de Coloma (Cebrián, 1989: 172).

⁴⁰ De acuerdo con Dámaso Alonso, la octava real goza de una arquitectura equilibrada debido a tres características principales que son expuestas en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) de Fernando de Herrera (en Stein, 2016: 82-83): 1) es una estrofa cerrada en la cual el poeta debe desarrollar un argumento en ocho endecasílabos; 2) luego del cuarto verso, se produce una pausa rítmico-sintáctica que permite la existencia de dos cuartetos con relación de finalidad, de comparación, causal, entre otras.; 3) los pareados finales rematan o resumen el sentido de la estrofa. De tal suerte que, si bien, “las numerosas octavas que integran un poema épico respetan esta estructura, los poetas introducen ligeras variantes para evitar la ‘monotonía formal’” (Stein, 2016: 83).

estas publicaciones estaban dedicadas a nobles, que podían ser los mecenas (Chevalier, 1976: 117-118; Martínez, 2011: 168).

Entre los aficionados a la epopeya también estaban aquellos que no hallaban diversión en la novela: “La literatura, si se reduce a procurar el entretenimiento, no tiene justificación para muchos de ellos. Desde este punto de vista la epopeya aparece como género noble y respetable si se le compara con la poesía lírica” (Chevalier, 1976: 123). Por otro lado, la epopeya, en su dimensión histórica, también interesó a los historiadores y a los aficionados a la historia: “Gustan los cronistas, profesionales o aficionados, de referirse a los poemas épicos” (Chevalier, 1976: 125). En más de una ocasión este tipo de poemas fueron tomados como referencia de acontecimientos importantes, baste recordar que, para Chile, *La Araucana* representó una fuente primordial de información, y que abundan los ejemplos de referencias a poemas épicos por parte de historiadores y hombres de letras para esclarecer hechos históricos⁴¹.

A partir del siglo XVII la temática de estas composiciones comenzó a diversificarse en mayor medida. La epopeya cobijó no solo las temáticas bélicas del imperio español, sino que, como género noble y de larga tradición, también sirvió para cantar las grandes gestas divinas en un panorama que cambiaba de intereses y que respondía a la cultura cristiana del momento, pues el espíritu religioso era parte sustancial no solo de la literatura, sino de la vida en general de los Siglos de Oro. Margarita Peña expresa que, si durante el siglo XVI los lectores del Viejo y del Nuevo Mundo se cautivaron con los escenarios de guerras y conquistas, al comenzar el siglo XVII, la épica creció al amparo del Barroco y de la temática religiosa que lo enriquece (1992: 223). Finalmente, todavía hacia la segunda mitad del siglo XVIII se pueden encontrar composiciones épicas que paulatinamente fueron cediendo a la estética de la Ilustración y a la novela en prosa, distribuida entre las clases más populares⁴².

⁴¹ Un caso que recuerda Chevalier: fray Prudencio de Sandoval, en la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V* (1614), recuerda que Luis Zapata, en el *Carlo famoso* (1566), narra la hazaña del hidalgo Martín Alonso de Tamayo, personaje que había matado a un alemán de gran estatura (Chevalier, 1976: 125).

⁴² Según Pedro Ruiz Pérez, el género narrativo de la novela, que empezó a cobrar auge en España a principios del siglo XVII, fue ganando, poco a poco, más adeptos entre el público en comparación con la épica, pues ésta pretendía ceñirse sobremanera a los preceptos clásicos sin dar cabida a otro tipo de elementos: “En una épica en franca decadencia estos problemas y sus vías de solución estaban condenados a tener una trascendencia muy limitada, todo lo contrario de lo que ocurría en el caso de la novela, que apunta, género pujante y novedoso, una efectiva alternativa al poema heroico en la teoría, en ciertas prácticas y, sobre todo, en el gusto del público” (1996-7: 132).

2.2. La épica religiosa en lengua española. Principales recursos en el poema de Juan Carnero

La *Métrica Pasión del humanado Dios* se inserta en la tradición de la épica de temática religiosa, considerada como un subgénero de la épica culta renacentista⁴³. Entiendo la épica sagrada como aquellas composiciones de base bíblica o hagiográfica que utilizan los recursos de la épica culta renacentista —y por extensión los recursos de la épica clásica— para narrar la historia de Cristo, la Virgen o algún santo. Los hechos bíblicos y hagiográficos no son un componente más del poema, sino la base principal sobre la que se desarrolla el relato. De ahí que el espacio que se crea en el interior de estos textos deba construirse e interpretarse a partir de esos hechos religiosos con el objeto de volverlos verosímiles y coherentes.

El poema del padre Carnero, que narra la Pasión de Cristo vista a través de la perspectiva de su madre en cuyo corazón Cupido, dios del amor, esculpe los hechos pasionales, utiliza los principales tópicos y recursos formales presentes en la tradición épica, como lo es la declaración del asunto del canto, la invocación a la musa, el uso de la écfrasis, la presencia de símiles, la estructuración en cantos — aunque se componga de uno solo—, y el uso de octavas y versos de arte mayor, por lo cual es posible insertarlo en esta tradición y reconocerlo como un poema épico sacro y no solamente como un poema de temática religiosa.

Antes de continuar es pertinente atender brevemente a algunos antecedentes de la épica sacra, como a continuación anotaré para después adentrarnos en sus características formales. Durante la Antigüedad tardía ya era posible encontrar versificaciones de pasajes de la Biblia hechas en hexámetros —metro de la poesía heroica clásica—, como es el caso de la poeta cristiana del siglo IV, Faltonia Betitia Proba, conocida por su *Centu Virgilianus de Laudibus Christi*, un poema en honor a Cristo, compuesto a modo de centón con versos de Virgilio, y publicado por primera vez en Venecia en 1472⁴⁴. Por otra parte, en la Edad Media el hábito de leer a Virgilio “moralizado”, es decir, glosado e interpretado en clave moral y cristiana era

⁴³ Gilbert Highet cita cuatro clases de epopeyas renacentistas: aquellas que imitaban directamente la épica clásica, las que tratan sobre historias contemporáneas, las de tipo novelesco que relatan las hazañas de un caballero medieval y las de tema sacro (en Courtney, 2007: 225).

⁴⁴ La Antigüedad tardolatina o Antigüedad tardía es un periodo histórico-cultural al que la crítica ha asignado el lapso que va del siglo III d.C., cuando comenzó la crisis del Imperio romano, hasta la expansión musulmana y el comienzo del Imperio carolingio, en el siglo VII d.C. Se trata de un periodo fuertemente marcado por el ascenso de la religión cristiana, de ahí que existieran muchas composiciones literarias que intentaron conciliar el mundo clásico con la nueva religión. Los cristianos entendieron que la actividad literaria podía representar una herramienta para consolidar la fe entre los fieles, y para defender la religión cristiana de los paganos y de aquellos que la acusaban de ser un elemento desestabilizador de la moral y de las instituciones. De esta forma empezó la producción de obras sobre mártires, la Pasión de Cristo, entre otras (Gasti, s.a.: s.p.). En 1501, en Italia, Aldo Manunzio publicó la colección de *Poetae Christiani Veteres*, lo que realzó el interés por la épica cristiana de la Antigüedad tardía.

común; desde ese entonces ya se podían encontrar lecturas y comentarios alegóricos de la *Eneida*, como es el caso de Fulgencio, que encontró en esta obra, en varios de sus libros, una alegoría de las etapas de la vida espiritual del hombre⁴⁵. Sin embargo, hubo que esperar hasta el Renacimiento para comenzar a ver los primeros intentos de épica sagrada —obras que ya se escribían en *ottava rima* y en lenguas vernáculas— de acuerdo con los preceptos aristotélicos. Se ha dicho que “Con ella [con la épica] se pretendía dar a la tradición cristiana un equivalente de la gran poesía épica greco-latina” (Varela, 1999: 338); no obstante, también podría decirse que la tradición cristiana revitalizó el género y permitió a la tradición épica renacentista crear un producto literario que, según se creía, podría sobrepasar la épica de la Antigüedad, al introducir la verdadera religión en su género literario más alto: “Insomma, ai Moderni manca ancora la prova decisiva per superare gli Antichi: il poema. Ma il poema non potrà che essere cristiano, se la poesia, che deve essere utile alla comunità, intende farlo secondo la Legge piú alta ed in accordo alla sua stessa natura ‘non sol pudica, ma celeste e santa’”⁴⁶ (Faini, 2015: 49). Además, a principios del siglo XVI, como resultado de una discusión amplia que involucraba la tradición humanista y la religión cristiana, quedó claro que la epopeya religiosa podría ser una respuesta análoga a la interpretación teológica y filosófica de obras clásicas, o incluso más efectiva que ella; y hacia la segunda mitad de ese siglo y hasta 1620, la epopeya cristiana se consideraba una herramienta poderosa para difundir los ideales de la Contrarreforma (Faini, 2011: 127-139).

En España, siguiendo el modelo de los más importantes poemas italianos, se retomaron composiciones como *Christias* (1535) de Marco Girolamo Vida y *De Partu Virginis* (1526) de Jacopo Sannazaro; la influencia de ambos se observa en la *Christo Pathia* (1552) de Juan de Quirós, mientras que la *Gerusalemme liberata* de Tasso hizo eco en la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega (1609). Los temas más recurrentes eran los dedicados a la Pasión y a la muerte de Cristo, en los cuales era característico encontrar “algún episodio sobrenatural ambientado en el Otro Mundo, la rebelión de los ángeles soberbios, el concilio infernal, el descenso de Cristo a los Infiernos, la Ascensión, etc.” (Varela, 1999: 338). Entre los poemas de la Pasión destacan *Primera y Segunda Parte Dela Christi Victoria* (Barcelona, 1576) de Benito Sánchez Galindo;

⁴⁵ De igual manera, existían prácticas de reescritura de la obra virgiliana a modo de *romance* medieval, en las cuales ya se incluían ciertos valores cristianos caballerescos, como la piedad, esto es, la compasión y simpatía por otros, que comenzaban a diferenciar a estos héroes de los clásicos, estos últimos con un temple más frío.

⁴⁶ “En fin, a los Modernos les falta la prueba decisiva para superar a los Antiguos: el poema. Pero el poema sólo puede ser cristiano, si la poesía, que debe ser útil a la comunidad, pretende hacerlo según la Ley suprema y de acuerdo con su propia naturaleza, ‘no sólo modesta, sino celestial y santa’”. Las traducciones del italiano son mías, salvo cuando lo indique.

Universal redención, pasión, muerte y resurrección de nuestro redemptor Jesu Christo y angustias de su Sanísima Madre, según los cuatro evangelios, con muy devotas contemplaciones (Alcalá, 1584) de Francisco Hernández Blasco. Debido a su gran éxito, esta última se reeditó dos veces en lo que restaba del siglo y nueve veces en el siglo siguiente. También se encuentra Juan Coloma, virrey de Cerdeña, con su obra *Decada de la Passion de nuestro Redemptor Iesv Christo; con otra obra intitulada Cantico de su gloriosa Resurrecion* (Madrid, 1586). En el siglo XVI también es posible encontrar *Grandezas y excelencias de la Virgen* (Madrid, 1587) de Pedro de Padilla; *Vida muerte y milagros de S. Diego de Alcalá* (Alcalá, 1589) de Gabriel de Mata; *Vida y martyrio de la Divina Virgen y martyr Sancta Ines* (Alcalá, 1592) de Eugenio Martínez; *Isidro* (Madrid, 1599) de Lope de Vega, así como el *Monserate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1587), poema que relata la vida del monje fray Juan Garín y que mereció las alabanzas de Cervantes.

Durante el siglo XVII, la temática de los poemas sacros comenzó a diversificarse y se comenzaron a incluir temas sobre la creación, como es el caso de Alonso de Acevedo y su *Creación del mundo* (Roma, 1615), obra en la que narra, en siete cantos, la historia del Génesis mezclada con episodios de la historia contemporánea como la batalla de Lepanto. En ella se evoca *Le sette giornate del mondo creato* (1594) de Tasso. Asimismo, la *Semaine ou Création du monde* (1578) de Guillaume de Salluste, conoció muchas traducciones al latín y a muchas lenguas modernas, y una al español, publicada en Ámsterdam en 1613, fue imitada por el presbítero de Tortosa, Juan Dessi en *La divina semana* (1610). Por otro lado, los santos, la Virgen María y san José adquirieron suma popularidad en el ámbito de la épica sacra, se les dedicaron poemas entre los cuales destacan: la *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca y esposo de nuestra señora san José* (Toledo, 1604) de José de Valdivieso; la *Benedictina* (Salamanca, 1604) de Nicolás Bravo; *San Ignacio: Poema heroico* (Valladolid, 1613) de Antonio de Escobar y Mendoza y, también del mismo autor, la *Historia de la Virgen Madre de Dios María, desde su primera Concepción sin pecado original hasta su gloriosa asunción: poema heroico* (Valladolid, 1618). Es posible encontrar, a su vez, *La historia de Thobias* (Barcelona, 1615) de Caudibilla y Perpiñán; *Poema mystico del glorioso santo Antonio de Padua* (Lisboa, 1616) de Luis de Tovar; *La limpia concepción de la Virgen Señora nuestra* (Madrid, 1617) de Baltasar Elisio de Medinilla, poema inspirado en las obras de Torquato Tasso; *El Macabeo* (Nápoles, 1638) de Miguel de Silveyra, del cual se sabe mereció muchas alabanzas: para Mártir Rizo era muy digno de imitar y Henríquez Gómez colocaba a su autor entre los más grandes poetas épicos (Pierce, 1968: 314). Asimismo se encuentra *Poema heroico*

a *Cristo resucitado* (anterior a 1621) de Francisco de Quevedo. Sobre todo durante este siglo en América aparecieron una gran cantidad de poemas épicos cristianos como *Vida del Padre Ignacio de Loyola* de Luis Belmonte Bermúdez, impreso en México en 1609; *La Christiada* de Diego de Hojeda, del año 1611, escrito en América pero impreso en Sevilla; *El Ignacio de Cantabria* (Sevilla, 1634) de Pedro de Oña; *La primavera indiana* (México, 1662) de Carlos de Sigüenza y Góngora; la *Vida de Nuestra Señora* (México, 1668) de Antonio Hurtado de Mendoza, y *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús* de Hernando Domínguez Camargo, impreso póstumamente en Madrid en 1666.

Ya para el siglo XVIII, afirma Nancy Vogeley, en España se encuentra una producción de poesía más secular en contraste con la poesía religiosa que se advierte en Nueva España. En la Metrópolis existió una tendencia a la traducción de los poemas clásicos, como la *Eneida* o la *Ilíada*. Se retomaron y se revisaron las teorías sobre el género épico basadas en la multiplicidad de teorías surgidas en el Renacimiento. Así, como influencia de la teoría neoclásica que enseñaba el valor de la epopeya con sus historias heroicas, en España se comenzaron a publicar nuevas ediciones de la *Araucana* de Ercilla (1776), se imprimieron obras como las *Naves de Cortés* (1778) de Joseph María Vaca, y *México conquistada* (1798) de Juan de Escoiquiz, mientras que en Nueva España, la poesía épica fue objeto de discusión en ciertos círculos cultos de escritores como lo fueron, principalmente, los jesuitas (Vogeley, 2018: s.p.). Se imprimió aquí el *Oriental planeta evangélico* (México, 1700) de Carlos de Sigüenza y Góngora, una epopeya panegírica dedicada a san Francisco Javier; en 1729 encontramos el poema guadalupano *La octava maravilla y sin segundo milagro* del jesuita Francisco de Castro, poema que, si bien había sido escrito durante el siglo anterior, se imprimió en México en el siglo XVIII, así como la obra que nos ocupa: *Métrica Pasión del humanado Dios* de Juan Carnero, impresa en el mismo volumen que el poema de Castro. Se publicaron, asimismo, *La elocuencia del silencio. Poema heroico, vida y martirio del gran proto-martyr...san Juan Nepomuceno*, escrito por el poblano Miguel de Reyna Ceballos en 1738; *La Californiada*, escrita por José Mariano de Iturriaga, un poema acerca de la evangelización jesuita en las Californias, impreso en México en 1740. También se encuentran *Rasgo épico del templo de la Compañía de Jesús* (1750) de Diego José Abad y *Nueva Jerusalén María Señora* (México, 1759) del jesuita Antonio de Escobar y Mendoza.

Por otra parte, en la Nueva España se registra la entrada de algunos poemas épicos religiosos procedentes de España, entre los que destaca el *Montserrat* (1587) de Virués, del que se mencionan ocho ejemplares en tres memorias de títulos entre los años 1610 a 1621, así como

el *Isidro* (1599) de Lope de Vega, del cual destacan 167 ejemplares en 28 memorias de títulos entre 1601 y 1625 (Rueda, 2005: 244-250). El aprecio por la poesía culta, sobre todo entre las élites letradas de la administración colonial, facilitaría la entrada a Nueva España de estos textos (Rueda, 2005: 249-256), pues como hemos visto en el capítulo anterior, los círculos cultos como fueron los jesuitas, orden a la que pertenecía nuestro autor, fueron receptores y promotores de la cultura antigua grecolatina y, por tanto, de la poesía épica.

De hecho, los miembros de la Compañía de Jesús ya habían compilado una antología titulada *Parnassus Poeticus Societatis Iesu*, publicada en Frankfurt en 1654, que da testimonio, entre otras cosas, de la proliferación de las epopeyas jesuitas en toda Europa: el primer volumen publicado se tituló *Epica seu heroica* y contiene poemas épicos en latín al estilo de Virgilio (Navarro Antolín, 2019: 32). Los jesuitas escribieron poemas heroicos cuya base formal fueron los recursos de la épica renacentista, pero su imaginario estaba alimentado por los *Ejercicios espirituales* —de los que se desprendieron las virtudes militares, valor, fidelidad, temple y obediencia, para crear un nuevo heroísmo—, las vidas de los padres de la Compañía y de los santos en general.

2.2.1. Elementos de la épica clásica

Para escribir una épica sagrada que utilizara los elementos formales de la épica renacentista hubo necesidad, por parte de los poetas, de adaptar los recursos formales de la tradición clásica derivada de la *Eneida*. Es así que es posible encontrar en una epopeya cristiana ciertos elementos clásicos, como lo es la declaración del asunto del canto o la invocación a la musa, transformados a lo divino, es decir, como producto de “un sincretismo literario que trata de convertir temas profanos en temas religiosos, conservando, no obstante, en las reelaboraciones la forma literaria primitiva” (Wagner, 2001: 76). Así, como en algún momento Virgilio declaró el asunto de su canto heroico — “Canto asunto marcial; al héroe canto / que, de Troya lanzado, a Italia vino” (vv.1-2)—, y así como invocó a la musa para que inspirara su canto —“¡Mas tú a mi osado verso, Musa, inspira! / Abre de estos sucesos el arcano” (vv. 12-13)—, las composiciones épicas religiosas transformaban la declaración del canto profano en la declaración del canto divino e invocaban, ya no a las musas, sino a las fuerzas de Dios, o bien a una musa divina y cristiana que ayudara a cantar los hechos religiosos, como se advierte en el proemio del *Isidro* (1599) de Lope de Vega:

Canto el varón celebrado,
sin armas, letras ni amor,
que ha de ser un labrador
de mano de Dios labrado,
sujeto de mi labor.
Si voz y plectro me falta,
mi ronco instrumento esmalta,
palestina Virgen pales,
de las cuerdas celestiales
del Alemania más alta.
No venga Fauno ni Dría,
ni el pan del arcadio suelo,
sólo ayuden a mi celo
la cristífera María
y el pan que bajó del cielo
(1602: vv. 1-15).

En el poema del padre Carnero, a propósito de la invocación a la musa en el *exordio* o introducción de la obra, el poeta, que ahora es viejo y posee canas semejante a un cisne por sus plumas blancas, se refiere a la musa de la música, Euterpe, como algo del pasado que lo inspiró en su juventud —“Esta, que a Euterpe le debió algún día / ligero toque de su bella mano”—, después en la siguiente estrofa se niega a invocar al coro de las musas, pues le pide aliento al mismo desaliento de la Virgen para poder iniciar el canto heroico:

No de las musas numeroso coro
mendigo invoca, ni del instrumento
del citarista díos, dos veces de oro,
solicita seguir dulce concento;
un lacrimoso canto, un dulce lloro,
nuevo Parnaso son del sentimiento,
dándole de Aganipe a las dulzuras,
dos Castalias los ojos de amarguras.

El desaliento, por aliento, invoca
de aquella heroina que inspiró el asunto,
en quien confusamente se equivoca
a un tiempo con lo vivo lo difunto,
pues siendo en la constancia firme roca,
es del mismo dolor vivo trasunto;
y animada al valor, al dolor yerta,
es peña viva la que Virgen muerta
(1729: vv. 9-24).

El poeta declara que su asunto es cristiano, planteando una especie de oposición entre lo profano y lo sacro que, al final, termina por ser confluencia, ya que la invocación a la musa, vista en el recuerdo de la musa Euterpe, se transforma en la invocación a las fuerzas de Dios, en este caso a María. Entre los autores cristianos de la Antigüedad tardía fue un tópico dedicar o consagrar las obras, ya no a las musas sino a Dios —san Jerónimo en su *Prologus Galeatus* afirma que “En el templo de Dios, cada quien ofrece lo que puede” (en Curtius, 1955, I: 132-133)—. Por tanto, dice Carnero que ya no invocará, como mendigo, al coro de las musas, pues su “dulce lloro”, el canto de la Pasión, se ubica en un “nuevo Parnaso del sentimiento”, que es un Parnaso diferente al de la Antigüedad clásica pues ahora es cristiano.

Por otra parte, a lo largo de la composición, se utilizan diversos epítetos para referirse a los personajes principales, lo cual es, por supuesto, otro recurso presente ya en la épica clásica que obedece quizá a razones mnemotécnicas y de caracterización de los personajes —“el piadoso Eneas”, por ejemplo—. De esta manera, la Virgen María a lo largo del poema se vuelve merecedora de epítetos como “virgínea Peña”, “virgínea Piedra”, “bello Mármol”, “robusto Mármol” y también “Lámina tan fina” y “paciente Plana”, pues ella es como una piedra, debido a su fuerza y a al hecho de que se esculpe en su pecho, que resiste el dolor por el hijo que sufre. Cristo, por otro lado, será el “animado Huerto”, por su sangre transformada en rosas, “bello nazareno” y “perenne Fuente”, a causa de la gran cantidad de sangre que derrama; también será el “Cielo humano” y se le llamará “Argos”, ya que, semejante al personaje mitológico, un gigante de cien ojos que era guardián de la vaca de Zeus, Cristo está siempre vigilante ante el pecado. El poeta, además, se refiere a Cupido como el “Flechero”, “ciego Sagitario” y “Estatuario” en virtud de la escultura que está haciendo en el pecho de la Virgen.

Otro recurso característico de la épica y que es posible advertir en el poema de Carnero son cierto tipo de símiles que, en el caso de esta composición, se utilizan sobre todo para la exaltación de ciertas cualidades del enemigo —la furia de los fariseos y de los soldados romanos que arremeten contra Jesús—. Ya nos indica Carla Bocchetti que estos recursos forman parte importante de la contribución homérica a la tradición de la épica. En los símiles, el mundo representado es diferente al de la narrativa, pues ya no es el pasado, sino un presente estático, en el cual se anuncia una cualidad innegable de lo enunciado, por lo que ayudan a dar un significado más profundo a la narración (Bocchetti, 2006: s.p.). Gracias a las comparaciones, que brindan imágenes por todos conocidas, el público halla un punto de contacto con los héroes (Bocchetti, 2006: s.p.). En la *Métrica Pasión* encontramos imágenes que sin duda eran reconocidas por el público en la época de nuestro autor. Un ejemplo se encuentra en el pasaje

en que los soldados azotan a Jesús una vez que ya lo tienen preso, donde se compara la fuerza y la bestialidad de los soldados que golpean a Cristo —cordero que se entrega a sus captores por el bien de la humanidad— con la furia de los lobos o de los tigres de Hircania, región del Asia antigua conocida por la ferocidad de sus habitantes y de sus animales: “No con furia mayor, uña rapante / de carnicero lobo, tigre hircana, / destroza armiños de cordero errante” (vv. 417-419); es decir, ni siquiera las fieras de Hircania atacan con tanta fuerza a las ovejas como lo hacen estos hombres al momento de hacerle daño al Cordero de Dios. La misma estrategia se sigue cuando el poeta nos dice que: “No más soberbio el huracán furioso / al cedro copetudo desmelena” (vv. 425-426); esto es, ni el huracán golpea tan fuerte al cedro, que con su punta alcanza grandes alturas, como lo hacen estos hombres con Jesús.

Las comparaciones, evidentemente, también ayudan a exaltar la figura de los héroes. En la octava 66 se compara a Jesús con Alcides o Hércules, en virtud de su fuerza y valentía: “Sin duda es el Alcides galileo / que, en los sangrientos mares que derrama, / esa columna erije por trofeo” (vv. 521-523). Por otro lado, María es Tántalo, puesto que no puede saciar las ganas que tiene de beber la sangre del hijo para, de alguna manera, contenerlo nuevamente: “Tántalo virginal, llora afligida, / que arcana providencia no consiente / que el mar de sangre, / que a su sed provoca, / se restituya al vientre por la boca” (vv. 869-872). En estas imágenes encontramos ciertos ecos de mitos clásicos que se ponen al servicio de los pasajes bíblicos y que, con seguridad, ayudaban al lector y al oyente a comprender de una manera diferente el significado y el sentido de muchos de estos episodios. Además, el recurso de la alegoría, en conjunto con algunos de estos elementos y personajes clásicos, permite dar una mayor profundidad y elaboración a la trama: por ejemplo, gracias al sentido alegórico que se le puede proporcionar a la Pasión entendemos que no sólo es la lucha entre Cristo y los fariseos, sino que es la lucha de Dios contra el pecado; por otra parte, el personaje de Cupido, que graba en el pecho de la Virgen los hechos pasionales, en realidad es la alegoría del amor de María hacia su hijo que la hace estar unida a él y que la hace padecer.

Por otro lado, en la poesía épica el entorno desempeña un papel muy importante, pues en función de él el héroe se desarrolla a la vez que lo transforma: el ambiente acompaña el desarrollo del personaje. A propósito del paisaje épico, “El orador, el poeta, el historiador podían tener necesidad de trazar el escenario de un hecho, esto es, de ‘situar’ un lugar (real o ficticio)” (Curtius, 1955, I: 286), en latín llamado *positus locorum* o *situs terrarum*, según Horacio (*Epístolas*, II, I, 251):

Pero más importante que la distinción entre las tres partes del mundo debió de ser, para los poetas épicos, la indicación topográfica de los cambiantes escenarios de la acción; el suceder épico debió ilustrarse en sus puntos cruciales y culminantes con una caracterización sumaria del lugar, de la misma manera que la trama teatral requiere un decorado, por primitivo que sea, y aunque sólo consista en un letrero con las palabras ‘esto es un bosque’ (Curtius, 1955, I: 287).

En la *Métrica Pasión*, el poeta se ayuda también de la topografía del Monte Calvario para expresar el sufrimiento de la Pasión y para expresar los momentos cambiantes en la batalla de Cristo y María contra el pecado, como lo hicieron otros poetas épicos —Juan Carlos Villalba ya ha analizado el papel de la naturaleza en la *Eneida*, cuya importancia primordial radica en que ayuda a describir el pensamiento de los personajes, describir su carácter, anticipar alguna acción, entre otros (2021)—. El entorno hostil del Monte Calvario —sin hierba ni flores y por tanto “calvo”— que, en un principio acoge las acciones injustas y el dolor de los héroes, aparece, por medio de una prosopopeya o personificación, como un “funeral tesorero”, es decir, como aquél que guarda o atesora los cadáveres; y hacia el desenlace del poema, sufre una transformación: de blanco —por los huesos que acumula— pasa a ser púrpura, y de árido pasa a ser florido gracias a los mares de sangre que Cristo derrama sobre la tierra. Sus flores son flores de sangre en señal de que Cristo está por vencer: “Desconocióse el árido collado, / huerto se persuadió que era florido / al verse de repente purpurado / del no sembrado rosicler vertido” (vv. 857-860)⁴⁷.

2.2.2. Otros recursos épicos provenientes de los debates en el campo de la épica sacra

El padre Carnero utiliza en su poema varios recursos que son propios de la tradición épica, como ya hemos advertido, sin embargo, desde siglos anteriores a la composición de su poema surgieron ciertos debates en el campo teórico de la épica que dieron paso a otras soluciones de las que su composición también se sirve y que vale la pena explicar brevemente para poder comprenderlas en el contexto de la obra.

⁴⁷ En general, algunas otras características que se pueden encontrar en las epopeyas cristianas y que ya no están dentro del poema de Carnero son, a modo de sustituto de la asamblea de los dioses en la épica clásica, la conversación celeste, la cual se puede mezclar con los motivos de envío del mensajero y la profecía divina que recibe el héroe de la narración; asimismo se observa el descenso a los abismos y la presentación de las armas del héroe, las cuales son atributos espirituales, o la protección de algún santo. Uno de los tópicos más repetidos es la tempestad, que puede ser alegórica, es decir, expresa el sentir y el camino interior del héroe (ver Calderón, 1999).

Fue más o menos a partir de los años veinte del siglo XVI cuando comenzaron a florecer con más fuerza en Europa los múltiples debates teóricos que reflejaban una preocupación por conciliar dos partes importantes de la tradición literaria: la épica culta de corte virgiliano, ceñida a los preceptos aristotélicos, y la religión cristiana. Esto suscitó múltiples discusiones entre los hombres de letras, puesto que entre la historia sagrada y la epopeya clásica existían ciertos aspectos incompatibles; por ejemplo, en lo que respecta a la intervención divina, no era verosímil que convivieran elementos mitológicos, dados por la tradición clásica, con elementos cristianos. Esto representó un punto importante de debate, ya que la cultura del momento se inclinaba hacia la creación de epopeyas sacras, pero en el campo teórico parecía no ser tan simple: los poemas debían ajustarse a los preceptos de la epopeya si en efecto querían ser tales y no simplemente poemas religiosos. Incluso, un autor como Alonso López Pinciano, en su *Philosophía antigua poética* (1596), sugiere evitar la temática religiosa: “mas verdaderamente que cae mucho mejor la imitación y ficción sobre materia que no sea religiosa; porque el poeta se puede mucho mejor ensanchar y aun traer episodios mucho más deleitosos y sabrosos a las orejas de los oyentes. Yo a lo menos antes me aplicara, si hubiera de escribir, a una historia de las otras infinitas que hay, que no a las que tocan a la religión” (1894: 446). No profundizaré en estas discusiones, pero sí enumeraré sus principales puntos para visualizarlos dentro del poema del padre Carnero.

2.2.2.1. *La dispositio del poema*

El primer problema que presentaba la épica religiosa, en el campo de la preceptiva, era la *dispositio*: las discusiones se centraban en el dilema de si había que tomarse o no libertades para narrar los hechos bíblicos ya que la historia sagrada era supuestamente inalterable debido a su cualidad divina. En la construcción de un poema épico clásico no contaba sólo la *inventio* —la materia o contenido— y el hecho de presentar los acontecimientos cronológicamente, sino que era esencial la *dispositio* macrotectual —la organización de esa materia o contenido— por medio de recursos como las prospecciones y retrospecciones, que los poetas utilizaban con mucha frecuencia, ya que los poemas habían de iniciar *in medias res* (Béhar, 2009: 68).

Una de las primeras soluciones al problema de la *dispositio* en la épica sacra fue presentada por Jacopo Sannazaro, poeta italiano que compuso el poema épico *De Partu Virginis* (1526), considerado como un modelo de épica religiosa renacentista. En una carta dirigida a

Antonio Seripando decía: “io ad mio potere non mi ero scostato de l’evangelio. [...] Anchora che la materia sia di cose sacre, havendole io, cosí come ho possuto, scripte in verso, o bene o male che siano dette, la compositione, il modo et lo ordine son puro di poema”⁴⁸ (en Faini, 2015: 33); es decir, en su poema *De Partu Virginis* él no se había apartado del orden del Evangelio, pero el orden en que lo contaba obedecía a las reglas de la poesía; esto lo había logrado gracias a que recurrió a un artificio poético basado en la écfrasis: el marco de su poema solamente contaba la historia del parto de la Virgen, pero mediante la descripción de una urna de cristal que se encontraba en el río Jordán y que contenía las escenas del bautismo de Jesús, consiguió introducir parte de la vida de Cristo; es decir, por medio de ese recurso Sannazaro lograba insertar un relato independiente del relato central, cosa que, de otro modo, no hubiera podido hacer. El procedimiento se inspiraba, claramente, en la descripción de la batalla de Actium en el escudo de Eneas —libro VIII de la *Eneida*—, recurso que permitió a Virgilio una ampliación de los márgenes cronológicos de la historia. Así, al decir de Roland Béhar, Sannazaro había revitalizado el recurso de la écfrasis en el campo de la épica cristiana: “la descripción de una obra de arte se había vuelto desde hacía mucho el lugar predilecto para la expresión, dentro de la economía textual, de verdades más altas, veladas por la alegoría” (2009: 68).

Posteriormente, Marco Girolamo Vida en su poema épico *Christias* (1535), si bien no se valió de la écfrasis, sí lo hizo de las profecías contenidas en su poema para introducir estas historias alternas, recurso también retomado de la *Eneida*, con seguridad del pasaje en que Júpiter profetizaba el futuro glorioso de Eneas —libro I—. Vida había escrito una obra con un argumento limitado, la Pasión de Cristo, válido porque el poeta épico no debía narrar por entero todo su argumento, sino dejar en la oscuridad las partes menos importantes, como ocurre con los evangelios, en los cuales no se cuenta por entero la vida de Jesús. A pesar de esta imitación, el poeta había logrado complicar la narración de tal suerte que también pudiera dar placer al lector a través de la inserción de episodios totalmente nuevos por medio del recurso de las profecías: Dios Padre asegura el futuro exitoso de la predicación de Cristo y así se introducen episodios de su vida; Pilatos pide conocer los hechos precisos de la vida de Jesús los cuales son contados por san Juan, etcétera (Faini, 2015: 33; Cristóbal, 2005: 52).

Así pues, para la tercera década del siglo XVI se había encontrado la forma de enriquecer la narración de las Sagradas Escrituras basándose en un elemento formal de la épica clásica: la

⁴⁸ “Yo por mi propia fuerza no me he apartado del Evangelio. [...] Aunque el tema sean las cosas sagradas, al haberlas escrito en verso, bien o mal dichas, la composición, el modo y el orden son puramente poéticos”.

écfrasis y, posteriormente, en el tópico de la profecía con un peso narrativo. Vale la pena resaltar la idea de que existía una gradación en las historias sacras, en el sentido de que algunas toleraban un grado más amplio de libertad poética que otras; por ejemplo, para las historias de los santos, que no implicaban una verdad dogmática, se permitían más innovaciones que para las de la Pasión de Cristo, las de la historia de la creación basada en el Génesis, las que hablaban sobre la Asunción de María o aquellas, en general, que estuvieran basadas en textos bíblicos (Faini, 2015: 44).

Adherirse al orden cronológico de la Biblia aseguraba no modificar la materia, pero también era menester aprovechar los espacios vacíos para innovar. En el poema de Juan Carnero podemos encontrar, a pesar de su distancia cronológica con estas composiciones, la utilización por lo menos de uno de estos recursos en la *dispositio* del poema: la écfrasis con valor temporal. La *Métrica Pasión* narra la Pasión de Cristo, pero lo hace a través de la perspectiva de la Virgen Dolorosa, pues, como ya mencioné, Cupido esculpe esta historia en el pecho de María, y ella, al mirarla, siente profunda compasión. El poema comienza a la mitad de la historia, cuando Jesús ya se encuentra crucificado en el Gólgota y María está abrazada al madero; pero cuando Cupido empieza a hacer la escultura, ocurre una retrospectiva que nos conduce hasta el inicio del relato, cuando Cristo es apresado por los soldados en el Getsemaní. Nuestro poema, en estricto sentido, también ofrece un argumento limitado, la Pasión de Cristo, pero en virtud de la descripción de la escultura que se encuentra en el pecho mariano, se amplifican las fronteras cronológicas y así madre e hijo viven juntos el camino al Calvario, cosa que no ocurre en los evangelios. De la *Eneida* se hereda “esta técnica de la ampliación de márgenes cronológicos de un argumento relativamente escueto y de esta doble conexión, hacia atrás y hacia adelante, de la acción primariamente propuesta” (Cristóbal, 2005: 63) —la écfrasis en el poema de Carnero se profundizará con mayor detalle en el siguiente capítulo—.

En general debía existir un equilibrio entre la historia bíblica y los recursos poéticos que se utilizaban para contarla, y esto se logró a través del artificio formal. En este caso, la solución encontrada prolongó su influencia hasta principios del siglo XVIII, tiempo en el que escribió Carnero, mediada también por la lectura y difusión de composiciones anteriores nutridas directamente del ejemplo de Sannazaro, cuya obra *De Partu Virginis* se había incluido como modelo de estudio en las constituciones del *Studium* desde 1559, para que se leyera, junto con la *Eneida*, en la clase de gramática avanzada en los colegios de la Compañía (Béhar, 2009: 78).

2.2.2.2. *Lo maravilloso cristiano*

Sin embargo, alinearse solamente a las formas estilísticas del género épico no acababa con ciertas incongruencias: a este propósito, el segundo punto importante de discusión giró en torno a la presencia de lo maravilloso, entendido como el elemento sobrenatural en el poema. Si bien la presencia de estos elementos en los poemas épicos ya creaba cierto conflicto, pues rompía con la verosimilitud de la composición, en las discusiones en torno a la introducción de la materia cristiana en la épica el problema, aparte de implicar la ruptura con la verosimilitud, representaba el riesgo de introducir a Dios en los poemas junto a las divinidades grecorromanas, lo cual, en estricto sentido, habría sido herejía. Giovan Battista Pigna, en su tratado *I romanzi* (1554), explica, en relación con la invocación a los dioses, que:

Il romanze disagiosamente invocherà, perciocchè nelle favolose materie chiamare il Nostro Signore o riducersi a' santi sarebbe piú tosto eresia che religione. Rifuggere ad Apollo e al coro delle Muse del tutto non converrà, conciosia cosa che solo tra gentili simili deità son accettate; ma pure fingendosi che qualunque buono spirito, da che alla poesia incitati siamo, Apollo sia o il coro delle Muse, e questo e quello non per vana superstizione ma per dinotar questo divino furore ci valeranno⁴⁹ (en Faini, 2015: 35).

Battista Pigna no descartaba por completo la introducción de las divinidades mitológicas ya que eran un punto de contacto con lectores y oyentes de la literatura del momento, no se insertaban en los textos como producto de la superstición de quien escribía, sino porque eran funcionales literariamente para expresar el poder divino. Por ello, ante el pecado de fe en que podían incurrir los poetas al mezclar la divinidad “verdadera” con la fingida, varios escritores y tratadistas prefirieron recurrir sólo a las divinidades paganas, como lo hizo Giraldi Cinzio, que constata, en una carta sobre la poesía épica dirigida a Bernardo Tasso en 1557, su elección por: “Le forze delle deità che dagli scrittori di quella superstiziosa religione a que' tempi furono usate; non passando nell'indurre la meraviglia i termini che al nume di questo o di quello favoloso iddio die' la superstizione et il consentimento degli antichi i quali non conobbero il vero Iddio”⁵⁰ (en Faini, 2015: 36).

