

EL POEMA HEROICO DE DIEGO ABAD COMO RETABLO BARROCO

Mariana Calderón de Puelles

Universidad Nacional de Cuyo

mcalderondepuelles@yahoo.com.ar

Resumen

El *Poema Heroico* de Diego Abad, denominado *De Deo Deoque Homine Heroica* (Cesena, 1780) presenta un diseño análogo al de los retablos barrocos del jesuitismo dieciochesco. Su estructura enmarcada, su división en partes, su fragmentación en cuadros autónomos, todo ello en torno a una figura central que es icono de la Compañía de Jesús, y, además la determinación de un punto de vista, permiten apreciar esta obra como un retablo verbal.

Palabras clave: poema heroico - barroco - retablo

Abstract

Diego Abad's *Poema Heroico*, titled *De Deo Deoque Homine Heroica* (Cesena, 1780), presents a design akin to the Baroque altarpieces built by the Jesuits in the XVIII Century. The framed structure of this work, its division into different parts, its fragmentation in independent pictures, all of these centered around the central figure: icon of the Society of Jesus; plus a particular point of view, permit to consider Abad's poem a verbal altarpiece.

Keywords: heroic poem - Baroque - altarpiece

1- Introducción

La tercera edición del poema del sacerdote jesuita Diego Abad, *De Deo Deoque Homine Heroica*, apareció en Cesena en 1780, un año después de la muerte de su autor en el destierro. Las ediciones que le precedieron, también en prensas italianas, no estaban completas. Es pues, la tercera la que presenta los cuarenta y tres cantos definitivos¹.

Se trata de un poema heroico de asunto religioso escrito en hexámetros latinos, muy virgilianos por su técnica, pero cuya materia es la doctrina expresada por la edición *Vulgata* de la *Biblia*, intertexto que se evidencia transformado por el estilo barroco del siglo XVIII americano².

Diego Abad fue un sacerdote jesuita mexicano que, junto con sus compañeros de Orden, partió al destierro después de la Pragmática Sanción de Carlos III en 1767. Esta generación de jesuitas expulsos estuvo conformada por una élite intelectual que pudo editar sus obras en Italia gracias a la generosidad de la corte de Bolonia, la que pertenecía, hasta la entrada de Napoleón, a los dominios de la emperatriz María Teresa de

¹ En 1773 apareció en Venecia la primera edición del poema, en la imprenta de Pitteri. La misma contenía 33 cantos y llevaba el título *De Deo heroica* y el nombre del autor estaba latinizado como *Iacobi Iosephi Labbe Selenopolitani*. En el año 1775 apareció una segunda edición, con 38 cantos, en la ciudad de Ferrara y de la imprenta de Rinaldi. Esta vez el nombre del autor apareció como *Didacus Iosephus Abadius Mexicanus inter académicos roboretanos agiologus*, pues había sido incorporado a la Academia de Roboreto o Rovereto. La tercera fue publicada en Cesena en 1780 en la imprenta de Blasini con la biografía hecha por Manuel Fabri y un retrato del autor. Esta fue, pues, la primera edición completa.

² Cf. Calderón de Puellas, M. (2011: 59-72).

Austria³.

En el destierro y a pesar de su débil salud, Abad terminó el poema que había comenzado en la Nueva España y a causa de sus méritos literarios la Academia de Rovereto lo admitió como miembro, honor que no se le había concedido a otro americano⁴.

