

La épica de la «Pasión» de Juan Carnero

Citlalli Luna Quintana

Una de las cúspides literarias del todavía vibrante conceptismo y de la poesía guadalupana en Nueva España es la *Octava maravilla...* del jesuita Francisco de Castro, publicada en 1729.¹ Con influjos gongorinos y tintes heroicos, se vuelven a narrar las apariciones de la Virgen de Guadalupe. El poema de Castro ha recibido toda clase de elogios a través del tiempo y es una de las lecturas obligadas para los estudiosos del virreinato novohispano. Su fortuna ha sido tal que en 2012 Alberto Pérez-Amador Adam publicó una edición del texto en el Fondo de Cultura Económica; sin embargo, parece que, ante la grandeza de los versos de Castro, hemos olvidado que en ese mismo volumen también se publicó un poema titulado *Métrica de la pasión del humanado Dios, en dulces acentos, bien templados a los números del dolor* del también jesuita Juan Carnero.

Se trata de un epilio —un poema épico con un solo canto— contrahecho «a lo divino» y compuesto por 127 octavas reales en las que el dios Cupido cincela la Pasión de Cristo en el corazón de María. Para comprender mejor la creación de este tipo de composiciones hay que tener en cuenta tres corrientes artísticas importantes en la España de los siglos XVI y XVII y, por tanto, su influencia en el Nuevo Mundo: la proliferación en los Siglos de Oro de este tipo de composiciones bajo el influjo de la corriente ovidiana surgida desde la Edad Media; la creación de poemas épicos españoles que seguían las estelas de Ariosto y Tasso; y las contrafacturas «a lo divino» que proliferaron al finalizar el siglo XVI.

Los epilios se componían no solo imitando a Ovidio: en gran medida seguían los preceptos de la épica de su tiempo. En la España aurisecular, hay un renacimiento de este género que siguió el ejemplo del *Orlando* (1516) de Ariosto y la *Jesuralén liberada* (1581) de Tasso; sin olvidar que todos los autores de epopeyas querían imitar a Homero, Virgilio y Lucano, principalmente.

Además, después de la importante adaptación que hicieron Boscán y Garcilaso de los metros italianos al castellano y su enorme influjo en la poesía culta, surgió en 1575 un libro que cambiaría el curso de las composiciones en lengua española: *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias christianas y religiosas* de Sebastián de Córdoba. A partir de su publicación surgió un raudal de poemas vueltos «a lo divino». Muy pronto estos contrafacta permearon en la épica; sin embargo, esta práctica se llevó a cabo, sobre todo, para imitar las grandes epopeyas con temas profanos y religiosos compuestas en Italia. Algunos ejemplos de estos textos en la Nueva España son, con tema profano, el *Nuevo Mundo y conquista* (s/f) de Francisco de Terrazas² y *El Bernar-*

¹ Francisco de Castro dejó listo el poema al menos cuarenta años antes, pues sor Juana lo elogia en *Alaba el numen poético del padre Francisco de Castro...*, Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. Lírica personal*, p. 338. No sabemos si algo semejante pudo haber pasado con el poema de Carnero.

² El texto, perdido, fue rescatado parcialmente por Baltasar Dorantes de Carranza en su *Sumaria relación* (1902).

do del obispo Balbuena (1624); con tema religioso, los *Desagravios de Cristo en el triunfo de Jesús contra el judaísmo* (1649) de Francisco Corchero Carreño, la *Thomasiada* (1667) de Diego Sáenz y el llamado por Méndez Plancarte «Anónimo de la Pasión».³

En este cúmulo de versos épicos «a lo divino» es donde se ubica la composición de Juan Carnero. Ya Martha Lilia Tenorio dijo en su *Gongorismo en la Nueva España* que este texto es de «inspiración netamente gongorina».⁴ En muchas de las octavas de este poema vamos a encontrar ecos gongorinos, ya sea en las construcciones gramaticales o en la alusión de los tópicos; sin embargo, «el gongorismo no sólo es la dificultad idiomática, sino que debe ser definido radicalmente por la variedad e hibridación de asuntos, formas, géneros, es mediante el examen de dichos elementos como debe analizarse e interpretarse el gongorismo colonial»;⁵ además, la estela de Góngora en el poema de Juan Carnero es mucho más amplia y propositiva.