⁴⁹ “El ‘romanzo’ con dificultad invocará, de manera que, en lo que a asuntos de fábula se refiere, llamar a Nuestro Señor o a los santos sería más herejía que religión. No convendrá rehuir por completo a Apolo y al coro de las Musas, dado que sólo entre los gentiles se aceptan tales deidades, y simulando, por obra de la poesía, su bondad, tanto uno como otro, no por vana superstición, sino para expresar este divino furor, habrán de sernos de provecho”. Agradezco a Fabio Morábito la traducción de este pasaje.

⁵⁰ “Las fuerzas de las deidades utilizadas en su tiempo por los escritores de aquella supersticiosa religión, sin rebasar, al suscitar lo maravilloso, los términos que a la luz de este o de aquel dios fabuloso les otorgaron la

Volviendo a la figura de Sannazaro, uno de los principales argumentos que él utilizaba para unir la poesía sagrada con formas poéticas paganas, era que “El ornato de la ficción poética no es sino la indumentaria que luce la teología para presentarse ante los ojos de sus lectores” (en Béhar, 2009: 67); de esta forma, autorizaba las comparaciones y metáforas paganas porque simplemente eran la vestimenta de la verdad cristiana, esto siempre y cuando no pusieran en peligro los dogmas de la religión. Minturno, por el contrario, fue más radical en su *Poetica* (1564), y estableció los principios de lo que, más adelante, sería lo maravilloso cristiano, al decir que las religiones y las costumbres cambian con el paso del tiempo y la poesía debía adaptarse a ello: la Antigüedad tenía sus nigromantes y oráculos, comentaba, mientras que, al hacer épica en su momento, la modernidad gozaba de la verdadera religión, los ángeles y Dios, y éstos debían ser quienes intervinieran para ayudar al héroe (en Faini, 2015: 36). La solución que proponía era quitar por completo los elementos paganos, para reconfigurar por completo el universo, pues en este elemento maravilloso radicaba el placer del género; según el propio Minturno, la épica debía suscitar maravilla en el oyente o en el lector: “Ma, benche ad ogni Poeta sia richiesto il destar merauglia negli animi degli auditori, pur niuno il fà meglio, ne più, che l’Heroico. Nella cuie poesie molte cose meravgliose ci si mostrano”⁵¹ (en Vilà, 2001: 181).

Más tarde, a finales de ese siglo, Torquato Tasso llevó a cabo la reivindicación definitiva de lo maravilloso cristiano cuando afirma que la finalidad intrínseca del género, a diferencia de la tragedia, no era la catarsis, sino la maravilla; por ello el elemento de lo maravilloso y lo sobrenatural no sólo era necesario para impactar en el lector, sino que además debía interpretarse por medio de la alegoría para que tuviese un sentido más profundo, lo mismo que las Escrituras: “For Tasso, it is only logical that the revelatory technique of allegory that lies at the heart of Christian Scripture is utilised by the grand genre of epic” (Johns-Putra, 2006: 65). Por ejemplo, en su poema *Gerusalemme liberata*, presentaba la lucha del héroe Godofredo en la primera de las Cruzadas, pero apelaba a que las armas del personaje representaban la virilidad humana compuesta de cuerpo y alma, mientras que Jerusalén significaba la felicidad civil tal como le era necesaria a un cristiano (Johns-Putra, 2006: 66). Sobre esta base, Tasso buscaba un concepto de lo maravilloso que no tuviera que ver con magos ni con monstruos y que no estuviera desconectado del contexto histórico, que era esencialmente cristiano (Barbolani, 2020: s.p.). Eso implicaba, por tanto, renunciar a los mitos paganos y buscar lo maravilloso

superstición y el consentimiento de los antiguos, quienes no conocieron al dios verdadero”. Nuevamente agradezco a Fabio Morábito por su ayuda en la traducción de este pasaje.

⁵¹ “Pero, aunque todos los poetas están obligados a despertar el asombro en los corazones de sus oyentes, ninguno lo hace mejor, o más, que el heroico, en cuyos poemas se nos muestran muchas cosas maravillosas”.

cristiano en los elementos sobrenaturales derivados del cristianismo. Ya no había necesidad de seguir utilizando las figuras de la Antigüedad, sino las del cristianismo.

La utilización de lo maravilloso cristiano para acentuar los matices morales es un recurso que hereda el padre Carnero de esta tradición, pues en su poema principalmente serán los ángeles y las fuerzas infernales los que tomen partido por cada uno de los bandos en la lucha épica contra el pecado: por un lado Cristo y María reciben la ayuda divina y, por otro, las acciones de los fariseos y de los soldados romanos son impulsadas por las fuerzas infernales. A este propósito Elena Calderón de Cuervo expresa:

Lo maravilloso, siempre que esté dentro de las creencias religiosas del poeta, permite mejor que ningún otro aspecto señalar las causas justas y condenar las malvadas: si un ángel o uno de los apóstoles aparece batallando del lado del héroe, no es necesaria otra prueba para confirmar que la intervención divina decide la virtud de la causa (1997: 211).

Es significativa, a este propósito, la presencia de las “tropas tenebrosas” en la *Métrica Pasión*, fuerzas que, al salir desde lo más profundo del Infierno, se apoderan de los soldados para influir en sus acciones, por ejemplo cuando su fuerza toma la mano del esclavo de Caifás, la cual, por efecto de esta influencia, es capaz de abofetear a Jesús:

Eran cinco hojas que esgrimió el Infierno
y en sus fraguas forjó caliginosas
la negra llama del fumante Averno;
era un todo de fieras venenosas,
que, arrancando del seno más interno
coligadas las tropas tenebrosas
para herir rozagante Cielo humano,
cupó todo el Infierno en una mano
(Carnero, 1729: vv. 345-352).

Junto a las “tropas tenebrosas” vamos a encontrar el Reino del Espanto, el Infierno, que parece que observa todos los sucesos que narra el poema desde las profundidades de la Tierra. Cuando Cristo cae por tercera vez, por ejemplo, el impacto llega hasta ese sitio de tal suerte que todas las fuerzas que habitan en él se ven afectadas y, en su intento por escapar, no encuentran hacia dónde ir pues ya no pueden descender más profundo. Tal pareciera que Cristo las está venciendo con su caída:

Pavorizóse el Reino del Espanto
a la caída tres veces repetida,
como a la gravedad de peso tanto
su funesta región gime oprimida;

procura, por alivio a su quebranto,
no encontrando hacia lo alto la salida,
minar las oquedades del Averno
por ver si encuentra más profundo Infierno
(Carnero, 1729: vv. 753-760).

Por el lado contrario, las fuerzas angelicales ayudan a Jesús pues, cuando va, con la Cruz a cuestras, camino al Calvario y la multitud le escupe, lo insulta y sus ojos están cubiertos de lodo por efecto de las caídas que ha sufrido, los ángeles, llamados aquí las inteligencias abrasadas porque traen consigo las llamas divinas, resguardan su rostro con sus alas: “La faz, que inteligencias abrasadas / celaban con las alas estendidas / sus luces, con salivas eclipsadas / y con obscuro polvo anochecidas” (vv. 657-660). Para concluir con este apartado, un ejemplo que ha sido muy característico en lo que respecta a lo maravilloso cristiano en la narrativa pasional, y en este caso en la *Métrica Pasión*, es la presencia del ángel que consuela a Cristo cuando éste se encuentra rezando en el Monte de los Olivos y siente profundo temor por los hechos que están por acontecer, así la presencia del ángel enviado por Dios le ayuda: “por que sean sus alientos recobrados, / el bajel plumerizo de los cielos / una flota cargaba de consuelos” (vv. 198-200).

2.2.2.3. *El heroísmo cristiano*

El tercer punto importante de discusión fue el caso de la continuidad en el concepto de heroísmo: el héroe clásico no se correspondía por completo con el héroe de una epopeya de carácter religioso, sobre todo por una cuestión de decoro horaciano: a los personajes cristianos no se les podía transponer la ira o las guerras de los héroes humanos y mucho menos podían matar o favorecer la violencia (Faini, 2015: 34). Esto se resolvió, con el paso de las décadas, en un nuevo heroísmo de carácter más paciente. Burton Kurth expresa que el heroísmo cristiano —concepto ya familiar para la época— fue una forma de responder a la pregunta de la relación entre Dios y el universo. Es una forma de personificación que encarna el ideal y la virtud cristianos, basada en su modelo, Cristo, pero en su naturaleza de hombre caído e imperfecto, pues su naturaleza humana tuvo que enfrentarse también a las limitaciones y fuerzas del mal y del mundo (1966: 1). Las consecuencias de este nuevo concepto de heroísmo no solo fueron de importancia universal, sino que también cada cristiano individual se convirtió potencialmente en un héroe en el concurso épico que era la vida (Kurth, 1966: 6).

El héroe clásico era aquel que poseía la *virtus*, es decir, “la cualidad viril que engloba el valor, la energía, el esfuerzo” (Calderón, 1999: 63), pero en el cristianismo deriva en la *virtud*, esto es, la cualidad moral y espiritual positiva. El carácter bélico se intercambia por la cualidad pacifista: se es héroe por la virtud moral y por la fe cristiana, y el elemento que cohesiona y consolida esta cualidad de héroe es su misión y su capacidad de hacer actos extraordinarios. Su misión y acciones excepcionales poseen un origen externo, pues son guiadas por Dios (Calderón, 1999: 65). Elizabeth Davis también insiste en que, en virtud de que se trata de un conflicto simbólico, la épica religiosa buscaba otro tipo de heroísmo que destacaba el sufrimiento paciente y la resistencia frente a la tentación, como se ve, sobre todo en la figura de Cristo o en los santos (2002: 146); de ahí que el camino de estos héroes fuera tempestuoso.

Muy importante es este punto dentro del poema de Carnero, ya que la cualidad de sufrimiento humano se encarna en el martirio físico de Cristo y en el martirio espiritual de María. Se ve a madre e hijo en su papel de héroes, en su naturaleza humana, capaces de sentir miedo y dolor, pero que triunfan, finalmente, con la victoria espiritual que vence a la Muerte en el mundo.

Veamos el uso de algunos recursos retóricos en los que el poeta se ayuda para resaltar el sufrimiento pasivo de los personajes en esta batalla épica; el primero de ellos es la prosopografía, esto es, la descripción física o externa de las personas, en este caso, de los principales rasgos físicos que expresan el dolor de Jesús. A este respecto, la crítica se ha referido a “el realismo crudo”, propio de los poemas épicos pasionales —como *La Christiada* de Hojeda y el *Anónimo poema de la Pasión*, escrito en Nueva España—, que se detiene a describir la brutalidad de la Crucifixión de Jesús (Davis, 2018: s.p.). Uno de los pasajes más representativos de este realismo utilizado por Carnero, y que posee un largo recorrido desde la narrativa pasional medieval, es la imagen sangrienta y brutal del torso fracturado de Jesús como señal de su suplicio, imagen que nuestro poeta presenta como el “cuerpo descuadernado”, en semejanza a un libro abierto que se destruye. Hay un momento, cuando los soldados clavan al Mesías en la Cruz, en que tienen que tirar fuertemente de su brazo para que la mano horadada de Cristo llegue hasta donde se ha barrenado un agujero en la Cruz; en ese proceso, y por efectos de tanta fuerza, el torso se rompe:

Al taladro, que abrió dura barrena
de la Cruz en un brazo, no igualaba
el joven con el suyo, mas, serena,
la crueldad el error disimulaba
del yerro cometido; mayor pena,
doloso, el artificio maquinaba:

tira del brazo, ¡loco desenfreno!,
por llevar adelante su barreno
(Carnero, 1729: vv. 833-840)⁵².

Las descripciones de estas escenas brutales, en los instantes culminantes de la narración, se extienden por varias octavas, al igual que sucede en los poemas épicos, donde la descripción, como afirma Carla Bocchetti, “tiene una peculiaridad, y es que ocurre en la narración en momentos importantes, donde se hace una pausa y se quiere resaltar algo” (2006: s.p.). Esto sucede, por ejemplo, en el pasaje en que el sirviente del sumo sacerdote Caifás abofetea a Jesús, del que ya hemos hablado, pasaje que se prolonga de la octava 43 a la 48. En estos casos, el poeta recurre a la *amplificatio*⁵³, y a otros recursos relacionados. Por ejemplo, en el pasaje de la bofetada Carnero nos explica que los dedos del sirviente “Eran cinco hojas que esgrimió el Infierno” (v. 345) por atreverse a golpear a Jesús, y en la siguiente octava nos dice que “Infiernos cinco, cinco dedos eran” (v. 353). El resto de la narración de este pasaje se desarrolla por medio de una *expolitio*, esto es, insistir en el mismo asunto, pero esta vez con ideas diferentes; por ejemplo, en la octava 48 los cinco dedos del sirviente ya no son infiernos, ahora son las puntas de un arado que hieren el corazón de la madre.

Es destacable también el uso del apóstrofe para señalar los momentos de mayor sufrimiento pasional en la madre y en el hijo⁵⁴. En el caso del sufrimiento materno, por ejemplo, podemos encontrar, en el primer verso de las octavas 58 y 62, respectivamente, una interpelación por parte de la voz poética que exclama “¡Oh, tierno corazón!”, lo que ayuda a potenciar el sentimiento de compasión del lector u oyente hacia María. La octava 58 expresa: “¡Oh, tierno corazón!, sólo la mano / estraña tu paciencia, no la espada” (vv. 457-458), y la octava 62 dice: “¡Oh, tierno corazón!, sufre esculpido / en ese friso virginal, vendado” (vv. 489-490), para expresar que Cristo, preso, ha de esculpirse en el corazón virginal. También se interpela a Cupido en los momentos en que María está siendo herida por los cinceles: “pues, ciego Sagitario, espera, tente, / no sea que, en vez de mármol, flecha errada / al golpe encuentre cera liquidada” (vv. 118-120).

⁵² Este mismo pasaje, por ejemplo, se puede encontrar en la *Pasión trobada* (hacia 1480) de Diego de San Pedro: Pues para bien la allegar [la mano]/ a do estava el agujero,/ debes, peccador, pensar/lo que podié redundar/de caso tan lastimero;/ que como rezio tiraron/por vengar allí sus sañas,/sus pechos descoyuntaron,/las ternillas le sacaron,/penetraron sus entrañas/ (San Pedro en Cátedra, 2001: 212).

⁵³ La *amplificatio* es “realzar un tema desarrollándolo mediante la presentación reiterada de los conceptos bajo diferentes aspectos, desde distintos puntos de vista y recurriendo a diversos procedimientos como la *repetición*” (Beristáin, 1995, s.v. Amplificación)

⁵⁴ La apóstrofe es la interrupción del discurso para realizar una interpelación, se usa para “acrecentar el lamento ante una tragedia, para enfatizar la ira ante una injusticia, o bien para evidenciar una situación ridícula” (Piña, 2015: 85).

Un ejemplo de apóstrofe especialmente intenso es cuando el poeta se dirige a los ángeles para pedirles que bajen a donde se encuentra Jesús, como si fueran pájaros de rapiña, y recojan los pedazos de carne de Cristo que salen disparados por el aire en medio de los azotes:

Pájaros del Empíreo, que altaneros
os remontáis a tan sublime esfera,
batid hacia la tierra los plumeros:
la vianda os brinda la ira carnífera
en los trozos de carne que, ligeros,
vuelan deseando vuestra hambrienta hoguera,
que destrozada busca, en tal descarnada,
angélicos estómagos la carne
(Carnero, 1729: vv. 537-544).

En el pasaje en que los soldados azotan Cristo, de la octava 65 a la 73, nos encontramos con una pregunta retórica, o erotema, lanzada probablemente al lector, pregunta que no espera una respuesta, sino más bien sirve para realzar el sentimiento: “¿Qué estatua de alabastro soberana / es aquella en quien miro matizado / candor purpúreo de nevada grana?” (vv. 513-514), es decir, Cristo ensangrentado. Entonces será el lector o el escucha de estos versos quien deba responder a esta pregunta, que ya lleva consigo la respuesta.

Estos son algunos de los tópicos y recursos épicos que podemos encontrar en el poema del padre Carnero, algunos provenientes directamente desde la épica clásica, mientras que otros fueron producto de su enriquecimiento en los debates del Renacimiento, debates en cuyas particularidades valdría la pena indagar más. Por ahora toca profundizar en el argumento del poema para poder comprender la importante presencia de la figura mariana en él.

CAPÍTULO III. LA ESCULTURA DE LA PASIÓN: LA *COMPASSIO MARIAE*

Estoy vencida, oh hijo mío,
estoy vencida por el amor
y no puedo soportar
que yo esté en el aposento
y tú en el madero de la cruz,
yo en casa
y tú en el sepulcro

*Kontakion*⁵⁵ de Romanos
Melodos, judío converso de
Siria.

La *Métrica Pasión del humanado Dios* está atravesada por un argumento que se guía, en mayor medida, por el tema de la Virgen Dolorosa, y utiliza como principales recursos literarios, para ayudarse a tejer la trama, la alegoría y la écfrasis. De esta forma, los hechos del Calvario son contados por un narrador externo que recurre para ello a los sentidos y a la descripción del sufrimiento de la madre: Cupido —que dentro del poema es la alegorización del amor de la madre hacia el hijo— graba en el pecho de María, como si éste fuera un trozo de mármol, las imágenes del martirio de Jesús. Las flechas de Amor son los cinceles o buriles que plasman estas imágenes, y la escultura de la Pasión será un padrón que recuerde la victoria de Cristo sobre la Muerte.

El poema está precedido por un soneto en el que la voz lírica, antes de iniciar el canto, interpela directamente a Jesús, pidiéndole clemencia para que la Pasión quede grabada también en su “duro” corazón, de manera que le ayude a ser buen cristiano:

Pues, mi Jesús, si la Pasión sagrada
en aquella bondad y esta inocencia
por el odio y amor fue cincelada,
con su sangre ablandad mi resistencia,
para que en mi dureza sea grabada,
siendo cincel, mi Dios, vuestra clemencia
(Carnero, 1729: s.p.).

⁵⁵ *kontakion*: ‘forma poética bizantina, significativa en la música litúrgica bizantina temprana’ (*Britannica*, s.v. *Kontakion*). Este texto se encuentra en Warner, Marina, 1991. *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus, p. 276.

Posteriormente viene el desarrollo del poema en un sólo canto, en el cual se van indicando, con apostillas marginales a los costados de las páginas, los pasajes de la Pasión que se narran, y después de éste se cierra con otro soneto que funciona a manera de conclusión, se trata del epitafio del sepulcro de Cristo que se encuentra grabado en el corazón de María: expresa que ahí “yace la muerte de la Muerte, viva”, es decir, Cristo vivo, y “la muerte de la vida, muerta”, esto es, la Muerte muerta.

A continuación haré algunas anotaciones generales en torno al argumento del poema para finalizar con una aproximación a su uso de la éfrasis, pues me parece que este recurso potencia la presencia mariana en la composición. El lector podrá advertir que, indudablemente, para su configuración, la obra de Juan Carnero se nutre del estilo de Luis de Góngora, cuyo influjo fue enorme en la poesía novohispana, como ya han advertido los estudios de Alfonso Reyes, Alfonso Méndez Plancarte, Dorothy Schons y Martha Lilia Tenorio⁵⁶, esto es, la libertad y flexibilidad en el empleo de ciertos recursos poéticos, ya utilizados en la tradición literaria, como el hipérbaton, los neologismos o el acusativo griego, con el propósito de dar mayor musicalidad y economía a la lengua (Tenorio, 2013: 24).

En efecto, es posible encontrar en el poema de Juan Carnero varios ejemplos del léxico característico de la poesía gongorina, por ejemplo, *cano*, *émulo*, *purpúreo*, *liquidado*, *confusamente*. Asimismo, encontramos en la *Métrica Pasión* fórmulas gramaticales también típicas del poeta cordobés, como los versos distributivos que se aprecian en este pasaje que se refiere a la Dolorosa: “y animada al valor, al dolor yerta, / es peña viva la que Virgen muerta” (vv. 23-24); versos bimembres como este que muestro a continuación, en el que se expresa la furia con que azotan a Cristo: “la vara el cuerpo, el pudor el alma” (v. 568), y, sobre todo, la fórmula *A, si B*, como en el siguiente cierre de octava, a propósito de la descripción del Monte Calvario, en el que también se puede advertir el remate bimembre: “siendo, por el rigor de sus excesos, / padrón de la crueldad, si urna de huesos” (vv. 79-80)⁵⁷. De igual forma, es posible

⁵⁶ Alfonso Reyes ya habla de este influjo en su obra *Letras de la Nueva España* (1946); Alfonso Méndez Plancarte lo acentúa en su edición de *El sueño* (1989) de sor Juana Inés de la Cruz; Dorothy Schons en su artículo “The influence of Góngora on Mexican literature during the Seventeenth Century” (1939) y Martha Lilia Tenorio en su estudio *El gongorismo en la Nueva España. Ensayo de restitución* (2013).

⁵⁷ Los versos bimembres, como el anterior, son versos divididos en dos estadios, para destacar dos unidades sintácticas, oposición de fonemas, colores u otros elementos (Alonso, 1982: 123). En los versos bimembres se presenta una división conceptual y sintáctica que crea una sensación de equilibrio y contrabalanceo (Contreras, 2013: 26), al tiempo que pueden estar en correlación con otros versos del mismo poema, ya sea por contraste, igualdad o función aditiva, por ejemplo, en la *Métrica Pasión*, en el caso de los versos “si lo engendra de sangre de sus venas, / al calor lo reengendra de sus penas” (vv. 103-104), nos encontramos con el paralelismo correlativo de ambos versos, pues la primera pluralidad o unidad de correlación “engendrar” se corresponde con “reengendrar”, y la segunda, “sangre”, se corresponde con “calor”, lo cual permite crear un eje en sentido temporal, ya que establece el contraste entre pasado y presente de la situación de la Virgen que antes engendró a su hijo

notar en nuestro poema la evocación de algunos pasajes de las principales obras de Luis de Góngora, tales como las *Soledades* y el *Polifemo*. Señalaré estos aspectos en la anotación; sin embargo, no profundizaré en ellos ni dedicaré un apartado específico a analizar la filiación gongorina del poema de Carnero; en todo caso, el presente trabajo podrá sugerir posibles líneas de investigación para futuros estudios.

3.1. *La Pasión de la Virgen*

La devoción a la Virgen Dolorosa nos pone frente al misterio de su participación en la vida, Pasión y muerte de su hijo: “María representa el amor materno, que sigue y anima al Hijo hasta el extremo de su donación por los demás; una maternidad que se dilata en la medida en que aquella oferta del Hijo se ofrece por todos” (Triviño, 2017: 62). Su acompañamiento en la Pasión de Cristo comienza con el anuncio que el sacerdote Simeón hizo a María cuando llevó a circuncidar a Jesús: “Y una espada traspasará tu alma de ti misma, para que sean manifestados los pensamientos de muchos corazones” (Lucas 2: 35). Este pasaje inspiró a poetas y padres de la Iglesia al menos desde el siglo XI y hacia finales de este siglo se potenció a causa de la reconquista de los lugares santos y de las posteriores peregrinaciones; así, el culto a la *mater dolorosa* se extendió en Italia, Francia, Inglaterra, Países Bajos y España desde esa época (Warner, 1991: 273): “La exposición al psiquismo religioso apasionado del Oriente estimuló nuevas formas místicas del cristianismo medieval occidental” (1991: 278). Por ejemplo, en el pensamiento de san Bernardo y de los cistercienses⁵⁸ —luego en el de san Francisco de Asís y en su orden—, la humanidad de Cristo era el único catalizador importante de la experiencia de amor y fe. San Bernardo “Predicaba que María fue martirizada, no en cuerpo, sino en espíritu, y que la espada que Simeón profetizó que atravesaría su alma hizo manar dones espirituales para la humanidad. Como la amada en el Cantar, María es traspasada de amor para que la dulzura pueda desbordarse sobre los fieles” (en Warner, 1991: 278). De ahí que el drama y el

físicamente —por medio de la sangre—, ahora lo vuelve a hacer a causa de las penas que lo aquejan —ya no es la sangre sino el calor maternal—. Asimismo, en el caso del verso distributivo que presento arriba se trata de dos versos bímembres que se corresponden pues María es peña viva porque está animada al valor, pero también es Virgen muerta porque está inerte ante el dolor: “y animada al valor, al dolor yerta, / es peña viva la que Virgen muerta”. Acerca de la correlación y la bímembración, consúltese Dámaso Alonso, 1970. “La simetría bilateral”, en *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, pp. 117-173. La indicación de este tipo de recursos, así como los pasajes evocados, se realiza en la anotación del poema.

⁵⁸ Orden monástica católica, fundada por Roberto Molesmes en el año 1098. Su impulso se debe a Bernardo de Claraval, maestro espiritual de la orden.

realismo fueran dos componentes primordiales en las representaciones de la Pasión. Hacia el siglo XIII el culto de la Virgen Dolorosa quedó plasmado en el *Stabat Mater*⁵⁹ de Jacopone da Toddi y otras devociones populares; fue discutido por mariólogos durante los siglos XVI y XVII y se extendió a partir del siglo XVIII, gracias a la acción de cofradías y congregaciones (Triviño, 2017: 62).

Por otro lado, el *viacrucis* —o camino por el que transitó Jesucristo con la Cruz— fue el foco de la religiosidad durante la Edad Media; desde las cruzadas se acrecentó la devoción por recorrer los sitios por los que Cristo anduvo para recordar su sacrificio por la humanidad (Jesuitas Chile, 2016: s.p.). Quienes tenían los medios y la fe o el interés para visitar estos lugares podían participar en alguna de las numerosas peregrinaciones que se organizaron para ello desde diversos sitios de Europa; pero además se hicieron incontables representaciones del *viacrucis*, que narra el recorrido de Jesús en su camino hacia el Calvario, desde que es juzgado hasta que su cuerpo es depositado en el Santo Sepulcro. Se compone de catorce estaciones, cuyas representaciones pictóricas se colocan, distribuidas en intervalos regulares, en un espacio que permita su recorrido procesional, alrededor de la nave o el atrio de una iglesia o del claustro del convento (Robin, 2013: 108)⁶⁰. La práctica consistía en recitar oraciones y meditaciones piadosas que reflexionaran sobre los acontecimientos de la Pasión, con el fin de recrear espiritualmente el camino hacia el Gólgota. Se leía el Evangelio y, entre estación y estación, se rezaba colectivamente el Padre Nuestro, el Ave María y el Gloria (Jesuitas Chile, 2016: s.p.). Al ser una sustitución de la peregrinación, quien lo realizaba en cualquier otro lugar geográfico, lejos de los lugares santos, obtenía las mismas indulgencias que quien visitaba esos sitios (Robin, 2013: 108).

En un principio la Virgen no tenía un papel tan relevante en la Pasión de Cristo; sólo se menciona su vigilia en la Cruz en el cuarto Evangelio (Juan 19: 25). Ningún otro texto bíblico, ni los sinópticos, describen la participación de María en los sucesos de la Pasión. Pero la impetuosa y creciente fe en ella y en su comunión con el hijo inspiró una serie de historias y representaciones plásticas de su participación en el *viacrucis*, tales como el encuentro con su

⁵⁹ ‘Estaba la madre’. Se trata de un himno gregoriano atribuido al papa Inocencio III y al franciscano Jacopone da Toddi. Comienza diciendo “Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa”, es decir, “Estaba la madre dolorosa al lado de la Cruz”.

⁶⁰ Las estaciones del *viacrucis* son las siguientes: 1. Jesús es condenado a muerte, 2. Jesús carga la Cruz, 3. Jesús cae por primera vez, 4. Jesús se encuentra con María, 5. Simón el Cirineo ayuda a cargar la Cruz, 6. Verónica limpia el rostro de Cristo, 7. Jesús cae por segunda vez, 8. Jesús consuela a las hijas de Jerusalén, 9. Jesús cae por tercera vez, 10. Jesús es despojado de sus vestiduras, 11. Jesús es crucificado, 12. Jesús muere en la Cruz, 13. El cuerpo de Jesús es bajado de la Cruz por María, 14. El cuerpo de Cristo es colocado en el sepulcro. A veces se suele colocar una decimoquinta estación que es la Resurrección.

hijo, el acto de enjugar la sangre de sus heridas, la escena en que ayuda a bajar su cuerpo de la Cruz, etcétera:

A través de ella se revivió la crucifixión, el descendimiento y el entierro. A través de su dolor, el hombre o la mujer por medio de la oración podrían seguir la punzada del dolor y la agonía. La Virgen era instrumento por el que se mediaba la frustración en una comprensión emocional del misterio de la Redención. Hizo que el sacrificio del Gólgota pareciera real, pues personificaba el sentimiento humano de una forma accesible y comprensible (Warner, 1991: 279).

La idea de una Pasión de la Virgen, es decir, de su sufrimiento, paralela a la de Jesús fue muy difundida entre los místicos, pues en la meditación no se separaba al hijo de la madre. Según ellos, María y Jesús no sólo estaban unidos, sino que eran un sólo ser (Male, 1966: 100). Emile Male recuerda la visión que santa Brígida tiene de María diciendo “Los dolores de Jesús eran míos, porque su corazón era mi corazón” (1966: 100). Así, a partir del siglo XIV se comenzó a hablar de la *Compassio Mariae*: “Esta compasión de la Virgen es el eco que la Pasión tiene en su pecho” (Male, 1966: 100).

Al decir de Ángela Muñoz, “En esta tradición, el dolor de María fue comprendido como fuente de mérito y valor, como vía de ensalzamiento de la Madre que llegaba a igualarse al hijo” (2008: 241). Durante el siglo XVII afloraron en España los debates, nutridos desde siglos anteriores, en torno a la colaboración de María en la salvación de los hombres por medio de su dolor, también llamada Corredención mariana:

El siglo XVII es *el siglo de la corredención mariana*, porque en él, principalmente en la teología española, quedaron claramente determinados el hecho y el concepto de la colaboración de María a la redención; los modos de esa colaboración salvífica: mérito, sacrificio, satisfacción, y lo que podemos llamar la razón y el fundamento de dicha colaboración: la predestinación eterna de María en el mismo decreto de la Encarnación, su asociación indivisible de la Madre de Dios con su Hijo en la obra redentora (2005: 223).

Para este siglo, en la teología española, la idea de la Corredención ya había alcanzado un alto grado de aceptación como sucedió con la creencia en la Inmaculada Concepción. Se afirmaba entonces que “María fue hecha madre de Dios para ser cooperadora a la salvación del mundo entero” (Llamas, 2005: 229). Según Benito Prada, la tesis corredencionista fue avalada, sobre todo, por el magisterio de los mariólogos jesuitas del siglo XVII y primera mitad del XVIII (en Llamas, 2005: 228). Tal es el caso del padre Cristóbal de Vega (Navarra, 1595-Valencia, 1672), autor de una de las mariologías más completas del siglo XVII, *Theologia Mariana* (1653). El tomo segundo se ocupa de explicar la relación de María con la Eucaristía; entre las razones de

unión entre madre e hijo se encuentran el hecho de que María dio al mundo el Pan de vida y que, por ende, la Eucaristía permanecía aún en algunas partes de su cuerpo (Riestra, 2006: 757-768)⁶¹. Algunas manifestaciones literarias importantes de este tema en España son: el *Cancionero* de Gómez de Ferrol, del siglo XV, y las coplas pasionarias de Diego de San Pedro, obras en las cuales se inserta el planto, es decir, el llanto de la Virgen. De este tema trataré un poco más adelante.

3.1.1. La *Compassio Mariae* en la obra de Carnero

En la *Métrica Pasión*, el poeta recurre a la alegoría del quehacer del artífice Cupido, que representa el amor de la madre, del cual se desprende su sufrimiento, ya no a modo de espada como en el Evangelio de san Lucas, ni de flechas como en el mito clásico, sino de un cincel que graba las imágenes en un pedazo de mármol blanco —el corazón de la Virgen—, tan blanco que, en el Monte Calvario, “con las otras peñas cotejado, / en candor y firmeza las vencía” (vv. 93-94). Tenemos así que las flechas son como la punta del cincel de un artesano que “hiere” el mármol/corazón de la Virgen. Así pues, en el poema los hechos narrados pasan a través del tamiz del corazón virginal; el dolor, la sangre y el llanto de la madre la unen al hijo. Esto no sólo se manifiesta argumentalmente, sino que también permea la estructura de la obra en la propia distribución de las octavas y de los momentos de la narración, como a continuación explicaré.

Es posible dividir el poema de Juan Carnero en dos partes: un exordio en el que se invoca a la musa y se presenta a los personajes, que abarca hasta la octava 18, y una segunda parte, el resto del poema, en la que se narran los hechos pasionales al tiempo que se esculpen en María. En la primera parte se comienza a preparar el escenario para la creación de la escultura de la Pasión: se presenta y describe el ambiente en el Monte Calvario, donde ya se encuentra crucificado Jesús; se describen los personajes principales: María, abrazada al madero, y Cupido, a quien se le compara con los artífices —sólo se presenta a Cristo en la octava 11, pero el desarrollo de su personaje no comienza sino hasta la segunda parte de la composición—. Se explica que Amor desea dejar constancia de tal sufrimiento y se dispone a buscar, cual “buzo lapidario”, experto en piedras preciosas, una capaz de resistir sus flechas. Así, encuentra a María

⁶¹ Incluso existe un rezo llamado *Via Matris*, que sigue el modelo del *Viacrucis* pero con los siete dolores de la Virgen.

al pie de la Cruz y, por ser tan blanca y robusta en su valor, metafóricamente se transforma en mármol. Entonces comienza, a partir de la octava 19, el desarrollo del poema, en el que Cupido se lanza a la “sangrienta guerra”, es decir, comienza a grabar en el pecho de la Virgen la historia de la Pasión, que abarca desde la oración en el Huerto de Getsemaní hasta la muerte de Cristo. Esto es significativo, puesto que el poema parece guiarse por las estaciones del *viacrucis*, de ahí que no aparezca la Resurrección y se incluyan las tres caídas, los episodios del Cirineo y de la Verónica, entre otros.

De las dieciocho octavas que componen el primer apartado, la descripción y el sufrimiento de María ocupan ocho —la 3 y de la 12 a la 18—, de tal suerte que, previo al desarrollo del poema, ya se puede advertir un personaje perfectamente delineado gracias al espacio que se le brinda: el poeta presenta a María, en medio de su dolor, como heroína del poema y fuente de inspiración, y le pide su aliento para componerlo: “El desaliento, por aliento, invoca / de aquella heroína que inspiró el asunto, / en quien confusamente se equivoca / a un tiempo con lo vivo lo difunto” (vv. 17-20).

Estas ocho octavas se dedican a resaltar, por un lado, los dos sentimientos que se unen en la Dolorosa: el sufrimiento y la fortaleza para resistirlo; por otro, también nos explican el proceso por medio del cual ella se convierte en mármol. Nos encontramos frente a dos guerras paralelas: la de Jesús contra el pecado y la Muerte, y la de María y su dolor como cooperación para vencer el mal en el mundo. En la octava 18 se anuncia que en el corazón de la Virgen se está creando otro Calvario, pues en el instante en que Amor empieza a trazar las primeras líneas del grabado de la Pasión, se aprecia una batalla encarnizada dentro de María, cuyo corazón no se doblega ante el suplicio sino, al contrario, parece que reta a las flechas de Cupido y quiere hacerse más grande para recibir aún más heridas de amor:

Cuantas heridas más multiplicaba
del punzante cincel el pulimento,
el corazón del Mármol más se ampliaba,
de golpes y de heridas tan sediento
que a su mordiente punta desafiaba,
y, ebrio en el padecer, el sufrimiento
de su pequeño buque se fastidia,
y a lo inmenso los ámbitos envidia
(Carnero, 1729: vv. 137-144).

La idea de una Pasión paralela a la de Cristo se refuerza en la segunda parte del poema, donde se presentan intercalados aquellos momentos que describen los hechos bíblicos o pasajes que

atañen a Cristo con aquellos que nos explican de qué manera impactan esos hechos en el corazón de la Virgen. En algunas partes del poema, estas alternancias se corresponden con octavas enteras, por ejemplo, de la octava 19 a la 33 las octavas se agrupan en pares —dos para los hechos pasionales, dos para ver el efecto en María—, con excepción de la 25 a la 27, que describen de forma sucesiva la presencia del ángel consolador, los apóstoles dormidos y la traición de Judas. Un ejemplo de octava dedicada al efecto de los hechos de la Pasión de Cristo en el corazón de María es la 48. En las precedentes se ha referido la bofetada que el sirviente de Caifás dio a Jesús, de manera que la mano del primero, como si fuese un arado, “tan hondo sulco al corazón le abría, / que no entraba más dentro penetrado / porque más fondo en él no descubriría” (vv. 378-380). Otro ejemplo es la octava 58, a la que han precedido dos octavas que narran la violencia con que los soldados, una vez que tienen a Cristo preso, le jalan los cabellos. Toca ahora el turno a esta octava: “¡Oh, tierno corazón!, sólo la mano / estraña tu paciencia, no la espada; / esgrimido de impulso soberano, / cada pelo vibraba una estocada” (vv. 457-460), esto es, el cabello de Jesús penetra con tanta fuerza en el corazón de la madre que le provoca una “llaga dolorida”, pues esos cabellos, que antes habían sido peinados por María, ahora son espadas filosas que la hieren.

Por otra parte, también se presentan octavas que integran ambos temas, es decir, los sucesos de la Pasión y su efecto doloroso en la madre. Por ejemplo, la octava 26 relata el sueño de los apóstoles mientras Jesús ora en el Monte de los Olivos, sueño que lastima a María por el contraste que establece con la angustia de su hijo:

No perdonó el cincel a los dormidos
discípulos ingratos, al beleño
de ingratitud narcótica rendidos,
más que a vaivenes de grosero sueño;
en vuelcos se estremece repetidos
el corazón del Mármol al diseño,
porque, aun sombreadas, a groseras señas
se dan por ofendidas aun las peñas.
(Carnero, 1729: vv. 201-208).

Si bien no se puede hacer una correlación exacta entre estas alternancias temáticas y las octavas, he querido resaltar que el poema evidencia una tendencia constante a referir un pasaje de la Pasión para detenerse después a observar qué efecto ha tenido en el corazón mariano, de manera que no se trata sólo de una composición pasional, sino, además, de un poema de la compasión de la madre hacia su hijo que sufre. Al principio de la segunda parte, esta alternancia parece ser

casi equitativa; sin embargo, hacia el final del poema existen pasajes, como la llegada de Jesús al Calvario, su Crucifixión y las manifestaciones naturales —el temblor de tierra y el oscurecimiento del cielo—, en que se da mayor relevancia a estos hechos, probablemente por acercarse el clímax de la narración: la muerte de Cristo. Esto sucede por ejemplo de la octava 97 a la 109: sólo la primera y la última de ellas se dedican a la Virgen, el resto —once octavas— presentan la llegada de Cristo al Calvario y cómo los soldados lo clavan en la Cruz. Igualmente, del resto de las octavas, sólo la 117, 122, 123 y 124 vuelven a poner el acento en María. Por el contrario, el encuentro entre madre e hijo se dilata por varias octavas, de la 88 a la 93, que enfatizan el dolor de la separación entre ambos: “Una vida en dos almas dividida / o en dos vidas una alma eslabonada, / tan difícil hacía la despedida / cuanto en ambos andaba balanceada” (vv. 729-732).