³ Solo las cortes de Rusia y Prusia no acataron el decreto *Dominus ac Redentor* de Clemente XIV de 1773, y allí la Compañía siguió operando regularmente bajo el amparo de Catalina II y Federico II, respectivamente. El Papa, siguiendo la política del General de la Compañía, no abrió las puertas de sus Estados a los jesuitas para obligar a las naciones de Europa a darles asilo. Pero ni Portugal, ni Francia, ni Italia les dieron acogida. Supuso el Papa que esto obligaría a Carlos III a recibirlos, pero el monarca temía que este gesto debilitara su autoridad. La nave "Thetis", donde se encontraban los jesuitas novohispanos, entre ellos Abad y Landívar, estuvo seis meses varada en el puerto de Ajaccio en Córcega. Finalmente, fueron alojados en Génova, bajo la tutela generosa de la corte de Bolonia. Cuando Clemente XIV promulgó el 21 de julio de 1773 la breve pontificia *Dominus ac Redemptor*, en la que suprimía la Compañía quedaron los padres absolutamente desamparados.

⁴ La ciudad de Rovereto pertenece a la región del Trentino y se encuentra muy cerca de Trento. En 1750, un grupo de jóvenes intelectuales fundó la *Accademia degli Agiati*, bajo la tutela de Girolamo Tartarotti. Escribe, en su lengua y en latín, obras de contenido filosófico, histórico y literario, pero conocido, especialmente, por su *Apologia del Congresso noturno delle lammie* en donde ataca el ejercicio de la brujería y la existencia de poderes sobrenaturales para practicarla. Sin embargo, el primer nombre que aparece dirigiendo la Academia es el de Giuseppe Valeriano Vannetti. Este otro humanista, conocido especialmente por su *Lezione sopra il dialetto roveretano*, publicado en 1761, hizo que la Academia trascendiera los límites regionales e incorporara miembros de mayor reconocimiento, como Gasparo Gozzi y Carlo Goldoni. En 1753 obtuvo el reconocimiento y el amparo de la emperatriz María Teresa de Austria, razón por la cual, la insignia de la institución ostenta el águila de dos cabezas de los Augsburgo. Durante una veintena de años se convierte en un vehículo de comunicación de la cultura italiana con la germana, unida al prestigio de la obra y de la personalidad de Clemente Vanetti. Las actividades de la Academia se suspendieron con la invasión napoleónica y se retomaron

Este artículo resume una extensa investigación cuyo propósito ha sido analizar la obra del poeta mexicano desde el diseño de la retablística acuñado por la Compañía de Jesús como una ‘forma’ plástica y retórica, justo cuando en América cae el sistema virreinal, España se lanza hacia la Ilustración y la Compañía de Jesús es condenada al destierro.

2- El barroco americano y sus retablos en el siglo XVIII

Durante el siglo XVIII en Hispanoamérica se extendió el Barroco en su fase florida, como lo denominaron los estudiosos de la Historia del Arte. A pesar de que con los Borbones entró en España una fuerte influencia francesa que, sin detener el proceso de su decadencia, dividió a los españoles en ilustrados y tradicionalistas, en Hispanoamérica la situación era bastante diferente pues la vida cultural se desarrollaba en la calma de las provincias y el Barroco todavía producía sus mejores frutos.

El Barroco mostró, como en Europa, el mismo virtuosismo plástico de la figura “sorprendida en movimiento” (Orozco, 1988: 43) como captación del instante y detención de lo transitorio. Pero la tendencia barroquista se puede apreciar en la tensión devota y recargada de la ornamentación de las

a partir de 1811. La Academia tuvo como tarea el rescate del Humanismo cristiano que sucumbía ante el crecimiento del Enciclopedismo y combatió las sectas masónicas. Su accionar se dirigió a la edición de obras apologeticas o de espíritu católico, aunque nunca trascendió de las fronteras de los Austrias. La incorporación de un jesuita expulso la colocaba políticamente en una situación ‘incorrecta’, pero el amparo de la emperatriz la salvaba de los ataques en un escenario más amplio. Por otro lado, María Teresa realizaba un doble juego: frente al papa y las cortes europeas no acogía a los expulsos, pero en el interior de sus dominios no germánicos, los alojaba, permitía que se editaran sus obras e, incluso, los premiaba.

basílicas dieciochescas, sobre todo, en retablos repletos de nichos que se colocan en torno a una figura central o de un sagrario, separados por intercolumnios retorcidos y adornados por hojas, flores y animales. La policromía del estuco y de la madera, con prevalencia del dorado, trabajados con detallismo y expresividad, le conferían al interior del templo el clima propicio para la práctica devota. Y aún las fachadas fueron trabajadas como retablos, aunque con materiales más sólidos como la piedra o el mármol. Todo en el barroquismo americano habla de la acción misionera de los jesuitas, el *ars praedicandi* convertido en un monumento de piedra que, sin embargo, predica en alta voz.