Joaquín Roses, al hablar sobre el gongorismo en el virreinato novohispano, apunta lo siguiente:

«Complicar la expresión» no tiene la misma función en Góngora que en sus imitadores, empezando por los españoles. Góngora complica, oscurece y dificulta, entre otras cosas, para singularizar la materia común lexicalizada, en definitiva, para resemantizar desde el propio ejercicio poético (de ahí su modernidad radical). Cuando los imitadores lo hacen mediante el calco de expresiones concretas se desvanece toda esta revolución estética. Para encontrar a un verdadero gongorista habría que hallar una analogía en la actitud transformadora, en el ejercicio innovador.⁶

La actitud transformadora está presente en el poema de Carnero desde el epígrafe: «*Ecce lapis, et caelabo sculpturam eius, et auferam iniquitatem terrae*»

³ El poema fue dado a conocer por Alfonso Méndez Plancarte en su *Poetas novohispanos*, pp. 18-32. También está perdido y solo se conocen los fragmentos que antologó Méndez Plancarte.

⁴ Martha Lilia Tenorio, *El gongorismo en la Nueva España*, p. 110.

⁵ Joaquín Roses, «La alhaja en el estiércol: claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal», p. 420.

⁶ *Ibid*, p. 421.

(He aquí esta piedra y sobre ella grabaré su escultura, quitaré el pecado de la tierra)⁷ que justifica y da sentido al ejercicio poético: Juan Carnero confecciona una dilatada écfrasis para esculpir la Pasión de Cristo. Con el objeto de ilustrar mejor esta idea, es necesario hacer un breve apunte sobre la écfrasis, definida como la «descripción detallada de un objeto artístico».⁸

Aurora Egido recuerda las circunstancias que llevaron a hermanar la pintura y la poesía en el Renacimiento:

Como señala E. Gombrich, la concepción renacentista del progreso artístico nos es conocida a través de las *Vidas* de Vasari. En ellas se narra la ascensión de las artes hasta el pináculo de Miguel Ángel. Semejante idea ennoblecedora iba a influir poderosamente en los pintores del Renacimiento y en las sucesivas interpretaciones sobre la estimación del arte de la pintura. Ésta, ausente [...] del panteón clásico de las artes liberales, debía insertarse en él por vía analógica. No es extraño, por ello, que una lectura errada del dicho horaciano *ut pictura poesis* generara el famoso hermanamiento entre poesía y pintura, contando con el precedente de la frase que Plutarco atribuía a Simónides de Ceos: la pintura es poesía muda (*muta poesis*) y la poesía pintura que habla (*pictura loquens*).⁹

El ejemplo más antiguo está en la descripción del escudo de Aquiles que hizo Homero en la *Iliada*;¹⁰ fue tal el éxito de este fragmento en la Antigüedad que Hesíodo compuso un texto epigonal para el escudo de Heracles. Quedaron numerosos ejemplos en la poesía griega que se escribió con el modelo de estos autores, especialmente entre los poetas alejandrinos. También los latinos dejaron fragmentos memorables de este recurso literario y retórico; tal vez el más valorado se encuentre en el pasaje de la *Eneida* donde el lloroso Eneas recorre, junto a Acatos, los salones de la reina Dido que contienen pintadas numerosas escenas de la guerra entre argivos

⁷ Zacarías 3, 9.

⁸ DRAE.

⁹ Aurora Egido, *Fronteras del Barroco*, p. 164.

¹⁰ Homero, *Iliada*, XVIII, vv. 478-608.

y aqueos cuyo desastroso fin los hizo huir de Troya y vagar por el ponto en infeliz destierro.¹¹

En el poema de Carnero la écfrasis se convierte en el procedimiento retórico de mayor importancia, debido a que el lector no nada más observa la figura de La Dolorosa como escultura, sino que asiste al momento de ser cincelada toda su Pasión. Además del epígrafe, la intención artística se anuncia en el título que abre los versos: «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»¹² y despliega esta idea en la siguiente octava:

Un artífice ciego, cuyo oficio
es del amado fabricar ideas,
que oscurecieron 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.¹³

Así, Cupido —quien tiene como oficio fabricar con sus flechas ideas en el amado— opacó a Dédalo —famoso arquitecto y artesano que construyó el laberinto de Creta— sin tener que abandonar su oficio de arquero, pues en cada tiro dibuja los bosquejos de la Pasión de Cristo y, al mismo tiempo, provoca heridas en el corazón de María. Versos más adelante, se nos presenta a la Virgen como el mármol en el que se va a tallar la Pasión:

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:
única al tronco la virgínea piedra
era de mármol amigable hiedra.¹⁴

