

LA CONTRARREFORMA Y LA POESÍA BARROCA AMERICANA

Las disímiles interpretaciones del *barroco* han pecado, en forma visible, de una excesiva generalización. Los ejemplos que pueden atraerse para ilustrar esta afirmación son numerosos.

Así, la solución propuesta por Curtius a través del término *manierismo*¹, destinada a eludir las seudointerpretaciones de la historia del espíritu, no ayuda a comprender de modo exacto los rasgos peculiares del manierismo gongorino, los de la tardía antigüedad latina o los del *modernismo* americano, y esta débil precisión del término no tiene otra causa que la amplitud de zonas literarias que se pretende fijar bajo un solo denominador incapaz de reflejar efectivamente la pluralidad de lo mentado.

Las “diversas maneras de ver” de Wölfflin² proyectan el análisis hacia un campo ya más restringido, la forma, pero es una posibilidad ilimitadamente tentadora para los que especulan con los *ritmos históricos* y, naturalmente, tal tentación no ha sido ni siquiera medianamente resistida³.

Estas reservas y tentaciones han influido en la índole metodológica de nuestra investigación que, voluntariamente, ha sido reducida a un sector bien preciso, exactamente determinado, como es la esfera

¹ Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955. Traducción de Margarit Frenk Alatorre.

² Heinrich Wölfflin. *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid, Espase-Calpe, 1952. Traducción de José Moreno Villa.

³ Basta citar los nombres de Carl Gebhardt, Orozco Díaz, Eugenio D'Ors para verificar la fuerza que han tomado las investigaciones en este sentido. Para comprobar la entrega total a este tipo de solicitudes, nadie más representativo que el investigador español Guillermo Díaz Plaja.

religiosa contrarreformista y, aún más, la ignaciana y su influencia en la poesía barroca de asunto cristiano en Hispanoamérica.

Nuestra tentativa es el primer esfuerzo sistemático encaminado en este peculiar sentido. Queremos decir con esto, que a pesar que una serie de estudiosos del arte barroco han llamado la atención sobre la importancia de las ideas ignacianas en las formas artísticas del siglo xvii, nadie se ha preocupado de verificar efectivamente esta relación de dominio⁴.

Para asumir esta tarea hemos trabajado con *Los ejercicios espirituales* y dos poemas mayores sobre temas religiosos. Estamos conscientes de habernos movido en un campo muy estrecho pero, también, tenemos la convicción que tal estrechamiento o reducción del campo operatorio es cada día más necesario en la interpretación del arte barroco.

La Humanización de lo Divino.

En los dos poemas mayores de asunto religioso del siglo xvii, el *Ignacio de Cantabria* de Pedro de Oña y *la Cristiada* de Fray Diego de Hojeda, aparece como rasgo relevante una estrecha relación de lo terreno y lo divino. Se trata, sin duda, de la peculiar visión de lo santo que propicia la Contrarreforma, visión expuesta magistralmente en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola.

El sentido más aparente, lo que no quiere decir que sea el más profundo de los ejercicios, consistía en el cultivo y la ejercitación de un determinado tipo de fe destinada a que el creyente lograra obtener una representación sensible del objeto divino, imaginado reiteradamente de modo similar a las cosas humanas, de lo cual terminaba por derivarse una relación íntima entre el creyente y lo santo.

El siguiente pasaje es altamente comprobatorio de lo afirmado:

“El primer punto es ver las personas (divinas) con la vista imaginativa, meditando y contemplando en particular sus circunstancias, y sacando algún provecho de la vista.

El 2º: oír con el oído lo que hablan o pueden hablar, y reflejando en si mismo, sacar dello algún provecho.

El 3º: oler y gustar con el olfato y con el gusto la infinita suavidad y dulzura de la divinidad, del ánima y de sus virtudes y de todo,

⁴ Quien nos ha proporcionado los mejores indicios y el impulso más seguro para este enfoque del asunto, ha

sido el tratado de Weisbach, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*.

según fuere la persona que se contempla, reflejando en sí mismo y sacando provecho dello''⁵.

Estaban, pues, cifrados los más altos ideales del espíritu contrarreformista, en producir en los fieles una visión estrictamente realista de las cosas del cielo, de lo cual resultaba una materialización o humanización de lo sobrenatural, de modo que la región divina no era penumbrosa, fascinante y terrible (*fascinans et tremendum*) como la vemos representada en el arte gótico, ni pastoril y platónica como en el Renacimiento, sino como una prolongación del mundo cotidiano con toda su peculiar estructura.