3.1.2. El planto mariano

Uno de los tópicos más importantes referidos en las narraciones de la Pasión es el planto de la Virgen, o el llanto de María por el hijo muerto al pie de la Cruz. La escena ha sido ampliamente explorada desde la Edad Media en las representaciones pasionales, ya sean teatrales, narrativas o litúrgicas. Desde el siglo XII, es probable que en las representaciones de la Crucifixión, en la liturgia de la Iglesia cristiana, el motivo del planto, que en ese contexto era un canto inicialmente interpretado en latín, quedara incorporado en algunas partes de las celebraciones de Viernes Santo en Europa; por ejemplo, en el siglo XIII se documenta en Toulouse, Francia, la incorporación de un planto entonado por dos cantantes en el oficio de Tinieblas de Viernes Santo (Cátedra, 2001: 196). Hacia los siglos XIV y XV aumentó la incorporación de este tópico en las pasiones narradas (Cátedra, 2001: 365). La iconografía del planto mariano se concentra en el Monte Calvario y ha consagrado la imagen de María y san Juan al pie de la Cruz, el diálogo entre la madre y el hijo, el descendimiento y la “piedad”, también llamada “quinta angustia”: la imagen en la cual la madre acoge en su regazo el cuerpo de Jesús muerto, que se contrapone a las escenas gozosas de infancia (Muñoz, 2008: 241-242).

La figura de María en esta escena ha sufrido muchas transformaciones. En los cancioneros de la Edad Media, por ejemplo, es posible advertir mayor dramatismo: se ve a la Virgen invadida por movimientos de rabia, ira y abatimiento, incluso de gestos autolesivos como jalarse los cabellos. En las coplas pasionarias de Diego de San Pedro, la Virgen se

desmaya a causa del dolor y en el *Cancionero* de Gómez de Ferrol se advierten clamores y lamentos. En la *Métrica Pasión* las lágrimas de la Virgen aparecen en el momento del primer encuentro entre madre e hijo y después al pie de la Cruz; pero, a diferencia de las manifestaciones medievales, el poema de Juan Carnero nos revela una madre dolorosa de carácter más contraído. Ángela Muñoz expresa, al respecto de la configuración de la Dolorosa durante la Contrarreforma, que esta figura:

toma el aspecto de una solitaria madre enlutada, de gesto contenido, por cuyas mejillas, a modo de cristalinas perlas acuosas, discurren unas lágrimas, caudal silencioso y controlado de lo que en otros tiempos fuera una impetuosa explosión de dolor, consolidada en sus formas de expresión por un repertorio de recursos expresivos en los que confluían, en sistémica alianza, llantos, palabras y gestos (2006: 240).

De esta forma, el llanto de María, que es la manifestación física de su dolor —así como la de Cristo son las heridas—, pudo estar influido, en el poema de Carnero, por la imagen que llegó de la Contrarreforma, pues es sumamente discreto. Durante el encuentro de Jesús y María —de la octava 88 a la 93— en la octava 88 y 91 solamente se dice que el ánimo sereno de Cristo se turba al ver a su madre llorosa que sale al camino: “ese era una belleza, en quien lo hermoso / resaltes avivó de lo lloroso” (vv. 703-704), mientras que la octava 90 nos dice que la Virgen, con su llanto, detuvo el paso de Jesús. En estos casos no se profundiza más en los gestos corpóreos del dolor ni en las características de ese llanto, sino que el único indicio que tenemos es que era desmesurado, al punto de que cuando ve a su hijo ya es una figura deshecha en lágrimas. En las octavas 123 y 124 se explica que tanta es la sed de Cristo crucificado que las lágrimas de la madre podrían calmar esa sed; pero el padre, Dios, no permite ese acercamiento.

Así pues, en las cinco octavas en que aparece el llanto —88, 90, 91, 123 y 124—, más allá de describirlo, el poema se concentra en resaltarlo como una forma de unión entre ambos personajes, pues, así como la Pasión tiene efectos en el corazón virginal, el llanto de la madre también impacta en el hijo: lo hace detenerse en el camino y, así como la madre quiere beber la sangre del hijo, éste quiere beber las lágrimas de su madre para calmar su dolor:

Si compasivo el padre permitiera
que hacia la madre el hijo se acercara,
todo el mar de amarguras le bebiera,
por que el virgíneo rostro se enjugara;
por inútil la esponja no sirviera
para que hieles tantas le chupara,

que, de su tierno amor en los arrojos,
fuera la lengua esponja de los ojos
(Carnero, 1729: vv. 985-992).

Por otro lado, si bien el poema no desarrolla mucho la expresión física del dolor de María, sí lo hace con la expresión interna, de tal manera que el tópico del planto mariano se conjuga con el tópico de la sangre que derrama el corazón de la Virgen, pues “si lo engendra [a Cristo] de sangre de sus venas, / al calor lo reengendra de sus penas” (vv. 255-256). Por dentro la sangre es también la pintura que da color a la imagen grabada por Cupido: al “naufragar en el mar de sus dolores [los de María], / roba el pincel, pirata de colores” (vv. 934-935). Por tanto, esa sangre también es un modo de unión entre madre e hijo, pues es la sangre del sufrimiento que envuelve a Cristo y lo devuelve al regazo materno:

que aprisionado está de otros cordeles,
pues de sangre que vierten los arpones
que esgrimen del amor sangrientos filos,
el corazón trenzó purpúreos hilos
(vv. 245-248).

3.2. *La écfrasis de la escultura de la Pasión*

La écfrasis fue un componente esencial de la épica desde sus comienzos, como ya he mencionado, y su ejemplo por antonomasia es la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* (vv. 478-608); a partir de ese momento, el recurso tuvo claro eco en los poemas épicos posteriores. El poema que nos ocupa, en particular su segunda parte, es una écfrasis de la escultura de la Pasión realizada por el artífice dios del amor⁶².

Este recurso, mediante sus mecanismos propios, destaca pasajes relevantes y resulta una instancia mediadora entre la apreciación y la percepción de la obra de arte (Gómez Valderrama,

⁶² Como sabemos, la écfrasis es un recurso literario que consiste en realizar una pausa en la narración para dar paso a la descripción de un objeto, la cual, con su carácter poético, logra traer lo descrito a los ojos del narrador (Zulaica, 2016: 172). Esta descripción refiere en mayor medida a un objeto artístico, aunque en la Antigüedad hacía referencia a cualquier objeto o acción humana. Sin embargo, en el siglo XX el concepto se fue estrechando hasta designar concretamente las obras plásticas. Su función primordial es “tener un efecto emotivo en la imaginación de la audiencia y literalmente poner el objeto descrito ante los ojos del oyente o lector” (Elsner en Christensen, 2009: 8). Esto provoca un efecto de realidad en quien lo lee o escucha, pues despierta los sentidos del lector, ya que evoca no sólo imágenes, sino también olores, sonidos y sensaciones. De esta manera “La écfrasis, más que dar cuenta de un objeto a partir de su descripción, es un intento por dar a conocer las sensaciones y las ideas que ese objeto provocó en el observador, por ‘literaturizar’ su experiencia” (Olguín, 2019: 52). Por otra parte, como hemos visto, la écfrasis en los poemas épicos sacros ayudaba a ampliar los márgenes cronológicos y, así, introducir historias alternas, en este caso, permite que María sea partícipe de todos los sucesos de la Pasión.

2015: 204), pues lo que vemos a través de lo que nos dicen las palabras siempre está mediado por la perspectiva —o percepción— de quien narra; así lo declara Nadia Olguín cuando expresa que utilizan la écfrasis los “textos literarios en los que se da cuenta de un objeto u objetos visuales que son enriquecidos por la palabra, que nos desvela los significados y símbolos contenidos en ellos” (2019: 52). Así pues, estos textos traen ante nuestros ojos no sólo la imagen de lo descrito, sino la interpretación de sus significados. En el poema de Juan Carnero, las imágenes de la escultura pasional van a estar mediadas por la visión de María, que nos va a expresar su padecimiento profundo, y del narrador a través de cuyas palabras podremos conocer la apreciación de dicha escultura.

La referencia a un objeto plástico comienza con la alegoría escultórica en el personaje de Cupido; se trata de una divinización del mito clásico, pues si en la tradición literaria profana sus flechas han despertado el amor y el deseo humanos, en la *Métrica Pasión* provocan el amor más puro, el que siente María inmaculada por su hijo. Cada flecha del arco de Cupido, transformada en buril, hace mella en el corazón virginal, que sufre y se abrasa en auténtica compasión con el objeto de su amor, que está siendo atormentado.

La importancia que el sentido de la vista tiene para producir el amor fue un tema constante en la cultura europea a partir del auge de la filosofía neoplatónica durante el Renacimiento. Según Ficino, a través de la visión de la belleza corporal es posible la aprehensión de la bondad divina, pues Dios, mediante un rayo luminoso, espiritualiza la materia y esto sólo se percibe por medio de la vista, considerada uno de los sentidos nobles, pues a partir de él se puede acceder al mundo suprasensible (Gamba, 2006: 294). De esta forma, Cupido, al herir con sus flechas a los amantes, es capaz de crear una visión, la de aquella belleza corporal, que genera amor entre dos personas⁶³. El sentido de la vista, a este respecto, no es responsable simplemente de la facultad de ver, sino de la capacidad de reflexionar (Lezcano, 2004: 390). El poema, entonces, pone de relieve la importancia de la vista para provocar el amor.

Juan Carnero será muy explícito al respecto cuando expresa que los ojos de la Virgen son los pinceles con los que esculpe el dolor en su corazón: “que dispuso el dolor, cuando lo copia, / que le fueran a un tiempo ministrando / sangre del hijo los colores rojos, / lámina el

⁶³ Garcilaso de la Vega expresaba: “Ausente, en la memoria la imagino; / mis espirtus, pensando que la vían, / se mueven y se encienden sin medida” (soneto VIII, vv. 9-11). Fernando de Herrera recordaba en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580), que “el amor entra por los ojos y nace del viso, que es la potencia que conoce, o sea vista corporal, que es el más amado de todos los sentidos, o sea aquella potencia de l’ánima que los platónicos llaman viso y los teólogos conocimiento intelectual, conocimiento intuitivo” (en Schwarts, 2016: 58).

pecho y el pincel los ojos” (vv. 725-728). Si bien ella no es capaz de presenciar directamente todos los sucesos de la Pasión, ello no le impide observarlos y sentirlos profundamente mientras están siendo grabados en su pecho, como si de recuerdos se tratara. El inicio *in medias res* favorece esta dinámica, pues permite crear la imagen de esos acontecimientos que María no contempla de manera directa, sino desde su posición doliente al pie de la Cruz, lugar en el que la encontró inicialmente Cupido. Así, el objeto visual, que es la escultura de la Pasión, por su calidad, realismo y viveza, es capaz de provocar el dolor y la compasión en la madre, y su reproducción literaria, por su exactitud, también provoca la compasión en el lector u oyente que contempla la misma escultura que María.

Hay que decir que no es Carnero el único que utiliza la metáfora del buril que graba en los pechos de los hombres, pues ésta se encuentra presente en otros poemas épicos religiosos, como el de Diego de Hojeda, en cuyo poema, *La Christiada*, Dios es el artífice. Al comenzar a describir la última cena se dice que:

Ya la esperada ley de paz dichosa
en almas de Profetas escondida,
y con buril de santidad preciosa
por Dios en sabios pechos esculpida,
había dado a la ciudad famosa,
en que dio a ciegos luz, y a muertos vida
y el colegio de Apóstoles sagrado
había sobre santo amor fundado
(Hojeda, 1611, I: fol. 2v; las cursivas son mías).

También en el canto duodécimo de la obra de Hojeda aparece una escena escultórica de “la piedad” mariana, en la cual la madre tiene en su regazo al hijo muerto, que bien podría resumir el argumento del poema de Carnero:

Así la gran pasión del Santo Hijo
con agudo buril de tierno afeto,
y obra cansada de dolor prolijo
en su amor esculpió, y en su conceto,
y estas razones generosas dijo:
de alma tan fuerte dino y sabio efeto
que ame Dios tanto al hombre, que le ofrezca
su mismo Hijo, que por él padezca
(Hojeda, 1611, XII: fol. 338v).

La alegoría de la escultura, en el poema de Carnero y en los pasajes de Diego de Hojeda, no solamente se nutre de la tradición neoplatónica del amor expresada en la figura de Cupido, como he descrito arriba; también se produce y se potencia a partir del motivo de Dios como

escultor que se presenta desde las primeras páginas del Génesis. Dios es el modelo ejemplar de quien produce una obra, y en el hombre artífice se refleja su imagen de creador (Juan Pablo II, 2013: 67-68). A esto alude la cita del libro de Zacarías 3: 9, colocada antes del soneto inicial en la composición de Carnero: “*Ecce lapis et caelabo sculpturam eius, auferam iniquitatem terrae*” —‘He aquí esta piedra y sobre ella grabaré su escultura, quitaré el pecado de la Tierra’—⁶⁴.

Desde el inicio del poema, antes de que se comience a describir la escultura en la octava 19, se hace alusión a otras obras de las artes visuales y a su vocabulario, como por ejemplo, la arquitectura: en la octava 5 en que se presenta al personaje de Cupido, se le compara con el artífice del laberinto de Creta, Dédalo, para expresar que sus obras se ven oscurecidas por las del dios del amor:

Un artífice ciego, cuyo oficio
es del amado fabricar ideas
que obscurecieron en el artificio
las que ufanaron trazas dedaleas,
sin dejar de flechero el ejercicio,
en los tiros dibuja las monteas,
pues cuantas vibra al corazón heridas,
imágenes resaltan esculpidas
(Carnero, 1729: vv. 33-40).

La referencia a obras de la Antigüedad era un recurso frecuente para exaltar la belleza de lo que se describía (Olguín, 2019: 74); por eso el poema comienza ensalzando al artífice, ya que su trabajo es incluso más exquisito que el de Dédalo. A partir de la octava 19, Cupido comienza su labor; en ella se narra, con sumo cuidado, de qué manera la mano del dios del amor empieza a cincelar la escena de la noche en que Cristo oraba en el Monte de los Olivos —con el inicio de la écfrasis se marca una prolepsis que nos insta en el inicio de la narración, antes de la llegada al Gólgota—. Desde este momento, la voz lírica nos expresa el esfuerzo y el arte del artífice para cincelar con esmero la obra escultórica.

Tan diestro Cupido supo ir en contra de los límites de la escultura para grabar incluso el sonido de las palabras ofensivas que le dirige la plebe a Cristo cuando está siendo juzgado: la

⁶⁴ Este pasaje habla de la visión de Zacarías según la cual el profeta ve a Dios anunciando a Josué, entonces sumo sacerdote del pueblo de Israel, una piedra sobre la cual esculpirá para quitar el pecado del mundo: “Porque he aquí aquella piedra que puse delante de Josué; sobre esta única piedra hay siete ojos: he aquí, yo grabaré su escultura, dice Jehová de los ejércitos, y quitaré el pecado de la tierra en un día” (Zacarías 3: 9) Según las interpretaciones de los primeros cristianos, Jesús es aquella piedra y la escultura hace referencia a sus heridas, pues él es la “piedra angular de la Iglesia” (Guzik, 2016: s.p.). Por tanto, ahora Cupido realiza dicha escultura divina en el corazón mariano.

aliteración del fonema /s/ a lo largo de la siguiente octava —*fariseo, serpentina, esculpido, sonido, sentidos*— hace que en verdad el lector pueda percibir el seseo de la “lengua serpentina” del fariseo que lanza oprobios a Cristo:

Cuanto veneno escupe articulado
del fariseo la lengua serpentina,
si esculpido se ve, se oye grabado,
que el sonido en los ecos se refina
del aire robador tan indultado,
que supo del amor arte divina,
confundiendo el lindero a los sentidos,
esculpir ecos y grabar sonidos
(Carnero, 1729: vv. 297-304).

En el pasaje en que Jesús cae por primera vez, de nueva cuenta el sonido constante de la /s/ nos hace oír el arrastrar de los pies de Cristo, ya cansado y desfallecido, con la Cruz a cuestas: “el que lleva en los hombros leño impreso, / y como la flaqueza al peso cede, / en peso lleva al cuerpo el mismo peso; / cuerpo y madero caen con tanto ruido” (vv. 643-646).

Por otro lado, la escultura no sólo reluce por su sonido y por la labor del artífice, sino también por los colores con los que está pintada, y que cambian dependiendo de las emociones que se suscitan en los personajes y de las escenas que se narran. En un principio el corazón es negro, pues está obscurecido por la tristeza, y esa obscuridad se aprovecha para grabar la noche en la escena del Monte de los Olivos:

Cuando el cincel esfuerza el poderío
para expresar una tupida noche
que pudiera exceder en lo sombrío
a la que deja atrás volcado coche,
que saca del salado centro frío
de rozagante luz primer desbroche,
de la virgínea Peña internas luchas
sombras le ofrecen para noches muchas
(Carnero, vv. 145-152).

Por el contrario, al momento de grabar la vestidura blanca de Cristo, el corazón / mármol de María también pasa a ser blanco por ser candoroso y, por tanto, le brinda su color claro al ropaje de Cristo:

No estraña el corazón la vestidura
que del buril le imprimieron los primores,
que, al faltarle a la industria tinctura,
en el fondo encontrara los colores:

estudio del buril sea la escultura
del friso donde labran los candores,
que, si a la misma noche le esculpiera,
su candor a la noche emblanqueciera
(Carnero, 1729: vv. 505-512).

Por ser tan puro el corazón de María, podría hasta hacer blanca la noche. Más adelante es posible visualizar el color rojo, pues el corazón de María también sangra, y es su propio líquido vital el que sirve para dar color a la sangre de Cristo, un color más vivo y más rojo que el de la misma púrpura:

Pudorosa vergüenza sonrosea
a la púrpura, al ver que está esculpida
en friso que más fino purpurea;
de más vivo carmín verla teñida,
industrioso el artífice desea,
y, chupando la grana a cada herida,
por que a la eternidad el pincel pinte,
sangre del corazón le dio el retinte
(Carnero, 1729: vv. 601-608).

Así pues, el poema nos hace ver no sólo la escultura sino el proceso de su manufactura, de ahí que se ensamble perfectamente su descripción con la narrativa. Podemos conocer, por ejemplo, la admiración de Cupido ante lo que esculpe y graba, que lo deja pasmado: “que juzgara aun el juicio más severo / que era también de mármol el Flechero” (vv. 11-112). Igualmente, cuando Cupido se dedica a grabar a Jesús orando en el Getsemaní, tiene que detenerse, perplejo, ante el dolor del corazón mariano. En este pasaje Cupido aprecia, casi gozoso, que su perfecto arte hace que la sangre que suda Jesús, el “animado Huerto”, se asemeje a las rosas, aunque, al grabarla en el mármol de María solamente brotan espinas, como señal del dolor. En todos estos casos, la presencia de un narrador externo, característica de la epopeya, permite que el lector / espectador pueda conocer los sentimientos y las reacciones de los personajes, identificarse con ellos, al tiempo que observarlos.

La escultura de la Pasión de Cristo podría no estar en movimiento, como sucede con cualquier otra escultura en el taller del artesano, pero la palabra del narrador nos hace pensar en el proceso mismo de su manufactura, nos explicita, en el desarrollo de la creación, el sufrimiento y las reacciones de los personajes, a la vez que nos guía a través de las escenas. Las acciones se reinterpretan como si alguien las observara, de manera similar a lo que sucede cuando se miran las hazañas épicas en una escultura y se escucha al mismo tiempo la narración de ellas, atravesadas por el tamiz de la visión del artista.

Al hacer explícito el sufrimiento mediante la descripción plástica de la tortura de Jesús, del suplicio interior de María, de los sonidos e incluso de los colores en la composición nos hace trasladarnos, junto a la Virgen, al escenario de la Crucifixión y nos es posible contemplarlo a su lado. En virtud de ello, la écfrasis en la *Métrica Pasión* no sólo permite introducir el argumento de la Dolorosa en los pasajes de la Pasión, sino que también apela a nuestros sentidos y nos conmueve, permitiéndonos una representación vívida de las escenas.

CAPÍTULO IV

EDICIÓN

Métrica Pasión del humanado Dios en dulces y lacrimosos acentos bien templados a los números del dolor

NOTA PREVIA

Presento a continuación una edición anotada del poema *Métrica Pasión del humanado Dios en dulces y lacrimosos acentos bien templados a los números del dolor* de Juan Carnero. Poema impreso, por primera y única vez, en 1729 en la imprenta de los Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera Calderón, en un volumen conjunto que también contiene *La octava maravilla y sin segundo milagro* (compuesto hacia 1680) de Francisco de Castro. Para la constitución del texto, como ya he explicado en el capítulo primero, cuento con cinco testimonios, tres de ellos en la Ciudad de México: dos resguardados en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (consignados en el estudio como **C₁** y **C₂**) y uno en la Biblioteca Boturini de la Basílica de Guadalupe (**D**); así como otros dos en Estados Unidos: uno en la John Carter Brown Library (**A**), en Rhode Island, y uno más en la Library of Congress (**B**), en Washington D. C. Del cotejo de estos testimonios se pude inferir que se trata de una única edición, ésta concebida como “[...] el conjunto de ejemplares de una obra que han sido impresos con la misma composición tipográfica. Todos los ejemplares son idénticos en cuanto a la distribución de las letras y de los espacios en blanco” (Clemente, 2003: 251), esto en virtud de la disposición homogénea de la página y del uso uniforme de una misma tipografía, de los márgenes y ornamentos, así como de las firmas y los reclamos en el interior de los cinco ejemplares del poema. Además, en lo que concierne al texto, no se encuentran variantes, entre un ejemplar y otro, en los caracteres —la modificación de una grafía por otra—, cambios en la puntuación o en un pasaje completo; por el contrario, los cinco ejemplares comparten las mismas erratas (véase apartado 1.2).

Por lo anteriormente expuesto, y tomando en cuenta que nos encontramos frente a una única edición, sin variantes en el texto, he tomado como base de este trabajo los ejemplares de la *Métrica Pasión* ubicados en la John Carter Brown Library (**A**), con signatura BA729. C354o, y en la Library of Congress (**B**), con signatura PQ7296. C3 O3. Esto debido, exclusivamente, a la mayor accesibilidad que pude tener en virtud del formato en el cual los consulté —un escaneo completo— y, por supuesto, sin desatender el resto de los ejemplares.

En virtud de que me ocupo de testimonios que constituyen la misma edición y que no registran variantes textuales entre sí, guío este trabajo de edición de acuerdo con la propuesta de Miguel Ángel Pérez Priego (2010)⁶⁵ en lo referente al testimonio único, es decir, aquel texto

⁶⁵ El texto completo es Pérez Priego, Miguel Ángel, 2010. “Los testimonios únicos en la edición de textos medievales”. *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón y Debora Vaccari [coord.]. Roma: Bagatto Libri, pp. 425-430.

del que no se poseen más variantes (425), como sucede, hasta ahora, con el poema de Juan Carnero. De esta manera, puesto que no es posible realizar el proceso de *selectio*, es decir, examinar las variantes entre testimonios y realizar la selección de ellos para construir el *stemma* o árbol genealógico, me concentro en las fases propias de la *constitutio textus*, la *examinatio* y la *enmendatio* (Pérez Priego, 2010: 425-426), esto es, el análisis y la determinación de las lecciones que son auténticas y las que no, así como la enmienda de anomalías y errores en el texto, basada en el *usus scribendi* de la época (426) y en la tradición literaria de los siglos XVII y XVIII, al tiempo que en las características propias del género —empleo de la octava real, uso de epítetos—. Dicho de otra manera, la enmienda se sustenta en “conocer muy bien el uso lingüístico de la obra y de la época, las particularidades dialectales, el uso estilístico y métrico del autor y del género [...]” (Pérez Priego, 2010: 426). Por lo tanto, muy importante es el estudio de la historia del texto, lo que Pérez Priego llama la *collatio externa* (2010: 427), a partir del conocimiento de la tradición: forma del género, conocimiento de otras obras del mismo autor, así como la historia documental de la obra. Este proceso queda subsanado en los capítulos 1 y 2 de este trabajo, correspondientes al examen material del volumen y a las características del género épico, respectivamente.

Criterios de edición

Los criterios de edición de este trabajo toman como referencia los criterios ortográficos y las normas de transcripción que propone el Grupo de Investigación PROLOPE de la Universitat Autònoma de Barcelona para la edición del teatro de Lope de Vega (2008)⁶⁶, así como los utilizados por Jorge Gutiérrez Reyna en su tesis de maestría, *Los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz. Edición crítica, introducción y notas* (2016: xxxvi-xlii)⁶⁷. Igualmente me sirvo del texto de Branka M. Tanodi, “Documentos históricos. Normas de transcripción y publicación” (2000)⁶⁸, en lo relativo a la elección del tipo de transcripción que realizo: puesto que mi

⁶⁶ La ficha completa es: Grupo de Investigación PROLOPE, 2008. *La edición del teatro de Lope de Vega: las “Partes” de comedias. Criterios de edición*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en <http://prolope.uab.cat/obras/criterios_y_materiales_para_la_edicion.html>.

⁶⁷ La ficha completa es la siguiente: Gutiérrez Reyna, Jorge, 2016. *Los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz. Edición crítica, introducción y notas*. Tesis de maestría inédita. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

⁶⁸ La referencia es la siguiente: Tanodi, Branka M., 2000. “Documentos históricos. Normas de transcripción y publicación”. *Cuadernos de Historia*, núm. 3, pp. 259-270.

propósito radica en dar a conocer el texto, opto por una edición modernizada, de acuerdo con los principios que enuncio a continuación.

De acuerdo con lo anterior, “Se edita el texto en la forma más próxima a la norma gráfica actual, pero se respetan aquellas particularidades que puedan cifrar una realización fonética distinta de la moderna. Así pues, se mantienen únicamente las grafías del texto base que puedan tener valor fónico” (Prolope, 2008: 26). Por esto, he decidido modernizar las grafías antiguas que representaban un mismo fonema: *hazen* > *hacen*; *deſtrozado* > *destrozado*; *vrna* > *urna*; *vagel* > *bajel*; *heroyco* > *heroico*; *quando* > *cuando*; *dexar* > *dejar*; *ay* > *hay*; *lyra* > *lira*; *çinzel* > *cinzel*⁶⁹. Asimismo, realizo la degeminación de las grafías que no implican un cambio de sonido: *esse* > *ese*; *illusorio* > *ilusorio*.

Actualizo las grafías etimologizantes del latín y del griego, en grupos consonánticos como <ph, th, ch>: *esphera* > *esfera*; *cytharista* > *citarista*; *chaos* > *caos*; también actualizo las grafías de las consonantes nasales: *embuelto* > *envuelto*, *triumphante* > *triumfante*, pero conservo la alternancia de la fonética de los grupos consonánticos cultos <bs, mm, pt>, que se mantienen en palabras como *obscurio* / *oscuro*; *absente* / *ausente*; *immenso* / *inmenso*; *immobile* > *inmóvil*; *esculptura* / *escultura*; *asumpto* / *asunto* y *trasumpto* / *trasunto*. Esta alternancia, en algunos casos, puede afectar palabras en posición de rima, como sucede con *asumpto*, en la octava tercera, en la cual la rima consonante se establece entre “asumpto” y “difunto”. Sólo en estas ocasiones se modernizará, con la nota pertinente, pues, con probabilidad, “la variación se subsanaba en la pronunciación” (Prolope, 2008: 27); es decir, la rima es indicadora de la manera en que pudieron haberse pronunciado estas palabras en posición final. No modernizo las oscilaciones consonánticas del tipo <x / s>, como *extranjero* / *estrangero*, ni las vocálicas, como sucede con la palabra *mesmo* / *mismo*, puesto que son muestra de las alternancias propias de las “lenguas vivas y bullentes” (Gutiérrez Reyna, 2016: xxxviii). No modifico las amalgamas *aqueste*, *aquesta* y *aquesa*, pero sí *deste* > *de este* y *destos* > *de estos*, porque no reflejan ningún cambio en la forma, esto en los poquísimos casos en los que aparecen dentro del poema.

Junto las preposiciones con los artículos de acuerdo con la norma actual: *de el* > *del*; *a el* > *al*. Desato cada una de las abreviaturas, tales como *q̄* > *que*; *assūpto* > *asumpto*. Modernizo la acentuación, el uso de mayúsculas y minúsculas, así como la puntuación, excepto en los casos en los cuales deba indicarse la diéresis, mediante <¨>. Por su parte, la sinéresis se marca con la ausencia de tilde ortográfica cuando se requiera, además indico los casos en los que se presente

⁶⁹ Para los siglos XVII y XVIII, la grafía ç (“cedilla”) representaba el sonido alveolar fricativo /s/.

hipermetría o algún conteo métrico irregular. Las erratas se corregirán con la debida aclaración en nota a pie de página. Por lo demás, la edición se ciñe a los criterios de la *Ortografía* (2010) de la Real Academia Española.

Los usos metafóricos de ciertas palabras que reemplazan el nombre de los personajes dentro del poema se colocan en mayúsculas: “Estatuario”, “Sagitario”, “Flechero” para referirse a Cupido; “Mármol”, “Piedra”, “Plana”, “Plantel” y “Peña” para María; “Huerto”, “Cielo”, “Fuente”, “Templo” para Jesús, con la finalidad de que sirvan de guías de lectura. Baste un ejemplo en la octava 33:

Suspende el pulso el Estatuario yerto
cuando graba el cincel rosa por rosa
de las que vierte el animado Huerto
(vv. 177-179).

Quitó la coma que iba después de “rosa por rosa” porque impedía el encabalgamiento, y, puesto que “Estatuario” se refiere a Cupido, y Huerto a Cristo, se mantienen con mayúsculas. Igualmente, las apostillas marginales que marcan el pasaje de la Pasión que se refiere, y que en el original están colocadas a un costado de las estrofas, se mueven hacia la parte superior de éstas, pues permite mayor agilidad en la lectura.

Respecto al sistema de notas, pretendo brindar una herramienta útil y abarcadora para esclarecer dificultades léxicas o sintácticas que se pudiesen presentar en la lectura, así como proporcionar un panorama de la filiación estilística del texto; por ello remito a versos de otros poetas cuando me parece pertinente. En cuanto a los vocablos que pueden presentar dificultades al lector actual, incluyo notas léxicas basadas, por lo general, en el *Diccionario de Autoridades*, aunque también me fueron de gran ayuda el *Nuevo tesoro de la lengua castellana o española*, que recoge una amplia cantidad de obras lexicográficas españolas, y el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE, al que me refiero como *DRAE*. También se incluyen consideraciones respecto a los criterios de edición que deban especificarse en casos concretos. Por lo demás, incluyo versiones en prosa de ciertos pasajes complejos y explico las alusiones mitológicas y bíblicas, estas últimas citadas a partir de la versión de la *Reina Valera Antigua* disponible en línea, en la página *Bible Gateway*.

Abreviaturas:

Chevalier: Jean Chevalier, 1986. *Diccionario de los símbolos*.

Dicc. Aut.: *Diccionario de Autoridades*, 1726-1729.

Dicc. Etim.: *Diccionario etimológico del español*, s.a.

DRAE: *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española de la Lengua, 2014.

Gigot: Francis Gigot, 1908. *Catholic Encyclopedia*.

Grégoire: Louis Grégoire, 1819-1897. *Diccionario enciclopédico de historia, biografía, mitología y geografía; traducido, amplificado y adicionado en la parte de España y América por una sociedad de escritores españoles y americanos*.

Grimal: Pierre Grimal, 1979. *Diccionario de mitología griega y romana*.

NTLLE: *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* de la Real Academia Española.

Pimentel: Julio Pimentel, 2011. *Diccionario latín-español, español-latín*.

Métrica Pasión del humanado Dios en dulces y lacrimosos acentos bien templados a los números del dolor¹

Juan Carnero

¹ *números*: ‘Se toma asimismo por el verso, por constar de determinado número de sílabas y cantidades de ellas’ (*Dicc. Aut.*).

Ecce lapis et caelabo sculpturam eius, auferam iniquitatem terrae
Zac. 3: 9²

SONETO

Piedra sois, mi Jesús, en la firmeza
con que sois basa y de la Iglesia Atlante;
piedra vuestra madre es en lo constante,
y piedra yo también en la dureza.

5 En vos, con el cincel de la fiereza,
esculpió la Pasión odio ignorante,
y en el virgíneo corazón amante
copió el cincel de Amor esta fineza.

10 Pues, mi Jesús, si la Pasión sagrada
en aquesa bondad y esta inocencia
por el odio y amor fue cincelada,

con su sangre ablandad mi resistencia,
para que en mi dureza sea grabada,
siendo cincel, mi Dios, vuestra clemencia³.

² El asunto del poema se anuncia con el versículo del libro de Zacarías: “Porque he aquí aquella piedra que puse delante de Josué; sobre esta única piedra hay siete ojos: he aquí, yo grabaré su escultura, dijo Jehová de los ejércitos, y quitaré el pecado de la tierra en un día” (3: 9). En su visión, Zacarías mira a Josué, entonces sumo sacerdote del pueblo de Israel, delante de Dios. La piedra a la que se refiere Zacarías, según la interpretación de los cristianos antiguos, es Cristo, el Mesías, que es anunciado a Josué. Se dice que posee siete ojos, ya que, simbólicamente, éstos representan los siete dones del Espíritu Santo o, bien, son siete ojos en señal de su perfección. El pasaje anuncia la Pasión, pues Dios dice que grabará en esa piedra, acto que, según las interpretaciones, alude a las heridas de Cristo, sacrificio con el cual quitará el pecado del mundo en un día.

³ 10. *aquesa*: adjetivo demostrativo en desuso equivalente a “esa”; “aquesa bondad” refiere a Cristo y “esta inocencia” hace alusión al “virgíneo corazón amante”, expuestos ambos en el cuarteto anterior.

CANTO ÚNICO

Graba el Amor, con el cincel de sus dardos, en el mármol del corazón de María santísima, la
Pasión de su santísimo hijo⁴

1

Esta, que a Euterpe le debió algún día
ligero toque de su bella mano,
lira, que regulaba su armonía
al compás de su numen soberano,
5 acalore esta vez ceniza fría
de este, si no canoro, cisne cano,
a quien la escarcha de la edad que suma
de cisne le dejó sólo la pluma⁵.

2

No de las musas numeroso coro
10 mendigo invoca, ni del instrumento
del citarista dios, dos veces de oro,
solicita seguir dulce concento;
un lacrimoso canto, un dulce lloro,
nuevo Parnaso son del sentimiento,
15 dándole de Aganipe a las dulzuras,
dos Castalias los ojos de amarguras⁶.

⁴ El argumento del poema es el siguiente: Amor se presenta como un artífice ciego, Cupido, para grabar con sus flechas, transformadas en cinceles, la Pasión de Jesucristo en el corazón de la Virgen María, como si éste fuera un trozo de mármol. Tal como en otras ocasiones Cupido ha fabricado ideas del amado en la mente y en el corazón del amante, ahora esculpe el dolor del hijo / amado en su madre.

⁵ El poeta, ya viejo, le pide inspiración a la musa Euterpe, musa de la música, que alguna vez lo favoreció con ella: sus versos ahora son poco inspirados —“ceniza fría” —, y el poeta se llama a sí mismo “cisne”, esto es, poeta —*cisne*: ‘Metafóricamente se le suele llamar al poeta’ (*Dicc. Aut.*) —, pero en este caso “no canoro”, pues su voz ya no es melodiosa, y “cano” o blanco, jugando con las dos imágenes: el plumaje blanco de los cisnes y la blancura de las canas de los hombres viejos. Esta octava hace eco de los versos primeros de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora: “Estas que me dictó rimas sonoras, / culta sí, aunque bucólica Talía” (vv. 1-2). || 4. *numen*: ‘Se toma también por el ingenio o genio especial en alguna facultad o arte, como atribuyéndole a deidad que le inspira’ (*Dicc. Aut.*).

⁶ El poeta dice que no va a pedirle inspiración a las musas, ni a Apolo —“citarista dios”—, ni a las dulzuras de la fuente Aganipe, sino que opondrá a ésta dos Castalias formadas de lágrimas amargas provocadas por el doloroso asunto que canta el poema: la Pasión de Cristo. || 15. *Aganipe*: fuente de Helicón

Invocación a la Señora

3

20 El desaliento, por aliento, invoca
de aquella heroína que inspiró el asunto,
en quien confusamente se equivoca
a un tiempo con lo vivo lo difunto,
pues siendo en la constancia firme roca,
es del mismo dolor vivo trasunto;
y animada al valor, al dolor yerta,
es peña viva la que Virgen muerta⁷.

4

25 Los anales cinceles no recuerden
que, con tan silenciosa limadura,
mármoles calan, si los jaspes muerden;
de más tirana, suave mordedura
buriles, las memorias nos acuerden
30 aquellos que inventó nueva escultura;
que, del amor sagaces invenciones,
convierten en cinceles los arpones⁸.

en Boecia, Grecia, consagrada a las musas, llamadas aganipidas (*Grégoire*). Se cuenta que sus aguas inspiraban a los poetas; igualmente, la fuente Castalia, que surgía del Parnaso, provocaba el entusiasmo poético.

⁷ Al estilo épico, se declara el canto o el asunto del poema, al invocar a la heroína de la composición, la Virgen María. || 19. *confusamente*: ‘Desordenada y atropelladamente’ según el *Diccionario de Autoridades*; no obstante, aquí se utiliza de acuerdo con el estilo gongorino, un cultismo proveniente de la raíz latina *confusio*, *ōnis*: ‘mezcla o fusión’, y no de la raíz *confūsē*: ‘confusa, desordenadamente’ (*Pimentel*). A modo de ejemplo, véanse estos versos de Góngora: “vaso era de claveles / y de jazmines, confusos” (*Fábula de Píramo y Tisbe*, vv. 55-56); “No bien pues de su luz los horizontes, / que hacían desigual, confusamente, / montes de agua y piélagos de montes” (*Soledades*, I, vv. 42-44). || 19. *equivoca*: ‘Tener o tomar una cosa por otra’ (*Dicc. Aut.*, s.v. Equivocar); sin embargo, aquí el verbo se utiliza con el sentido de ‘confundir’: en la Virgen María se confunden lo vivo con lo difunto a causa de la gran aflicción que le provoca el sufrimiento del hijo; está medio viva y medio muerta. || 22. *trasunto*: ‘Copia o traslado que se saca del original’ (*Academia, NTLLE*). || 18 y 22. En el original se lee «asumpto» y «trasumpto», respectivamente; no obstante, para hacer más asequible la rima, ambas palabras se modernizaron: «asunto» y «trasunto». || 23-24. Versos distributivos al estilo gongorino que permiten expresar más de una idea a la vez y que rematan la estrofa: por una parte, el valor que tiene María la hace estar viva, por otro, el dolor la acerca a la muerte.

⁸ El poeta pide que en los anales, los registros de sucesos importantes que se escribían anualmente, no queden registrados los cinceles comunes que esculpen y “muerden” el mármol y los jaspes para fabricar esculturas. Pide, en cambio, que las memorias, que son buriles de más suave mordedura que la de esos

Un artífice ciego, cuyo oficio
 es del amado fabricar ideas
 35 que obscurecieron en el artificio
 las que ufanaron trazas dedaleas,
 sin dejar de flechero el ejercicio,
 en los tiros dibuja las monteas,
 pues cuantas vibra al corazón heridas,
 40 imágenes resaltan esculpidas⁹.

Trágica intenta perennar historia
 en que sangrientamente combatieron
 la paciencia y el odio, mas la gloria,
 los rigores del odio la cedieron
 45 del sufrimiento heroico a la victoria,
 aunque tan crueles y excesivos fueron,
 que, en destrozar el odio a un inocente,
 visos llegó a tener de omnipotente¹⁰.

cinceles ordinarios, nos recuerden aquellos inventados por el amor —los arpones o flechas que distinguen a Cupido se transforman en cinceles para esculpir una nueva escultura—, los cuales calan más fuerte que cualquier otro cincel. La octava opone dos elementos: por un lado, los cinceles comunes con los cuales se trabaja el mármol, y por otro, las memorias que son como buriles de “más tirana y suave mordedura” en virtud del dolor que provocan. Esta estrofa anuncia la aparición de Cupido en la siguiente octava || 27. *jaspe*: ‘Piedra manchada de varios colores, especie de mármol’ (*Dicc. Aut.*). Estructura gongorina *A si B*, con valor aditivo; une las dos acciones de los cinceles: calan mármoles y muerden jaspes. || 29. *buriles*: ‘Instrumento de acero esquinado, cuya punta remata en uno de sus ángulos, con el cual se abre y se hacen líneas y lo que se quiere en los metales’ (*Dicc. Aut.*).