Al lado derecho del tronco hay un mármol que no se le separa, parece extraño a esa tierra, pero también que es parte de los peñascos, tanto, que el mismo monte Calvario dudaba si era parte de él, pero al compararlo con las otras peñas, se percató de que superaba a todas en candor y firmeza. La piedra virginal estaba unida al tronco como una hiedra en la que Cupido grabaría su obra. A partir de la octava 16 comienza la écfrasis de la Pasión con un lenguaje bélico:

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
alada artillería: sangriento riego
el mármol brota; porque vea la vara
que de otra peña producía cristales,
que la del Gólgota brota corales.¹⁵

Sin atender a nada, Cupido se prepara para la sangrienta guerra, es decir, para cincelar en el corazón de María cruentas escenas de la Pasión. Lanza contra ella flechas y brota sangre del mármol. La otra vara, a la que hace referencia el poeta, es la de Moisés, una escena narrada en el Éxodo, cuando golpeó una piedra en el desierto y brotó agua;¹⁶ en el poema, de una peña sale agua, de la otra (el Calvario), sale sangre. Desde el inicio de la écfrasis el narrador advierte que el cincelado de la Pasión será como una guerra, plantea un escenario lleno de sangre que emana del corazón mariano que va a contrastar asiduamente con la blancura del mármol y la quietud de la estatua.

Versos más adelante se narra el momento en que Jesús suda sangre en el huerto de Getsemaní:

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: [...]
Suspende el pulso el estatuario yerto,
cuando graba el cincel rosa por rosa,
de las que vierte el animado huerto:

¹¹ Virgilio, *Eneida*, I, vv. 453-493.

¹² Juan Carnero, *Métrica de la Pasión...*, p. 1.

¹³ *Ibid.*, vv. 33-40.

¹⁴ *Ibid.*, vv. 89-96.

¹⁵ *Ibid.*, vv. 121-128.

¹⁶ Éxodo 16, 5-6.

porque una mutación maravillosa
a la copia defraudada del acierto:
pues cuando, con destreza prodigiosa,
en la peña esculpía rosas divinas,
buscando rosas, encontraba espinas.¹⁷

El pasaje se encuentra en el evangelio de Lucas. Jesús, debido a su enorme angustia, suda sangre y sus nudillos también están cubiertos de rojo. La diosa Flora recoge las gotas de sudor para teñir sus campos. Eso es lo que el narrador nos dice sobre lo que está sucediendo en la escultura, sin embargo, Cupido se detiene cuando se percata que, al grabar las rosas del huerto en el pecho de María, estas se convierten en espinas por el dolor de la Virgen. Cabe destacar esta escena porque hay movimiento dentro de la escultura, uno independiente del que Cupido quiere tallar, se trata de una consecuencia de lo que producen las escenas en el pecho de María. Continúa el poema:

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 juzgará la empresa arrojando insano:
que, como son las penas glutinosas,
y para lastimar se robustecen,
clavadas una vez, se empedernecen.¹⁸

Cupido intenta arrancar las espinas de la piedra y plantar o esculpir rosas, pero su trabajo es en vano, pues fracasa antes de terminarlo; incluso su osadía podría considerarse insana porque, como las penas son pegajosas y se fortalecen para lastimar, una vez que son espinas, se hacen muy duras en el corazón de María. En estas octavas es posible observar la forma en que las escenas talladas por Cupido están animadas incluso sin su consentimiento. Por un lado, es común en la descripción de obras de arte que haya movimiento dentro de la pintura o la escultura, sin embargo, una de las propuestas más interesantes de Juan Carnero es la pérdida de control que tiene el artista —Cupido en

¹⁷ Carnero, *op. cit.*, vv. 169-184.

¹⁸ *Ibid.*, vv. 185-192.

este caso— sobre su propia obra, aludiendo, quizá, al tópico del Taller celestial.¹⁹ Por el otro, Quintiliano define la *evidentia* como:

La descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía) [...] se trata de la descripción de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad [...] la simultaneidad de los detalles, que es la que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el orador se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación del testigo presencial.²⁰

Es decir, la descripción de la escena está llena de movimiento y de detalles («acumulación detallante» o écfrasis) dentro de un objeto fijo, pues, ante los vanos intentos de Cupido por arrancar espinas y esculpir rosas, presencia el brote de más púas; la simultaneidad de la que habla Quintiliano sucede cuando el narrador y el lector se alejan de la escena y de la estatua para contemplar a Cupido en su infructuoso intento.