Tenemos, por consiguiente, como primer rasgo del motivo enunciado, la humanización de lo sobrenatural, el carácter realista y natural con que se presenta el cielo. Las notas específicas de esta presentación y que le dan su verdadera connotación al motivo son: El cielo como un lugar altísimo e inefable, pero concretizado en una serie de elementos fastuosos de origen palaciego, castillos, jardines, parques, columnas, tronos, salas deslumbrantes, tapices, puentes y muros, y el cielo como una región hecha con elementos telúricos, aunque en función distinta a lo habitual, en la que existe el mismo tipo de representaciones que conforman la vida de los hombres, fundamentalmente el tiempo y el espacio, de lo cual se infiere que la mejor manera de pintar el cielo es comparándolo (sin duda ventajosamente) con el mundo.

Podríamos sintetizar estos aspectos del motivo central diciendo que hay dos formas de presentación del cielo: *el cielo como un palacio, el cielo como un lugar comparable*.

El primer motivo, *el cielo como un palacio*, lo encontramos en la *Cristiada*:

*De los grandes palacios inmortales
donde vive el señor de los señores,
píntame las murallas celestiales,
las anchas puertas y altos corredores;
y aquellas salas en verdad reales
en materia y en arte y en labores,
y lo que estaba dibujado en ellas
con rayos de oro y esplendor de estrellas.*

*El sumo alcázar para Dios fundado,
sobre este mundo temporal se encumbra;*

⁵ *Ejercicios Espirituales*, Madrid, Colección Cisneros, 1944, pág. 61.

*su muro es de diamante jaspeado,
que sol parece y más que sol relumbra:*

*Luego sobre estas aguas caudalosas
están alegres y lindos corredores,
y galerías de marfil preciosas,
bañadas en suaves resplandores:
divisan desde allí todas las cosas
aquellos celestiales moradores,
y lastimales vernos fatigados
en pequeños y míseros cuidados.⁶*

El motivo aparece aquí iluminadoramente explicitado dando a entender cómo la Contrarreforma, específicamente el espíritu de los ejercicios de Loyola, encontró su más adecuada expresión simbólica en el arte barroco.

En el otro motivo, *el cielo como un lugar comparable*, podemos sorprender la pérdida de un antiguo tópico grecolatino: *el tópico de lo indecible*.

Como advierte Curtius, el tópico consistía en no encontrar palabras para referirse convenientemente al tema y tenía una serie de connotaciones, como que el autor no dice sino muy poco de lo que quiere expresar (*pauca e multis*), o bien, no se atreve a decirlo por la grandiosidad y altura de lo ensalzado, como en el panegírico, por ejemplo.

Así, el cielo en el arte religioso de la Edad Media se presenta fundamentalmente bajo el motivo de lugar incomparable o el lugar indecible. No hay palabras para describir el cielo.

En la poesía barroca este motivo sufre una torsión. Ahora se puede decir todo. El narrador se instala en el cielo y observa las acciones divinas y reproduce adecuadamente las palabras de Dios, nada se escapa al imperio de su mirada, nada es lo suficientemente sublime para exceder el poder expresivo de su lengua, nada lo admira tan fuertemente como para renunciar a la dicha de cantarlo: Ya la divinidad es decible y el cielo comparable.

Este motivo lo encontramos en el *Ignacio de Cantabria* de Pedro de Oña:

⁶ *La Cristiada*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo xvii, Poe-

mas Epicos, Ediciones Atlas, 1945, pág. 412.

*El tiempo se compone acá de instantes,
que allá la sabia eternidad ignora;
vecinos son de acá, el después i antes
que allá no hay más de un bien templado agora,
acá en tinieblas, i luz dos hai semblantes
i allá es con uno bello siempre Aurora;
que puro a mano llena da el rocío,
de la sin mezcla gloria, i sin hastío.*

*No corre el tiempo allí que está en cadena,
allí lugar no alcanza el movimiento,
No suena voz allí; más entresuena
un músico silencio en grave acento.
Golfo de gloria, eternidad serena,
donde zozobra el frágil pensamiento;
del cuando al como un bordo y muchos dando
por mar sin como, i piélagos sin cuando⁷.*

El motivo *el cielo como lugar comparable* es visible en esta descripción. El narrador está atrayendo constantemente a su pintura de la mansión celestial elementos terrenales. La polaridad bimembre del verso usado le permite ir describiendo por antítesis, y aún más, no por lo que el cielo es, sino por lo que no es en relación al mundo; este *no ser* se traduce solamente en la distinta función que observa una misma serie de elementos, tanto en la tierra como en el cielo.