La larga vida del Barroco americano dependió, sin lugar a dudas, del predominio de la Compañía de Jesús en todos los ámbitos de la cultura. De hecho, expulsada la compañía, el Barroco fue arrinconado con los trastos y las ruinas que dejó la ausencia de los jesuitas.

El propósito fundamental de la Orden en América fue la organización disciplinada de un Nuevo Mundo para la Iglesia en estas latitudes. Pero tal gestión, de eficacia poco común, no nació de un espíritu frío y racionalista sino del ímpetu apasionado de quienes dejaban su vida en cada obra. Todo en el arte jesuita está puesto en su afán misionero y apologético. La finalidad persuasiva, el deseo de 'ganar almas', profundizan la capacidad expresiva de todos los recursos con los que se cuenta. El trabajo sobre la piedra o el estuco es el mismo que se realiza sobre el verso y consiste, en síntesis, en arrancar de la materia el máximo de su capacidad de comunicar. Como se trata de un arte devoto, la tensión de las paradojas de la fe católica no es ficticia y, por tanto, no resulta artificial y es la que sustenta los marcadísimos contrastes, las explosiones de luz y sombra, que nada tienen que ver con el Manierismo, en tanto que interés

por ocultar, y que muy lejos están del Rococó, en tanto que saturación del ornamento en la reducción del tamaño.

Uno de los elementos de la construcción de basílicas que más se trabajó en este período fue el retablo, pues en él se presentaba un programa doctrinario que no se limitaba a un retablo sino al conjunto de todos los que se hallaban en el interior del templo.

Respecto de los antiguos retablos, el barroco aumenta su tamaño y, como consecuencia, proliferan los elementos arquitectónicos como frontones, triglifos, metopas y columnas exentas. Su importancia cobra tal realce que se convierte en un oficio separado del resto de la construcción del templo. Los retablistas trabajan no solo en el altar mayor, sino en los laterales, en capillas aisladas y hasta en el sotocoro. Aparecen nuevas especies, como el retablo con camarín, en el que el nicho central abierto hacia la sacristía alberga una imagen vestida del titular que gira y puede ser cambiada desde la habitación trasera; el retablo exento o tabernáculo con dosel que expone, generalmente, al Santísimo Sacramento; el retablo transparente con aberturas que dejan pasar la luz y que crean efectos de iluminación que acentúan el mensaje sobrenatural de los misterios representados.

Ricardo González (2001: 570) afirma que los retablos barrocos deben ser entendidos como:

“un sistema comunicacional, esto es, un conjunto de elementos dirigidos a transmitir una construcción de significados por diferentes medios integrados unitariamente.

Los retablos son objetos complejos, constituidos por relatos o personajes ordenados en una estructura de tipo arquitectónico y sistemáticamente ornamentados. Fueron

sin embargo pensados para ser percibidos como una unidad elaborada en diferentes niveles”.