⁹ El oficio de Cupido es fabricar ideas del amado, ideas que superan las trazas de Dédalo, el artífice del laberinto de Creta. Entonces, Cupido, sin dejar de ser flechero, es también artífice o arquitecto, con cada tiro de su arco, de las imágenes resaltadas en relieve en el corazón de los amantes. || 36. *trazas*: ‘La primera planta o diseño que propone e idea el artífice para la fábrica de algún edificio’ (*Dicc. Aut.*). || 38. *monteas*: ‘Llaman también los arquitectos la vuelta del arco’ (*Dicc. Aut.*). || 39. Uso transitivo del verbo *vibrar*: ‘Arrojar con ímpetu y violencia algo, especialmente haciéndolo vibrar’ (*DRAE*). Véase el siguiente ejemplo que recoge el CORDE: “pues llega el tiempo en que mi diestra pueda / vibrar la pica, gobernar la espada (Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, ejemplo núm. 3).

¹⁰ La octava alude a la Pasión de Cristo —“trágica historia”—, que Cupido quiere hacer eterna dejando memoria de ella. Si bien, en la Crucifixión combatieron la paciencia de Jesús y el odio de quienes lo mataron, este odio, al provocarle sufrimiento heroico a Jesucristo, le proporcionó, además, gloria a su victoria. || 41. *perennar*: v. t. neologismo. Intentar hacer perenne algo, esto es, dar un carácter eterno. La palabra también se encuentra registrada en otro texto posterior, de autor anónimo, *Dedicatoria del doctor Andrés de Arce* de 1760: “[...] en una tierra en que ha habido tanto descuido en perennar la memoria” (en

Busca el Amor piedra en el Calvario en que grabar la Pasión del Señor

7

50 Esta feral tragedia pretendía
a tiros esculpir el Sagitario,
friso robusto no se descubría
en cuanto inculca buzo lapidario;
reestetir tanto impulso no podía
55 pedernal indomable, mármol pario,
que, al leve toque de sus tiros, fuera
de bronce un monte liquidada cera¹¹.

Monte Calvario

8

60 Relieves de la vida en muertas señas,
funeral tesorero, recogía
collado humilde de desnudas breñas;
albicante, deshecha simetría
de miembros destrozados, a sus peñas
postizas eminencias añadía,
que, ruinas de deshechas estructuras,
eran del monte hipócritas alturas¹².

CORDE, ejemplo núm. 1). || 48. *visos*: ‘Metafóricamente se toma por la semejanza que una cosa tiene con otra al parecer: y así se dice que algunas cosas tienen visos de verdad’ (*Dicc. Aut.*).

¹¹ Cupido, en su papel de artífice, pretende esculpir la tragedia de la Pasión, pero no encuentra una superficie de piedra, o friso, lo suficientemente dura en todo lo que podía sondear, a modo de “buzo” lapidario —experto en piedras preciosas que busca bajo la tierra—. Ni el mármol de Paros ni el indomable pedernal, ambos muy duros, podían resistir la fuerza de sus cinceles / flechas, a cuyos leves toques un monte de bronce se derretiría. || 49. *feral*: ‘Funesto, cruel, sangriento’ (*Dicc. Aut.*). || 50. *Sagitario*: epíteto de Cupido en virtud de las flechas que porta. || 52. *inculcar*: verbo utilizado en sentido latinizante, *inculcāre*: ‘tr., pisar’ (*Pimentel*). ‘Primitivamente parece que significó utilizar el talón a modo de martillo, para meter o clavar en el interior de la tierra o el suelo cualquier cosa’ (*Dicc. Etim.*). || 54. *pario*: ‘adj. que se aplica al mármol muy blanco y fino, porque el mejor se halló en la Isla de Paros’ (*Dicc. Aut.*) || 56. *liquidada*: cultismo que hace referencia a ‘derretida’.

¹² Un cerro pequeño lleno de maleza —el Calvario— recogía, como funeral tesorero, túmulos de múltiples huesos, miembros destrozados y asimétricos que, en montones blancos, le añadían altura a sus peñas, una altura postiza —“hipócrita”—, construida a base de estructuras deshechas —esqueletos—. ||59. *collado*: ‘La tierra que se levanta como cerro, y que por su poca altura no se llama monte ni sierra’ (*Dic.*

65 No el verde pelo que peinó Pomona
de su estéril cabeza descendía;
la nevada osamenta que amontona
cabellera sin pelo encanecía,
aun de la grama rasa a su corona,
70 pues, Atlante de huesos, sostenía,
dos veces cerro, si una vez osario,
sobre su calva cumbre, otro calvario¹³.

75 Este cerro fatal, si no jaspeado
del matizado jaspe, con rubores
de incorporada sangre rubricado,
silencioso clarín de sus rigores
y de crueldades mucho más manchado,
redoblaba a la vista los horrores,
siendo, por el rigor de sus excesos,
80 padrón de la crueldad, si urna de huesos¹⁴.

Aut.) || 59. *breñas*: ‘Los matorrales, malezas o espesuras que crecen en la tierra inculta y fragosa’ (*Dicc. Aut.*). || 60. *albicante*: adj. proveniente del verbo *albear*: ‘blanquear’ (*DRAE*).

¹³ La cumbre, o cabeza, del Monte Calvario no posee una rica vegetación —“el pelo de Pomona”—, pues los blancos huesos que se amontonan sobre él encanecen hasta la poca hierba rasa de su “corona” o cumbre. Es semejante a un Atlante de huesos, pues sostenía sobre su calva cumbre otro Calvario que era el escenario de la Crucifixión de Cristo, por ello es dos veces cerro. Asimismo es una vez osario porque recoge muchos huesos. || 65. *Pomona*: diosa romana, hija de Vertumno. Se consideraba la diosa de las frutas. Se le representa coronada de pámpanos, racimos, con una canastilla de frutas y con el cuerno de la abundancia en la mano (*Grégoire*). || 69. *grama*: ‘Hierba que produce unos ramillos que se extienden por la tierra, divididos de trecho a trecho, por ciertos nudos o coyunturas’ (*Dicc. Aut.*). || 70. *Atlante*: fue hermano de Menecio, Prometeo y Epimeteo. Según la mitología, perteneció a la generación divina de los seres monstruosos y sin medida. Participó en la lucha de los gigantes y de los dioses y fue condenado por Zeus a cargar sobre sus hombros la bóveda celeste (*Grimal*); asimismo, ‘Voz muy usada de los poetas y algunas veces en la prosa, para expresar aquello que real o metafóricamente se dice sustentar un gran peso’ (*Dicc. Aut.*). || 71. Esta estructura se presenta en un verso bímembre al estilo gongorino, con fórmula *A, si B*, que expresa la inclusión de ambos términos: el monte es dos veces Calvario, al mismo tiempo que es una vez osario.

¹⁴ Este cerro fatal, si no es que está jaspeado por los matices del jaspe natural, está rubricado — marcado con matices rojos—, por la sangre que ha bebido —“incorporado”—. Como un clarín silencioso, porque lo hace a través de la vista del terrible escenario que se desarrolla sobre él y no con la voz o sonido, anuncia los rigores y las crueldades que en él se han padecido y que lo manchan aún más que la sangre; funciona, a su vez, como padrón, esto es, señal o memoria eterna, de la crueldad, al mismo tiempo que como una urna de los huesos que contiene. || 73. *fatal*: más allá de referirse a su acepción común, ‘infeliz o desgraciado’, remite a la raíz latina *fatalis*: ‘cosa perteneciente al hado’ (*Dicc. Aut.*). El Monte Calvario se

La Cruz

11

85

Árido tronco, no de humor enjuto,
en medio de su cumbre descollaba;
el mismo dulce desjugado fruto,
que de sus ramas dos se descolgaba,
de la mortalidad libre tributo,
con purpúreos arroyos lo regaba
(que otro fruto a su tronco el jugo debe,
este tronco del fruto el humor bebe)¹⁵.

hace acreedor de este adjetivo a causa de que en él se crucificará a Cristo, un hecho ya destinado y necesario para la salvación de los hombres. || 74. *jaspe*: véase nota 8. || 76. *clarín*: trompeta derecha de sonido muy agudo, paradigmáticamente la trompeta de la Fama. || 80. “padrón de la crueldad, si urna de huesos”, verso bimembre con la fórmula gongorina A, *si B* con un valor aditivo. Igualmente resalta la relación sinestésica de la octava, pues el Monte Calvario canta y anuncia los horrores que sobre él se han llevado a cabo, actividad que se le atribuye a la voz, pero que esta vez realiza el sentido de la vista.

¹⁵ En medio de la cumbre del Calvario sobresalía un tronco árido, la Cruz, pero no por ello seco de líquido vital, pues el mismo fruto que colgaba de sus dos ramas, Cristo, ya exprimido —“desjugado”— como un tributo de la mortalidad, lo regaba con arroyos rojos de su sangre, por eso se aclara que si otros frutos reciben el jugo vital de sus troncos, éste, en cambio, riega su tronco con su propia sangre. Esta octava se puede asociar con el árbol de la vida, mencionado en los libros de Génesis (2: 8-9) y del Apocalipsis (22: 1-3). La asociación de Cristo como el fruto y la Cruz a modo de árbol se presenta en otras producciones poéticas, como es el caso de William Herebert, fraile franciscano, nacido en la segunda mitad del siglo XIII, quien dice “Dulces son los clavos, dulce es el árbol, / y más dulce es el fruto que cuelga de ti” (en Góngora D., 1996: 122), así como santa Teresa: “Es la cruz ‘el árbol verde / y deseado’” (“En la Cruz está la vida”, vv. 29-30). || 81. *humor*: ‘En los cuerpos vivientes son aquellos licores de que se nutren y mantienen, y que pertenecen a constitución física, como en el hombre la sangre, la cólera, flema y melancolía’ (*Academia, NTLLE*) || 81. *enjuto*: adjetivo proveniente del participio irregular del verbo *enjugar*, que quiere decir ‘Quitar la humedad y secar alguna cosa’ (*Academia, NTLLE*). Cfr. Bernardo de Balbuena: “Que seis pasos fue el moro de vencida, / midiendo el campo no de sangre enjuto” (*El Bernardo*, en CORDE, ejemplo núm. 270). || 82. *descollar*: ‘Sobresalir, excediendo entre otros por más alto’ (*Academia, NTLLE*).

La Señora Dolorosa

12

90 Del tronco inseparable, al diestro lado,
un extranjero mármol parecía
en los mismos peñascos engastado;
dudaba el monte si de sí nacía,
mas, con las otras peñas cotejado,
en candor y firmeza las vencía:
95 unida al tronco la virgínea Piedra
era de mármol amigable hiedra¹⁶.

Descubre junto a la Cruz el mármol virginal de María

13

100 Cuidadoso la mira el dios vendado,
dos veces ciego, muchas vigilante;
solícito previene su cuidado
proveer la aljaba de armería volante:
afijan fuertes al marfil corvado
nudos, ciegos también, cuerda tirante,
sonante, digo, cuyo dulce ruido
sólo del corazón percibe el oído¹⁷.

¹⁶ Se equipara a la Virgen Dolorosa, al pie de la Cruz, con un trozo de mármol incrustado en los peñascos del Calvario. En un segundo nivel de la comparación, el mármol es, a su vez, la hiedra amorosa, tópico del amante que se hace uno, enredándose con el tronco del amado. *Cfr.* Lope de Vega: “Mira estas hiedras que con tiernos lazos / para formar sin alma su himeneo / dan a estos verdes álamos abrazos, / y si tienes, Lucinda, mi deseo, / hálleme la vejez entre tus brazos / y pasaremos juntos el Leteo” (en Egido, s.a.). || 92. La duda que sentía el Monte Calvario al preguntarse si la Virgen era una más de sus piedras recuerda la turbación de Amor en los siguientes versos de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora, en los cuales Cupido confunde el color de la piel de Galatea con el color de las rosas: “Purpúreas rosas sobre Galatea / la Alba entre liliros cándidos deshoja: / duda el Amor cuál más su color sea, / o púrpura nevada, o nieve roja” (vv. 105-108).

¹⁷ Cupido, el dios vendado, descubre a la Virgen en el Monte Calvario y la mira con atención —pues aunque es ciego es sumamente vigilante—. Ha tenido la precaución de que su aljaba esté provista de flechas —“armería volante”—. La cuerda de su arco de marfil —el “marfil corvado”— está fijada a éste mediante nudos fuertes y, como Cupido, ciegos. Es una cuerda tensa que, al momento de utilizarla, suena con un ruido dulce, el cual percibe sólo el corazón. || 98. *dos veces ciego*: posiblemente se diga que Cupido es dos veces ciego, por un lado, porque en la mitología se le representa con los ojos vendados, y por otro, porque en su búsqueda en el Monte Calvario, no había descubierto antes a María.

105 Ya la siniestra mano aprehendía
del torcido marfil la curvatura,
el un marfil al otro guarnecía,
triunfante en ambos una igual tersura;
a tirar iba, mas lo suspendía
110 tanto del bello Mármol la hermosura,
que juzgara aun el juicio más severo
que era también de mármol el Flechero¹⁸.

Cera y mármol se unían (que así debiera
unirse lo animoso a lo doliente)
115 en esta Peña, para que así fuera
robusto mármol en lo resistente,
en las suaves ternuras, blanda cera;
pues, ciego Sagitario, espera, tente,
no sea que, en vez de mármol, flecha errada
120 al golpe encuentre cera liquidada¹⁹.

¹⁸ La mano izquierda de Cupido toma el arco, de manera que parece que un marfil —el de la mano de Cupido por ser blanca— rodea al otro —el arco—, por ello se dice que en ambos reina una misma tersura. Amor se prepara para tirar, pues parece que ya ha encontrado friso idóneo para grabar, pero se queda pasmado a causa de la hermosura de la Virgen, al grado de que aun el observador más escrupuloso —“el juicio más severo”— diría que el flechero también es de mármol, por permanecer inmóvil. || 107. *guarnecer*: ‘Circundar o rodear alguna cosa’ (*Dicc. Aut.*). || 110. *Mármol*: María por grabarse en su corazón la Pasión. || 112. *Flechero*: así se le llama a Cupido a causa de sus flechas.

¹⁹ La Virgen es como una peña en la que se une la cera y el mármol, lo “animoso” y lo “doliente”: por un lado es suave y tierna, como la cera, por otro, robusta y resistente en el dolor, como el mármol. Por tanto, la voz poética pide a Cupido que se detenga, no sea que una flecha suya penetre, en vez de mármol resistente, en cera derretida. Se retoma el sentido del verso del *Polifemo* “Cera y cáñamo unió (que no debiera)” (v. 89). Carnero le da otro sentido: en Góngora, la cera y el cáñamo no debían unirse porque el producto de ambos, una hiperbólica flauta hecha de cien cañas, produciría la música terrible de Polifemo; en cambio, en los versos de Carnero, lo firme y lo doliente —cera y mármol— se deben juntar así en la figura de María, para ser compasiva con su hijo, al tiempo que fuerte en su sufrimiento. || 118. *tente*: ‘detente’.

Pero no escucha, sordo sobre ciego,
 a la sangrienta guerra se prepara:
 ya tupe el aire de volante fuego,
 contra el virgíneo Mármol se dispara
 125 alada artillería; sangriento riego
 el Mármol brota, por que vea la vara
 que de otra peña producía cristales,
 que la de Gólgota brota corales²⁰.

Al mismo corazón del Mármol fino,
 130 de la nunca falible puntería,
 los dardos vibra su certero tino;
 tan tupidos los llueve, que temía
 no se volara el Mármol peregrino,
 pues las aladas flechas que llovía,
 135 si eran del Mármol ostentosas galas,
 para la fuga le prestaran alas²¹.

²⁰ Pero Cupido, sordo, hace caso omiso de la petición y emprende el ataque al corazón de María. Así como de la roca del Horeb brotó agua —“cristales”— cuando Moisés la golpeó con su vara (Éxodo 17: 5-6), del mármol o piedra de María en el Gólgota brota sangre —“corales”—, a causa de la sangrienta guerra que se lleva a cabo allí: la Crucifixión y el martirio que lleva María en el corazón. || 121. *sordo sobre ciego*: en esta expresión, la preposición retoma su sentido latino ‘más que’ (*Pimentel*). En este verso, Cupido es más sordo que ciego al hacer caso omiso de los ruegos. *Cfr.* Luis de Góngora: “náufrago y desdeñado, sobre ausente,” (*Soledades*, I: v. 9). || 127. *cristales*: ‘met. poet. Se toma algunas veces por el agua’ (*Academia, NTLLE*). || 128. *corales*: su color rojo los emparenta con la sangre (*Chevalier*).

²¹ Amor, con puntería certera, sigue dirigiendo sus dardos al corazón de María. Son tantos que hacen temer que se escape volando, pues, si bien estas flechas aladas son para ese Mármol adornos ostentosos, también pueden servirle como alas para la fuga. || 130. *falible*: ‘Que puede faltar o fallar’ (*DRAE*), el verso aclara que la puntería de Cupido nunca falla, por ello se lee “nunca falible”. || 131. *vibrar*: uso transitivo, véase nota 9.

140 Cuantas heridas más multiplicaba
 del punzante cincel el pulimento,
 el corazón del Mármol más se ampliaba,
 de golpes y de heridas tan sediento,
 que a su mordiente punta desafiaba,
 y, ebrio en el padecer, el sufrimiento
 de su pequeño buque se fastidia,
 y a lo inmenso los ámbitos envidia²².

Huerto de Getsemaní

145 Cuando el cincel esfuerza el poderío
 para expresar una tupida noche
 que pudiera exceder en lo sombrío
 a la que deja atrás volcado coche,
 que saca del salado centro frío
 150 de rozagante luz primer desbroche,
 de la virgínea Peña internas luchas
 sombras le ofrecen para noches muchas²³.

²² A medida que los dardos de Amor —“punzantes cinceles”— causan más heridas en el corazón de María, éste se hace más grande; está tan sediento de heridas y de golpes, que desafía a las “mordientes” puntas de las flechas / cinceles. El corazón de María, colmado de su padecer, se impacienta por lo reducido de su capacidad y siente envidia de lo espacioso de la inmensidad. || 143. *buque*: ‘Por analogía se entiende y dice de lo que en sí es grande y capaz de contener cantidad considerable de alguna cosa’ (*Dicc. Aut.*).

²³ Cuando el cincel / flecha de Cupido se esfuerza por esculpir en el corazón de María la intensa oscuridad y tristeza —“tupida”— de la noche en que Cristo oraba en el Huerto de Getsemaní, las propias batallas interiores del corazón de la Virgen, la “virgínea Peña”, le ofrecen tantas sombras que podrían servir para describir muchas más noches. El anochecer en que Jesús oraba en el Huerto podría ser más sombrío, incluso, que el que deja atrás el carro de Febo, el “volcado coche”, cuando, surgiendo de las profundidades del mar —“el salado centro frío”— trae a la tierra los primeros rayos de sol. || 148. *volcado coche*: se refiere al coche de Febo, o Apolo —dios sol—, quien, según la mitología, recorre el cielo montado en un carro tirado por cuatro corceles blancos, acto con el cual da paso al día y a la noche.

El corazón tenía tan denegrido,
 que era peña por fuera, caos por dentro;
 155 de la tristeza inamisible nido,
 de lóbregos abismos puro centro;
 entre sombras grabó huerto florido,
 de la muerte de un Dios primer encuentro;
 no lo hacen lobregueces invisible,
 160 que, aun entre sombras, se hace un mal visible²⁴.

Orando el Señor

Era en él un garzón arrodillado,
 embarazo del cielo y de la tierra:
 aquél se lo arrebató transportado,
 cuando ésta fuerte para sí lo aferra;
 165 ningún competidor quedó agraviado,
 que eran a un tiempo en la funesta guerra
 con que lucha la carne en recias lides,
 Ganímedes el alma, el cuerpo Alcides²⁵.

²⁴ El corazón de María estaba tan ennegrecido por la pena, que por fuera era peña, tenía un semblante de fortaleza, y por dentro, caos en virtud del dolor. Era evidente —“inamisible”— nido de la tristeza, centro de abismos lóbregos. Entre esas sombras, Cupido grabó un huerto florido —el Huerto de Getsemaní—, el lugar del primer encuentro de Dios con la muerte, pues en ese sitio Cristo es capturado. A pesar de la oscuridad reinante en el corazón de María, el huerto se puede mirar perfectamente, pues el mal, esto es el sufrimiento y aprehensión de Cristo, se hace visible incluso entre las sombras. || 155. *inamisible*: ‘Lo que no se puede perder’ (*Dicc. Aut.*).

²⁵ En el Huerto de Getsemaní, cuya imagen está siendo grabada en el corazón de la Virgen, se encuentra Jesús arrodillado, orando y debatiéndose entre cumplir con su misión salvadora o permanecer vivo. Así, sus dos naturalezas, la divina y la terrenal —por eso se dice que es *embarazo*, esto es, ‘dificultad’ que causa entre el cielo y la tierra— entablan una “funesta guerra”, para saber cuál debía ser su destino: cumplir con el decreto divino o atender a su naturaleza humana. Mas ninguna salió vencida, puesto que el alma correspondió a su parte divina, el cielo, representado en la figura de Ganímedes por habitar en el Olimpo; y el cuerpo, a su parte humana, la tierra, simbolizada en Alcides en virtud de su fuerza física. || 161. *garzón*: ‘El joven, mancebo o mozo bien dispuesto’ (*Dicc. Aut.*); en este caso se refiere a Cristo. || 168. *Ganímedes*: hijo de Tros, rey de Troya, dotado de gran belleza; fue arrebatado por el águila de Júpiter para remplazar a Hebe como copero de los dioses (*Grégoire*). || 168. *Alcides*: Hércules, hijo de Júpiter y Alcmena, nieto de Alceo —de ahí el nombre—. Su estatura y su gran fuerza, así como su coraje, lo llevaron a sobrepasar a los hombres de su tiempo. || 168. Verso bímembre al estilo gongorino, es decir, verso dividido en dos periodos, lo cual permite rematar la estrofa, así como balancear dos sensaciones opuestas, en este caso, la contraposición de las dos naturalezas de Cristo simbolizadas en Ganímedes y Alcides.

Sudando sangre

22

170 Por todo el cuerpo rosas evapora
y cada artejo de él suda claveles,
con ambas manos los recoge Flora
para teñir con ellos sus vergeles;
del prado la pirata voladora
andaba a corso por chupar sus mieles,
175 y de flores vertidas todo lleno,
era el joven dos veces nazareno²⁶.

23

180 Suspende el pulso el Estatuario yerto
cuando graba el cincel rosa por rosa
de las que vierte el animado Huerto,
porque una mutación maravillosa
a la copia defrauda del acierto,
pues, cuando, con destreza prodigiosa,
en la Peña esculpía rosas divinas,
buscando rosas, encontraba espinas²⁷.

²⁶ Este pasaje viene narrado en el Evangelio de san Lucas, quien explica que, mientras Cristo oraba en el Getsemaní y a causa del temor por su destino, su sudor era diferente: “Y estando en agonía, oraba más intensamente, y fue su sudor como grandes gotas de sangre que caían hasta la tierra” (22: 44). || 169. *rosas*: en la iconografía cristiana representa la copa que recoge la sangre de Cristo o, bien, la transfiguración de las gotas de su sangre (*Grimal*). || 170. *artejo*: ‘nudillo (|| parte exterior de las juntas de los dedos)’ (*DRAE*). || 170. *claveles*: asociado con el color rojo de esta flor, metafóricamente se asemeja a la sangre que suda Cristo. || 171. *Flora*: “Es la potencia vegetativa que hace florecer los árboles; preside ‘todo lo que florece’” (*Grimal*). || 173. *pirata voladora*: la abeja del prado que intenta robar —*andar a corso*: ‘El acto de andar pirateando por la mar el cosario o pirata’ (*Dicc. Aut.*)— el néctar de las flores, rosas y claveles, que suda Cristo, esto es, su sangre. || 176. *dos veces nazareno*: una, por ser natural de Nazaret, y otra, porque la sangre que sudaba —“de flores vertidas todo lleno”— lo hacía parecer vestido de púrpura, color característico de los nazarenos: ‘Lo que pertenece o se parece en algo a los nazarenos: y así dice Covarr. que en lo antiguo se llamaba cabellera nazarena la que era larga y suelta, y ahora a la imagen de Cristo, con vestido talar de color morado, que tira a rojo, y el pelo tendido, llamamos Jesús Nazareno’ (*Dicc. Aut. s.v. Nazareno*).

²⁷ El Estatuario —Amor—, sorprendido, interrumpe la tarea de esculpir en el corazón de María —“Peña”—, la sangre que suda Cristo, porque se da cuenta que ocurre una metamorfosis que le impide acertar en la abundancia de flores que está produciendo, pues cuando intenta esculpir las rosas, éstas se transforman en espinas por efectos de los dolores que causan en la madre. || 177. *Estatuario*: se refiere a Cupido por convertirse en escultor con el mármol del corazón de María. || 179. *Huerto*: es Cristo a causa de las rosas / sangre que suda.

185 El nervio esfuerza todo de la mano
 para arrancar espinas, plantar rosas,
 pero trabaja su conato en vano,
 que, a fuerzas más robustas y nerviosas,
 se juzgara la empresa arrojado insano,
 190 que, como son las penas glutinosas
 y para lastimar se robustecen,
 clavadas una vez, se empedernecen²⁸.

Ángel que lo conforta

195 De nuncio alado, con destreza suma,
 conatos se miraban expresados,
 que disiparon, con la lengua y pluma,
 del aire sombras, del garzón nublados
 del peso de congojas que le abrumba;
 por que sean sus alientos recobrados,
 el bajel plumerizo de los cielos
 200 una flota cargaba de consuelos²⁹.

²⁸ Cupido intenta, con todo el esfuerzo del que es capaz su mano, quitar esas espinas y plantar rosas en el corazón de la Virgen, pero su empeño o conato —que sería considerado como “arrojo insano” incluso por fuerzas más robustas que él— trabaja en vano porque las penas, que metafóricamente están representadas en las espinas, son viscosas —“glutinosas”— y fuertes para lastimar: una vez clavadas en el corazón, se endurecen. || 187. *conato*: ‘Empeño y esfuerzo en la ejecución de algo’ (*DRAE*). || 188. *nerviosas*: ‘Vale también lo que tiene la propiedad de los nervios, y es fuerte y robusto como ellos’ (*Dicc. Aut. s.v. Nervoso*).

²⁹ En el corazón de María ya se miran esculpidas —“expresados”—, con suma destreza, los primeros trazos, “conatos”, de la imagen del ángel consolador, el “nuncio alado”. Las palabras de este ángel, simbolizadas por medio de una sinécdoque —su lengua—, disiparon las sombras del aire, y sus plumas ahuyentaron de Jesús las nubes que estaban cargadas de sus congojas. Así, este ángel, cual barco lleno de plumas —“bajel plumerizo”—, traía consigo una flota de consuelos para que Cristo recobrar el aliento. Según el Evangelio de san Lucas, mientras Jesús oraba en el Huerto y sentía un profundo temor por su muerte, “le apareció un ángel del cielo confortándole” (22: 43). || 194. *conato*: también refiere al inicio de una acción, en el poema es el inicio de los trazos escultóricos del ángel que esculpe Amor. || 196. *nublados*: ‘Usado como sustantivo, significa lo mismo que nube’ (*Dicc. Aut.*). || 199. *bajel*: ‘Nombre genérico de cualquiera embarcación que puede navegar en alta mar’ (*Academia, NTLLE*). || 195-196. Versos distributivos al estilo gongorino: por un lado, la lengua del ángel disipó las sombras y, por otro, sus plumas, las nubes cargadas de aflicción.

Apóstoles dormidos

26

No perdonó el cincel a los dormidos
discípulos ingratos, al beleño
de ingratitud narcótica rendidos,
más que a vaivenes de grosero sueño;
205 en vuelcos se estremece repetidos
el corazón del Mármol al diseño,
porque, aun sombreadas, a groseras señas
se dan por ofendidas aun las peñas³⁰.

La traición³¹ de Judas

27

Pero detente, artífice ingenioso,
210 en Lámina tan fina no se esculpa
lisonjero traidor, sagaz embozo,
que, entre halagos de un ósculo, disculpa
el emboscado aliento venenoso
de enmascarada serpentina culpa,
215 que, alistando una escuadra de sayones,
consigo lleva tropas de traiciones³².

³⁰ El cincel / flecha de Amor no se olvidó de esculpir a los discípulos ingratos, llamados así porque, mientras Jesús oraba en medio de un momento decisivo, ellos se doblegaron ante el sueño, como si hubiesen sido víctimas de los efectos del beleño. Ante esta imagen, el corazón de María, el “Mármol”, se estremece ya que, incluso esculpidas —“sombreadas”— estas acciones tan groseras, se ofenden hasta las piedras, jugando con el sentido de que María también es una “peña”. || 202. *beleño*: ‘Mata que produce los tallos gruesos y las hojas anchas [...] Conócense tres diferentes especies [...]. Las dos especies primeras son nocivas y hacen enloquecer, y causan sueños muy graves y pesados’ (*Dicc. Aut.*).

³¹ En la *editio princeps* se lee «tradición» por «traición».

³² El poeta pide a Cupido, el artífice ingenioso, que se detenga, para que en el corazón de María —“Lámina tan fina”— no se esculpa a Judas, el “lisonjero traidor” y su “sagaz embozo”, que, al traicionar y entregar a su maestro, esconde, entre los halagos de un beso, su aliento venenoso como el de una serpiente —que alude a la tentación de Satanás—. Así, Judas no sólo conduce hacia Getsemaní una tropa de verdugos para apresar a Cristo, sino también una tropa de traiciones, puesto que lo ha vendido. Según los evangelios de san Mateo (26: 14) y san Lucas (22: 47), Judas Iscariote fue a ver a los jefes de los sacerdotes para ofrecerles a Jesús a cambio de dinero, así, cuando éste se encontraba en el Getsemaní con sus discípulos, Judas llegó con los soldados y, para que éstos identificaran a Cristo, le dio un beso: “Mientras todavía estaba él hablando [Jesús], he aquí, llegó una multitud, y el que se llamaba Judas, uno de los doce, iba delante de ellos y se acercó a Jesús para besarle. Pero Jesús le dijo: Judas, ¿con un beso entregas al Hijo del Hombre?”

220 Donde la fe se adora entronizada
y donde la lealtad fijó su asiento,
ha de ser la traición, aun dibujada,
del muerto corazón vivo tormento,
pues, cuando en sí la mire retratada,
tan noble como estraño movimiento
la expelerá del seno sacudida,
por no tener traición ni aun esculpida³³.

225 Pero que sufra la paciente Plana
la injusta imagen de la alevosía,
que mudara, grabada en tal membrana,
de condición la misma tiranía,
a eficacias de influencia soberana
230 que exhala la benigna cercanía,
que, como es contagiosa de dulzuras,
al rudo vulto pegará blanduras³⁴.

(Lucas 22: 47-49). || 211. *embozo*: ‘Metafóricamente se figura medio y modo artificioso para dar a entender, sin declararlo distinta y expresamente, lo que uno quiere decir’ (*Dicc. Aut.*). || 212. *ósculo*: cultismo que refiere el beso. || 212. *disculpa*: utilizado en el sentido de disimular o esconder, proveniente de la raíz *simulo*. Cfr. Juan Ruíz de Alarcón: “Para disculpar las tuyas / ¿finges, falsa, culpas mías?” (*Ganar amigos*, en CORDE, ejemplo núm. 89), y Bernardo de Balbuena: “Su amor llora perdido y descubierto / sin sombra ni apariencia de disculpa / que encubrir pueda o disculpar su culpa” (*El Bernardo*, en CORDE, ejemplo núm. 103). || 215. *sayones*: ‘El verdugo que ejecutaba la pena de muerte u otra a que eran condenados los reos’ (*Dicc. Aut.*, s.v. Sayón).

³³ En el corazón de María, donde la fe tiene su trono, la traición de Judas ha de ser vivo tormento, incluso dibujada o esculpida, porque le provoca aflicción y congoja. Así, por no tener traición dentro, el corazón expulsará de sí, con un movimiento, la imagen de Judas que Cupido está grabando.

³⁴ Pero que sienta María —“la paciente Plana” por ser como el friso en donde se graba o se pinta— aquella imagen de la traición de Judas, porque grabada ésta en su corazón —“tal membrana”— podría transformar su condición tirana, a causa de la influencia de la bondad que reside en el corazón de la Virgen. Así, estando cerca, como dicha membrana es contagiosa de dulzuras, el “rudo vulto” —el rostro de Judas— se podría dulcificar. || 225. *Plana*: ‘La cara o haz de una hoja de papel impreso o escrito’ (*Academia, NTLLE*). || 232. *vulto*: ‘se toma alguna vez por el rostro’ (*Dicc. Aut.*).

Prendimiento

30

235 Prosiga el arte: graben los buriles
 en ese corazón, aprisionado,
 al mismo Adonis, a quien más sutiles
 prisiones ya tenían encadenado,
 pues, en despique de cadenas viles
 que de yerros forjó duro trenzado,
240 del mismo corazón el fiel decoro
 lo tenía preso con cadenas de oro³⁵.

31

245 Que mordientes esculpan los cinceles
 del bello prisionero las prisiones,
 lazos de cáñamo y cadenas crueles
 forjadas más de yerros que eslabones,
 que aprisionado está de otros cordeles,
 pues de sangre que vierten los arpones
 que esgrimen del amor sangrientos filos,
 el corazón trenzó purpúreos hilos³⁶.

³⁵ La voz poética pide que prosiga el arte de Amor, para grabar en el corazón de María a Cristo aprisionado, que es semejante a Adonis por su belleza y que no sólo está aprisionado con las cadenas viles hechas de los “yerros”, los pecados de los hombres, pues a despecho de éstas, las cadenas de oro del fiel corazón de María lo tenían ya envuelto en “más sutiles prisiones”. || 235. *Adonis*: personaje de gran belleza, según la mitología griega. Se cuenta que Afrodita y Perséfone quedaron prendadas de él cuando era pequeño, por ello, Zeus tuvo que intervenir asignando un periodo de tiempo para que cada una viviese con él. || 237. *despique*: ‘Satisfacción o venganza que se toma de alguna ofensa o desprecio que se ha recibido’ (*Dicc. Aut.*).

³⁶ Que los cinceles esculpan, “mordientes” o fieros, las ataduras que aprisionan a Cristo —“lazos de cáñamo y cadenas crueles”—, formadas más de “yerros” —aquí también los yerros son los pecados de los hombres—, que de eslabones de hierro; pues Cristo está aprisionado con otros cordeles: los cordeles purpúreos trenzados con los hilos de sangre brotados del corazón de María por las heridas de los arpones de Cupido. || 248. Se evocan los versos de Luis de Góngora: “servido ya en cecina, / purpúreos hilos es de grana fina” (*Soledades*, I: vv. 161-162).

250 Dos veces prisionero y engendrado
 otras tantas será, que, si gozosa
 la madre le engendró cuando humanado,
 vuelve a engendrarlo como dolorosa,
 y el título de madre duplicado:
 por vientre y corazón, madre dichosa,
 255 si lo engendra de sangre de sus venas,
 al calor lo reengendra de sus penas³⁷.

260 ¡Oh, artífice ingenioso!, en la estructura
 la menor circunstancia no perdones;
 si las luces no enciende tu escultura
 de las fumantes teas y lanternones,
 grabadas arderán con luz más pura,
 sin el negro vapor de sus carbones,
 porque ese corazón tanto se inflama
 que apagará del día volante llama³⁸.

³⁷ Así como Cristo es dos veces prisionero —una porque ha sido apresado por los soldados y otra porque se encuentra aprisionado en el corazón de la Virgen—, también será engendrado doblemente: una vez en el vientre de María gozosa, al calor de la sangre de sus venas, y la segunda en el corazón de su madre dolorosa, al calor de sus penas, de ahí que el título de madre de la Virgen sea doble.

³⁸. La voz poética pide a Cupido que en la configuración de la escultura que está realizando no perdona, o que no se le escape, el menor detalle. Si su escultura no puede, mediante el artificio, encender o grabar con pormenores las luces de las teas y lanternones que la multitud llevaba aquella noche que apresó a Cristo, el corazón de María, que es la superficie en donde se esculpe, sí lo hará: como dicho corazón ya se encuentra encendido por las llamas del amor que siente por su hijo, capaces éstas de apagar incluso la “volante llama del día”, esto es, el sol, las linternas ahí esculpidas y contagiadas de ese fuego, arderán con “luz más pura”, pues aparecerá sólo su fulgor y no su humo. || 260. *teas*: ‘Astilla o raja de pino u otra madera resinosa, que encendida alumbraba como una hacha’ (*Dicc. Aut.*, s.v. *Tea*). || 260. *lanternones*: ‘aum. de LANTERNA’ (*Academia, NTLLE*, s.v. *Lanternón*) que es linterna.

San Pedro cortando la oreja a Malco

34

265 Relumbre resaltado aquel montante
del pastor de la fe que desoreja
ministro conductor, por que triunfante
pendón sea de la fe cortada oreja,
y, aunque jacta de ser un león bramante,
270 de león a la braveza se asemeja
en que, a su ponderada valentía,
cantando asusta el precursor del día³⁹.

Graba el torrente de Cedrón

35

275 Allí descubro robador torrente
de furtivo caudal tan abundante,
que es de cristal esponja su corriente;
divorcia la ciudad su curso errante
de todo un valle siempre floreciente;
a pie enjuto le burla el caminante,
porque, para las tropas pasajeras,
280 un leño es broche de sus dos riberas⁴⁰.

³⁹ Una vez más, la voz poética pide que se ilumine, resaltada en la escultura del corazón de María, la espada con que san Pedro, “el pastor de la fe”, cortó una oreja a Malco, el siervo del sumo sacerdote: “Entonces Simón Pedro, que tenía una espada, la desenvainó e hirió al siervo del sumo sacerdote, y le cortó la oreja derecha. Y el siervo se llamaba Malco” (Juan 18: 10-11). La oreja cortada para defender a Cristo será como una bandera de la fe cristiana. A pesar de que san Pedro, con este acto, se jacta de poseer una valentía semejante a la de un león, su coraje, en realidad, se parece al de éste en que al menor motivo se desvanece, en el caso concreto de Pedro esto le ocurre cuando canta el “precursor del día”, es decir, el gallo, que anuncia la negación que hará de Cristo. || 265. *montante*: ‘Espada ancha y con gavilanes muy largos, que manejan los maestros de armas con ambas manos, para separar las batallas en el juego de la esgrima’ (*Dicc. Aut.*). || 269. Para cumplir con el metro del verso, se utiliza *jacta*, en vez de *se jacta*, pero el verbo sigue siendo utilizando en su sentido pronominal: *jactarse*. || 271. *ponderada*: ‘Se llama el sujeto vano, presuntuoso y presumido, que exagera y pondera las cosas sin razón’ (*Dicc. Aut.*, s.v. Ponderado). || 272. Perífrasis alusiva de *gallo*, es decir, ocurre una sustitución de la palabra principal por las cualidades de ésta. Se conserva la noción real, pero se esquivo la palabra que a esa noción corresponde (Alonso, 1970: 93): el gallo, con su canto, anuncia el día, por ello solamente se le dice “precursor del día”.