Pero no sólo estos motivos están conectados al motivo central que investigamos. La humanización de lo divino se refleja, asimismo, en el especial carácter que asumen Dios, Cristo y los santos en el ámbito contrarreformista. La idea tradicional de la *Ecclesia militans* se infiltra poderosamente en el siglo xvii y al combinarse con los ideales caballerescos nace la visión de Dios como un rey, los santos como sus caballeros y los creyentes como los vasallos.

En el segundo capítulo de los ejercicios se desarrolla extensamente esta idea bajo el título de *El llamamiento del rey temporal ayuda a contemplar la vida del rey eternal*:

“El primer punto es poner delante de mí un rey humano, elegido de mano de Dios nuestro señor, a quien hacen reverencia y obedecen todos los príncipes y todos los hombres cristianos.

⁷ *El Ignacio de Cantabria*, Sevilla, 1936. Citamos de una edición mimeografiada hecha por la Cátedra de Li-

teratura Americana de la Universidad de Chile.

"El 2º: mirar cómo este rey habla a todos los suyos diciendo: Mi voluntad es conquistar toda la tierra de infieles; por tanto, quien quisiere venir conmigo ha de ser contento de comer como yo, y así de beber y vestir, etc.; asimismo ha de trabajar conmigo en el día y vigilar de noche, etc; porque así después tenga parte conmigo en la victoria como la ha tenido en los trabajos.

"El 3º: considerar qué deben responder los buenos súbditos a rey tan liberal y tan humano; y, por consiguiente, si alguno no aceptase la petición del tal rey, cuánto sería digno de ser vituperado por todo el mundo y tenido por perverso caballero".

"En la 2ª parte. La segunda parte deste ejercicio consiste en aplicar el sobredicho exemplo del rey temporal a Christo nuestro señor, conforme a los tres puntos dichos".

"1º punto. Y quanto al primer punto, si tal vocación consideramos del rey temporal a sus súbditos, cuántos es cosa más digna de consideración ver a Christo nuestro Señor, rey eterno, y delante dél todo el universo mundo, al qual y cada uno en particular llama y dice: Mi voluntad es de conquistar todo el mundo y todos los enemigo, y así entrar en la gloria de mi Padre; por tanto, quien quisiere venir conmigo ha de trabajar conmigo, porque siguiéndome en la pena también me siga en la gloria".

"El 2º: considera que todos los que tuvieren juicio y razón, ofrescerán todas sus personas al trabajo"⁸.

Esta idea peculiar del carácter de las personas divinas, que sustenta el repertorio ideológico de la Contrarreforma, la vemos reflejada como un motivo en la literatura barroca. Lo designaremos como *el motivo del servicio de Dios*,⁹ ya que se presenta cargado con las mismas connotaciones que tiene *el motivo del servicio del príncipe*, estribando la única diferencia que en un caso se sirve a un soberano temporal y en el otro al rey eterno. En ambos casos, el vasallo conquista, reconquista y lucha, expone su vida y su fortuna con el solo fin de aumentar la gloria del príncipe o aliviar sus cuidados. No se lucha por una mezquina recompensa terrenal o por el bien eterno del paraíso, sino por el anhelo de servir bien al príncipe.

Se ha dicho¹⁰ que la Contrarreforma aceptó todas las ideas, mitos

⁸ Op. cit., págs. 34-35.

⁹ La terminología fue propuesta por primera vez por Ramón Menéndez Pidal en *La lengua de Cristóbal Colón*.

¹⁰ Lo afirma Emilio Díaz Orozco en *Temas del Barroco*. Anejos del Boletín de la Universidad de Granada. Estudios y ensayos, III, 1947.

y representaciones del quinientos con una sola *conditio sine qua non*, la de centrar todo este mundo renacentista no ya en lo natural, sino en lo divino. El particular giro que ha tomado un motivo renacentista como el servicio del príncipe, giro que podría ser definido como *una vuelta a lo divino*, comprueba la vasta utilización que hizo la Contrarreforma de los elementos propios del mundo caballeresco y pastoril como una fuente de inusitadas vivencias para el creyente, y aclara la condición de receptividad extraordinaria que tuvo este movimiento frente al ideario renacentista.