El propósito del autor es resaltar las relaciones entre la retablística y la retórica, de manera de demostrar que los retablos son la materialización del *ars praedicandi* o sermón. En realidad, González reconoce en la predicación el antecedente del sermón, pues en este, como luego hará el retablo, se presenta un tema, se estructura u ordena y se ornamenta, con la finalidad, en ambos casos, de persuadir. El autor demuestra cómo el retablo siguió el desarrollo de la Retórica, de manera tal que cuando se construyeron los retablos barrocos, era lógico que estos mostraran el espíritu tridentino de la Contrarreforma, acentuado en América por la ausencia de la herejía protestante. Siguiendo la línea de la retablística americana, que si bien no es absolutamente diferente a la de la metrópoli, pero tiene sus connotaciones particulares, se puede afirmar que a partir del siglo XVII el elemento decorativo comenzó a ganar un evidente espacio sobre el argumentativo. Podrían considerarse, entonces, dos vertientes: la manierista, puramente ornamental y la del barroquismo, fuertemente persuasiva y emotiva. Movimientos en cornisas, frontones y remates se presentaban como variaciones rítmicas que alcanzaron su mayor florecimiento en el siglo XVIII. Si los nichos son el argumento y las columnas los elementos divisorios y estructurales, la aparición de la columna salomónica, como ocurre en el Retablo de los Reyes de la catedral de Puebla, en el siglo XVII, muestra el retorcimiento del elemento estructural.

Durante sus últimos años en México, Diego Abad asistió a la construcción de la Catedral de Zacatecas y escribió un pequeño opúsculo para describirla y enaltecerla. Si hubo un programa

de retablos que pudiera influir concretamente en su obra, fueron la fachada y los interiores de este templo. Nuestro poeta describió, pues, la obra arquitectónica en versos que tituló *Rasgo épico descriptivo de la fábrica y grandezas del Templo de la Compañía de Jesús de Zacatecas*⁵. En efecto, de acuerdo con su construcción original, el interior albergaba once retablos que respondían a un programa iconográfico del Padre Ignacio Calderón, rector del Colegio jesuita de Zacatecas, en los que se exaltaban las glorias de la Santísima Virgen María. El texto de Abad contribuyó a difundir las maravillas del templo. Quien entraba en él podía ver este programa y leerlo en la materia representada. Todo estaba puesto para mayor gloria de Dios, pero en función del espectador. Cuando la obra de desarme se puso en funcionamiento, el programa perdió sentido, unidad, contenido, belleza, como si a un discurso se le tacharan frases enteras y las restantes se dispusieran en cualquier lugar.

Así como para comprender este ‘milagro de Zacatecas’ es necesario leer en las imágenes, para entender el poema de Abad será necesario imaginar por medio de las palabras.

3- El poema de Abad como retablo

El diseño de los retablos barrocos influyó notoriamente en la disposición del *Poema Heroico* de Abad. El concepto de ‘barroco jesuita’ se materializa en los cimientos mismos de su obra como principio constructivo del hexámetro abarrocado. Por lo tanto, toda la problemática en torno a la obra y su autor debe ser abordada desde la creación plástica y en función de

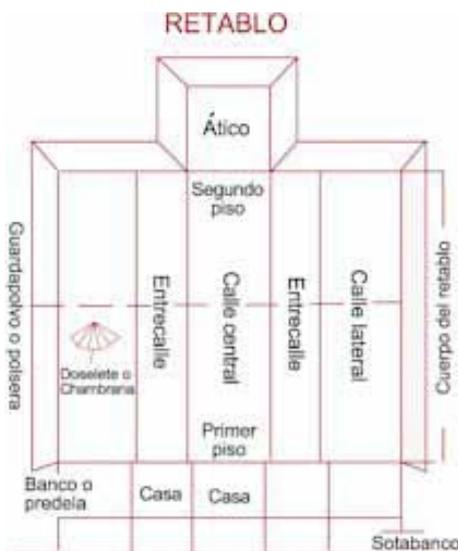
⁵ Impresa en Mexico, por la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, Año de 1750. Se puede consultar en: Castillo Oreja, M. y Gordo Peláez, L. (2005).

ella, porque todo retablo barroco es una narración, una énfasis plástica, ordenada en torno a una figura central de la doctrina y, en este sentido, la obra de Abad es un retablo verbal.