⁴⁰ La octava expresa que en el corazón virginal ya se alcanza a ver grabado el torrente de Cedrón, un arroyo al este de Jerusalén, que separa esta ciudad del Monte de los Olivos o Getsemaní. El poema dice que este arroyo, o torrente, es robador quizá porque su caudal no es tan abundante, por lo cual parece estar

Derriban al Señor del puente de Cedrón

36

El joven trepidante apenas sella
de mal formadas huellas el madero,
cuando de multitud que le atropella
al torrente le arroja impulso fiero;
285 estrañó el leño la estampada huella
y consigo, no poco lisonjero,
se admiraba de ver, con rudo asombro,
que el pie pisara lo que envidia el hombro⁴¹.

37

En el lodoso cieno revolcado
290 se atizaban más vivos sus ardores;
nunca se llegó a ver más lisonjeado
que cuando el lodo acuerda a sus amores,
que de altura mayor arrebatado,
de la divinidad nublando honores,
295 de perfecciones un completo todo,
esconde envuelto en el humano lodo⁴².

escondido —“furtivo”—. El torrente separa —“divorcia”— la ciudad de Jerusalén del Huerto de Getsemaní, el “valle siempre floreciente”. Se expresa que el caminante lo burla porque puede pasar sobre él a través de un leño que funge como puente —“broche de sus dos riberas”—. Se trata de una aportación poco desarrollada en los ciclos narrativos de la Pasión: el asunto representa a Jesús, preso, conducido por el puente del torrente de Cedrón, de camino hacia su suplicio; por tanto, se entiende como una secuencia intermedia entre el prendimiento y el proceso político-religioso del que es víctima; una secuencia que evoca el trágico retorno de Cristo a Jerusalén (Sánchez, 2006: 198). El Cedrón se menciona por primera vez en la Biblia en el libro de Samuel (15: 23), cuando David lo cruzó en su huida de Absalón; también así en el libro de Reyes (2: 37) cuando se le prohíbe a Semeí cruzarlo; además es mencionado en el Antiguo Testamento como parte del cementerio común de Jerusalén. En el Nuevo Testamento sólo se nombra cuando Cristo lo cruza en su camino a Getsemaní, en el Evangelio de san Juan (18: 1) (*Gigot*).

⁴¹ El joven, temeroso, apenas ha dado unos pasos sobre el madero que servía de puente para cruzar el torrente, cuando la multitud que lo conducía lo hizo caer hacia el Cedrón. El leño / puente, con esta caída, expulsó de sí la huella del pie de Jesús —“el leño estrañó la estampada huella”—, y, un poco burlón, también se asombró de que los pies de Cristo, al caminar sobre él, “pisaran lo que envidia el hombro”, es decir, la madera, haciendo alusión y como presagio de la Cruz de madera que cargará sobre sus hombros. || 281. *trepidante*: ‘Lo mismo que temeroso’ (*Academia, NTLLE*). || 285. *estrañar*: ‘Apartar y echar de sí y de su comunicación a alguno, tratándole como ajeno y no conocido o contrario’ (*Dicc. Aut. s.v. Extrañar*).

⁴² Mientras Cristo estaba tumbado en el lodo, se encendían más sus ánimos —“ardores”—, pues nunca se había visto más burlado que en ese momento en que el fango en donde se encontraba le recordó “sus amores”, quizá aquellos amores que siente por el género humano o, bien, tal vez por su padre celestial:

Oprobios con que lo balfeman

38

300 Cuanto veneno escupe articulado
 del fariseo la lengua serpentina,
 si esculpido se ve, se oye grabado,
 que el sonido en los ecos se refina
 del aire robador tan indultado,
 que supo del Amor arte divina,
 confundiendo el lindero a los sentidos,
 esculpir ecos y grabar sonidos⁴³.

39

305 Apenas nace cuando luego espira,
 injuriosa, la voz que pare el labio,
 encontrando en el aire cuna y pira;
 pero, para sentirse como agravio,
 indeficiente su rigor respira:
310 en este corazón, por desagravio,
 si el aire se llevó lo que es sonido,
 lo que es agravio se quedó esculpido⁴⁴.

traído o “arrebatao” desde la gran altura del cielo a la tierra, y ocultando —“nublando”— los honores de la divinidad de la que participa, esconde un completo todo de perfecciones envuelto en la forma humana, el “humano lodo”. || 289. *cielo*: ‘Tierra corrompida con la humedad y el tiempo’ (*Dicc. Aut.*).

⁴³ Los insultos —el “veneno articulado”— que los fariseos dirigen a Jesús se pueden ver y oír esculpidos en el corazón de María, pues el sonido ha sido refinado en los ecos y no ha perdido fuerza en el trayecto, ya que ha sido “indultado”, es decir, perdonado por el aire, ya que le ha robado una porción de él al emitirse. El refinado arte del amor logró, mediante una sinestesia —“confundiendo el lindero a los sentidos”— hacer visible el sonido —esculpir ecos y grabar, con su cincel en el mármol, sonidos—. || 304. Verso bímembre al estilo gongorino, establece un equilibrio entre dos tareas similares que desempeña el amor: esculpe ecos y graba sonidos.

⁴⁴ Apenas sale la voz de la boca del fariseo, cuando ya se esfuma —“espira” o “expira”— en el aire, que es como su cuna y pira, porque ahí su sonido encuentra acogida para poder escucharse, pero muere al mismo tiempo. Sin embargo, cuando se trata de palabras que son insultos —“para sentirse como agravio”— la voz se nutre, imprescindiblemente, de más rigor y, a modo de venganza o “desagravio”, las ofensas no se esfuman por completo en el aire, sino que éste sólo se lleva el sonido, pero el oprobio se queda esculpido en el corazón de María para provocarle dolor. Se trata de una contraposición entre la parte física de la palabra, que es el sonido que se escucha, y la parte inmaterial, que es la injuria provocada, que permanece. || 309. *indeficiente*: ‘Lo que no puede faltar’ (*Dicc. Aut.*).

315 ¡Oh!, qué distinto puente fabricaba
 del mismo mármol el poder divino
 cuando consigo mismo forcejeaba,
 porque a un ser inmortal todo camino
 para venir al mundo se cerraba:
 quiso pasar un Verbo peregrino
 de la inmortalidad todo el torrente
 320 y un seno virginal le puso el puente⁴⁵.

Atrio de los pontífices

325 Era una gruta de mitrados leones
 el que atrio se jactaba pontificio,
 eran de perspectiva los Arones
 y era la realidad del maleficio,
 manchando el racional negros borrones
 de irracional y pervertido juicio;
 para que la malicia se indultara,
 de lenocinio le servía la tiara⁴⁶.

⁴⁵ Así como Amor esculpía el puente del torrente de Cedrón en el corazón de María, el poder divino de Dios, en otro momento, ya había fabricado otro puente con el mismo mármol que es la Virgen: ella fue la mediadora para que Jesús —“ser inmortal”— viniera al mundo humano, ya que, a través de ella, se encarnó; de esta forma, Jesús, el “Verbo peregrino”, ya había cruzado una especie de torrente, el que separa la inmortalidad del mundo humano, siendo la Virgen María el puente.

⁴⁶ La octava hace alusión a la arbitrariedad del juicio que se hizo a Jesús: en el corazón de María se graba el atrio de los pontífices, hacia donde condujeron a Cristo para ser juzgado, primero por Anás, suegro del sumo sacerdote Caifás, y después por éste: “Y trajeron a Jesús al sumo sacerdote, y se juntaron a él todos los príncipes de los sacerdotes y los ancianos y los escribas” (Marcos 14: 53). Dicho lugar se asemeja a una gruta de leones, probablemente por la rudeza que demuestran los pontífices. Si bien, los “Arones” u obispos aparecían grabados en el corazón de la Virgen —“eran de perspectiva”—, el perjuicio o “maleficio” que habían causado era real. Sus vestiduras —el racional— estaban manchadas, simbólicamente, de un “juicio irracional” por el acto que cometerían contra Jesús, y cuya injusticia sería encubierta por la tiara de pontífices que tienen puesta, es decir, por el poder que tenían. || 321. *mitrados*: ‘El ornamento de la cabeza que traen los arzobispos y obispos por insignia de su dignidad’ (*Dicc. Aut. s.v. Mitra*). || 323. *perspectiva*: ‘Ciencia físico-matemática que enseña a delinear en una superficie los objetos, con tal arte que parezcan a la vista como verdaderos’ (*Dicc. Aut.*). || 323. *Arones*: Aarón fue el hermano mayor de Moisés, a quien ayudó a liberar al pueblo israelita de Egipto. Dos meses después de que Moisés recibiera la ley de Dios, Aarón y sus hijos fueron consagrados al sacerdocio, cuando se reveló el método de adoración, según Levítico 8 (*Dicc. Enciclopédico de Biblia y Teología*); por ello, en el poema, los ‘Arones’ refieren los sacerdotes reunidos. || 325. *racional*: ‘Se llamaba una de las sagradas vestiduras del sumo sacerdote de la

330 Este teatro de horrores esculpido
 era un circo de fieras engastado,
 no escusa al corazón lo dolorido,
 del mapa intencional lo dibujado;
 es de imagen sin alma el colorido
 y de un vivo penar lo lastimado,
 335 que nace, aborto de una madre yerta,
 un dolor vivo de una imagen muerta⁴⁷.

Bofetada

340 Cinco dedos están tan estampados
 dentro del corazón, que se creyera
 que nacieron con él conviscerados,
 si semejante error no desmintiera
 el hierro doble de que están armados;
 materia en tal candor tan extranjera,
 que su primer desbroche fue un destierro
 que prohibió el ingreso a todo yerro⁴⁸.

ley antigua, el cual era un paño, como de una tercia en cuadro, tejido de oro, púrpura y lino finísimo, con cuatro sortijas, o cuatro anillos, en los cuatro ángulos' (*Dicc. Aut.*). || 328. *lenocinio*: 'Lo mismo que alcahuetería' (*Dicc. Aut.*); es decir, disimulo o encubrimiento.

⁴⁷ El palacio de los pontífices, el "teatro de horrores", esculpido en el corazón de María, parecía un circo de fieras incrustado —"engastado"— en su superficie. El hecho de que la escena esté dibujada deliberadamente en el corazón de María como un mapa no le impide sentir dolor. Si bien el color de la escena es el de una "imagen sin alma", o muerta porque es una escultura, el dolor que produce es vivo. Así pues, como aborto de una madre yerta, surge un dolor vivo. La octava presenta una antítesis o una oposición —acentuada en el último verso bimembre— entre lo vivo y lo muerto que se da en el interior de la Virgen.

⁴⁸ En el corazón de la Virgen se han grabado —"estampado"— los cinco dedos de la mano del sirviente que abofeteó a Cristo; según san Juan, durante el interrogatorio que tuvo Anás con Cristo, uno de los guardias que estaban allí, indignado por las respuestas de Jesús, le soltó una bofetada: "Y como él hubo dicho esto, uno de los criados que estaba allí, dio una bofetada a Jesús, diciendo: ¿Así respondes al pontífice?" (18: 22); véase asimismo Marcos (14: 65). Los dedos golpearon con tanta fuerza que, esculpidos en el corazón de María, parecía que nacieron pegados a él —"conviscerados"—, si no fuera porque el hierro doble de que estaban armados, quizá el guante que el guardia traía puesto y el arma que sujetaba, es materia totalmente ajena a la pureza del corazón de María, tan puro al grado de que todo "yerro" —o pecado— le fue desterrado desde su concepción —"su primer desbroche"—. Con ello, Carnero hace una clara alusión al dogma de la Inmaculada Concepción de María. || 339. *conviscerado*: neologismo. Hace referencia a dos partes del cuerpo que nacieron juntas. || 343. *desbroche*: refiere lo mismo que desabrochar. 'Por translación vale abrir: como desabrocharse las flores, las nubes' (*Dicc. Aut.*).

345 Eran cinco hojas que esgrimió el Infierno
y en sus fraguas forjó caliginosas
la negra llama del fumante Averno;
era un todo de fieras venenosas,
que, arrancando del seno más interno
350 coligadas las tropas tenebrosas
para herir rozagante Cielo humano,
cupo todo el Infierno en una mano⁴⁹.

Infiernos cinco, cinco dedos eran,
que, sin tener infiernos añadidos,
355 ni aun los mismos infiernos se atrevieran
a lo que dedos tan descomedidos;
sacrilegio tamaño no emprendieran
de su furor conatos atrevidos,
a no comprender en su estructura
360 infiernos muchos cada coyuntura⁵⁰.

⁴⁹ Los dedos del guardia que golpeó a Cristo parecían otras tantas hojas de una espada forjada en las fraguas del Infierno. En esa mano cupo todo el Infierno cuando las fieras tenebrosas se conjuntaron como tropas surgidas de lo más profundo de las tinieblas para herir a Jesucristo. Se sugiere que, con la finalidad de herir a Cristo —el “Cielo humano” a causa de sus dos naturalezas—, en la mano del soldado, metafóricamente, cupo todo el Infierno. || 346. *fragua*: ‘La hornaza en que el horror [herrero] y otros artífices que trabajan en metales tienen la lumbrera para beneficiarlos’ (*Dicc. Aut.*). || 346. *caliginoso*: ‘Lo oscuro y pavoroso que parece está tupido el aire, impidiendo la vista’ (*Dicc. Aut.*). || 347. *Averno*: se conocía como Averno el cráter de un antiguo volcán cerca de Campania. Los poetas lo consideraban como una de las entradas al Infierno a causa de los vapores que de él eran expulsados y hacían huir a los pájaros (*Grégoire*).

⁵⁰ Esos cinco dedos eran infiernos, y sin embargo ni el mismo Infierno se atrevería a hacer un sacrilegio semejante al que ellos cometieron, si no es porque, en cada coyuntura, residía, a su vez el Infierno. || 353. Se presenta una reduplicación de la palabra *cinco*, lo cual dota de mayor intensidad al verso y al contenido mismo de la estrofa.

Dedos de mano, sobre cruel ingrata,
 instrumento del odio que, ingeniero,
 cuando por ella su furor desata,
 de saber afectaba, novelero,
 365 fabricar ignominias de escarlata,
 siendo el carmín, que impulso tan grosero
 en vergonzosas rosas multiplica,
 de su mayor infamia la rubrica⁵¹.

Mano sorda que no oye la elocuente
 370 oreja silenciosa que le avisa
 que tuvo al beneficio por oriente,
 de ingrato olvido la abortada prisa,
 y el galardón, que hierve tan reciente
 a tanta ingratitud por su melliza,
 375 meciendo a un tiempo, desigual fortuna,
 al favor y al olvido en una cuna⁵².

⁵¹ Son dedos de una mano, además de cruel, ingrata, que es instrumento del odio, la cual, semejante a un ingeniero, conduce su furia a través de ella y se jacta, como un “novelero” o hablador, de saber fabricar infamias de color escarlata, es decir, señales enrojecidas en la piel de Cristo —o quizá heridas de las que brota sangre—. Por ello se dice que el carmín, el color rojo multiplicado, como si fueran rosas rojas, causado por el “impulso tan grosero” de la mano del sirviente, sirve de rúbrica a la infamia que ha cometido esta mano ingrata, es decir, es testigo de esa maldad. || 361. *sobre cruel ingrata*: uso latino de la preposición *sobre*, ‘más que’; véase nota 20. || 364. *novelero*: ‘deseoso, ansioso de novedades, que las busca y esparce’ (*Terreros y Pando, NTLLE*). || 368. *rubrica*: utilizada no como verbo, sino como sustantivo. ‘Por alusión y semejanza se llama la sangre que se derrama para testificar alguna verdad’ (*Dicc. Aut.*). En este caso, la acentuación de la palabra está afectada por la rima del verso: *rúbrica* pasa a pronunciarse como *rubrica*, ya que debe rimar con *multiplica*.

⁵² El sentido de esta octava me es poco claro. Al referirse a la “oreja sorda”, me parecía que se hacía alusión a la oreja cortada de Malco en octavas anteriores, de esta forma la mano cruel del sirviente no escucha el ejemplo de lo que le ha ocurrido a esa oreja que ha sido cortada por defender a Jesús —es una oreja silenciosa porque avisa con hechos y no con palabras—; no obstante, no estoy segura de que ese sea el sentido que evoca esta octava.

Este de cinco puntas, cruel arado,
 tan hondo sulco al corazón le abría,
 que no entraba más dentro penetrado
 380 porque más fondo en él no descubría,
 presagiando terruño tan sulcado
 al Amor labrador, que cogería
 de tierra, a tanto golpe tan deshecha,
 colmada de dolores la cosecha⁵³.

Negación de san Pedro

385 En encrespados giros se voltea,
 mordiendo leños, enutrida llama,
 a sus brasas cercano centellea
 colérico furor que, cuando trama
 valientes arrogancias que chispea
 390 su fogoso ardimiento, se disfama,
 pues las deshace en humo muy ligero
 de acento mujeril aire parlero⁵⁴.

⁵³ La mano del soldado, como cruel arado de cinco puntas, le abría un surco al corazón de María y no entraba más porque no descubría más fondo. Así, el corazón, convertido en un terruño, presagiaba al Amor labrador, que recogería una cosecha colmada de dolores. || 378 y 381. «sulco» y «sulcado» en el original respectivamente. Lo mismo que *surcar*. || 381. En el original se lee «presagiando» por «presagiando».

⁵⁴ La valentía —la “enutrida llama”— que san Pedro ostentaba cuando cortó la oreja a Malco y que lo hizo llegar triunfante a la casa del sumo sacerdote, sufre una transformación —“en encrespados giros se voltea”—: su colérico furor, como brasas que centellean, se desvanece o se desacredita frente a las palabras de la sirvienta de Caifás —“aire parlero de acento mujeril”—. Según relata san Mateo: “Y Pedro estaba sentado fuera en el patio, y se llegó a él una criada, diciendo: Y tú con Jesús el Galileo estabas. Mas él negó delante de todos, diciendo: No sé lo que dices” (26: 69-70)—. || 386. *enutrida*: probable neologismo utilizado para cumplir con el metro del verso y que alude al brío que ostentaba Pedro. Lo mismo que *nutrir*: ‘Metafóricamente vale aumentar o dar nuevas fuerzas en cualquier línea’ (*Dicc. Aut.*). || 386. *llama*: ‘Metafóricamente significa la fuerza y eficacia de alguna pasión o afecto’ (*Dicc. Aut.*). || 390. *disfama*: ‘Desacreditar, publicar algún defecto de alguno contra su buena reputación y crédito’ (*Dicc. Aut.*, s.v. Disfamar).

Canto del gallo

50

395 Del alba emulación ave canora,
que, de la noche en la ceniza fría,
celosa competencia de la aurora,
es clarín de la luz, llave del día;
gnomon de plumas es que apunta la hora
que, profética, avisa que sería,
400 al mismo clarinear pico canoro,
presagio el canto de un amargo lloro⁵⁵.

Lágrimas de san Pedro

51

405 Lo que el labio pecó redime el llanto,
y de la lengua redemptores ojos
consagran, en el templo del quebranto,
lágrimas penitentes por despojos;
al calor de un brasero, ciego encanto
de ingratitud causó tales arrojos,
y, en redivivo ardor la extinguida fragua,
si al fuego se apagó, la enciende la agua⁵⁶.

⁵⁵ El gallo imita y rivaliza con el alba, puesto que en el amanecer —la “ceniza fría de la noche”—, ambos anuncian la llegada del día. Por ello se le llama “llave del día” y “clarín de la luz”. Es semejante a la manecilla del reloj solar que anuncia la hora en que san Pedro negará a Cristo, para después llorar amargamente a causa del arrepentimiento: “Entonces, vuelto el Señor, miró a Pedro, y Pedro se acordó de la palabra del Señor como le había dicho: Antes que el gallo cante, me negarás tres veces. Y saliendo fuera Pedro, lloró amargamente” (Lucas 22: 61-62). || 393. *ave canora*: perífrasis alusiva para referir el gallo, en virtud de su canto, el cual ha de anunciar la negación de San Pedro. “Doméstico es del sol nuncio canoro” (*Soledad I*, v. 294), dirá Góngora. || 397. *gnomon*: ‘El estilo o varita de hierro con que se señalan las horas en los relojes de sol’ (*Dicc. Aut.*).

⁵⁶ El llanto de san Pedro expía el pecado que cometió su boca al negar a Cristo frente a la sirvienta de Caifás. Sus ojos son redemptores de su lengua, pues gracias al llanto se obtiene el perdón; de tal suerte que dichos ojos consagran sus lágrimas, a modo de ofrenda, en el templo del quebranto. Mediante un oxímoron, el poeta explica que la llama del amor, contenida metafóricamente en la fragua, se extinguió a causa del “fuego”, o arrojido de san Pedro, pero la vuelve a encender el agua de sus lágrimas: “si al fuego se apagó, la enciende la agua”. || 407. *redivivo*: ‘Aparecido, resucitado’ (*NTLLE*).

Soledad del Señor

52

410 La noche multiplica lobregueces
por hurtarle los ojos, ultrajado,
al bello nazareno, que, en las heces
de un inmundo rincón abandonado,
era de las humanas altiveces
415 pesado yugo cuando más pisado;
que, cuando la soberbia más lo pisa,
de sí propia le labra la repisa⁵⁷.

Tíranle los cabellos

53

420 No con furia mayor, uña rapante
de carnicero lobo, tigre hircana,
destroza armiños de cordero errante
que trenza en copos su nevada lana,
y en púrpura convierte, rozagante,
de propias venas derramada grana;
que, al que le sigue pávido rebaño,
lanterna ciega precautela el daño⁵⁸.

⁵⁷ La noche se hace más oscura, como si quisiera esconderse —hurtarle los ojos o esconder los ojos— de la vista de Jesús, que se encontraba en un lugar sucio y abandonado. Cristo es yugo de las altiveces y pecados humanos, yugo que se hace más pesado mientras más lo pisa la soberbia. De esta forma, mientras más humillan a Jesús, más lo enaltecen. Por las pistas que brindan los evangelios, Jesús pasó la noche, preso, en casa del sumo sacerdote, que lo llevaría al siguiente día con Pilatos. || 410. En la *editio princeps* el verso se lee de la siguiente manera: «por hurtarle a los ojos, ultrajado,». Se eliminó la preposición *a*, ya que “los ojos” son objeto directo del verbo *hurtar*. Asimismo, *hurtar* es utilizado de acuerdo con el sentido de la expresión “hurtar el cuerpo”, en este caso, “hurtar los ojos”: esconderse, escabullirse de algo, por ello “hurtar” el cuerpo a cierta cosa o situación. *Cfr.* Fray Luis de Granada: “porque este temor lo hace solícito para hurtar el cuerpo a todas las ocasiones de peligro” (*Introducción al símbolo de la fe*, en CORDE, ejemplo núm. 25).

⁵⁸ No es mayor la furia de las garras del lobo en busca de carne o de los tigres fieros de Hircania cuando destrozan a los corderos de lana blanca y la convierten en púrpura, debido a su propia sangre, que la de los soldados que tenían preso a Cristo, cuando le jalan los cabellos. Estas garras o manos destrozan la blancura —“los armiños”— del cordero, quien, simbólicamente, es Cristo. Revuelven, o trenzan, su nevada lana, es decir, su cabello, y lo tiñen, como se hace con la lana, de blanco a púrpura con la sangre que él derrama. En los versos pareados se dice “al que le sigue pávido rebaño”, probablemente en referencia a los malvados; sin embargo, el sentido de “lanterna ciega” no me es totalmente claro, quizá haga referencia a

425 No más soberbio el huracán furioso
 al cedro copetudo desmelena,
 si afectaba, giganteo coloso,
 rozar el cielo su mayor almena;
 al impulso de azote proceloso
 430 es ultraje pisado entre la arena,
 ayer del monte dilatada sombra
 y hoy en el campo deshojada alfombra⁵⁹.

435 Sí más rabioso cerco de sayones
 balancea a Jesús al redopelo,
 a la violencia de los empellones
 crujió en sus ejes agobiado el cielo;
 tantos concurren a los remesones,
 que sobran brazos para cada pelo,
 que el odio, en sus rigores nunca escaso,
 440 duplica briareos en cada brazo⁶⁰.

una alerta que se le presenta al rebaño antes de un ataque, aunque me faltan elementos para afirmarlo. El segundo término de esta comparación, es decir, la furia de los soldados que se compara con la fuerza de estos animales, aparece explícitamente hasta la octava 55, de tal forma que en esta octava queda implícito. || 418. *hircana*: ‘Natural de Hircania, país del Asia antigua. U. t. c. s.’ (*DRAE*). Hircania fue una región del imperio queménida, en el Cáucaso, al sureste del mar Caspio. Fue conocido como el “país de los lobos”, célebre por sus tigres, sus perros y la rudeza de sus habitantes (Tesauro, s.a.). En este verso se hace uso de la palabra “tigre” como sustantivo femenino, algo usual en la época, de ahí que sea “tigre hircana”. *Cfr.* Miguel de Cervantes Saavedra: “brava como una leona y airada como una tigre” (*Los trabajos de Persiles y Segismunda*, en CORDE, ejemplo núm. 15). || *armiños*: ‘Animal blanco pequeño, que tiene sola una mancha negra a la punta de la cola. Tiénese por símbolo de la pureza, pues por no manchar su piel se deja coger de los cazadores, y por eso se dijo el emblema: Antes morir que ensuciarse’ (*Dicc. Aut.*, s.v. Armiño.).

⁵⁹ Esa fuerza tampoco se compara con la fuerza del huracán furioso cuando golpea al cedro que amenaza llegar, con sus ramas más altas —“su mayor almena”— a tanta altura como la que alcanzan los vientos. Si antes este cedro estaba erguido y daba sombra, ahora, por efectos del huracán, ha quedado tirado en el suelo. || 431 y 432. Sor Juana en su *Primero Sueño* también rima “sombra” con “alfombra”: “ofrecieron alfombra / aun de pequeña, aun de señal de sombra” (vv. 377-378).

⁶⁰ Aquí finalmente se presenta el segundo término de la comparación: el “furioso cerco de sayones” que jalonean a Cristo sí posee una furia que supera a aquellas de los tigres de Hircania y del huracán furioso. Los soldados que tienen a Cristo lo arrastran hacia un grande tumulto donde todos le jalan los cabellos, tanto, que no alcanza el pelo para todos los brazos de los soldados, pues el odio de éstos parece que hace que se les multipliquen como al gigante Briareo. El cielo crujió afligido por los ataques hacia Jesús. || 434. *redopelo*: ‘Vale también riña entre muchos, con palabras u obras’ (*Dicc. Aut.*). || 440. *briareos*: ‘(Del gigante

Oro volante el viento atesoraba,
 fugitivo despojo del tesoro
 que coligado impulso destrenzaba,
 que, de terrenas minas en desdoro,
 445 el oro destrenzado se volaba
 por que tuviera el aire minas de oro,
 o por prestarle su dorado vuelo
 muchas crenchas al sol en cada pelo⁶¹.

450 Cuando en el corazón se ve grabada,
 en hilos destrenzada la madeja,
 a la letra se ve vaticinada
 del bello nazareno la guedeja;
 si la palma, en sus hojas dilatada,
 a un cúmulo de estoques se asemeja,
 455 las que el viento se lleva hebras volantes
 cuchillas son del pecho penetrantes⁶².

Briareo, de cincuenta cabezas y cien manos, hijo del cielo y de la tierra, que combatió a Júpiter, ayudándoles después contra los titanes). Gigante monstruoso guerrero' (*Academia, NTLLE*).

⁶¹ En virtud de que los soldados jalan los cabellos de Cristo, éstos quedan sueltos a través del aire —“fugitivo despojo”—; así, este “oro volante”, el cabello, es atesorado por el viento. El aire atesoraba los cabellos desprendidos de la cabeza de Cristo que volaban en el viento como un fugitivo tesoro que hacía deslucir el oro de las minas terrenales, para que, así, este viento pudiera gozar de su propio o para darle ese brillo de los cabellos de oro al sol. El oro del pelo de Cristo responde al ideal de belleza petrarquista, del cual son parte los cabellos rubios. || 444. *desdoro*: ‘Mancha, nota, deslustre, menoscabo en la opinión, estimación o fama’ (*Dicc. Aut.*).

⁶² Cuando los cabellos desordenados de Cristo —“en hilos destrenzada la madeja”— se ven grabados en el corazón de María, se puede adivinar, al pie de la letra, la guedeja completa del bello Nazareno. Si las hojas de la palmera, cuando están extendidas, parecen una serie de cuchillos, las hebras del cabello de Jesús, esparcidas al viento, son cuchillos penetrantes en el corazón de la madre, por la fuerza con que lo hieren al ser grabadas. || 452. *guedeja*: ‘El cabello que cae de la cabeza a las sienes de la parte delantera’ (*Dicc. Aut.*). || 454. *estoque*: ‘Espada angosta y de cuatro esquinas, que por lo regular suele ser de más marca, y se juega siempre de punta’ (*Dicc. Aut.*).

¡Oh, tierno corazón!, sólo la mano
 estraña tu paciencia, no la espada;
 esgrimido de impulso soberano,
 460 cada pelo vibraba una estocada;
 cuando la trenza de este pelo ufano
 de virginal marfil se vio rizada,
 ahora atormenta llaga dolorida,
 la que era entonces lisonjera herida⁶³.

Vendado el Señor para escarnecerlo

465 Argos vendado por el odio ciego
 de lino sufre que le impidan muros,
 que, con mirar, exhale blando fuego,
 benigna influencia de sus ojos puros;
 ponen compuertas a tan dulce riego,
 470 más que las peñas, corazones duros,
 que, huyendo del remedio sus arrojos,
 la actividad impiden a los ojos⁶⁴.

⁶³ Cada cabello de Cristo clava ahora una estocada en el corazón de María. Mientras que el cabello de Jesús fue alguna vez trenzado por los blancos dedos de su madre —“virginal marfil”—, produciéndoles quizás una lisonjera herida al peinarlo, ahora la atormenta como una llaga dolorosa.

⁶⁴ Cristo —semejante a Argos por permanecer siempre vigilante ante el pecado—, vendado a causa del odio ciego de los soldados que lo golpean, “sufrir muros de lino”, es decir, tiene colocada una venda de lino que le cubre los ojos, la cual le impide exhalar, con su mirada, blando fuego, esto es, le impide que despida las “benigna influencia de sus ojos puros”. Los corazones más duros que las peñas, los de aquellos soldados que le pegan, ponen compuertas a “tan dulce riego”: asimismo, por medio de la venda que le han colocado a Cristo, no permiten que su llanto brote libremente. || 460. *vibrar*: uso transitivo, véase nota 9. || 465. *Argos*: nieto de Argo, rey de Argos. Tenía cien ojos, cincuenta de ellos siempre estaban abiertos. Juno le confió la guardia de Io, transformada en novilla; pero Mercurio lo adormeció y le cortó la cabeza. Juno esparció sus ojos sobre la cola del pavo real que se hallaba consagrado a ella (*Grimal*).

Impedía la venda que mirara
 a los hombres que estaban tan presentes
 475 e hizo que la presencia lastimara
 como puede la ausencia, los absentes,
 y que el cendal glorioso se ufanara,
 pues timbres alcanzó tan excelentes
 que tuvo un lino, por arcano estudio,
 480 a todo el Sacramento por preludio⁶⁵.

Que se avergüence el nieto de la espuma,
 que, émula Nazareth del ciprio nido,
 sin pesado carcaj, flechante pluma,
 tirante cuerda, ni marfil torcido,
 485 le dio a Galilea, con dicha suma,
 de casta Venus, virginal Cupido,
 que, disparado al vientre que lo estrecha,
 consigo trajo el arco, aljaba y flecha⁶⁶.

⁶⁵ La venda impedía que Cristo mirara a los hombres que lo rodeaban, cuya presencia era tan dolorosa como lo puede ser la ausencia en otros casos. Dicha venda, o cendal, se ufanó, ya que alcanzó, por inescrutables designios —“arcano estudio”— la excelencia de estar cerca de Cristo. || 477. Entiendo por *cendal* el paño con que taparon los ojos a Jesús, aunque quizá los dos últimos versos se relacionen con la acepción de *cendal* que da la RAE: ‘Paño blanco que se pone sobre los hombros el sacerdote, y en cuyos extremos envuelve ambas manos para coger la custodia o el copón en que va el Santísimo Sacramento y trasladarlos de una parte a otra, o por manifestarlos a la adoración de los fieles’ (*DRAE*). En este caso, Jesús es el Sacramento, por eso este paño se vanaglorió, ya que podría cumplir las mismas funciones que el cendal durante la Eucaristía, esto es, tener contacto con la custodia y protegerla del contacto directo con las manos. Sin embargo, aún no queda claro por qué el Sacramento preludia al cendal, cuando en la misa sucede lo contrario, esto es, prepara o antecede al Sacramento. || 477. *ufanara*: ‘Jactarse, desvanecerse, engrirse o ensoberbecerse’ (*Dicc. Aut., s.v. Ufanar*). || 480. *Sacramento*: ‘Por antonomasia significa a Cristo sacramentado en la hostia’ (*Dicc. Aut.*).

⁶⁶ Cupido debería avergonzarse porque Nazareth ha emulado a Chipre, el lugar donde se dice que nació Amor, al darle a Galilea un Cupido virginal: Jesús, también Cupido en su calidad de ciego pues está vendado al igual que lo está el dios del amor. Por tanto, a la Virgen también se le compara con Venus, pero esta vez casta. Probablemente se diga que Cristo trajo arco, aljaba y flecha como una metáfora de poder para enamorar el alma humana. || 481. *nieto de la espuma*: se trata de Cupido, se le llama así porque su madre, Venus, nació de la espuma del mar. Así se le llama frecuentemente en las composiciones de Góngora: “venía a tiempo el nieto de la espuma / que los mancebos daban alternantes” (*Soledad II*, vv. 521, 522).

490 ¡Oh, tierno corazón!, sufre esculpido
 en ese friso virginal, vendado,
 al que a los ruegos de tu amor rendido,
 Argos es por el hombre desvelado,
 sin que deje de ser ciego Cupido;
 495 que, desde el punto que se vio encarnado,
 Cupido ciego fue para la ofensa,
 Argos despierto para la defensa⁶⁷.

Vestidura blanca

500 Nieve tejida le vistió el ultraje,
 dando en el blanco cuando más erraba,
 que no usa la pureza de otro traje;
 el interior volcán que lo abrasaba
 mostraba en lo nevado del ropaje
 que, cuando su candor lo engalanaba,
 incentivo a su ardor era no leve,
 que ardor de la pureza arde con nieve⁶⁸.

⁶⁷ La voz poética se dirige al tierno corazón de María, para pedirle que resista, esculpido en su “friso virginal”, a Cristo vendado que, por los ruegos de su amor se desvela como Argos vigilante, o guardián del hombre, pero sin dejar de ser un Cupido ciego, pues, desde el instante de la Encarnación, fue amorosamente ciego a las ofensas de los hombres y vigilante, muy atento, para defenderlos.

⁶⁸ Los soldados vistieron a Cristo con un manto blanco —“nieve tejida”—; así, el ultraje acertó, es decir, “le dio al blanco”, pues Cristo sólo viste el color de la pureza. El color blanco de las vestiduras contrasta con el volcán interior de Jesús, esto es con sus emociones, tal vez enojo o vergüenza, y resalta su candor: “que ardor de la pureza arde con nieve”. De acuerdo con los evangelios, después de que los soldados azotaron a Cristo, lo vistieron con un manto para prepararlo en su camino hacia el Calvario. Cabe resaltar que san Juan especifica que el manto con que vistieron a Cristo era de color púrpura (19: 1).

505 No estraña el corazón la vestidura
 que del buril le imprimen los primores,
 que, a faltarle a la industria tinctura,
 en el fondo encontrara los colores:
 estudio del buril sea la escultura
 510 del friso donde labran los candores,
 que, si a la misma noche le esculpiera
 su candor, a la noche emblanqueciera⁶⁹.

Azotes

515 ¿Qué estatua de alabastro soberana
 es aquella en quien miro matizado
 candor purpúreo de nevada grana?
 ¿Qué Nilo en mares muchos desbocado
 en sangrientos raudales se devana
 de aquel vulto en su sangre revolcado?
 Vivo lo grita la vital corriente,
 520 lo inmóvil de animado lo desmiente⁷⁰.

⁶⁹ Cuando los cinceles de Cupido esculpen en el corazón de María las vestiduras blancas de Cristo, esta obra no es ajena al mismo corazón —“estraña”—, pues, aunque le faltara al artífice pintura, encontraría el color en el fondo. La escultura de ese friso donde se labran blancuras sea, pues, trabajo del buril, ya que, aunque esculpiera a la misma noche, ésta quedaría emblanquecida con el candor, la blancura del corazón de María.

⁷⁰ En medio de la escena de los azotes, se observa a Cristo, cual estatua de alabastro por la blancura de su piel, en la que se combina el color blanco con el color rojo, o grana, de la sangre. Del rostro de Jesús, el “vulto”, revolcado en su propia sangre, parece que emana un río Nilo, cuyas corrientes desbocadas son raudales de sangre. La corriente de dicha sangre —“vital corriente”— atestigua que está vivo, pero su inmovilidad lo hace parecer muerto. || 513. *alabastro*: ‘Piedra que ponen generalmente los naturalistas entre las especies del mármol blanco, porque se halla por la mayor parte en sus minas’ (*Dicc. Aut.*). || *inmóvil*: lo mismo que inmóvil. ‘Lo que no se puede mover’ (*Dicc. Aut.*). || 515. Nos encontramos con dos pares de oxímoron: “candor purpúreo”, cuando éste debiese ser blanco; “nevada grana”, si la grana es roja o púrpura, ambas para referirse a la ensangrentada piel de Cristo. || 517. *devana*: ‘[...] se toma por envolver alguna cosa con otra’ (*Dicc. Aut.*, s.v. Devanar), en este caso, Cristo está envuelto en su propia sangre. || 519. *vulto*: véase nota 34.

Sin duda es el Alcides galileo
 que, en los sangrientos mares que derrama,
 esa columna erije por trofeo
 que el *Non plus ultra* de su amor aclama
 525 mejor que las que ilustra ardor febeo;
 piramidal sepulcro de su llama,
 del mundo antiguo términos profundos,
 si Janos ya, que miran a dos mundos⁷¹.

¿Qué tempestad deshecha en torno gira
 530 de púas dentadas, cáñamos torcidos,
 delgadas varas?, cuya feroz ira,
 azotando los aires con crujidos
 al eco, que recíproco regira,
 al mundo derribara a los traquidos,
 535 si el mesmo joven, que destroza fiera,
 columna inmóvil, no lo mantuviera⁷².

⁷¹ Se compara a Cristo con Alcides, también llamado Hércules. Se habla de las míticas columnas de Hércules, situadas entre Cádiz y Gibraltar, que marcaban el límite entre el interior y el exterior del Mediterráneo —por ello se dice que miran a dos mundos, semejante al dios Janos, que poseía dos caras y podía mirar el pasado y el futuro—. Estas columnas estaban asociadas con la frase *Non terrae plus ultra* —‘No hay tierra más allá’—, pues se creía, hasta el siglo XVI, que el lugar en donde se encontraban era el límite del mundo. Según el mito, Hércules, para liberarse de la esclavitud del rey de Tirinto, Euristeo, tuvo que realizar doce trabajos; al finalizar el décimo, se cuenta que colocó estas dos columnas a modo de monumento. De tal forma, al igual que Alcides, Cristo, ensangrentado y azotado, se levanta como monumento de su victoria contra el pecado y, en vez de declarar el límite del mundo, como lo hacen las columnas de Hércules, aquellas “que ilustra ardor febeo” —por estar iluminadas por el sol—, la suya declara su amor por la humanidad, por ello aclama o declara el “*Non plus ultra* de su amor”.