Las notas específicas del motivo: Dios como *imperator* y las criaturas celestes como sus caballeros, aparecen claramente expuestas en la *Cristiada*:

*Aquí llegaban ya los cortesanos
del Rey supremo y cuando aquí llegaban (p. 413).*

*¿Eres por dicha el rey de los judíos?
Y Cristo: No es mi reino de la tierra;
que si lo fueran los vasallos míos
me librarán, les dijo, desta guerra (p. 440).*

*Se estremeció, y el Rey omnipotente
llamó a su cortes á la empírea gente (p. 459).*

*Tal amigo ángeles y siervos,
sintiendo de Jesús el triste llanto (p. 465).*

*A contar el linaje ilustre atienden,
que en número infinito apenas cabe,
de los mártires santos que murieron*

*¡Oh coronados de valiente roble,
gloria de Dios y asombro del infierno!
Caballeros invictos, animadme,
y como allí os honraron declaradme.*

*Señor, cantó Miguel, Señor, escucha
la historia de los ínclitos varones
que en fe desta tu nueva y santa lucha
han de vencer mil bárbaras naciones.*

*Y de Dios el intento cuidadoso
 cumplido en un ejército sagrado
 de mártires que sigan tu victoria
 entre manos murieron de traidores,
 por tu nombre y por tu gloria: ¡Oh rey bendito!
 Entre los cuales (mártires) dignos de memoria
 diez mil soldados son, ya capitanes,
 que la insignia honrarán de tu victoria,
 y serán tus carísimos Guzmanes:
 Estos hollando, hollando la terrena gloria,
 sufriendo injurias, padeciendo afanes,
 y amándote serán crucificados,
 nobles por su encomienda y estimado (p. 466).
 Aquellos cortesanos celestiales,
 y de otra suerte ilustres caballeros¹¹ (p. 497).*

Reparemos cómo constantemente se llama a los santos cortesanos, o a los ángeles caballeros invictos, o bien como aparece claramente fijada la idea del vasallaje. Asimismo, el servicio que prestan estos caballeros a su rey es notorio, de tal modo que las notas de sufrimiento, lucha y muertes destinados a aumentar la gloria y nombre del príncipe son altamente estimables en la presentación típica del motivo.

Estas mismas notas aparecen en *el Ignacio de Cantabria*, de Pedro de Oña. En las primeras estrofas ya se perfila, reveladoramente, el carácter caballeresco y militar que asume la presentación de lo santo:

*De aquel Cantabro capitán del cielo,
 musa de allá de las altas pruebas dime,
 ¡ el arduo fin que su gigante celo
 siguió alentando, ¡ alcanzó sublime.
 Por quien la Fe (llevada en limpio vuelo)
 donde a un discurso bárbaro se imprime,
 ves ya esculpida, ves grabado el nombre
 que ensalza Dios, que reverencia el hombre.¹²*

El verso inicial: *Cantabro capitán del cielo*, fija felizmente, por una parte, el motivo rastreado y por otra, se adelanta a expresar el

¹¹ Op. cit. ¹² Op. cit.

carácter activista y militar de Ignacio. El desarrollo de esta especial idea se continúa en la estrofa segunda, donde se evidencia el sentido bélico que asumirán las acciones del santo y su compañía:

*Dime la estrecha, dime el agria vía
por donde a los extremos de la tierra
su bien disciplinada Compañía
ha penetrado, haciendo ilustre guerra
a la jentilidad i apostasia:
al que sin luz, al que con ojos yerra,
aquí estirpando siempre, allá instruyendo,
i mártir sangre allá, i aquí vertiendo;*¹³.

Parece un hecho obvio, que en las obras de menor categoría estética, es más fácil aprehender un motivo porque el autor, ya sea por ingenuidad o cortedad de miras, nos presenta el motivo reducido casi a un esquema puro, con lo cual estas obras menores pasan a ser altamente beneficiosas para el estudioso al posibilitar la ilustración acabada de lo afirmado. En virtud de esta razón de beneficio nos permitiremos citar un poema de no muy alto valor lírico ni narrativo.