No obstante esta organización lógica y cronológica, los cantos del poema tienen una autonomía que permite al lector leerlos en cualquier orden, pues se presentan como cuadros que proponen un programa iconológico con su interpretación doctrinaria. Sin embargo, existe una figura central, motivo recurrente iconológico y conceptual: el Cristo glorioso que cierra la historia y hace justicia definitiva.

De este modo, podría decirse que el tema de la obra es la justicia divina y, en el marco histórico general de la expulsión de los jesuitas, tanto como en la experiencia particular del poeta como desterrado, la búsqueda de la justicia cobra una especial significación y relevancia.

A partir del siguiente esquema, se muestra la estructura de un retablo:



De acuerdo con esta figura, el ático es la sección superior de la calle central y alberga la imagen que corona la composición. Las líneas verticales dividen la estructura en calle central, entrecalles, calles laterales. Las horizontales, de abajo hacia arriba, separan el sotabanco, parte inferior bajo el banco o predela, el primer piso, el segundo piso y el ático. De esta manera, la estructura puede hacerse más compleja si se le agregan entrecalles y pisos. Las subdivisiones en el banco se llaman casas y suelen contener imágenes. Alrededor de toda la composición se coloca una especie de marco llamado guardapolvo o polsera, pues su función es la de resguardar el retablo del polvo. En la calle central suelen colocarse las imágenes más importantes de la composición, quedando la titular bien centrada. Se suelen construir nichos en la calles para colocar las imágenes de bulto o se pueden colocar sobre estructuras voladizas cubiertas de doseletes.

Siguiendo este diseño, se propone un ordenamiento de la estructura del poema de Abad, según se sigue:

3.1- El ático

En el ático colocamos a la Poesía representada por una mujer que reclama el reconocimiento de su origen divino y recuerda su causa final: cantar la Gloria de Dios. Se presenta a modo de marco, el que se cierra al final del canto XLII y comienza con estas palabras:

*Vero unique Deo laudando nata Poesis
lamentabatur, sese ad vilissima quaeque
captivam, invitamque trahi, dicitque parentem
esse sibi, illacrimans, indignabatur Homerum.
Divina sese iurabat origine natam,*

*ante suas mendax pareret quam Graecia Musas,
anteque quam Graecus foret ulli auditus Apollo.
De caelo ad Mosen delapsam se esse ferebat* ⁶.

(Abad, 1780, vv. 1-8).

Los hexámetros muestran, desde este inicio, el diseño y organización que siempre tuvieron desde Homero y que alcanzaron su apogeo en Virgilio. Fiel a esta tradición y maestro de esta técnica, Abad ha organizado los versos de modo que los términos que dan inicio a cada uno refieren al origen divino de la poesía, cuya primera fuente escrita se encuentra en Moisés. Así podemos ordenar los términos: *vero -lamentabatur-captivam-esse-divina-ante-anteque-de caelo*. Por otro lado, los versos finalizan en términos que se refieren a la errada idea de que la poesía fue creación pagana, como indicaría la siguiente secuencia: *poesis- quaeque-parentem-Homerum-natam-musas-Apollo-ferebat*. El arte de Abad se detiene con especial cuidado en lo rítmico y musical. Nótese la rima interior que se produce entre los infinitivos pasivos y bisílabos: *trahit/ dici*, también la sutil anáfora que produce la repetición del *ante* con la variación, en el segundo caso, del enclítico.