⁷² La voz poética sigue preguntándose, un tanto sorprendida, de dónde viene la tempestad de palos con púas, lazos y varas que aporream a Jesús, pues la ira con que golpean al aire, produciendo crujidos, e incluso al eco que le responde, es tan fuerte que derribaría al mundo, si el joven Cristo, a quien están dirigidos todos los golpes, no lo sostuviera como una firme columna. || 533. *regira*: de ‘regirar’, utilizado en el sentido de ‘retornar’; *Cfr.* Alfonso de la Torre: “encuentra en algún gran monte e lo faze retornar o regirar” (*Visión deleitable*, en CORDE, ejemplo núm. 1). En este sentido, el eco que produce el sonido de los golpes regresa, no desaparece.

Pájaros del Empíreo, que altaneros
 os remontáis a tan sublime esfera,
 batid hacia la tierra los plumeros:
 540 la vianda os brinda la ira carnícera
 en los trozos de carne que, ligeros,
 vuelan deseando vuestra hambrienta hoguera,
 que destrozada busca, en tal descarné,
 angélicos estómagos la carne⁷³.

545 Recoged, con angélica codicia,
 los que del odio impulso temerario,
 fragmentos por el aire desperdicia,
 que de la madre virginal sagrario,
 como suyos los pide de justicia
 550 restituidos a tanto relicario;
 vuelva la carne, víctima sangrienta,
 al templo donde se adora incruenta⁷⁴.

⁷³ La voz poética pide que los ángeles, “los pájaros del Empíreo”, desciendan hacia la tierra donde Cristo es víctima de la ira carnícera con que lo azotan. Así, cuales aves de rapiña, estos pájaros / ángeles han de tomar los trozos de carne de Jesús, a modo de comida o “vianda”, que vuelan en busca de los angélicos estómagos de estos pájaros. Se dice que la carne de Cristo busca la “hoguera” de estos pájaros, pues el Empíreo, el “cielo supremo”, es concebido como la región del fuego ardiente ya que ahí habita Dios.

⁷⁴ Que aquellos ángeles, con “angélica codicia”, recojan los pedazos de carne de Cristo, desperdiciados, o tirados al aire, por el odio de quienes lo golpean, pues María, a modo de sagrario en donde se guardan los objetos santos, pide que esos pedazos de carne le sean restituidos para guardarlos, cual relicario, y adorarlos, ya libres de sangre, como si fuese un templo en donde se adora la Consagración. || 552. *incruento*: ‘adj. Cosa sin sangre. Dícese [iv. 247] frecuentemente del sacrificio del altar’ (*Dicc. Aut.*).

Aplicad vuestra luz indeficiente,
 si amargo llanto su esplendor no apaga,
 555 a este solo retazo de viviente,
 a quien látigo crudo tanto estraga;
 tanto de la cadena ahonda el diente,
 que el alma se le ve por cada llaga,
 tan llorosos, mirad, como despiertos
 560 en carnes vivas, unos huesos muertos⁷⁵.

Sean vuestras alas defensoría brecha,
 no del azote sino de los ojos,
 que, aunque de esta tormenta tan deshecha
 las carnes destrozadas son despojos,
 565 es cada vista penetrante flecha,
 disciplina más cruel que los abrojos;
 que a un tiempo azotan, sin cesante calma,
 la vara el cuerpo, el pudor el alma⁷⁶.

⁷⁵ Se llama a los ángeles para que den su luz, el fuego del Empíreo, a Cristo, el “pedazo de viviente”, tan destruido luego de tanto azote. Tan fuerte lo habían golpeado que se le asomaba el alma por las llagas y sus huesos, muertos, se dejaban ver en medio de la carne viva. || 553. *indeficiente*: véase nota 44. || 560. Verso bimembre que permite oponer dos hechos: los huesos muertos que se encuentran en la carne viva.

⁷⁶ Que las alas de aquellos ángeles defiendan a Jesús, no de los azotes que le están dando —a pesar de que sus carnes están siendo destrozadas en “despojos”—, sino que lo protejan de las miradas de aquellos que observan el acto, pues cada mirada es una tortura para él “más fuerte que la disciplina”, porque su cuerpo, en medio de los azotes, ya está medio desnudo. Por ello, si la vara azota el cuerpo, el pudor que le provoca a Jesús que lo vean así aflige su alma. || 566. *disciplina*: ‘Vale también el instrumento de que se usa para el ejercicio de los azotes. Suele formarse de alambre para mayor rigor; pero lo regular es de cáñamo torcido y separado en diferentes ramales’ (*Dicc. Aut.*). || 566. *abrojo*: ‘Instrumento de plata u otro metal en figura del abrojo natural. Suelen usarle los disciplinantes, poniéndole en el azote para herirse las espaldas’ (*Academia, NTLLE*). || 568. Verso bimembre con sentido distributivo: por un lado, la vara azota el cuerpo y, por otro, el pudor al alma.

570 Para el ropaje que le defendiera,
 cortado a esmeros en galanos trazos,
 telas del corazón la madre diera,
 pero está el corazón hecho pedazos:
 no halla el buril dónde grabar esfera,
 porque ni hay corazón, sino retazos,
 575 y, así, en cada fragmento dividido,
 el nazareno se quedó esculpido⁷⁷.

580 Un sacramento nuevamente ideado
 instituye el Amor, pues, cuando el arte
 en los fragmentos al disciplinado
 todo sin dividirlo lo reparte,
 quedó el bello garzón sacramentado
 en todo el corazón y en cada parte,
 siendo, aunque a impulso del dolor deshecho,
 el ánimo el viril, custodia el pecho⁷⁸.

⁷⁷ La Virgen, al ver que su hijo está medio desnudo, sería capaz de hacerle un traje con todo su amor —“telas del corazón”—, pero se da cuenta que su corazón está tan hecho pedazos, o “retazos”, que el buril de Cupido ya no encuentra en dónde poder esculpir. De esta forma, en cada retazo del corazón de María quedó esculpido Cristo. || 571. *telas del corazón*: expresión utilizada para referirse a lo más profundo de los sentimientos; Cfr. fray Alonso de Cabrera, “Con un gemido y suspiro salido de las telas del corazón dijo [...]” (*De las consideraciones sobre todos los evangelios de la Cuaresma*, en CORDE, ejemplo núm. 18).

⁷⁸ Cupido, en su papel de artífice, crea una representación nueva del sacramento de la Eucaristía: esculpe la imagen completa de Cristo en todo el corazón de María y en cada uno de sus pedazos, de manera semejante a la forma en que Cristo se reparte en el pan para que todos los fieles coman de su cuerpo. || 584. *viril*: ‘Vidrio muy claro y transparente que se pone delante de algunas cosas para reservarlas o defenderlas, dejándolas patentes a la vista’ (*Dicc. Aut.*). Se trata de un verso bímembre en sentido distributivo: mientras que el ánimo es viril, el pecho es la custodia en donde se resguarda Cristo.

Caña

74

585 Ceptro ilusorio con que, menos ciego,
 a la ambición el odio desengaña
 (que es esto de mandar cosa de juego
 a quien falaz el mando tanto engaña),
 caña es volátil de vibrado fuego,
590 y entre las cañas tan singular caña,
 que, sembrada en campo todo mieles,
 no destila dulzuras, sino hieles⁷⁹.

Espinas

75

595 En su centro se hallan las espinas
 cuando en el corazón se ven grabadas,
 que no sean en tal campo peregrinas
 lo dicen las que en él hallan sembradas;
 no sólo las que sienes tan divinas
 penetraron están aquí clavadas,
 que, hecho un zarzal hasta el vital aliento,
600 hidra es de espinas cada pensamiento⁸⁰.

⁷⁹ Según el Evangelio de san Mateo (27: 29), para burlarse de Cristo por llamarse rey de los judíos, los soldados también le dieron una caña en su mano derecha a modo de cetro. La voz poética aclara, debido a esta acción, que pareciera que las autoridades ante las que Jesús se encuentra toman su mando como un juego, por burlarse así de él, pero es cosa natural para quienes están cegados o engañados por el poder, como lo están dichas autoridades. Esta caña, sembrada en el corazón de María, “campo todo mieles”, destila hieles a causa del dolor que le provoca. || 591. La frase podría ser “campo todo de mieles”, pero, para cumplir con el metro, se pudo haber quitado la preposición.

⁸⁰ Se compara el corazón de María con un campo donde se encuentran plantadas las espinas que le colocaron a Jesús sobre la cabeza, la corona de espinas, y no solamente éstas están ahí plantadas: se multiplican hasta el punto de que el aliento está convertido en un zarzal, y cada pensamiento en una hidra de espinas. || 600. *hidra*: ‘1. Monstruo fabuloso que fingían los poetas habitaba en el lago de Lerna en el Infierno, la cual tenía muchas cabezas, que en cortándole una renacían otras [...]. 2. Figuradamente se dice hablando de las sediciones populares, y de otras cosas que se multiplican más cuanto más se procura destruirlas y acabar con ellas’ (*Academia, NTLLE*). || 596. Uso pronominal de *hallar*, como “se hallan”; sin embargo, quizá para respetar el metro, se retiró el pronombre.

Púrpura

76

Pudorosa vergüenza sonrosea
a la púrpura, al ver que está esculpida
en friso que más fino purpurea;
de más vivo carmín verla teñida,
605 industrial el artífice desea,
y, chupando la grana a cada herida,
por que a la eternidad el pincel pinte,
sangre del corazón le dio el retinte⁸¹.

Cruz a cuestras

77

Ya el corazón herido se resiste,
610 no ve al arpón como buril que forma,
sino como guadaña que le embiste;
cargando un leño de formada forma,
que en grabar el cincel tenaz insiste,
todo el vivir en un morir transforma,
615 que, a tanto peso el corazón grabado,
esta vez sólo le fue Dios pesado⁸².

⁸¹ El tinte púrpura con que Amor está pintando la imagen de Cristo en el corazón de María se avergüenza al ver que el friso donde está siendo plasmado —el corazón de la Virgen— es incluso más púrpura que él a causa de la sangre que derrama por sus propias heridas. Entonces Cupido, el artífice, para que su obra dure por toda la eternidad, toma la sangre —“grana”— de cada herida del corazón de María y la usa como una segunda mano de color —“retinte”— para su obra.

⁸² El corazón de María, el friso donde se está grabando la Pasión, por estar tan herido, se resiste a que se siga esculpiendo sobre él, pues ya no ve a las flechas / arpones de Cupido como los buriles con los que se esculpe, sino que los ve como guadañas que lo hieren. Sin embargo el cincel / arpón insiste en querer grabar a Jesús cargando el “leño de formada forma”, es decir, la Cruz porque a la madera se le dio cierta forma. De esta manera, casi se le da muerte al corazón de María pues le fue muy doloroso, o pesado, tener esculpido a Cristo —Dios— en tales condiciones.

De apiñados concursos aprensado
 se mira un joven que, con paso lento,
 va medio vivo, medio sepultado,
 620 que el concurso le oprime tan violento,
 que llegara a morir medio enterrado;
 el cuerpo débil, flaco, macilento,
 cuando en el hombro carga tronco bronco,
 la raíz parece del inculto tronco⁸³.

625 No de torcuatos el collar luciente
 ni del león español vellón dorado
 del inclinado cuello va pendiente,
 sí cáñamo torcido que, embrazado
 de briareos muchos con furor ardiente,
 630 con tal crueldad le tiran arrastrado,
 que, precursor el rostro de la huella,
 aun antes que la planta el suelo sella⁸⁴.

⁸³ Cristo, que va con paso lento cargando la Cruz, se ve aplastado por la multitud de gente expectante que lo rodea. Se dice que va medio vivo y medio sepultado a causa de la fatiga, del dolor y de la gente que lo oprime con tanta fuerza que parece que va a morir enterrado. Jesús, cuyo cuerpo es débil, flaco y está cansado, parece, debajo del leño, la raíz del tronco tosco que carga, cuya madera no ha sido trabajada — de ahí que sea “inculto”—, es decir, de la Cruz. || 617. *concurso*: ‘Copia y número grande de gente junta, y que concurre en un mismo lugar o paraje’ (*Dicc. Aut.*). || 622. *macilento*: ‘Flaco, descolorido y extenuado’ (*Dicc. Aut.*). || 623-624. La aliteración del fonema /k/, en palabras como “tronco”, “bronco”, “inculto”, y la rima interna en estos versos dota de mayor fuerza el final de la octava y da mayor peso a la carga de Cristo.

⁸⁴ Cristo no lleva en el cuello ningún adorno o insignia distintiva, sino que va atado con una soga con la cual los soldados, como si fueran el gigante Briareo, lo llevan jalando con mucha fuerza. Tanta es la fuerza con la que lo jalar, que Cristo, inclinado hacia enfrente, parece que toca con la mejilla el suelo antes que con los pies. || 625. *torcuatos*: derivado de *torques*, ‘Collar que como insignia o adorno usaban los antiguos’ (*DRAE*). En latín *torquis* es un tipo de collar grueso y rígido, de metal torcido, que era típico de los galos; indicaba su rango social, por lo cual no se lo dejaban quitar porque era signo de su valor y linaje (*Dicc. Etim.*). || 626. *vellón dorado*: la insignia de la Orden del Toisón de Oro, orden de caballería fundada en 1429 por el duque de Borgoña. Su insignia nace del motivo del vellocino de oro, la piel del carnero alado Crisómalo, el cual, según la mitología griega, salvó de una muerte injusta a los hijos del rey griego Atamante, quienes serían sacrificados, pero los dioses mandaron el carnero al rey, para que, volando, sacara del territorio a sus hijos, y así fueron acogidos en el país de Cólquide, en donde se sacrificó el animal y se colgó su piel en un árbol en agradecimiento por la hospitalidad de sus habitantes (*Grimal*). || 629. *briareos*: véase nota 60.

Rémora es, perezosa, de la planta
 el que en los hombros es yugo pesado,
 635 que, como aprensión con violencia tanta
 al cuerpo todo ya descuadernado,
 la cabeza a los pasos se adelanta,
 quedando el tardo pie siempre atrasado,
 que, aunque su movimiento al cuerpo mueva,
 640 el cuerpo va donde la Cruz lo lleva⁸⁵.

Afirmarse en sí misma apenas puede,
 mal segura, la planta del tropiezo,
 que ni imprimir la huella le concede
 el que lleva en los hombros leño impreso,
 645 y como la flaqueza al peso cede,
 en peso lleva al cuerpo el mismo peso;
 cuerpo y madero caen con tanto ruido,
 que se oyó en el Infierno el estallido⁸⁶.

⁸⁵ La Cruz, “que en los hombros es pesado yugo”, cual rémora que detiene hasta a un navío, no deja avanzar a Cristo. Como lo aplasta y detiene con tanta fuerza, parece que la cabeza se adelanta al cuerpo, quedando atrás los pies, de manera que, aunque sean éstos los que lo mueven, parece que el cuerpo va hacia donde lo lleva la Cruz || 633. *rémora*: ‘Pez pequeño, cubierto de espinas y conchas, de quien se dice tener tanta fuerza que detiene el curso de un navío en el mar. Por semejanza se toma por cualquiera cosa que detiene, embarga o suspende’ (*Dicc. Aut.*). Cfr. Luis de Góngora: “rémora de sus pasos fue su oído” (*Soledades*, I: v. 237). || 636. El verso y la figura del torso de Cristo destrozado o “descuadernado”, a causa del peso, recuerda aquellos versos del anónimo *Poema de la Pasión*, recogido por Méndez Plancarte, en el cual, al momento de clavar a Cristo y, para que sus extremidades alcancen los agujeros en la Cruz, lo jalan: “y así, para igualarla [la mano] al agujero, / la furia necia en un cordel la traba: / hasta que al fuerte movimiento fiero / pudo alcanzar donde el barreno estaba, / y entonces con gran prisa la clavaron / y el libro corporal *descuadernaron* [...]” (en Méndez, 1995: 27; las cursivas son mías).

⁸⁶ Esta octava narra la primera caída. Apenas puede mantenerse firme la planta del pie de Jesús ante la amenaza inminente de tropezar a causa del peso de la Cruz —“el leño impreso en los hombros”—. Finalmente cede bajo el peso del leño y el de su propio cuerpo y cae. Tan fuerte fue el golpe, que el ruido que provocó al caer se escuchó hasta el mismo Infierno. En los evangelios no figura ninguna cita que indique que Jesús cayó bajo la fatiga de cargar la Cruz. Hemos de recordar que el *viacrucis*, entendido a modo de práctica devocional durante la cual se medita sobre la Pasión de Cristo, incorporó ciertos elementos apócrifos como las tres caídas y la mujer Verónica (Guevara, 2014.: 77-78). || 646-647. La aliteración del fonema /s/, en palabras como “peso”, “cede”, “mismo”, refuerza la sensación de Jesús arrastrando la Cruz.

Caída primera

82

650 Del cierzo hebraico al sopro turbulento
cayó la Flor de Nazareth sagrada
(destino al fin de flor: faltarle aliento
o de villana mano verse ajada);
si así la graba Amor, el movimiento
recobrará en su centro, reparada,
655 que del virgen Plantel brota su vida,
o ya comunicada, o ya esculpida⁸⁷.

83

660 La faz, que inteligencias abrasadas
celaban con las alas extendidas
sus luces, con salivas eclipsadas
y con obscuro polvo anohecidas,
son, por los instrumentos, profanadas,
con que restituyó luces perdidas,
siendo ceguera, por mayor martirio,
lo que en sus dedos se elevó a colirio⁸⁸.

⁸⁷ Cristo, metafóricamente convertido en una flor —“la Flor de Nazareth sagrada”—, cae como si fuera arrasado por el viento del cierzo —que así es el destino de las flores, afirman los versos: morir o ser maltratadas por manos villanas, como lo está siendo Jesús—. Si Cupido la graba en el corazón virginal, esta flor recobrará el movimiento y la vida, pues será como si volviera a ser plantada en el “virgen Plantel”. De esta forma, la vida de Cristo brota de María, ya sea comunicada por ella —durante la Encarnación— o esculpida en ella —por el amor, durante la Pasión—. || 649. *cierzo*: ‘Viento que corre del Septentrión, frío y seco’ (*Dicc. Aut.*). || 656. Verso bimembre que pone énfasis al final de la octava, al tiempo que balancea dos opciones: en María brota vida, ya sea esculpida o comunicada.

⁸⁸ A pesar de que el rostro de Cristo es resguardado por los ángeles con sus alas extendidas —“inteligencias abrasadas”, es decir, abrasados con las llamas del Empíreo—, tras la caída, el rostro y los ojos de Jesús —“sus luces”— están cubiertos de saliva, por los escupitajos de la plebe, y polvo del suelo. Se dice que sus ojos son profanados por los “instrumentos con que restituyó luces perdidas”, es decir, por sus manos con las cuales se retiró el polvo de los ojos; profanados en el sentido en que, al poder ver de nuevo, la imagen de lo que ve lo hiere más. Por ello se aclara que “lo que en sus dedos se elevó a colirio” es ceguera y “mayor martirio”, pues los dedos de su mano, en el acto de quitarse la suciedad, sirvieron como colirio, o medicamento, para devolverle la vista, vista que le hace sufrir. || 657. *inteligencias*: ‘Substancia espiritual, como son los Ángeles’ (*Dicc. Aut. s.v. Inteligencia*). || 664. *colirio*: ‘Agua compuesta de varios ingredientes, que sirve para curar o corregir la fluxión de los ojos’ (*Academia, NTLLE*).

La mujer Verónica

84

665 De piedad femenil, arrojo fino,
rompiendo por los surcos de sayones
a enjugar el sudor aplica un lino,
en cuyo campo brotan perfecciones,
670 pues, liberal, el sembrador divino,
triplicadas, transplanta sus faiciones,
que en la haza fértil del piadoso velo,
tres gracias coge quien sembró un consuelo⁸⁹.

Caída segunda

85

675 Aquel del globo soberano Atlante,
a quien los once peso son ligero,
segunda vez cayó, que, vacilante,
flaqueó la planta al peso del madero.
¡Oh, inmensa caridad de incendio amante!
¡Oh, ardid de amor costoso y verdadero,
680 pues si su Cielo no viniera al suelo,
no pudiera llegar la tierra al cielo!⁹⁰

⁸⁹ La piedad de la mujer Verónica la conduce a precipitarse entre la multitud, a través del grupo de soldados, con la intención de secar el sudor del rostro de Cristo con un paño. En él como si fuese un campo donde se siembra, “brotaron perfecciones”, pues el rostro de Jesús quedó grabado o sembrado por el sembrador divino que es Dios. Se dice que las facciones de Jesús son triplicadas ya que existe la creencia de que el paño de la mujer Verónica tenía tres dobleces que recibieron la impronta, de ahí que se afirme que hay tres imágenes originales del rostro de Cristo (Gómez Piñol, 2006: 111). El pasaje de la Verónica se trata de una historia apócrifa, según L. Réau la leyenda apareció en el siglo XIV en la Biblia de Roger de Argenteuil y se hizo muy popular a finales de la Edad Media (Nicolás, s.a.: 146), y a partir del siglo XV fue incorporada *al viacrucis* en la sexta estación. || 671. *haza*: ‘Propiamente se llama así al campo donde se ha segado el trigo u otra semilla, y que está ocupado de los haces y gavillas que han hecho los segadores’ (*Dicc. Aut.*).

⁹⁰ Jesús es como Atlante que sostiene a la tierra; sin embargo, cae por segunda vez, pues sus pies cedieron ante el peso del madero. Esto es una estrategia —un “ardid”— de Dios, pues si su Cielo, Cristo, no cayera al suelo, en señal de su martirio, no podría salvarse la humanidad. Me resulta poco claro el sentido de los “once”, aunque creo que podría referirse a los apóstoles. || 673. *Atlante*: véase nota 13, igualmente, el soneto inicial llama a Cristo Atlante de la Iglesia.

Las hijas de Jerusalén

86

¡Oh, de Jerusalén hijas llorosas!
—dijo vuelto a las madres afligidas—
No sobre mí las lluvias amorosas,
en vos y en vuestros hijos sean vertidas;
685 sean del pecho las ansias lastimosas,
no al objeto, a la causa dirigidas,
no el precio que se debe a su amargura,
al dolor se lo usurpe la ternura⁹¹.

Cirineo

87

690 Del duro, bronco peso a la violencia
el aliento fallece, no el deseo,
y por librar indemne a la Inocencia
fuerzan a que lo alivie al cirineo;
hipócrita el dolor de la clemencia,
guardan su vida a más sañudo empleo,
695 siendo en su rabia, al conservarlo vivo,
cruel la piedad y el odio compasivo⁹².

⁹¹El poeta reproduce las palabras de Cristo consignadas en el Evangelio de san Lucas: “Y le seguía una grande multitud de pueblo, y de mujeres, las cuales le lloraban y lamentaban. Mas Jesús, vuelto a ellas, les dice: Hijas de Jerusalem, no lloréis a mí, mas llorad por vosotras mismas y por vuestros hijos. Porque he aquí vendrán días en que dirán: Bienaventuradas las estériles y los vientres que no engendraron, y los pechos que no criaron. Entonces comenzarán a decir a los montes: Caed sobre nosotros: y a los collados: Cubridnos. Porque si en el árbol verde hacen estas cosas, ¿en el seco, qué se hará?” (23: 27-31). Cristo las incita a que el llanto no sea provocado sólo por la ternura o por la compasión, a que no se quede en un llanto externo, sino a que mediten en lo que hay en sus corazones, a que no dirijan su llanto hacia él, el “objeto”, sino a la “causa”, es decir, hacia sus propias vidas.

⁹² El peso de la Cruz —“duro, bronco” porque su madera no está muy trabajada— hace desfallecer a Cristo, mas no su deseo de continuar. Así, por mantener vivo a Jesús —la “Inocencia”—, los soldados fuerzan a Simón de Cirene a que cargue la Cruz para darle descanso. La clemencia de estos hombres es hipócrita, porque intentan mantener vivo a Cristo con el propósito de que no muera en el camino y pueda llegar al Calvario donde le darán muerte. “Y llevándole, tomaron a un Simón Cirineo, que venía del campo, y le pusieron encima la cruz para que la llevase tras Jesús” (Lucas 23: 26). || 696. Verso bimembre que enfatiza el oxímoron o contraposición de los dos elementos que lo conforman: la piedad, paradójicamente es cruel, mientras que el odio, de forma extraña, es compasivo porque mantiene vivo a Cristo.

Encuentra el Señor con su madre santísima

88

700 Vuelve a medir el agonal terreno
para llegar a su feliz ocaso;
flaco de fuerzas, si de alientos lleno,
prosiguiera su ardor sin embarazo,
si no turbara su ánimo sereno
feral encuentro que le sale al paso,
ese era una belleza, en quien lo hermoso
resaltes avivó de lo lloroso⁹³.

89

705 Salió al encuentro al inocente reo
la madre, mar de gracias y aflicciones,
y del duro cuchillo son trofeo
afrontados los puros corazones;
ya queda ocioso todo el odio hebreo,
710 sobran ya los verdugos y sayones,
que, si de atormentar el odio es maestro,
oh, Amor, tú eres artífice más diestro⁹⁴.

⁹³ Cristo vuelve a cargar la Cruz y prosigue, con pocas fuerzas pero con aliento, en su camino hacia el Calvario —“agonal terreno”—, para llegar al lugar de su muerte —“feliz ocaso”—. Y habría continuado con el mismo ardor si no se hubiera encontrado con su madre, feral encuentro que lo turba, pues era una belleza, cuya hermosura reavivaba su tristeza y llanto. || 697. *agonal*: ‘Perteneiente o relativo al combate; que implica lucha’ (*DRAE*). || 699. Verso al estilo gongorino con fórmula *A, si B*, con un sentido de oposición: Jesús está flaco de fuerzas, pero lleno de alientos. || 702. *feral*: véase nota 11.

⁹⁴ La madre salió al encuentro de Cristo, el “inocente reo”, hecha un mar de gracias, por lo hermosa, y de aflicciones. Los corazones de ambos, hijo y madre, uno frente al otro, son trofeo del “duro cuchillo” del sufrimiento. En ese momento es como si el tiempo se hubiese detenido, ya no importa el odio de los hebreos que aprisionan a Cristo, ya no importan los verdugos ni los soldados, pues todo ese odio no puede atormentar a Jesús tanto como lo hace el amor que siente hacia su madre. El amor, en ese momento, duele más porque no pueden estar juntos.

715 Rémora de cristal fue su ternura,
 que con raudales le engrilló la planta,
 pues, cuando el fariseo más lo apresura,
 ni un paso el movimiento se adelanta;
 como impera llorosa la Hermosura,
 más lo enternece cuando más lo encanta,
 720 que el mutuo aspecto, en yertas suspensiones,
 un cambio celebró de corazones⁹⁵.

725 Al ver la madre al hijo su más propia
 imagen delineó, pero, juntando
 una copia de penas en la copia,
 en sí misma se lo iba trasladando,
 que dispuso el dolor, cuando lo copia,
 que le fueran a un tiempo ministrando
 sangre del hijo los colores rojos,
 lámina el pecho y el pincel los ojos⁹⁶.

⁹⁵ Las lágrimas de ternura de María fueron “rémoras de cristal” que pusieron grillos a los pies de Jesús. Éste permanece como encantado por la Hermosura —María—, sin moverse, por más que el soldado lo presiona. Como ambos, madre e hijo, son semejantes por el sufrimiento que comparten, parece que el corazón de uno está en el cuerpo del otro. || 713. *rémora*: véase nota 85.

⁹⁶ Cuando María vio a Cristo y dibujó su imagen, es decir, guardó su recuerdo, lo hizo mezclándole una gran cantidad de penas, entonces, esa imagen quedó plasmada en ella misma. El dolor dispuso que la sangre de su hígole diera el color rojo, el friso o lámina sería el pecho de la Virgen y los ojos, el pincel. || 721. En la *editio princeps* se lee «propria»; sin embargo, para hacer más asequible la rima con *copia*, se optó por «propia». || 728. Verso bímembre que se potencia, rítmicamente, con el hiato que se puede dar entre las palabras *pecho* e *y*.

730 Una vida en dos almas dividida
 o en dos vidas una alma eslabonada,
 tan difícil hacía la despedida
 cuanto en ambos andaba balanceada;
 cada uno se quedó con media vida,
 de cada uno otra media arrebatada,
 735 y en ambos, igualándolas la pena,
 media vida era propia, media ajena⁹⁷.

740 Como al ver a su madre, medio muerto,
 la mitad de la muerte se ha tragado;
 procura, apresurando el paso yerto,
 tragar la otra mitad crucificado;
 a detenerse peligrosaba, incierto,
 el morir como estaba decretado,
 que, al ver un poco más la triste madre,
 arresgaba el decreto de su padre⁹⁸.

⁹⁷ Ambos están tan unidos que parecen un alma con dos vidas o una vida con dos almas; por eso cuando tienen que separarse, cada uno se queda con media vida del otro, pero también se le arrebató media vida suya para que el otro la conserve. || 736. Verso bimembre que permite rematar la estrofa y oponer la división de almas que sufren Cristo y María.

⁹⁸ Cristo, que ya iba andando medio muerto, murió un poco más cuando vio a su madre y apresuró el paso para poder terminar de morir en el Calvario pues, de haberse detenido con ella habría peligrado el plan divino de la salvación, pues no habría podido morir como estaba decretado —en el Calvario—.

Caída tercera

94

745 Impelido del peso horrible y grave,
tercera vez cayó, faltar de aliento;
Amor, si de piedad tu imperio sabe,
no de esta caída el duro movimiento
en el virgíneo corazón se grave,
750 rompe el arpón que fue buril sangriento,
que es atención a su candor debida,
que, aun así, la respete la caída⁹⁹.

95

Pavorizóse el Reino del Espanto
a la caída tres veces repetida,
755 como a la gravedad de peso tanto
su funesta región gime oprimida;
procura, por alivio a su quebranto,
no encontrando hacia lo alto la salida,
minar las oquedades del Averno,
760 por ver si encuentra más profundo Infierno¹⁰⁰.

⁹⁹ Empujado por el peso de la Cruz, Cristo volvió a caer por tercera vez. La voz poética pide que, como va a ser tanto el dolor que le provoque a María este hecho, no sea grabado en su corazón. Sería un acto de atención de Cupido hacia María romper las flechas / cinceles y así evitarle este sufrimiento. || 745. *impelido*: 'Dar o comunicar impulso a alguna cosa para el movimiento' (*Dicc. Aut. s.v. Impeler*).

¹⁰⁰ Hasta el Infierno, el Reino del Espanto, se llenó de pavor con esta tercera caída de Jesucristo, y gemía bajo el enorme peso que lo oprimía, ya que Cristo cayó sobre el suelo; entonces, para escapar a esta opresión, las fuerzas infernales se pusieron a cavar túneles hacia abajo —“minar las oquedades del Averno”—.

Concorre luego a levantar el caído
 el militar concurso alborotado,
 dejándole el gentío más oprimido
 de lo que el leño lo dejó aprensado;
 765 con el pretexto de favorecido,
 afianza el odio lo crucificado,
 que el mundo al caído, cuando más lo encanta,
 para crucificarlo lo levanta¹⁰¹.

Llega el Señor al Calvario

Ya el Amor refinaba los colores,
 770 la punta adelgazaba a los buriles,
 para que, en campo de marchitas flores,
 esculpiera de un Dios muertos abriles;
 con todo Gólgota, monte de horrores,
 al corazón no llenan los perfiles,
 775 y al quererlo llenar el Estuario,
 le sobró corazón, faltó Calvario¹⁰².

¹⁰¹ Los soldados —“el militar concurso”— corren para levantar a Cristo que, a causa de la gran cantidad de gente que se acerca a él, parece estar más aplastado de lo que lo dejó la Cruz. El odio de aquellos que quieren crucificarlo se ve afianzado por la acción de quienes quieren levantarlo pues se le quiere conservar vivo sólo con el propósito de que llegue al Calvario y poder darle muerte allí. || 761. Verso hipermétrico. || 762. *concurso*: véase nota 83.

¹⁰² Cupido prepara sus herramientas de artífice para grabar la gran escena del Gólgota, la llegada de Cristo a este “campo de marchitas flores”, por ser estéril. Así, Cupido va a grabar los “muertos abriles” de Jesús, es decir, su muerte, pero el corazón de María es tan grande, que todo el Gólgota no alcanza para llenarlo. || 772. *abriles*: ‘Metafóricamente se usa para dar a entender que una cosa está florida y hermosa, y así se dice que Está hecho un *Abril*’ (*Dicc. Aut.*, s.v. Abril).

Al monte, destinado al sacrificio,
 con la leña en el hombro lastimado,
 llega el divino Isac a ser propicio
 780 en el ara cordero immaculado;
 no el que implicado en zarzas fue su indicio,
 sino en las redes de su amor atado,
 sin que en la ejecución halle la herida,
 rémora alada que su impulso impida¹⁰³.

785 Cuando a subir se esfuerza el paso lento,
 de la Cruz con el peso batallaba
 el peso de su amor, que, tan violento,
 cuando aquel hacia atrás se lo llevaba,
 rápido del amor el movimiento
 790 hasta la cumbre se lo arrebatava,
 que de sus alas, con prestezas sumas,
 al fatigado pie calzaba plumas¹⁰⁴.

¹⁰³ Ya Cristo llegaba al Calvario cargando el propio instrumento de su ejecución —la Cruz—, como en su momento lo hizo Isaac, quien cargaba la leña de camino hacia el monte Moriah, para ser sacrificado por su padre, como Dios había ordenado a Abraham (Génesis 22: 1-3). Isaac es “indicio” de Cristo, pero se diferencian en que uno está atado a unas zarzas y el otro con las redes de su amor; a uno lo salva el ángel y al otro no. || 780. *ara*: ‘Altar para hacer sacrificio a Dios’ (*Dicc. Aut.*). || 781. *implicado*: ‘Envolver, enredar de modo que sea dificultoso desembarazarse o libertarse’ (*Dicc. Aut.*, s.v. Implicar). || 784. *rémora alada*: puede referir el ángel que impide que Abraham mate a su hijo, pues, cual rémora o impedimento, la voz del ángel evita que Isaac sea sacrificado; véase nota 85.

¹⁰⁴ El paso lento de Cristo se esfuerza para subir al Calvario con la Cruz a cuestas. En el proceso, se libra una batalla entre el peso de la Cruz y el peso del amor que Cristo trae consigo: cuando la Cruz quería hacerlo retroceder, su amor lo impulsaba hacia arriba. Alegóricamente se recuerda a Cupido, con sus alas, que es capaz de ponérselas también a los pies de Jesús para hacerlo volar e impulsarse mejor con la Cruz. || 792. *Cfr.* Luis de Góngora: “de la que, aún no le oyó, y, calzada plumas, / tantas flores pisó como él espumas” (*Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 127-128).

795 Caluroso el cursor la suspirada
meta llega a rayar cuando el ultraje,
con hipócritas treguas, la pesada
Cruz le depone, para que el coraje
descarne de su carne destrozada,
no menos destrozado su ropaje,
800 desnudo en tan fatal, infeliz suerte,
la vergüenza es ensaye de su muerte¹⁰⁵.

Desnúdanle sus vestiduras

805 Desnúdanle la ropa al cuerpo unida
por medio de la sangre congelada,
en que su honestidad se vio ofendida
y su virgínea carne lastimada,
y, al renovarse tanta cruda herida,
la blanca piel de púrpura manchada,
el rojo tinte del candor ofensa,
litigan el rigor y la vergüenza¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Acalorados y fatigados, llegan finalmente a la cumbre del Calvario; el oficial que va al frente de la procesión ya está llegando a la cima. Al llegar, le quitan a Cristo la Cruz de los hombros, para poder desvestirlo —“el ultraje le depone la Cruz”—. Se dice que este acto es “hipócrita tregua”, ya que solamente eximen a Jesús de su carga para hacerle un mal mayor: quitarle el manto, así como para la Crucifixión que viene después. De esta forma, la vergüenza que le provoca a Jesús estar desnudo es como si fuera un ensayo de su muerte. || 793. *cursor*: ‘DE PROCESIONES. Uno de los oficiales de las notarías eclesiásticas destinado a cuidar el orden que ha de observarse en aquellas’ (*Academia, NTLLE*). || 796. *depone*: ‘Dejar, separar, apartar de sí alguna cosa’ (*Dicc. Aut., s.v. Deponer*). || 797-800. Se produce una aliteración con la repetición del fonema /s/, en palabras como “destrozado”, “suerte”, “infeliz”, lo cual brinda mayor intensidad a la escena. Parece que se reproduce, por medio del sonido, el constante rasgueo del manto. || 799. *fatal*: véase nota 14.

¹⁰⁶ Los soldados le quitan la ropa a Cristo, ésta ya unida a su cuerpo mediante la sangre reseca que se le ha acumulado durante el camino hacia el Calvario; por ello, cuando se la quitan, le vuelve a brotar sangre y, así, su piel blanca se vuelve a ver manchada de púrpura. En el acto de despojar a Cristo de su manto, se vio afectada su pureza al tiempo que, físicamente, su carne —“en que su honestidad se vio ofendida / y su virgínea carne lastimada”—. Así, entran en conflicto el rigor de lastimarlo y la vergüenza que le producía estar desnudo.

Ofrécele el vino mirrado

102

810 Sentado a vista del nudoso leño,
vaso le ofrece la infernal Medusa,
émulo del acíbar y beleño,
mirrado vino; mas beberlo escusa
de las delicias el Divino Dueño,
que así de ociosa su amargura acusa,
815 porque en su gusto se halla vinculado
todo lo amargo del primer bocado¹⁰⁷.

Tienden al Señor en la Cruz

103

820 No del Santuario mide la área y muro,
con caña de oro, Geómetra celeste,
los miembros sí, que ajusta y tiende al duro
informe tronco la enemiga hueste,
para que a los taladros llegue el puro
sagrado cuerpo, al estirar agreste
de los cordeles con que Adán se obliga
a armar los lazos de que amor fue liga¹⁰⁸.

¹⁰⁷ A Cristo, el “Divino Dueño”, sentado cerca de donde se encontraba la Cruz —“cerca del nudoso leño”—, le es ofrecido vino con mirra —bebida que se acostumbraba dar a los sentenciados a muerte para anestesiarlos (Álvarez, 2007: s. p.)—; éste es remedo o “émulo” del acíbar y del beleño, ya que, por un lado, es amargo como lo es el acíbar, y, por otro, al igual que el beleño que posee propiedades que provocan el sueño, le funcionará a modo de anestesia. Sin embargo, Jesús no lo acepta, pues su amargura “es ociosa”, no hará ninguna diferencia porque Cristo tiene la amargura “vinculada” a su gusto desde el momento en que se introdujo el pecado a la tierra. Este pasaje aparece en Marcos 15: 23 y en Mateo 27: 34: “Le dieron a beber vinagre mezclado con hiel, y gustando, no quiso beberlo”. || 810. *Medusa*: según la mitología grecorromana, una de las gorgonas, tres hermanas monstruosas que habitaban cerca del Infierno en el extremo occidente. Disputó con Minerva el premio de la belleza, por lo cual ésta transformó sus cabellos en serpientes y le dio el poder de convertir en piedra todo lo que mirara. En el poema puede hacer referencia a la multitud de soldados que se asemejan a esos monstruos. || 811. *beleño*: véase nota 30. || 816. *primer bocado*: puede hacer alusión al pecado de Adán y Eva, introducido a causa de la mordida que dio Eva a la manzana que la serpiente le ofreció.