En una composición anónima, mexicana, aproximadamente de 1629, titulada *En la fiestas por la beatificación de San Felipe de Jesús*, aparece explicitado al máximo un rasgo del motivo del servicio de Dios: los mártires y santos como los caballeros valerosos de Cristo:

*De la Iglesia Militante
hoy sube al Cielo glorioso
un Soldado valeroso
a coronarse triunfante.
La palma y victoria alcanza
con tres lanzadas herido,
y así a la Gloria ha subido
sólo por punta de lanza.
Abrióle el costado fuerte
la lanza, pero ya abierta
halla del Cielo la puerta
con ocasión de su muerte*¹⁴.

¹³ Op. cit.

¹⁴ *Poetas novohispanos* (1621-1721).
Parte Primera. Estudio, selección y

notas de Alfonso Méndez Plancarte.
México, Ediciones de la Universidad
Nacional Autónoma, 1944, pág. 33.

Este motivo se extiende por toda la literatura barroca de la época y es así como en España Pedro de Rivedeneyra en la *Flos sanctorum* llama a los mártires: "Los gloriosos caballeros de Cristo; estos fortísimos guerreros, un escuadrón de tan lúcidos e invencibles soldados".

El motivo del servicio de Dios expresa, pues, cómo la Contrarreforma vivificó la antigua idea de la *Ecclesia Militaris* a través de los ideales caballerescos para presentarnos, en un último nivel, lo sobrenatural humanizado y colocar las más altas notas de piedad en un activismo cristiano, en los milagros y los martirios.

El motivo de la immanitas.

San Ignacio de Loyola insiste en que el practicante de sus ejercicios ha de imaginarse intensamente la pasión de Cristo y el infierno, sintiéndolos en todo su horror, crueldad y sugestión sangrienta.

Responde esta exigencia al motivo de la humanización de lo sobrenatural, en primera instancia, pero indica también en forma última, la utilización de una serie de elementos crueles y patéticos para reafirmar y despertar la piedad y la fe de los creyentes.

Así, uno de los episodios de la historia cristiana de la más alta estimativa en el arte barroco es la crucifixión de Cristo, por las posibilidades potencialmente sin límites que proporciona a la edificación de motivos patéticos y crueles. La escena de la crucifixión pasa a ser una situación típica en la cual lo sangriento y espantoso juegan un papel profundamente significativo. Se insiste, por ejemplo, en el detalle de la cruenta penetración de los clavos, en el crujido de los tendones, en el desgarramiento de la carne, o bien, en el sudor mortal que mana de las sienes, como en el orificio sangriento producido por el lanzazo. La descripción asume, de este modo, un carácter acusadamente naturalista, destinado a impresionar y emocionar hasta las lágrimas a los fieles.

Esta inclinación a representar escenas crueles y espantosas se refleja asimismo, en la elección de temas de martirios, que pasan a sustituir las escenas bíblicas.

En rigor, los asuntos de mártires ya habían sido tratados en los siglos anteriores, especialmente en las artes figurativas de los siglos xv y xvi, pero con una forma e intención muy distinta. La distinción puede fundarse en una serie de rasgos peculiares que informan la diferente estructuración del motivo en la pintura de martirilogios renacentistas:

- a) Los mártires son jóvenes hermosos;
- b) Su actitud frente a lo sayones es serena y resignada (*están en pose*);
- c) Los verdugos observan desde lejos, simétricamente agrupados, aunque prontos a actuar, y
- d) La gloria del cielo se ofrece visiblemente a los mártires personificada en ángeles que vuelan, o aun en la misma pintura de la mansión divina, colocada en lo alto del cuadro, circundada invariablemente por una nube.

Estos rasgos ya no se presentan; o han sufrido una grave transformación, en el arte barroco:

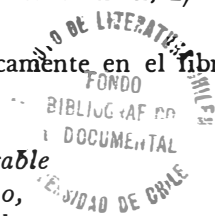
- a) Los mártires son ancianos arrugados u hombres enflaquecidos, torturados por las penitencias;
- b) Su actitud es de violencia agónica, dolor supremo y su expresión aparece deformada por el esfuerzo y los golpes de los sayones;
- c) Los verdugos actúan tumultuosamente, pisoteando, hiriendo, ultrajando y dando muerte al mártir, y
- d) La gloria esperada rara vez aparece, para hacer, de este modo, más patente la desesperación y abandono del mártir, que debe luchar solo contra la debilidad de la carne o el temor de renegar. Son típicos, en este sentido, de presentar el motivo, los cuadros de Rivera y, tal vez dentro de ellos, el más revelante sea el martirio de San Esteban.