Otro de los aspectos por destacar en el poema es que, después de la descripción de cada escena de la Pasión en varias octavas, el narrador se dedica también a mostrar las consecuencias que esos sucesos tienen en el corazón de María; la innovación de Carnero consiste en que no es común en las écfrasis que el poeta se detenga a reseñar el sentir de los materiales, pues son objetos inanimados; sin embargo, en el poema de Carnero el mármol es una

¹⁹ Se alude a un tópico pictórico de enorme calado: «El pincel divino» o también llamado «El taller celestial». Tiene su raíz en la idea de que la imagen de María fue representada por primera vez gracias a un pincel inspirado por Dios —el de san Lucas—, es decir, la imagen tiene un origen divino; de esto se desprende que poco a poco se haya ido consolidando el tipo iconográfico de Dios Padre pintando un cuadro de la Virgen. Durante la Edad Media, Dios fue representado en el arte como un alfarero o un arquitecto; en el Renacimiento y el Barroco hispánico, esta imagen fue sustituida por la de un pintor.

²⁰ Quintiliano, citado por Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, pp. 224-225.

personificación de la Virgen María, cuya mayor cualidad es la constancia y la firmeza. Por ejemplo, en octavas anteriores fue narrada la escena donde tiran a Jesús de los cabellos y entonces vemos las consecuencias en el mármol:

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,
las que el viento se lleva hebras volantes
cuchillas son del pecho penetrantes.²¹

Cuando el corazón de María ve grabada la madeja de cabello de Jesús, a la letra se ve profetizada la melena del Nazareno, pues, así como la palma cuando tiene las hojas extendidas parece un cúmulo de estoques, así los cabellos que el viento se lleva son como cuchillas que penetran en el pecho de María. Aquí otro ejemplo: Cupido grabó en María la cruz que Jesús llevaba a cuestas:

Ya el corazón herido se resiste:
no ve al harpón 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:
que a tanto peso el corazón grabado,
esta vez sólo le fue Dios pesado.²²

El corazón de María, herido, se resiste y ya no ve las flechas de Cupido como cinceles, sino como guadañas que le causan dolor. Cargando la cruz que Cupido insiste en grabar, todo el vivir de María se transforma en un morir, porque a tanto peso de un corazón grabado y herido, esta vez el peso que sintió no estaba en la cruz, sino en el ver a su hijo cargándola. En el burilado de esta escultura, María no nada más sufre por revivir la crucifixión de su hijo, sino también, mediante el artificio poético, sufre y sangra por el estampado de la imagen y el movimiento que hay en ella.

²¹ Juan Carnero, *op. cit.*, vv. 456-463.

²² *Ibid.*, vv. 616-623.

Estos ejemplos son solo una breve muestra de la propuesta artística que hay en el poema de Juan Carnero que, como dijo Tenorio, es «de inspiración netamente gongorina», aunque el poeta no es gongorista solo en la alusión a los versos del cordobés, ni en la construcción de conceptos ingeniosos, ni en la hibridación de formas y géneros poéticos, sino que, además de todo eso, el jesuita lleva más allá su propuesta estética para narrar la Pasión de Cristo, cuyo antecedente más cercano está en el «Anónimo de la Pasión», compuesto aproximadamente un siglo antes; Carnero toma el mismo tema y revoluciona la manera en que presenciamos la Pasión de Cristo: queda abreviada en el acto de cincelar el virgíneo mármol y con ello el lector es testigo de las heridas, del dolor reavivado y del brote de sangre del corazón de María con el recuerdo de la muerte de su hijo. Juan Carnero sigue la estela de Góngora, sobre todo —como dijo Roses—, «en la actitud transformadora, [y] en el ejercicio innovador».

Fuentes

Carnero, Juan, *Métrica de la pasión del humanado Dios, en dulces acentos, bien templados a los números del dolor*. Cruz, Juana Inés de la, *Obras completas. Lírica personal*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, FCE, México D. F., t.1. Egido, Aurora, *Fronteras del Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990. Homero, *Iliada*, Gredos, Madrid, 1982. Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1967, t. 2. Méndez Plancarte, Alfonso, *Poetas novohispanos*, UNAM, México D. F., 1943, t. 2. Roses, Joaquín, «La alhaja en el estiércol: claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal (acerca del gongorismo colonial)», en Andrés Sánchez Robayna, *Literatura y territorio: hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Academia Canaria de Historia, Las Palmas de Gran Canaria, 2010. Tenorio, Martha Lilia, *El gongorismo en la Nueva España*, El Colegio de México, México D. F., 2013. Virgilio, *Eneida*, Cátedra, Madrid, 2008.