¹⁰⁸ Jesús, el Santuario, no es medido con caña de oro por Dios, el “Geómetra celeste”, sino por los soldados, con el propósito de realizar los agujeros sobre el madero; no obstante, deben jalar de lazos, probablemente atados a sus extremidades, para que éstos lleguen a los orificios que se han hecho en la Cruz.

825 En dura cama el leño convertido,
 como la espalda le cargó primero,
 lecho el tronco le brinda agradecido;
 sobre él tendido el bello prisionero
 al cielo mira, mas, como impedido
 830 de volar a su padre, rigor fiero
 le detiene con crueles embarazos,
 son sus ojos envidia de sus pasos¹⁰⁹.

 Al taladro, que abrió dura barrena
 de la Cruz en un brazo, no igualaba
 835 el joven con el suyo, mas, serena,
 la crueldad el error disimulaba
 del yerro cometido; mayor pena,
 doloso, el artificio maquinaba:
 tira del brazo, ¡loco desenfreno!,
 840 por llevar adelante su barreno¹¹⁰.

Probablemente se hace referencia a Adán en señal de que el amor de Jesús redime el pecado original, aunque cabe decir que el sentido de los versos pareados no me queda totalmente claro.

¹⁰⁹ La Cruz, en agradecimiento porque Cristo la llevó sobre sus espaldas durante el camino hacia el Calvario, le ofrece al joven cama para que se recueste. Los soldados lo tienden sobre ella y, así, Jesús puede mirar hacia el cielo, lo cual le hace desear irse con Dios, su padre; pero es detenido por los clavos que lo sostienen al madero —“rigor fiero le detiene con crueles embarazos”—. Por ello, sus ojos, que sí pueden elevarse hasta el cielo, son envidia de sus pasos porque éstos no pueden ir.

¹¹⁰ El brazo de Jesús no alcanzaba a llegar al agujero que se había hecho con el barreno en un extremo del brazo de la Cruz; por ello, los soldados jalaban la extremidad de Cristo para poder hacerlo llegar hasta el agujero —se expresa que es “doloso artificio” porque lo hicieron con intención y maldad—. La imagen de los soldados jalando los miembros de Cristo para que alcancen el agujero de la Cruz evoca un motivo que viene desde la Edad Media, a este propósito recordemos los versos de la *Pasión trovada* de Diego de San Pedro: “Pues para bien allegar / a do estaba el agujero, [...] que como rezio tiraron / por vengar allí sus sañas, / sus pechos descoyuntaron, / las ternillas le sacaron, / penetraron sus entrañas” (en Cátedra, 2001: 212). Asimismo, no se han de olvidar los versos del *Anónimo poema de la Pasión* del siglo XVII —véase nota 85—. || 833. *taladro*: ‘Se toma también por el agujero angosto hecho con el taladro o barrena’ (*Dicc. Aut.*). || 833. *barrena*: ‘Instrumento de hierro de diferentes gruesos y tamaños, con una manija de palo atravesada arriba, y en la parte inferior unas roscas hechas en el mismo hierro, el cual sirve para taladrar y hacer agujeros en la madera’ (*Dicc. Aut.*).

Del martillo el impulso atropellado
 pies y manos, con hierros penetrantes,
 con movimiento clava acelerado;
 cuando en el clavo no, golpes tronantes,
 845 libra en los dedos el furor turbado,
 certeros siempre, cuando más errantes,
 y en el genio del odio no me admiro,
 que ofende, cruel, aun cuando yerra el tiro¹¹¹.

Las bóvedas del cielo no ensordecen
 850 de tantos golpes al confuso ruido;
 al retumbo sus ejes se estremecen,
 de sus fornidos lienzos rebatido;
 en señas que sus bronces se enternecen
 en cada eco revuelven un gemido,
 855 siendo la confusión de sus acentos
 armoniosa discordia de lamentos¹¹².

¹¹¹ El martillo clavaba aceleradamente los clavos —“los hierros penetrantes”— en los pies y en las manos de Cristo; sin embargo, no siempre le da al clavo por lo que golpea fuertemente también los dedos de Jesús. Por eso se dice que, mientras más se equivocan, los golpes son más certeros, pues aciertan al producirle más dolor a Cristo. Ese es el “genio”, la condición del odio: acertar aun errando.

¹¹² El cielo no se ensordece ante tanto ruido confuso del martillo con el que clavan a Jesús, al contrario, al retumbo de los golpes, los ejes de sus paredes o lienzos, para contrarrestar el sonido de los violentos golpes, se estremecen; así, a cada eco del choque del martillo, el cielo regresa un gemido, produciéndose una confusión, o “discordia” de lamentos, que, por provenir del cielo, es armoniosa. || 852. *rebatido*: ‘Rechazar o contrarrestar la fuerza o violencia de otro’ (*Dicc. Aut. s.v. Rebatir*). || 856. Se presenta un oxímoron al afirmar que la confusión de sonidos tiene una armonía.

Desconocióse el árido collado,
 huerto se persuadió que era florido
 al verse de repente purpurado
 860 del no sembrado rosicler vertido,
 que por la áspera falda derrumbado,
 de nativo rubor enrojecido,
 corrido de tamaña tiranía,
 fugitivo a los valles descendía¹¹³.

865 De cuatro manantiales escupida,
 de purpúreo raudal vital corriente
 a la madre provoca dolorida,
 que a ósculos seque la perenne Fuente;
 Tántalo virginal, llora afligida,
 870 que arcana providencia no consiente
 que el mar de sangre, que a su sed provoca,
 se restituya al vientre por la boca¹¹⁴.

¹¹³ El Monte Calvario —“árido collado”—, cuya principal cualidad es ser estéril a causa de la gran cantidad de huesos y cadáveres que contiene, se desconoció a sí mismo, pues, de repente, pensó que le habían nacido flores —“huerto se persuadió que era florido”—. En realidad era la sangre de Cristo, de un color tan intenso que parecía rosas, las cuales descendían huyendo a prisa de semejante crueldad. || 860. *rosicler*: ‘El color encendido y luciente, parecido al de la rosa encarnada’ (*Dicc. Aut.*).

¹¹⁴ La sangre de Jesús —“la vital corriente”—, que proviene de cuatro manantiales, es decir, de las cuatro heridas que le hicieron a Cristo los clavos con los que lo fijaron en la Cruz, provoca el dolor de María. Siente unas ansias inmensas de poder beber esa sangre que emana de su hijo —la “perenne Fuente”— para poder llevarla a su vientre y, así, poder darle vida de nuevo, pero, lo mismo que Tántalo, no le está permitido por el plan divino —“que arcana providencia no consiente”—. || 869. *Tántalo*: hijo de Zeus y de Pluto. Se dice que los dioses lo castigaron con un suplicio que consistía en un hambre y una sed eternas: sumergido en agua hasta el cuello le era imposible beber porque el agua retrocedía cada que intentaba hacerlo. Asimismo, una rama llena de frutos pendía sobre su cabeza, pero cuando alzaba el cuello para alcanzarla, ésta se retiraba (*Grimal*).

Levantaron al Señor en la Cruz

110

Levantaron con grita y vocería
en el rudo madero el santo bulto,
875 de cuya vista la salud pendía,
como la sierpe en el desierto inculto:
no escamas de metal, de sangre fría
las manchas que rubrican el indulto,
880 en bálsamo purpúreo difundida,
que de otra sierpe remedió la herida¹¹⁵.

Fijan la Cruz en el hoyo

111

Al hoyo, que ahondó dura barreta,
a fijar llevan el crucificado,
cual aplica la escala, cual la horqueta,
por instantes, de ruina amenazado
885 anda Dios por el aire cual veleta,
a balances del uno y otro lado,
y de agonías mortales sacudida
en balances también anda la vida¹¹⁶.

¹¹⁵ Levantaron a Cristo en la Cruz —el “santo Bulto”—, de tal suerte que, suspendido en ella, se asemeja a la serpiente de metal que Moisés hizo por mandato divino para que, quien la mirara, sanara (Números 21: 4-9). El pueblo de Israel había reclamado a Dios el haberlo introducido al desierto, por ello Dios le envió una plaga de serpientes ante cuyas feroces mordeduras habían muerto muchos israelitas. Gracias a la oración que Moisés hizo por su pueblo, Dios le ordenó construir esta serpiente de metal, “y será que cualquiera que fuere mordido y mirare a ella, vivirá” (Números 21:8). Así Cristo, cuyas escamas no son de metal, sino de sangre fría, parece esta serpiente, “de cuya vista la salud pendía” y cuyo sacrificio desterró el pecado introducido al mundo por otra serpiente, el demonio. San Juan recuerda que la serpiente de Moisés ya era símbolo de la venida de Cristo: “Y como Moisés levantó la sierpe en el desierto, así es necesario que el Hijo del hombre sea levantado; para que todo aquel que en él creyere, no se pierda, sino que tenga vida eterna” (3: 14-15).

¹¹⁶ Van a colocar la Cruz, donde Cristo ya se encuentra clavado, en un hoyo en la tierra; mientras forcejeaban ayudándose con una escalera y con horquetas, la Cruz se balancea como una veleta, de un lado a otro, como se balancea también la vida de Jesús. || 883. *horqueta*: ‘El palo en figura de horquilla que sirve para formar los parrales y para sostener las ramas de los árboles cuando están cargadas de mucho fruto’ (*Academia, NTLLE, s.v. Horcón*).

890 Ya en la vara el racimo está pendiente,
de la explorada tierra seña amiga,
ya el fruto de Engadí suda el reciente
purpúreo zumo que exprimió la viga,
y del lagar y de la prensa siente
antes la perdición que la fatiga,
895 y por sus caños el amor conduce
aquel vino que vírgenes produce¹¹⁷.

Eclipse

900 Del Padre de la luz fogosas pías,
espantadas de horror, vuelcan su coche,
confundiendo el imperio de los días;
de atezadas tinieblas el desbroche
son, en adulta luz, las sombras frías,
jurisdicción intrusa de la noche,
porque, en iniquidad tan ciega y rara,
hasta el ojo del mundo se cegara¹¹⁸.

¹¹⁷ Se vuelve a utilizar la imagen de Jesús, el “racimo” de la tierra fértil de Engadí, como fruto —la uva— colgado en su tronco, la Cruz —la vid—. De Cristo escurre sangre como si fuera el jugo exprimido del fruto de la vid, y así se derrama por los canales del lagar donde se hace el vino, un vino que produce vírgenes en señal de que es sangre ofrecida como vino eucarístico. Los versos de esta octava recuerdan el pasaje de Isaías 63: 2-3: “¿Por qué es bermejo tu vestido, y tus ropas como del que ha pisado en lagar? Pisado he yo solo el lagar [...] y su sangre salpicó mis vestidos, y ensucié todas mis ropas”. En este pasaje del Antiguo Testamento el profeta Isaías pregunta quién es aquel que viene de Edom, que será Cristo, y establece una comparación entre pisar las uvas con el derramamiento de sangre que hace alusión a la justicia que Jesús aplicará en su venida. Igualmente estas palabras encuentran relación con el pasaje del Apocalipsis 19: 13: “Y estaba vestido de una ropa teñida en sangre: y su nombre es llamado EL VERBO DE DIOS”. De esta forma, es posible que el poeta aproveche la imagen de las uvas prensadas a manera de sangre derramada, para aludir a la sangre de Cristo que se entrega por la humanidad, al mismo tiempo que vuelve a evocar la imagen de Cristo como fruto del árbol de Jessé (Isaías 11: 1). || 891. *Engadi*: Lugar fértil sobre el Mar Muerto, se trataba de un oasis. La ciudad se le atribuyó a la tribu de Judá (*Enciclopedia bíblica*). || 893. *lagar*: ‘Especie de estanque pequeño o alberca, en donde se pisa la uva’ (*Dicc. Aut.*). || *viga*: ‘Madero sumamente grueso, y largo, con el cual a modo de romana aprietan la uva, aceituna u cosa semejante, para exprimirla’ (*Dicc. Aut.*).

¹¹⁸ El carro de Febo, encargado de llevar la luz durante el día, se volcó ante la visión de los horrores de la Pasión. Con la caída del coche se confundieron el día y la noche, pues, ante semejante injusticia cometida contra Cristo, hasta el sol —“ojo del mundo”— se cegara. Según narran los evangelios de Mateo, Marcos y Lucas, la tierra se cubrió de oscuridad, mientras Jesús se encontraba colgado en la Cruz: “Y cuando

905 Por la campaña etérea discurría
 la sombra, que en funestos escuadrones
 al sol, que en medio del cenit ardía,
 retira de un eclipse a las prisiones;
 la luna, que interpuesta lo escondía,
 910 de la luz desordena las legiones,
 y el sabio Areopagita, Argos despierto,
 se entró por el desorden al acierto¹¹⁹.

Temblor de tierra

915 De la tierra los ejes divididos,
 el centro de su fondo deslocado,
 los montes unos de otros rebatidos,
 el más duro crestón desmoronado,
 braman, crujendo de dolor, partidos;
 para el Infierno del hebreo obstinado,
 por hendidas tajadas, peñas brutas,
 920 le abren el paso tenebrosas grutas¹²⁰.

era como la hora de sexta, fueron hechas tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora de nona” (Lucas 23: 44). Algunos investigadores se han dado a la tarea de estudiar el hecho, pues es controvertible la existencia de un posible eclipse solar durante la Crucifixión, debido a la duración prolongada de dicha oscuridad que se menciona en las Escrituras, hecho que se ha interpretado como una señal milagrosa (*Bibliatodo noticias*, 2017: s.p.). || 897. *Padre de la luz*: Febo, epíteto de Apolo. || 897. *pías*: ‘El caballo o yegua, cuya piel está manchada de muchos colores’ (*Dicc. Aut.*). Son éstos los caballos del carro del sol, Febo.

¹¹⁹ En el cielo, la “campaña etérea”, también se libraba una batalla, pues los escuadrones de sombras cubrían al sol que se encontraba en medio del cenit —“lo retiraban a las prisiones de un eclipse”—. La luna desordenaba las legiones de las luces del sol. Cristo, “el sabio Aeropagita”, el “Argos despierto” siempre vigilante, a pesar de que la oscuridad desencadenaba el desorden, entraba al acierto en señal de su victoria. || 911. *Areopagita*: ‘Cada uno de los jueces del Aerópago’, es decir, el tribunal superior de la antigua Atenas (*DRAE*).

¹²⁰ La tierra se sacudió, sus ejes se movieron y parece que su fondo se había dislocado, los montes se sacudieron y desmoronaron. Con este temblor de tierra parece que se abre el paso a Jesús hacia el Infierno del hebreo, pues hemos de recordar que Cristo descendió a predicar a aquellos que habían muerto en tiempos de Noé, como recuerda san Pedro: “Porque también Cristo padeció una vez por los injustos, para llevarnos a Dios, siendo a la verdad muerto en la carne, pero vivificado en espíritu; En el cual también fue y predicó a los espíritus encarcelados; Los cuales en otro tiempo fueron desobedientes, cuando una vez esperaba la paciencia de Dios en los días de Noé” (1 Pedro 3: 18-20).

Rasgado el velo del templo

116

El velo dividido del santuario,
religioso entredicho de los ojos,
patente manifiesta su sagrario;
al Evangelio rinde por despojos
925 el que tronante Horeb, volumen vario,
más que de leyes, cúmulo de abrojos,
corrida la del espinoso Sina,
al mosaico esplendor, densa cortina¹²¹.

117

Al ir formando, trémula la mano,
930 de tan grimoso teatro la estructura,
al mismo objeto, que con modo arcano
en su pecho da tabla a la escultura,
con aspecto, aunque triste, soberano,
en expresiva trágica pintura,
935 naufragando en el mar de sus dolores,
roba el pincel, pirata de colores¹²².

¹²¹ El velo del templo de Israel dividía el área reservada a los sacerdotes, donde se encontraba el Arca de la Alianza que contenía las tablas de la ley entregadas a Moisés por Dios en el Monte Sinaí o Sina, también llamado Horeb. Dicho velo —“entredicho” o censura de los ojos— se rasgó a causa de la Pasión de Cristo, de ahí que esté dividido y por eso manifieste el sagrario. Este acontecimiento se puede interpretar como una reprensión a Jerusalén en virtud de los actos cometidos contra Jesús, pues recuerda al momento en que Dios se reveló al pueblo de Israel en el desierto del Sinaí (Éxodo 19: 18): se dice que en aquel momento el monte humeaba y se estremecía —“el tronante Horeb”—, de ahí que los versos expresen que esta escena en el Horeb era como un cúmulo de abrojos más que de leyes por la visión de los sucesos naturales que se desarrollaban ante los ojos de los israelitas. De esta forma nos encontramos con dos hechos que se asemejan por manifestar una reprensión: por un lado, el velo rasgado del templo de Jerusalén se rompe como señal de la Pasión y revela las tablas de la ley, mientras que el Horeb, en otro momento, como si también fuera un templo, corre la cortina de humo en el momento en que Dios habló al pueblo de Israel.

¹²² La mano de Cupido, temblorosa, al ir formando la escultura / pintura de la Pasión, “tan grimoso teatro”, sumergida en el mar de dolores de María, le roba a su pecho, la lámina donde Cupido está esculpiendo y pintando, los colores para seguir pintando esa “expresiva, trágica pintura”. Por ello, Cupido se convierte en “pirata de colores”, por robarlos al pecho de la Virgen. || 930. *grimoso*: ‘adj. Que da grima’, es decir, desazón (*DRAE*).

De palpitante luz turbios luceros,
 de donde abeja el sol chupaba ardores,
 si de esplendor alguna vez flecheros,
 940 trémulos parpadeando sus fulgores,
 en vislumbres dormitan tan someros,
 que continuos prenuncian sus tremores,
 y al beleño mortal que los previerte,
 el sueño van cogiendo de la muerte¹²³.

945 Al candor, que a la carne engalanaba
 y nieve virginal había tejido,
 un ropaje sanguíneo purpuraba
 en su nativa grana reteñido,
 que a los cortados miembros le cortaba
 950 de sangre de las venas el vestido,
 y en hilos de la púrpura tejida
 se deshebraba el hilo de la vida¹²⁴.

¹²³ Los ojos de Cristo —“turbios luceros”—, de donde el sol, cual abeja, chupaba sus luces, antes esplendorosos, ya se están adormeciendo rendidos, o “pervertidos”, ante el sueño de la muerte, como si estuviese rendido ante los efectos del beleño. || 942. *prenuncian*: ‘Anunciar de antemano’ (*DRAE*, s.v. Prenunciar); *tremores*: ‘Lo mismo que temblor’ (*Dicc. Aut.*, s.v. Tremor). || 943. *previerte*: ‘Lo mismo que pervertir’ (*Dicc. Aut.*, s.v. Prevertir). || 943. *beleño*: véase nota 30.

¹²⁴ A la piel de Cristo, antes candorosa y blanca, puesto que había sido tejida en el seno virginal de su madre María, la vestía un ropaje teñido en su propia sangre, “en su nativa grana reteñido”, cortado con la tela tejida con los hilos de su sangre, hilos por los cuales también se deshebraba su vida, pues se estaba desangrando.

La que el tronco le ofrece dura almohada
 es un despertador de su reposo,
 955 infiel cojín, con fraude simulada,
 convertido en martillo riguroso,
 empuja en la cabeza, reclinada,
 el penetrante cruel junco espinoso,
 y pendiente del aire al desarrimo,
 960 en él encuentra más seguro arrimo¹²⁵.

Palabras del Señor en la Cruz

Siete palabras, lastimado, entona:
 a la madre y discípulo encomienda,
 de sed se queja y al ladrón perdona,
 ruega por quien le ofende tan sin rienda,
 965 laméntase que el padre lo abandona,
 y en el ara sangrienta, humilde ofrenda,
 el testamento da por consumado,
 cumplido el nuevo, el viejo cancelado¹²⁶.

¹²⁵ La Cruz, como dura almohada, no permitía descansar a la cabeza de Jesús, pues la presionaba contra la corona de espinas, “cruel junco espinoso”. De esta forma, Cristo prefiere no recostarse y permanecer con la cabeza en el aire, “pendiente del aire”, donde encuentra “más seguro arrimo”, para evitarse ese dolor.

¹²⁶ En esta estrofa se concentran las siete palabras que Jesús exclamó antes de la muerte: encomienda a María con el apóstol san Juan, pide agua, perdona al ladrón, pide perdón por aquellos que lo han ofendido, piensa que Dios lo ha abandonado y cancela el Antiguo Testamento —“Todo está cumplido”—. Como ejemplo: “(Mientras tanto, Jesús decía: ‘Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen’)” (Lucas 23: 34). La séptima palabra, cuando encomienda su espíritu a Dios, se expresa en la última octava del canto. || 968. Verso bímembre que permite oponer el Antiguo Testamento, ya consumado, al Nuevo.

La esponja

122

970 Siendo de vivas aguas el Torrente,
—Sed tengo— dijo, y vil ministro, aleve,
al seco labio aplica irreverente
ebria esponja, que acerbo licor bebe,
y cuando canta el idumeo paciente,
libre de horror aquella porción breve,
975 al Job divino, osados los agravios,
no le quisieron recebar los labios¹²⁷.

123

980 Hidrópica la esponja de amargura
al labio brinda su licor en vano,
si amargo acíbar su rigor procura,
en la madre lo tiene muy cercano;
chupe el diluvio de corriente pura,
en que se inunda Cielo soberano,
que de la madre lágrimas vertidas,
hieles al hijo le serán bebidas¹²⁸.

¹²⁷ A pesar de que Cristo se encontraba inundado en las aguas de su propia sangre, pidió agua pues tenía sed. Un soldado, vil y traidor —“aleve”—, le acerca la esponja con hiel —el “acerbo licor”— para que beba, y cuando aquel Job divino pide más —“y cuando canta el idumeo paciente”— no le quieren dar. || 969. *Torrente*: Cristo, puesto que se desangra. || 975. *Job*: personaje bíblico que fue tentado por Satanás, con permiso de Dios, para probar su fidelidad hacia éste. Fue natural de Edom o Idumea. || 972. *acerbo*: ‘Áspero al gusto, agrio, desabrido y amargo’ (*Dicc. Aut.*). || 976. *recebar*: ‘Echar recebo’, es decir, ‘Cantidad de líquido que se echa en los toneles que han sufrido alguna merma’ (*DRAE*).

¹²⁸ Cristo no encuentra suficiente amargura en la esponja con hiel que le dan a beber; si lo que busca es licor amargo, en la madre lo tiene cerca: beba entonces el puro diluvio de lágrimas en que se inunda ella, que serán, por amargas, como hiel para su hijo.

985 Si compasivo el padre permitiera
 que hacia la madre el hijo se acercara,
 todo el mar de amarguras le bebiera,
 por que el virgíneo rostro se enjugara;
 por inútil la esponja no sirviera
 990 para que hieles tantas le chupara,
 que, de su tierno amor en los arrojios,
 fuera la lengua esponja de los ojos¹²⁹.

Blasfemias con que le escarnecen

—Que baje de la Cruz— la turba grita,
 e hijo de Dios le adorarán leales;
 995 generación adúltera y maldita,
 antepone a las obras las señales,
 que Dios (si señas buscan) lo acredita
 el sufrimiento de blasfemias tales,
 pues alto esfuerzo fue de su potencia
 1000 no vencer la ignorancia a la paciencia¹³⁰.

¹²⁹ Si antes la madre quería beber la sangre de su hijo para aliviarlo de sus penas, ahora el hijo, si Dios le permitiera bajar de la Cruz, se acercaría a ella para beber sus lágrimas amargas y enjugar su rostro. Por efectos del amor hacia su madre, la lengua de Cristo se convertiría en la mejor esponja para absorber las lágrimas de María —pues una esponja común sería inútil para ello—.

¹³⁰ La turba le grita a Cristo que baje de la Cruz, para probar que realmente es hijo de Dios. De esta forma, no ven las señales que Dios ya les está dando: soportar las blasfemias que le dicen —“lo acredita / el sufrimiento de blasfemias tales”— y tener paciencia para no desmentirlos —“pues alto esfuerzo fue de su potencia / no vencer la ignorancia a la paciencia”—, al tiempo que los sucesos pasados: el eclipse y el rasgamiento del velo, que esta “generación adúltera y maldita” no ve.

El centurión convertido

126

1005 Señales les da ya de luz radiante,
del noble centurión atento el oído,
pues juzgó seña de deidad amante
rogar por quien le ofende el ofendido;
padrón heroico de la fe triunfante,
altamente elevado de rendido,
contra la obstinación del pueblo ciego,
que las injurias no anegó en el ruego¹³¹.

Muere el Señor en la Cruz

127

1010 Ya la muerte feroz licencia toma
(que sin ella era vana su osadía),
ya el animado Templo se desploma,
que ha de reedificarse al tercer día,
ya el noble puro espíritu se asoma
y al padre lo encomienda, a quien lo envía,
1015 ya espira con clamor y voz tan fuerte,
que es su muerte la muerte de la Muerte¹³².

¹³¹ El centurión romano está atento a las señales que Cristo da. Ahora sí lo cree Dios por oírlo rogar por aquellos que le ofenden. Así, Cristo triunfa ante el pueblo ciego, que no detiene las injurias ni ante este ruego, y de rendido pasa a ser elevado. “Y el centurión, y los que estaban con él guardando a Jesús, visto el terremoto, y las cosas que habían sido hechas, temieron en gran manera, diciendo: Verdaderamente Hijo de Dios era éste” (Mateo 27: 54). || 1002. *centurión*: ‘En la milicia romana, jefe de una centuria’ (*DRAE*).

¹³² Jesús finalmente muere —“el animado Templo se desploma”—, pero se anuncia que resucitará al tercer día; además, hay una alusión a las últimas palabras de Cristo, que encomienda su espíritu a su padre. La muerte de Cristo representa la victoria contra la Muerte, pues él murió para dar vida eterna y perdón a los pecados de la humanidad.

Epitafio que grabó el Amor en el sepulcro que labró del mármol del corazón de María santísima

Absorta est mors in victoria

Corin. 15: 54¹³³

SONETO

Guarda este Mármol puro immaculado,
en escultura fiel, al rey de gloria,
que alcanzó con su sangre la victoria
del Infierno, la Muerte y el pecado.

En el virgíneo pecho lastimado,
para recuerdo de su amarga historia,
cincel siendo el dolor y la memoria,
este epitafio Amor dejó grabado:

Guarda esta Virgen, urna compasiva,
del humanado Dios la imagen yerta,
y de la Muerte, a quien de imperio priva;

y en esta losa de dolor cubierta
yace la muerte de la Muerte viva,
yace la muerte de la vida muerta.

¹³³ Esta frase de la Biblia, que simboliza la victoria de Cristo sobre la Muerte, corresponde con la última frase del versículo 54 del capítulo 15 de la primera carta de san Pablo a los corintios en donde dice: “Y cuando esto corruptible fuere vestido de incorrupción, y esto mortal fuere vestido de inmortalidad, entonces se efectuará la palabra que está escrita: Sorbida es la muerte con victoria”.

CONCLUSIONES

Después del recorrido que ha supuesto este trabajo, considero que la edición y el estudio de la *Métrica Pasión* permitieron un acercamiento pormenorizado a algunas de las características, si no todas, que posee una épica religiosa de tradición renacentista. El poema del padre Carnero, a modo de representante de la epopeya sacra del siglo XVIII en Nueva España, nos dio la oportunidad de reflexionar, sí sobre los procedimientos que se atendían en la escritura de una épica de temática religiosa, pero también sobre las implicaciones que conllevaba expresarse cristianamente en el género poético más culto de los siglos XVI, XVII y XVIII en la tradición hispánica y en el resto de Europa. Representaba, en primer lugar, la superación del canon de poesía profana mediante la creación de una obra que atendiera al género más eminente de la tradición poética del momento —cuyo autor más sobresaliente fue Virgilio con su célebre *Eneida*—, pero también, y sobre todo, la confluencia de ambas tradiciones, la profana y la sacra que, en términos literarios y de épica, se expresa en la transformación a lo divino, por parte de los autores, de ciertos recursos utilizados por el género de la epopeya.

El encuentro entre lo profano y lo religioso en este tipo de composiciones es posible notarlo en las palabras y en las discusiones de preceptistas y escritores, que suscitaron la hechura de un poema épico en torno a María, a Jesucristo o a cualquier santo, pues quien escribía tenía como propósito integrar el tema cristiano y la tradición literaria del poema heroico en una única composición, hecho que se expresó, muy a menudo, en la declaración de acercamiento y a la vez de diferenciación con respecto a las normas del género, que hacían los autores, incluido Carnero —por ejemplo, la invocación a Dios y ya no la invocación a la musa, la declaración de un canto cristiano en contraposición con uno profano o la utilización de figuras mitológicas adecuadas a los hechos religiosos, como es el caso de Cupido en la *Métrica Pasión*—. De igual forma, el hecho de que Juan Carnero escribiera una epopeya cristiana durante el primer tercio del siglo XVIII, retomando los frutos de las discusiones y decisiones poéticas de siglos anteriores, nos indica la permanencia de una tradición de la épica religiosa que había traspasado las décadas, desde que se comenzó con los primeros autores en el siglo XVI, y la naturalidad y práctica que ya poseían estas manifestaciones literarias en la época en que se desarrolló nuestro autor.

El poema del padre Carnero, a pesar de lo que la crítica literaria ha expresado someramente sobre él, es un poema no solo pasionario, sino también mariano, pues los protagonistas, madre e

hijo, se mantienen unidos por el amor y el dolor de la Pasión: en Cristo físicamente y en María espiritualmente. Algunos de los principales recursos que utiliza Juan Carnero son referentes al tratamiento del maravilloso cristiano, cuya utilización se remonta a los poemas épicos religiosos del Renacimiento y a las discusiones teóricas sobre ellos, de tal forma que en la *Métrica Pasión* se encarnan los ángeles y la presencia de seres infernales que acentúan los matices morales de los dos bandos que luchan en la batalla épica contra el pecado. De igual forma, en la composición podemos hablar de un heroísmo cristiano que exalta las virtudes religiosas como el sufrimiento paciente, expresado en la brutalidad del padecimiento de Jesús, así como un sufrimiento interno, visto en el personaje de la Virgen María cuyo martirio ocurre en su corazón. Por último vimos la presencia de uno de los artificios más representativos de los poemas épicos cristianos desde el siglo XVI: la écfrasis con valor temporal en conjunto con la alegoría, propuesta y utilizada por Sannazaro en *De Partu Virginis* y, como se vio en este trabajo, el recurso predilecto del padre Carnero, puesto que fue el eje principal que contribuyó a ampliar los márgenes cronológicos de la historia de la Pasión y así enlazar la narración de la agonía de Jesús con la de su madre durante el camino al Calvario, sucesos que bíblicamente no están unidos durante la Crucifixión. Si bien en el poema de Carnero se advierten algunos otros elementos de la tradición épica como símiles, comparaciones y epítetos, la *Métrica Pasión* no presenta algunos otros tópicos que eran recurrentes en los poemas épicos sobre la Pasión, como la conversación celeste —quizá por la temática mariana que tiene aparejada—.

Podemos decir, entonces, que la *Métrica Pasión* es un digno representante de la épica sacra en Nueva España, en su interior encontramos la confluencia de elementos con larga tradición: advertimos, como se ha dicho, la presencia de algunas lecturas, como algunos pasajes de *La Christiada*. Además, nuestro poema se nutre de la narrativa evangélica —incluso la referencia a otros libros de la Biblia de donde extrae ejemplos—, de la práctica popular del *viacrucis* y de la tradición del culto a la Virgen Dolorosa. La convergencia de estos elementos con la tradición literaria de la epopeya se advierte en el acercamiento y diferenciación consciente por parte del autor, como ya era natural en los poemas épicos religiosos, al expresar que su canto surge de un “nuevo Parnaso del sentimiento”, en contraposición con la poesía profana.

Por su parte, la investigación nos permitió conocer a Juan Carnero, personaje que abrió el panorama para el conocimiento del funcionamiento y las dinámicas propias de la orden jesuita; nos permitió adentrarnos en el mundo en que se desarrollaba y saber que, a raíz de su importancia en

la orden, los miembros de la Compañía decidieron publicar su poema en conjunto con el de Francisco de Castro. En este sentido se delinea un espacio en el que se desarrolló el autor y en el que estuvo su poema: un espacio religioso y apegado a la República de las Letras, preocupado por el acercamiento a la Antigüedad clásica y a la poesía de su tiempo, interesado en el financiamiento y estudio de las obras de sus integrantes y en la promoción cultural.

Por otro lado, una de las cosas que más enriquecieron el análisis de la obra fue conocer la vida del volumen, en virtud de que un libro no es algo, en semejanza a los géneros literarios o a la obra literaria, que permanezca aislado: sale de la imprenta y sufre vicisitudes que al estudioso de la literatura y de la historia del libro le dan pistas sobre los lugares en los que estuvo y que pudieron influir en sus posibles lecturas, quiénes pudieron haberlo oído en una lectura en voz alta o leído en una lectura en privado, lo cual nos abre el panorama sobre el mismo ámbito literario: la obra también es la lectura y la circulación que lo hacen transformarse. Así pues, se debe tener en cuenta que, si bien aún no se tiene registro de un público más amplio que se interesara por este tipo de poesía, un aspecto que me interesaba sobremanera en la investigación —aunque claro que uno no puede encajonar rígidamente los públicos—, creo que hemos podido delimitar uno de los ámbitos que se interesó en la épica sacra: como lo he dicho arriba, el ambiente de las órdenes religiosas, en específico la jesuita, dio una acogida importante a la épica religiosa, posiblemente porque proporcionaba herramientas para hablar y profundizar, por un lado, en torno a los dogmas y a las devociones populares y acontecimientos religiosos que se celebraban con la hechura de versos y, por otro lado, brindaba la oportunidad de practicar la manufactura poética, la versificación, la métrica, el aprendizaje del latín por medio de las obras más eminentes en la tradición literaria, así como por intereses estéticos y de gusto literario.

De igual manera, el conocimiento del aspecto material del libro permitió reconocer, en primera instancia, que se trataba de una única edición, mientras que las diferencias que presenta en relación con los grabados dejan abierta la posibilidad para evaluar los posibles grados de manipulación que pudo tener el texto: la inclusión posterior de grabados de la Dolorosa evidencia el acento en la lectura mariana que posee la obra y que no se revela en las palabras de quienes han hablado de él. En cuanto al título del poema, fue posible reflexionar sobre la relación entre éste, la obra y la incidencia de los editores: el proceso específico de la formación del libro tiene impacto en lo que el lector actual visualiza, pues, si bien no se tiene certeza sobre quién tituló la composición, se sabe que su contenido no tiene plena correspondencia con el de la obra. Estos

datos que parecen adyacentes permiten redondear el conocimiento de nuestro poema. Además, conocer la historia textual nos deja vislumbrar y fijar los muchos textos que son uno en realidad, y los aspectos materiales, grabados y marcas de manipulación, también son parte fundamental de la lectura, pues son elementos que los lectores novohispanos integraban al momento de leer —por ejemplo, la visualización de los grabados—. Por eso no se les puede echar de menos, ya que son un elemento más de significación.

Tras esta investigación quedan todavía otros estudios pendientes: falta un estudio más profundo de la producción de épicas sacras en Nueva España para tener un estimado en la prensa local, pues arrojaría datos interesantes, una revisión de la épica sacra con un corpus más amplio de estos textos, un estudio sobre los aspectos materiales del volumen, así como reflexionar sobre la manera en que concebimos y estudiamos la poesía religiosa en general en el presente, ya que la falta de interés que ha tenido la crítica en la épica sacra revela que aún queda mucho por hacer. Quien lea los versos del padre Carnero encontrará aún un sinfín de aspectos por explorar, a los que, confío, podremos volver en un momento posterior; pero, por el momento, cierro este recorrido que me permitió, ante todo, reconstruir la historia y la vida de un poema y de su autor.

APÉNDICE 1. ESTUDIOS SOBRE ÉPICA RELIGIOSA EN LENGUA ESPAÑOLA

En la mayoría de los estudios que se dedican a abordar el desarrollo del género épico en España se aclara que en ellos no se tratará la épica sacra, o bien, se menciona que existió, pero no se estudia. Por ejemplo, Frank Pierce en su estudio *La poesía épica del Siglo de Oro* (1947), afirma lo siguiente: “Como era de esperar, los españoles proyectaron su espíritu religioso en lo épico, lo mismo que sobre las otras esferas de la vida creadora. De ahí los muchos poemas de tema sacro, con personajes del Antiguo Testamento [...]” (1968: 220); aseveración en la que no ahonda más ni se detiene a examinar. ¿Será que la presencia de épica sacra en territorio hispánico sólo se deba al “espíritu religioso” de los españoles?, creo que olvida la influencia del Renacimiento italiano con obras épicas de temática religiosa —como la ya mencionada pionera del género *De Partu Virginis* (1526) de Jacopo Sannazaro—. Por la misma línea, Máxime Chevalier en su libro *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII* (1976), al comenzar su capítulo correspondiente a la épica, remite a una nota a pie para explicar que ese estudio no abordará la épica sacra, pues “distinto público hubo de tener” (1976: 105), olvidándose de ella en su investigación. Es relevante, por tanto, vislumbrar el impacto que tuvieron este tipo de obras en la tradición literaria en lengua española.

Pocos son, entonces, los estudios publicados sobre épica sagrada que analicen su presencia en la tradición española o que se dediquen a examinar las características específicas de la epopeya de tema religioso, a pesar del importante número de obras épicas sagradas —Giovanni Meo documenta más de 80 en España y Nueva España entre 1552 y 1694¹ (en Davis, 2002: 145)—. Las principales investigaciones acerca del género de las cuales he tenido noticia y en las que he encontrado algún tipo de apoyo para la lectura del poema de Carnero son las siguientes: el artículo de Frank Pierce “Some Aspects of the Spanish ‘Religious epic’ of the Golden Age”, publicado en *Hispanic Review* en 1944, plantea el contexto español que permitió el florecimiento de la épica religiosa. Pierce hace un profundo hincapié en la Contrarreforma como aspecto determinante para la proliferación de estas obras. Asimismo, en su canónico estudio *La poesía épica del Siglo de Oro*, del año 1947, el autor establece una periodización de épicas religiosas a partir de la *Christo Pathia* (1552) de Juan de Quirós. En el capítulo séptimo realiza el análisis de algunos poemas épicos religiosos, como el *Montserrat* (1587) de Cristóbal de Virués, las *Grandezas y excelencias de la*

¹El dato se encuentra en Giovanni Meo Zilio, 1967. *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su San Ignacio de Loyola*, poema heroico. Florencia: Casa Editrice G. d’Anna / Università degli Studi di Facoltà di Magisterio / Istituto ispanico, p. 264.

Virgen (1587) de Pedro de Padilla, *Vida, muerte y milagro de S. Diego de Alcalá* (1589) de Gabriel de Mata, entre otros, de algunos de cuyos preliminares reproduce fragmentos. Cuenta, además, con un catálogo de poemas épicos y de traducciones².

De vital importancia para el estudio del heroísmo cristiano es el libro de Burton Kurth, *Milton and Christian Heroism. Biblical Epic Themes and Forms in Seventeenth-Century England*, publicado en 1959, en el que se esbozan las bases para el estudio del heroísmo en otras manifestaciones épicas sacras fuera de Inglaterra. En el año 1963, Thomas Greene dedica, en su libro *The Descent from Heaven: a Study in Epic Continuity*, un capítulo al estudio del poema épico de Sannazaro, *De Partu Virginis*, poniendo de relieve que la crítica del Renacimiento condenaba severamente los poemas épicos que no se ceñían por completo a los preceptos, lo cual ocurría, a menudo, con las épicas sacras y otros poemas a los cuales dedica su estudio.