Todos estos rasgos distintivos se pueden aproximar totalmente al campo literario como condicionantes del motivo de la *immanitas*.

Tendríamos, por consiguiente, dos motivos subordinados al motivo central que investigamos: 1) El motivo de la crucifixión; 2) El motivo del martirio.

El primer motivo aparece presentado patéticamente en el libro undécimo de *La Cristiada*:

*Dijo; y luego un ministro inexorable
la mano le pidió, la diestra mano,
y Cristo se la dio con rostro afable,
y la palma extendió fácil y humano;
y en ella puso un clavo el detestable.
feroz, gentil idólatra profano,
y alzó el martillo, y con menudo estruendo
dio y redobló furioso el golpe horrendo.*



*Pasó la blanda mano el hierro duro,
rompió nervios, fijóse en el madero;
y el cuerpo santo, cual batido muro,
a aquella parte se inclinó lijero;
mas Cristo le ofreció grave y seguro
el otro brazo, y con semblante entero;
y el sayón lo tomó para clavallo,
pero no pudo a su lugar llegallo.*

*Y así le ató un cordel con lazo estrecho,
y hasta ponerle firme y extendido
donde el otro agujero estaba hecho,
con fuerza lo estiró y lo tuvo asido:
desencajó con esto el sacro pecho,
y tomó un clavo agudo y escogido,
y atravesó con él la mano santa,
y con tanta crueldad y furia tanta.*

*Y de la misma suerte fue tirando
los pies, que no llegaban al barreno,
y así, los duros golpes redoblando,
el madero dejó de sangre lleno:
la Virgen santa, oyéndolo y mirando,
golpes y sangre recibió en su seno;
y por este y aquel noble sentido
lanzaba triste el corazón herido¹⁵.*

Reparemos en la sugestión sangrienta que nos proporciona el pasaje y en la insistencia de aspectos crueles y horrorosos destinados a impresionar la sensibilidad, como el contraste agudo entre la mansedumbre y la debilidad de Cristo y los manejos brutales, terriblemente eficientes, del sayón, lo que, en conjunto, termina por producir una escena de un dramatismo tan patético que ningún fiel, u hombre de mediana sensibilidad, puede dejar de sentirse conmovido frente a ella.

¿Aumenta el carácter cruel de la situación el hecho que la Virgen María esté presente en el martirio del hijo y aun alcance a recibir las salpicaciones de sangre de Cristo, con lo cual se introduce otra nota de sufrimiento y dramatismo que conforma la profunda resonancia del motivo y explica su fuerza conmovedora.

¹⁵ Op. cit., pág. 492.

En un poema mexicano anónimo volveremos a encontrar el motivo con todos sus rasgos peculiares:

*Sentóse sobre un brazo un sayón fiero,
y otro —con cruel violencia desusada—
en el brazo en que estaba el agujero
puso la hermosa mano delicada:
y con un esquinado fuerte acero
(para que en tal lugar fuera clavada)
la hirió atrevido, y con fatal estruendo
la palma a duros golpes fue rompiendo.*

*El cuerpo de Jesús se estremecía
al fuerte golpe que el martillo daba,
y al corazón sagrado de María
como a la sacra mano traspasaba:
de modo que más fuerte le sentía,
Pues —si al Hijo la mano atormentaba—
a María el corazón, que lastimado
es aún más que la mano delicado. . .*

*. . . Clavada ya una mano en el madero,
la otra al otro barreno no alcanzaba,
y así, para igualarla al agujero,
la furia necia en un cordel la traba:
hasta que el fuerte movimiento fiero
pudo alcanzar donde el barreno estaba,
y entonces con gran prisa la clavaron
y el libro corporal descuadernaron. . .*¹⁶

Es típico del afán naturalista barroco la descripción detallada y objetivada al máximo de los efectos de la muerte y, precisamente, esta connotación naturalista es la que, en última instancia, define el *carácter barroco* del motivo:

*Consummatum est, dice, ya postrado
el aliento al rigor de los dolores,
y el cuerpo sin vigor descoyuntado*

¹⁶ *Poema de la Pasión*. M. S. Anónimo novohispanos. Op. cit., pág. 24. mo Mex., ¿princ. del xvii? En: *Poetas*

*cuando mezcla la sangre con sudores:
el soberano pecho levantado,
los ojos con opacos esplendores,
traspillados los dientes, afilada
(muerta azucena) la nariz helada...¹⁷.*

Strictu sensu, estamos ante un cuadro post mortem configurado por ciertos patéticos detalles reveladores, como que Cristo tenía los dientes traspillados, los ojos opacos y la nariz afilada, que revelan la acuciosidad de *la mirada barroca* y u preferencias por elementos agónicos, preferencias desarrolladas ampliamente en una serie de motivos, como el que investigamos, o bien en otros de similar procedencia como aquel *del memento mori*.

El motivo del martirio aparece idénticamente configurado por los rasgos de lo sangriento y espanto o y el afán naturalista de expresión. Todas aquellas notas que hemos fijado en su presentación en las artes figurativas podemos sorprenderlas en *La Cristiada*:

*¡Oh buen Señor! pareceme que veo
al gran Laurencio...
gallardo capitán, decir: Volvedme
que bien asado estoy; fieros comedme.*

*Y que a Vicente predicando miro
... Su frente osada en el feroz tormento
ni una querella da, ni da un suspiro,
aunque le rasga el escorpión violento*

*con larga uñas y con garras dobles
el religioso pecho y carnes nobles.
y al viejo Policarpo venerable...*

*Y a Ciriaco atiende, ya cortada
la mano, y en la boca plomo ardiente
recibiendo, y su carne fatigada...*

*Y a Trifón con agudos escorpiones
rasgado, y con dos clavos encendidos
abiertos ya sus pies, y tres sayones
azotando sus miembros encogidos*

¹⁷ Op. cit., pág. 25.

*... la virgen Catarina,
... que la rueda de filos peregrina
quebranta con amor y paciencia...*

*Y a Lucía también...
olio y resina y fuego y pez venciendo,
mas al cuchillo el corazón rindiendo.*

*Y aquella Margarita refulgente,
... y degollada por tu amor, padece,*

*en el potro sin miedo atormentada
a la hermosa virgen Dorotea,*

*y cortados los pechos virginales
a Agata considera en cárcel dura*

*Juan desollado,icolás cubierto
de piedras, Berengario malherido,
Boninsino aserrado, y Pablo muerto
... Y Poncio atosigado con veneno,*

*Y seis predicadores de Tolosa,
trayendo sus cabezas en las manos*

Sadoc y otros cuarenta degollados¹⁸ (pp. 466-467).

Reparemos en la particular complacencia con que se obsevan y se seleccionan los rasgos más salientes y crueles: "Volvedme que bien asado estoy... Y a Ciriaco atiende, ya cortada la mano y en la boca plomo ardiendo, ... y cortados los pechos virginales de Agata... Trifón abiertos ya sus pies y tres sayones azotando sus miembros... trayendo sus cabezas en las manos..." y en la profunda estimativa por elementos patibularios reflejada en la repetida mención de la palabra degollamiento y en la enunciación de instrumentos de tortura utilizados contra las vírgenes martirizadas.

Todo este aparato sangriento está destinado, como lo afirmábamos al principio, a despertar y reafirmar la piedad y fe de los creyentes. En este sentido, era necesario presentar, primeramente, ilustres

¹⁸ Op. cit.

ejemplos del servicio de Dio , y nada más adecuado que estos *cabaleros de Cristo*, estos esforzados guerreros que, según el concepto contrarreformista, eran los mártires. Pero esto aún era insuficiente. La masas debían ser atraídas al seno de la religión mediante poderosos estímulos. La presentación idealizada o excesivamente estilizada de un martirio no era suficiente, tal vez, para conmover adecuadamente la sensibilidad del pro élito; había que concretizar al máximo los aspectos crueles, hacer inequívocamente visible el patetismo angriento que allí existía, exagerar, recargar, aun a riesgo de deformar gravemente la concepción tradicional de lo piadoso.

Pero, el *motivo de la immanitas* no sólo lo podemos sorprender en la vida religiosa de la época, concebido, en la última instancia, como un medio de propaganda para atraerse a los fieles, ino que penetra, también, en los antiguos tópicos caballerescos y guerreros y, en general, en toda presentación de la vida en la obra de arte.

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