Por otro lado está el texto de Margarita Peña “Notas para un panorama de la poesía épica colonial: la épica sagrada”, publicado en el libro *En torno al Nuevo Mundo* del año 1992. En este útil artículo la autora se dedica a recopilar algunos títulos de épicas sacras escritas por autores novohispanos, da una breve semblanza de los autores y de las obras. Del año 1997 es la tesis doctoral de Elena Calderón de Cuervo, *Poética y apologética en La Christiada de Diego de Hojeda*, de la Universidad Nacional del Cuyo. En este trabajo, Calderón de Cuervo se detiene a analizar las perspectivas de los estudios críticos, así como el contexto literario en el cual surgió *La Christiada*. Habla sobre el papel de la Iglesia, la sociedad y la literatura en el virreinato, que, sumado a la influencia de las preceptivas de Tasso, determinó en gran medida las tendencias de la escritura de la épica religiosa. En su tercer capítulo comenta la problemática de la adecuación de los principales tópicos épicos a los poemas de tema religioso, tales como el héroe, la invocación a la musa y el recurso a lo maravilloso. Posteriormente, en su capítulo cuarto esboza las características que hacen del poema de Hojeda una épica, y explica la estructura de la obra. Aborda los temas de las profecías, la angelología, la demonología y la écfrasis. Años más tarde, en su conferencia del año 2011 en el Primer Congreso sobre Épica convocado por la Universidad Nacional del Cuyo, “Los presupuestos teóricos en torno a la configuración épica de *La Christiada*”, Calderón de Cuervo establece una diferencia entre la estructura de este poema y otros de la tradición épica culta. La autora acentúa la compleja composición del poema de Hojeda en virtud del aparato doctrinario sobre el cual se

² Existe otro estudio de Frank Pierce que no he podido consultar por cuestiones de accesibilidad: “The Spanish ‘religious epic’ of the counter-reformation: A survey”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 18, 1941, pp. 174-182.

asienta; asimismo, hace un breve repaso de la importancia de las preceptivas y del Concilio de Trento en el desarrollo de la épica sacra. Este trabajo resulta muy útil entre otras cosas por la revisión que hace de las teorías de Tasso y de la trascendencia que su propuesta tuvo para la epopeya sacra.

Con relación a los aspectos formales, Modesto Calderón en su artículo publicado en 1999, “La *Eneida* como modelo de la épica culta española de tema religioso: el *Ignacio de Cantabria* de Pedro de Oña”, se dedica, partiendo del poema de Oña, a identificar los principales influjos del modelo de Virgilio y la transformación de los tópicos épicos en este tipo de composiciones: la cristianización de la musa, así como los recursos de la prolepsis, los símiles y el desarrollo de la vida de san Ignacio a modo de batalla. Del mismo año, “Algunas fuentes de la *inventio* en la poesía religiosa de Quevedo”, de Mónica Varela Gestoso, resulta importante en virtud de que analiza el *Poema heroico a Cristo resucitado* de Quevedo y establece sus principales fuentes textuales, mostrando que, por una parte, el poeta recurre a los textos canónicos de la Biblia y de los padres de la Iglesia; y por otro, retoma poetas clásicos latinos e italianos renacentistas, cuyos motivos e ideas debían adecuarse al nuevo contexto cristiano.

En el año 2000, Elizabeth Davis publicó su libro *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*, cuyo cuarto capítulo, “The Old World in the Poet’s Gaze: Christian Heroism and Alterity in Diego de Hojeda’s *La Christiada*”, se dedica a la reflexión sobre las implicaciones teóricas y estructurales de la épica religiosa. Aborda los principales influjos de los que se nutre el poema de Hojeda, entre los cuales se encuentran los evangelios, la hagiografía y los tratados teológicos, y pone énfasis en la construcción del heroísmo cristiano. La autora hace un profundo hincapié en que este nuevo heroísmo, más virtuoso, marcado por la agonía y el sufrimiento paciente, nos revela la perspectiva de la religión cristiana. En el año 2002 la misma autora, en el segundo volumen de *La historia de la literatura mexicana*, coordinado por Raquel Chang-Rodríguez, presenta su capítulo “La épica novohispana y la ideología imperial”, en el cual dedica un apartado al heroísmo cristiano, a propósito del anónimo *Poema de la Pasión*, escrito en Nueva España. En esta investigación Davis detalla los aspectos brutales y sumamente violentos que caracterizan las ideas de martirio en los poemas épicos sobre la Pasión de Cristo; con ello la autora arroja luz sobre una tradición de las representaciones de la Pasión que provenía desde la Edad Media. Por otro lado, en el año 2005 se publica el artículo de Vicente Cristóbal, “Virgilianismo y tradición clásica en la *Christiada* de fray Diego de Hojeda”, en *Cuadernos de Filología Clásica*, trabajo que se dedica a señalar la

intertextualidad entre la *Eneida* y la *Christiada*. Analiza la estructura del poema de Hojeda —retrospecciones y prospecciones—, así como el recurso de la éfrasis y de las visiones.

Adeline Johns-Putra dedica el segundo capítulo de su libro *The History of the Epic*, del año 2006, a la épica en la era del cristianismo. Pone de relieve el papel del *romanzo* en la subsecuente integración de la piedad y la misericordia en el héroe épico, pues los héroes caballerescos ya comenzaban a incorporar dichas características; asimismo, analiza la presencia de un tono de moralidad en estas composiciones, así como su carácter alegórico. Por su parte, Roland Béhar, en su estudio “Virgilio, san Agustín y el problema del poema heroico cristiano” del año 2009, publicado en la revista *Criticón*, sostiene que *De Doctrina Christiana* de san Agustín contiene una serie de criterios aplicables a la épica religiosa, por ejemplo, que es posible utilizar la alegoría como una alternativa para expresar las verdades cristianas, al tiempo que condenaba los mitos paganos, aspecto que nutrió múltiples debates sobre ello.

Por otro lado, en lo que respecta a los antecedentes y desarrollo de la épica cristiana, se encuentra el estudio de Marco Faini, “Heroic martyrdom unsung. Some reflections on the tradition of the Christian Epic in Renaissance Italy and the European context”, publicado en el libro *Wolfenbütteler. Renaissance-Mitteilungen* del año 2011. En este texto se reflexiona sobre la distinción entre los poemas cristianos y la épica sacra, la cual, a partir del Renacimiento, comenzó a adoptar los preceptos aristotélicos. También, en el 2015, el mismo autor publicó “La poetica dell’epica sacra tra cinque e seicento in Italia”, en la revista *The italianist*. Si bien el artículo no se centra en el panorama español, sí plantea una discusión muy fructífera acerca de los primeros debates de los escritores y preceptistas italianos en torno a las transformaciones que se debían hacer en una épica que tratara temas religiosos. Muestra que las cartas y los prólogos de los poemas son las principales fuentes de estudio de una teoría que, a pesar de que no se plasmó como tal, sí circulaba en el ideario de los escritores y tratadistas. En la época, afirma Faini, los preceptistas no eran conscientes del surgimiento de una nueva manifestación épica; además pone de relieve que la épica cristiana ancla sus raíces no sólo en el contexto de la Contrarreforma, aunque éste sí fue determinante, sino también en las expresiones de la poesía sacra de la Antigüedad y en el propio canon literario religioso del momento.

En las *Actas del I congreso internacional de estudios sobre la épica* en Argentina, del 2011, se presentan varias ponencias que abordan aspectos específicos que atañen a la épica sacra, como el de Jordi Cerdà, “Sobre èpica i hagiografia: el cas de sant Fèlix de Girona” o el de María Gauna,

“Santa Teresa de Jesús como personaje épico en la obra poética de Baltasar Elisio de Medinilla”. Finalmente, en 2019 se presenta la *Californiada: épica sagrada y propaganda jesuítica en Nueva España (1740)*, una edición del poema del padre José Mariano de Iturriaga por parte de Fernando Navarro, cuyo estudio introductorio se centra en aspectos importantes de la épica jesuítica: la presencia de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio y su vasta producción de poemas sobre los santos de la Compañía³.

En este brevísimo repaso bibliográfico se aprecia, en primer lugar, que no existe, para la literatura en lengua española, un estudio global sobre las posibles reflexiones que desató la épica de tema sacro en territorio español, lo cual se subsanaría con la lectura detallada de los prólogos de las obras, así como con la lectura de los poemas mismos en busca de reflexiones metapoéticas. Por otro lado, es necesario atender los análisis críticos publicados hasta el momento, centrados en aspectos y obras específicos —entre las cuales resalta, sobre todo, *La Christiada* de Diego de Hojeda—, pues son un llamado para continuar indagando en la épica de tema religioso, en virtud de que todavía existen muchas obras que merecen un acercamiento más detallado. Es indispensable seguir recuperando y analizando un corpus más amplio de esta poesía, así como plantear nuevas preguntas en torno a ella: ¿quién leía épica religiosa durante los Siglos de Oro?, ¿en qué espacios se desarrollaba, tanto en España como en la Nueva España?, ¿implicaba un público diverso?, ¿se hacía algún uso específico de ella? Por último, quisiera señalar la ausencia de estudios sobre obras de poesía épica cristiana del siglo XVIII, ausencia que sólo en parte podría explicarse por la disminución de creaciones de este tipo de poesía durante dicho siglo.

Hace ya tres décadas que Margarita Peña observó esta omisión de los estudiosos, particularmente en lo relacionado con la Nueva España: “Hay que señalar, por último, que la épica del siglo XVIII, sagrada y profana, tan significativa dentro de su particular contexto, como la de los siglos XVI y XVII, yace enterrada en archivos y bibliotecas” (1992: 250). A mi parecer, nos encontramos frente a una expresión muy fructífera de la épica culta que, si bien no se apega estrictamente a los preceptos atribuidos al género, muestra una latente preocupación teórica y una postura literaria en siglos marcados por el interés en la literatura sagrada.

³ Existe otra fuente que aborda la épica propia de los jesuitas, la cual, sin embargo, no he podido consultar: María Asunción Sánchez Manzano, 2017. “A Jesuit Poetic Doctrine: Mambrun’s *Dissertatio de epico carmine*”. *Evphrosyne. Revista de Filología clásica*, vol. 45, pp. 381-394.

BIBLIOGRAFÍA

Fuente directa

CARNERO, Juan, 1729. METRICA PASSION / DE EL HVMANADO DIOS, / en dulces, y lacrymosos accents, / bien templados à los Numeros / de el dolor. / *POR EL P. JUAN CARNERO, / de la Compañía de Jesvs.* / EN MEXICO, EN LA IMPRENTA REAL / de el Superior Gobierno, de los Herederos de la / Viuda de Miguel de Rivera Calderon, en el / Empedradillo.

Fuentes indirectas

Sobre el autor, la historia textual de la obra y la bibliografía material

ALEGRE, Francisco Javier, 1960 [1841-1842]. *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*. Tomo IV. Ernest J. Burrus y Félix Zubillaga [eds.]. Roma: Institutum Historicum.

ARRANZ ROA, Íñigo, 2003. “Las Casas Profesas de la Compañía de Jesús: centros de actividad apostólica y social. La Casa Profesa de Valladolid y Colegio de San Ignacio (1545-1767)”. *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 28, pp. 125-163.

BERISTÁIN Y SOUZA, José Mariano, 1883 [1816-1821]. *Biblioteca Hispano Americana Setentrional*. Segunda edición. Fortino Hipólito Vera [ed.]. Tomos I y III. Amecameca: Tipografía del Colegio Católico.

Biblioteca Nacional de España, s.a. “Datos”. [En línea]. Disponible en <<http://datos.bne.es/persona/XX1149434.html>> [Consulta: 16 de noviembre de 2020].

BUIGUÈS, Jean-Marc, 2015. “La razón de la enseñanza. La poesía en los colegios jesuitas del siglo XVIII: pedagogía y bibliotecas (1758-1767)”. *CESXVIII*, núm. 25, pp. 17-58.

“Carro de triunfo de la Iglesia. Alegorías y emblemas”. *ARCA arte colonial*. [En línea]. Disponible en <<http://52.183.37.55/artworks/1064>> [Consulta: 17 de noviembre de 2020].

CASTAÑO NAVARRO, Ana, 2008. “Sermón y literatura. La imagen del predicador en algunos sermones de la Nueva España”. *Acta Poética*, vol. 29, núm. 2, pp. 191-212.

CHARTIER, Roger, 2006. “Materialidad del texto, textualidad del libro”. *Orbis Tertius*, núm. 11, pp. 1-9.

CHINCHILLA PAWLING, Perla, 2009. “La República de las Letras y la prédica jesuita novohispana del XVII. Los paratextos y la emergencia del arte como sistema”. *EHN*, núm. 41, pp. 79-104.

- CHONG-DE LA CRUZ, Isabel, 2014. *Directrices para la descripción y catalogación del libro antiguo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- CLEMENTE SAN ROMÁN, Yolanda, 2003. “Análisis, identificación y descripción analítica del libro antiguo. Las ediciones y sus variantes: emisiones y estados”. En Manuel José Pedraza Gracia, Yolanda Clemente San Román y Fermín de los Reyes Gómez, *El libro antiguo*. Madrid: Síntesis, pp. 249-261.
- DECORME, Gerard, 1941. *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial (1572-1767)*. *Compendio histórico*. Tomo I. México: Robredo.
- DONAHUE-WALLACE, Kelly, 2001. “Nuevas aportaciones sobre los grabadores novohispanos”. *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 290-297.
- ESCAMILLA GONZÁLEZ, Iván y Olivia MORENO GAMBOA, 2021 [en prensa]. “El duque de Linares: innovación devocional en la corte virreinal novohispana a principios del siglo XVIII”. En Francisco Javier Cervantes Bello y María del Pilar López-Cano [coords.], *Recepción, mediación y conflicto en la Iglesia novohispana. Un acercamiento a la feligresía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- FERRARIO DE ORDUNA, Lilia E., 1996. “Variantes de edición y variantes de emisión y estados en impresos del siglo XVI”. En María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa [eds.], *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Vol. 1. Alcalá de Henares, pp. 579-586.
- GARCÍA AGUILAR, Idalia, 2011. *Secretos del estante: elementos para la descripción bibliográfica del libro antiguo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GÓMEZ HARO, Enrique, 1929. “Puebla y la literatura”. *Banderas de Provincia*, tomo 1, núm. 4, p. 2.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar, 1989. *La educación popular de los jesuitas*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- GUTIÉRREZ CASILLAS, José, 1977. *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*. Tomos XIV y XVI. México: Editorial Tradición.
- LANDÍVAR, Rafael, 1965. *Rusticatio Mexicana. Por los campos de México*. Octaviano Valdés [pról., versión y notas]. México: Editorial Jus.

- MACKENZIE, D.F., 2005. “El libro como forma expresiva”. En *Bibliografía y sociología de los textos*. Fernando Bouza [trad.]. Madrid: Akal, pp. 27-47.
- MAZZOCCHI, Giuseppe, 2012. “Los sermones de Antonio Vieira traducidos al español”. *Lectura y Signo*, núm. 7, pp. 165-179.
- MEDINA, José Toribio, 1989. *La imprenta en México (1539-1821)*. Ed. facsimilar. Tomo IV. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MIGUEL MEDINA, Aurora, s.a. “La evolución del ‘Systema Bibliothecae’ de la Compañía de Jesús y su influencia en la historia de la bibliografía española”. *Centro Virtual Miguel de Cervantes*. [En línea]. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-evolucion-del-systema-bibliothecae-de-la-compaa-de-jess-y-su-influencia-en-la-historia-de-la-bibliografia-espaola-0/html/009016ca-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html> [Consulta: 08 de febrero de 2021].
- MILLÁN, José Antonio, 2007. “Entre las hojas, el fruto”. *Libros y bitios (edición digital y tradicional)*. [En línea]. Disponible en <<http://jamillan.com/librosybitios/novedic.htm>> [Consulta: 17 de noviembre de 2020].
- MOLL, Jaime, 1979. “Problemas bibliográficos del Siglo de Oro”. *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 59, cuaderno 216, pp. 49-108.
- MORENO GAMBOA, Olivia, 2017: “Una lectura de la devoción seglar en Nueva España. Los manuales de ejercicios espirituales de los terciarios franciscanos (1686-1793)”. En María del Pilar Martínez López-Cano y Francisco Javier Cervantes Bello [coords.], *Expresiones y estrategias. La Iglesia en el orden social novohispano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Insituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- . Comunicación personal el 15 de enero de 2021.
- MUES ORTS, Paula, 2008. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte.
- Museo Claudio Jiménez Vizcarra, s.a. “Miguel de Ribera Calderón”. [En línea]. Disponible en <<https://www.museocjv.com/miguielderiveracalderon.htm>> [Consulta: 08 de febrero de 2021].
- OSORIO ROMERO, Ignacio, 1979. *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- “Polifonía-O vos omnes”, 2015. *Seminario Nuestra Señora Corredentora*. [En línea]. Disponible en <<https://lareja.fsspx.org/es/media/audio/polifon%C3%ADa-o-vos-omnes-9553>> [Consulta: 08 de febrero de 2021].
- PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto, 2012. “II. Introducción. *La compuesta de flores maravilla: Francisco de Castro*”. En Francisco de Castro, *La octava maravilla y sin segundo milagro de México, perpetuado en las rosas de Guadalupe y escrito heroicamente en octavas*. Alberto Pérez-Amador Adam [ed. y comentario]. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 19-49.
- PÉREZ SALAZAR, Francisco, 1923. *Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la época colonial*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- PONCE ALCOCER, María Eugenia, 2017. *Memoriales y cartas de jesuitas de la provincia mexicana: siglo XVIII*. México: Universidad Iberoamericana.
- RAMOS BENÍTEZ, Verónica, 2018. “La congregación de la Virgen del Pópulo, una devoción de la élite poblana”. *El Pregonero de la Ciudad*, nueva época, núm. 17, pp. 21-25.
- REYES, Alfonso, 1996. *Tres alcances a Góngora*. En *Obras completas de Alfonso Reyes*. Tomo VII. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 170-234.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, 2017. “Un nuevo laico ¿un nuevo Dios? El nacimiento de una moral y un devocionalismo ‘burgueses’ en Nueva España entre finales del siglo XVII y principios del XVIII”. *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 56, pp. 1-25.
- RUIZ GOMAR, Rogelio, 1997. “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 19, núm. 70, pp. 45-76.
- SAHAGÚN DE ARÉVALO, Juan Francisco, 1730. *Gazeta de México*, núm. 26. [En línea]. Disponible en <<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a34077d1ed64f169f705b?intPagina=1&tipo=pagina&palabras=Gazeta+de+M%C3%A9xico&anio=1730&mes=01&dia=01>> [Consulta: 17 de noviembre de 2020].
- SANCHIS, Javier y Víctor GAYOL, s.a. “Luis Álvarez Álvarez de la Cadena”. *Seminario de Genealogía Mexicana*. [En línea]. Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en <<https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=en&n=alvarez+alvarez+de+la+cadena&oc=0&p=luis>> [Consulta. 17 de noviembre de 2020].

- SOLANGE, Alberro, 2012. “De mexicanos a novohispanos”. *Historia Mexicana*, vol. 61, núm. 3, pp. 1209-1226.
- TENORIO, Martha Lilia, 2013. *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución*. México: El Colegio de México.
- VALDEZ, Brenda María y Rocío GONZÁLEZ, 2014. “La biblioteca ‘Luis González Obregón’”. *ANDAMIO, Historias*, núm. 87, pp. 107-112.
- VIDAL, Pelayo, 1729. “Dedicatoria” y “Prólogo”. En *Metrica passion de el hymanado dios, en dulzes, y lacrymosfos accentos, bien templados à los Numeros de el dolor*. México: Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera Calderón.
- VILLALOBOS, Joaquín Antonio, 1725. *Vida ejemplar y muerte dichosa del padre Juan Carnero*. Puebla: Imprenta de la viuda de Miguel de Ortega.

Sobre épica religiosa

- BARBOLANI, Cristina, 2020. “Las *gesta Dei* como imagen del universo: el poema sacro de Alonso de Acevedo”. [En línea]. *Criticón*, núm. 138, s.p. Disponible en <<https://journals.openedition.org/criticon/8420>> [Consulta: 16 de febrero de 2021].
- BÉHAR, Roland, 2009. “Virgilio, san Agustín y el problema del poema heroico cristiano (1520-1530)”. *Criticón*, núm. 107, pp. 57-92.
- CALDERÓN, Modesto, 1999. “La *Eneida* como modelo de la épica culta española de tema religioso: el *Ignacio de Cantabria* de Pedro de Oña”. *Cuadernos de Filología Clásica*, núm. 57, pp. 57-88.
- CALDERÓN DE CUERVO, Elena María, 1997. *Poética y apologética en La Christiada de fray Diego de Hojeda*. Tesis de doctorado inédita. El Cuyo: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
- , 2011. “Los presupuestos teóricos en torno a la configuración épica de *La Christiada*”. En *Actas del I congreso internacional de estudios sobre la épica*. Mendoza, Argentina: Instituto de Lenguas Clásicas / Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos, pp. 1-14.
- CÁTEDRA, Pedro, 2001. *Poesía de Pasión en la Edad Media. El Cancionero de Pedro Gómez de Ferrol*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.

- CEBRIÁN GARCÍA, José, 1989. “El género épico en España: de los poemas mayores al canto épico”. *Philologia hispalensis*, núm. 4, pp. 171-184.
- CERDÀ SUBIRACH, Jordi, 2011. “Sobre èpica i hagiografia: el cas de sant Félix de Girona”. En Lara Vilà [ed.], *Estudios sobre la tradición épica occidental (Edad Media y Renacimiento)*. Madrid: Editorial Caronte / Seminario de Poética del Renacimiento / Universitat Autònoma de Barcelona / Universidad Carlos III de Madrid, pp. 13-26.
- CHEVALIER, Maxime, 1976. “La épica culta”. En *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Turner, pp. 104-137.
- COURTNEY LOCKE, Jessica, 2007. “La *Navegación del alma* de Eugenio de Salazar y su acercamiento al género épico”. En Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunuen Ortega y Martha Lilia Tenorio [eds.], *De amicitia et doctrina: homenaje a Martha Elena Venier*. México: El Colegio de México, pp. 225-236.
- CRISTÓBAL, Vicente, 2005. “Virgilianismo y tradición clásica en la *Cristiada* de fray Diego de Hojeda”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, vol. 25, núm. 1, pp. 49-78.
- DAVIS, Elizabeth B., 2000. “The Old World in the Poet’s Gaze: Christian Heroism and Alterity in Diego de Hojeda’s *La Christiada*”. En *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*. Columbia: University of Missouri Press, pp. 128-172.
- , 2002. “La épica novohispana y la ideología imperial”. En Raquel Chan-Rodríguez [coord.], *Historia de la literatura mexicana. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. Vol. 2. México: Siglo XXI / Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 129-152.
- FAINI, Marco, 2011. “Heroic martyrdom unsung. Some reflections on the tradition of the Christian Epic in Renaissance Italy and the European context”. En *Wolfenbütteler. Renaissance-Mitteilungen*. Germany: Wiesbaden, pp.135-152.
- , 2015. “La poetica dell’epica sacra tra cinque e seicento in Italia”. *The italianist*, núm. 35, vol. 1, pp. 27-60.
- GASTI, Fabio, s.a. “La letteratura tardolatina. Un profilo storico (secolo III-VII d.C)”. *Lecture.org*. Disponible en <<https://www.lecture.org/la-letteratura-tardolatina-un-profilo-storico-secoli-iii-vii-dc-fabio-gasti>> [Consulta: 04 de agosto del 2020].
- GREENE, Thomas, 1963. *The Descent from Heaven: a Study in Epic Continuity*. New Haven / London: Yale University Press.

- HOJEDA, fray Diego de, 1611. *La Christiada*. Sevilla: Diego Pérez.
- JAÉN PIRLA, Adrián, 2019. *Maravilla e Historia en las épicas románica y germánica*. Tesis de grado inédita. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- JOHNS-PUTRA, Adeline, 2006. *The History of the Epic*. New York: Palgrave.
- KOHUT, Karl, 2014. “La teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos y la épica indiana”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 62, núm. 1, pp. 33-66.
- KURTH, Burton O., 1966. *Milton and Christian Heroism. Biblical Epic Themes and forms in Seventeenth-Century England*. Hamden / Connecticut: Archon Books.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, 1884. *Filosofía antigua poética*. Pedro Muñoz Peña [introd. y notas]. Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez.
- MARTÍNEZ, Miguel, 2011. “Género, imprenta y espacio social: una ‘poética de la pólvora’ para la épica quinientista”. *Hispanic Review*, pp. 163-187.
- NAVARRO ANTOLÍN, Fernando, 2019. “Estudio preliminar”. En José Mariano de Iturriaga, *Californiada: épica sagrada y propaganda jesuítica (1740)*. Fernando Navarro Antolín [ed., trad. y comentario filológico]. Huelva: Universidad de Huelva, pp. 11-65.
- PEÑA, Margarita, 1992a. “En torno a la poesía épica colonial: autores y obras”. En *Literatura entre dos mundos. Interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura / Ediciones del Equilibrista, pp. 211-251.
- , 1992b. “Notas para un panorama de la poesía épica colonial: la épica sagrada”. En *En torno al Nuevo Mundo*. Mercedes de la Garza [ed.]. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 121-134.
- , 2018. “La poesía épica en la Nueva España. Siglo XVI”. *Enciclopedia de la Literatura en México*. Disponible en <<http://www.elem.mx/estgrp/datos/255>> [Consulta: 02 de junio del 2020].
- PIERCE, Frank, 1944. “Some Aspects of the Spanish ‘Religious epic’ of the Golden Age”. *Hispanic Review*, vol. 12, núm. 1, pp. 1-10.
- , 1968. *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- PIÑA, Claudia, 2015. “El uso de la *amplificatio* en la construcción del decir amoroso del siglo XV: análisis del decir “A ti sola turbación” de Juan de Mena”. *Medievalia*, núm 47, pp. 82-88.

- RUEDA, Pedro, 2005. *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo xvii)*. Sevilla: Diputación de Sevilla / Universidad de Sevilla.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, 1996-7. “Historia, épica y novela: modelos genéricos y poética histórica (en el siglo xvii)”. *Philologia Hispalensis*, vol. 11, núm. 1, pp. 125-143.
- STEIN, Tadeo P., 2013. *Épica y gongorismo en la poesía guadalupana: La octava maravilla y sin segundo milagro (c.1680) de Francisco de Castro*. Tesis de doctorado inédita. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- , 2016. “Octava real y sintaxis gongorina. A propósito de *La octava maravilla y sin segundo milagro* (c. 1680) de Francisco de Castro”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 42, núm. 38, pp. 81-104.
- VARELA GESTOSO, Mónica Inés, 1999. “Algunas fuentes de la *inventio* en la poesía religiosa de Quevedo”. *La Perinola*, núm. 3, pp. 337-354.
- VEGA, María José, 2010. “Idea de la épica en la España del Quinientos”. En María José Vega y Lara Vilà, *La teoría de la épica en el siglo xvi*. Barcelona: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 103-135.
- VEGA, María José y Lara VILÀ [dir.], 2010. “Preliminares”. En *La teoría de la épica en el siglo xvi*. Barcelona: Editorial Academia del Hispanismo.
- VEGA Y CARPIO, Lope de, 1602. *Isidro*. Madrid: en casa de Iuan de Montoya.
- VILÀ, Lara, 2001. *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo xvi*. Tesis de doctorado inédita. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Filología Española.
- , 2011. “Presentación”. En Lara Vilà [ed.], *Estudios sobre la tradición épica occidental (Edad Media y Renacimiento)*. Madrid: Editorial Caronte / Seminario de Poética del Renacimiento / Universitat Autònoma de Barcelona / Universidad Carlos III de Madrid.
- VILLALBA SALO, Juan Carlos, 2021. *La naturaleza en la Eneida: descripción, simbología y metapoética*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VIRGILIO, 1899. *Eneida*. Miguel Antonio Caro [trad.]. Tomo I. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y C.
- VOGELEY, Nancy, 2018. “La poesía [en el siglo xviii]”. *Enciclopedia de la literatura en México*. Disponible en <<http://www.elem.mx/estgrp/datos/181>> [Consulta: 02 de agosto del 2020].

- WAGNER, 2001. “La contrafactura ‘a lo divino’ en la literatura de los Siglos de Oro”. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Beaticae*, núm. 29, pp. 75-83.
- WARDROPPER, Bruce, 1958. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid: Revista de Occidente.
- WELLEK, René y Austin WARREN, 1985. “Géneros literarios”. En *Teoría literaria*. Dámaso Alonso [pról.]. Madrid: Gredos, pp. 271-285.

Sobre la Virgen Dolorosa y la écfrasis

- ALONSO, Dámaso, 1970. “La simetría bilateral”. En *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, pp. 117-173.
- BOCCHETTI, Carla, 2006. *El espejo de las musas. El arte de la descripción en la Ilíada y Odisea*. [En línea]. Santiago: Centro de Estudios Griego Bizantinos y Neohelénicos “Fotos Malleros” / Universidad de Chile. Disponible en <<https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5585.carla-bocchetti-el-espejo-de-las-musas-el-arte-de-la-descripci%C3%B3n-en-la-il%C3%ADada-y-odisea>> [Consulta: 02 de febrero de 2021].
- CÁTEDRA, Pedro M., 2001. *Poesía de Pasión en la Edad Media. El “Cancionero” de Pedro Gómez de Ferrol*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.
- CONTRERAS GARCÍA, Adriana, 2013. *Comentar los sonetos neoepicúreos de Góngora*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- CURTIUS, Ernst Robert, 1955. *Literatura europea y Edad Media latina*. Tomo I. Margit Frenk y Antonio Alatorre [trad.]. México: Fondo de Cultura Económica.
- GAMBA CORRADINE, Jimena, 2006. “Hacia una lectura de la teoría neoplatónica del amor en *La Galatea*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 8, pp. 285-313.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, 2010. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Jesús Ponce Cárdenas [ed.]. Madrid: Cátedra.
- GUZIK, David, 2016. “La limpieza de Josué, el Sumo Sacerdote”. *Blue Letter Bible* [En línea]. Disponible en

- <https://www.blueletterbible.org/Comm/guzik_david/spanish/StudyGuide_Zec/Zec_03.cfm> [Consulta: 01 de agosto de 2021].
- Jesuitas Chile, 2019. “Viernes Santo y Viacrucis: La representación del calvario de Jesús” [En línea]. Disponible en <<https://jesuitas.cl/viernes-santo-y-via-crucis-la-representacion-del-calvario-de-jesus/>> [Consulta: 01 de agosto de 2021].
- Juan Pablo II, 2013. “Carta de Juan Pablo II a los artistas”. *Ciencia y cultura*, núm. 31, pp. 67-83.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Enrique, 2005. “El siglo XVII, siglo de la ‘Corredención mariana’”. *Salamanticensis*, vol. 52, fasc. 2, pp. 213-253.
- MALE, Emile, 1966. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. Juan José Arreola [trad.]. México: Fondo de Cultura Económica.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, 2008. “‘Plantus Mariae’: mujeres, lágrimas y agencia cultural”. *Arenal*, vol. 13, núm. 2, pp. 237-261.
- OLGUÍN CARRILLO, Nadia Zulem, 2019. *La écfrasis en la Descripción del templo de san Bernardo (1691), de Alonso Ramírez de Vargas, y edición del texto*. Tesis de licenciatura inédita. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RIESTRA, José Antonio, 2006. “María y la Eucaristía en Cristóbal de Vega”. *Scripta Theologica*, vol. 38, fascículo 2, pp. 753-776.
- ROBIN, Alena, 2013. “Vía crucis de pintura e imágenes de bulto en Nueva España”. *Atrio*, núm. 19, pp. 107-116.
- TRIVIÑO MONRABAL, María Victoria, 2017. “La Virgen de los Dolores y la Real y M. I. Congregación de Ntra. Sra. de los Dolores de Lérida”. En Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla [coords.], *Religiosidad popular. Cofradías de penitencia*. Madrid: R. C. U. Escorial-María Cristina.
- VARGAS LUGO, Elisa, et al., 2000. *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*. México: Fomento Cultural Banamex.
- VEGA, Garcilaso de la, 1969. *Poesías castellanas completas*. Elías R. Rivers [ed., introd. y notas]. Valencia: Castalia.
- WARNER, Marina, 1991. *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Juan Luis Pintos [trad.]. Madrid: Taurus.

Edición del poema y fuentes complementarias

ÁLVAREZ VALDÉS, Ariel, 2007. “¿Por qué Jesús no quiso tomar vino en la Cruz? Cuando uno vive un dolor con la mente puesta en Dios, el dolor no lo vuelve un desdichado, sino un consagrado”. *Gale Onefile*. [En línea]. Disponible en <<https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA166536757&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=07160062&p=IFME&sw=w&userGroupName=anon%7E1b1d5e69>>.

Banco de datos (CORDE). *Corpus diacrónico del español*. Real Academia Española. [En línea]. Disponible en <<http://www.rae.es>> [Consulta: 01 de febrero de 2021].

BERISTÁIN, Helena, 1995. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

Biblia Reina Valera Antigua. *Bible Gateway*. [En línea]. Disponible en <<https://www.biblegateway.com/?language=es>> [Consulta: 06 de octubre de 2020].

CHEVALIER, Jean, 1986. *Diccionario de los símbolos*. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez [trads.]. Barcelona: Herder.

CLARK DE LARA, Belem, Concepción COMPANY COMPANY, Laurette GODINAS y Aljandro HIGASHI [eds.], 2009. “Presentación”. En *Crítica textual: un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. México: El Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México.

CRUZ, sor Juana Inés de la, 2013. *El Sueño*. Alfonso Méndez Plancarte [ed., introd. y notas]. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Diccionario de Autoridades, 1726-1729. [En línea]. Disponible en <<http://web.frl.es/DA.html>> [Consulta: 06 de octubre de 2020].

Diccionario enciclopédico de Biblia y Teología. [En línea]. Disponible en <<https://www.biblia.work/diccionarios/>> [Consulta: 06 de octubre de 2020].

Diccionario etimológico del español. [En línea]. Disponible en <<http://etimologias.dechile.net/>> [Consulta: 06 de octubre de 2020].

EGIDO, Aurora, s.a. “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: ‘Amor constante más allá de la muerte’”. *Centro Virtual Cervantes*. [En línea]. Disponible en <https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/egido.htm>. [Consulta: 06 de octubre de 2019].

- Encyclopedia Britannica*. [En línea]. Disponible en <<https://www.britannica.com/>> [Consulta: 18 de febrero de 2021].
- GIGOT, Francis, 1908. *Catholic Encyclopedia*. [En línea]. New York: Robert Appleton Company. Disponible en <<https://www.newadvent.org/cathen/03475c.htm>> [Consulta: 06 de octubre de 2020].
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio, 2006. “El velo de la Verónica en la obra de Zurbarán”. En *Temas de estética y arte XX*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, pp. 105-144.
- GÓNGORA D., María Eugenia, 1996. “William Herebert: reflexiones acerca de la devoción al cuerpo de Cristo a fines de la Edad Media”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 49, pp. 117-124.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, 1981. *Poesía*. J.M. Caballero [ed.]. Madrid: Taurus.
- , 1994. *Las Soledades*. Robert Jammes [ed.]. Madrid: Castalia.
- , 2010. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Jesús Ponce Cárdenas [ed.]. Madrid: Cátedra.
- GRÉGOIRE, Louis, 1819-1897. *Diccionario enciclopédico de historia, biografía, mitología y geografía; traducido, amplificado y adicionado en la parte de España y América por una sociedad de escritores españoles y americanos*. París: Garnier Hnos.
- GRIMAL, Pierre, 1979. *Diccionario de mitología griega y romana*. Francisco Payarols [trad.]. Barcelona: Paidós.
- Grupo de Investigación PROLOPE, 2008. *La edición del teatro de Lope de Vega: las “Partes” de comedias. Criterios de edición*. [En línea]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en <http://prolope.uab.cat/obras/criterios_y_materiales_para_la_edicion.html>.
- GUEVARA GONZÁLEZ, Andrea, 2014. “El Viacrucis. Su representación en el espacio público. Una práctica retomada de la Edad Media”. En *Moral y religión en el espacio público y privado. XVII Encuentro de la RiFReM*. S.l: Mesa, pp. 77- 82.
- GUTIÉRREZ REYNA, Jorge, 2016. *Los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz. Edición crítica, introducción y notas*. Tesis de maestría inédita. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- HIGASHI, Alejandro, 2008. “La anotación en textos virreinales”. *Literatura mexicana*, vol. 19, núm. 1, pp. 43-74. [En línea]. Disponible en <<https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/582/580>>. [Consulta: 17 de febrero de 2019].

- JESÚS, Teresa de. “En la Cruz está la vida”. [En línea]. Disponible en <<https://ciudadseva.com/texto/en-la-cruz-esta-la-vida/>> [Consulta: 01 de febrero de 2021].
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, 1995. *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721). Primera parte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora María, s.a. “La Verónica y san Juan, dos siluetas individuales barrocas de Francisco Salzillo en la vía del calvario”. En Vicente Montojo Montojo [coord.], *Las imágenes de la Dolorosa, la Verónica y san Juan*. Murcia: Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno / Ayuntamiento de Murcia / Fundación Cajamurcia, pp. 141-155.
- Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. Real Academia Española. [En línea]. Disponible en <<https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0>>. [Consulta: 01 de febrero de 2021].
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 1997. *La edición de textos*. Madrid: Síntesis.
- , 2010. “Los testimonios únicos en la edición de textos medievales”. En *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Aviva Garribba [ed.]. Roma: Bagatto Libri, pp. 425-430.
- PIMENTEL, Julio, 2011. *Diccionario latín-español, español-latín*. México: Porrúa.
- Real Academia Española de la Lengua, 2014. *Diccionario de la Lengua Española*. [En línea]. Disponible en <<https://dle.rae.es/>> [Consulta: 08 de febrero de 2021].
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, 2006. “Devotio moderna, dramaturgia procesional e inventiva barroca. El paso de la puente del cedrón”. *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, núm. 28, pp. 195-229.
- TANODI, Branka M., 2000. “Documentos históricos. Normas de transcripción y publicación”. *Cuadernos de Historia*, núm. 3, pp. 259-270.
- “¿Un eclipse solar oscureció los cielos durante la crucifixión de Jesús?”. *Bibliatodo Noticias*. [En línea]. Disponible en <<https://www.bibliatodo.com/NoticiasCristianas/eclipse-solar-oscurecio-los-cielos-la-crucifixion-jesus/>> [Consulta: 06 de octubre de 2020].

Catálogos digitales y bases de datos

Catálogo de la Library of Congress. [En línea]. Disponible en <https://catalog.loc.gov/vwebv/searchBrowse> [Consulta: 17 de noviembre de 2020].

Catálogo de la John Carter Brown Library. [En línea]. Disponible en <http://josiah.brown.edu/search/> [Consulta: 17 de noviembre de 2020].

Catálogo de la British Library. [En línea]. Disponible en http://explore.bl.uk/primo_library/libweb/action/search.do?vid=BLVU1 [Consulta: 17 de noviembre de 2020].

CORTÉS ORTIZ, Cecilia, s.a. Base de datos Sermones impresos durante el siglo XVII en Nueva España. Historia de las Literaturas en México, Instituto de Investigaciones Filológicas.[En línea]. Disponible en <https://www.iifl.unam.mx/hlmnovohispana/#/PresentacionSermones> [Consulta: 08 de junio de 2021].