Por otro lado, las cesuras ayudan a resaltar el estado de aflicción de la Poesía. Así, en el primer hexámetro, la cesura

⁶ El texto está tomado de la edición de Cesena, 1780. Todas las traducciones son del autor del artículo. (La poesía, nacida solo para alabar al verdadero Dios, se lamentaba por estar cautiva de asuntos viles contra su voluntad y se indignaba llorando, pues se la consideraba hija de Homero. Juraba ser de origen divino, antes de que la mendaz Grecia pariera sus Musas y antes de que fuera escuchado el griego Apolo. Afirmaba haber descendido del cielo hasta Moisés)

pentamímera⁷ se ubica después del término *Deo* y delante de *laudando*, es decir, la acción que le es propia a la Poesía y el objeto verdadero de esa acción. En el segundo verso, la cesura marca nuevamente otra acción: *lamentabatur*, queja amarga sostenida por espondeos. En el cuarto verso, la cesura triemímera resalta el participio *illacrimans* y anticipa la acción *indignabatur*. En el último verso del fragmento, la cesura resalta el nombre de Moisés y anticipa el participio *delapsam*, subrayando así la idea principal de este apartado que consiste en considerar a la poesía descendida de Dios hasta Moisés, en cuyo caso es remarcable el participio pasivo *delapsam* que muestra la pasividad de la poesía y el cumplimiento de la voluntad divina.

Este canto, que se abre en *Carmen Deo Nostro* se cierra, como ya dijimos, al final del capítulo XLII, de la siguiente manera:

*Siqua fides oculis, primo auscultare libenter
visa est, ac moestam paullatim exporgere frontem:
indeque respirare, manumque abducere vultu:
ac tandem luctus posuisse, et dulciter ore,
blandius atque etiam mihi subrisisse poesis*⁸.

(Abad, 1780, XLII, vv. 305-309).

⁷ Para las cesuras se utilizará la denominación griega de triemímera, pentamímera y heptamímera por ser la original. Téngase en cuenta que a ellas responden las denominaciones latinas de semiternaria, semiquinaria y semiseptenaria.

⁸ (Si doy fe a mis ojos, me pareció que la Poesía, primero escuchaba con agrado y de a poco estiraba su angustiada frente, después tomó aliento, descubrió las manos y el rostro, depuso su tristeza y con sus dulces labios me regaló la suavidad de su sonrisa.)

El canto de Abad, logró consolar su angustiada queja. El marco, entonces, presenta dos figuras de la Poesía: una en estado de lamentación y otra de agradecimiento. Quizás se podría ubicar la primera en el plano superior del retablo y la segunda en el inferior. No obstante, siguiendo el esquema del retablo anteriormente propuesto y a efectos retóricos, la imagen que debiera ir en el ático es la de la Poesía que escucha con gratitud los hechos heroicos de Dios y dejar en el banco la poesía angustiada renegando de la paganidad.

La materialización de la Poesía en mujer es un recurso alegórico clásico, pues la Poesía es, en definitiva, una Musa y el mito de las Musas y su relación con Orfeo, fue uno de los pocos mitos bautizados por la cultura cristiana en la medida que se relacionaba con las artes y las ciencias y eran representación clara de la inteligencia y de la *contemplatio* como facultad superior de esta en el hombre⁹.

3.2- Segundo Piso

La disposición de los pisos en cortes horizontales, supone también su división en calles verticales que forman cuadros o nichos, dejando en el centro la figura de mayor relevancia. De este modo, toda la primera parte del poema que canta las potencias divinas forma una sola figura central: la Gloria de

⁹ Existen algunas imágenes más cercanas al barroco europeo como *La Poesía* de Rafael Sanzio, fresco pintado en 1510. Se trata de una figura alada, coronada de laureles, con un instrumento de cuerdas en la mano izquierda y un libro en la derecha. La acompañan a ambos lados dos ángeles que sostienen la inscripción *Numine afflatur*, es decir, "el que ha sido inspirado por la divinidad". Se trata de uno de los medallones que ilustran el techo de la Stanza della Segnatura en el Palacio del Vaticano.

Dios en su Trinidad, rodeado por los coros angélicos, a modo de molduras y columnas profusamente adornadas con motivos animales y vegetales. Las variadas figuras y sucesos bíblicos del Antiguo Testamento se presentan como en nichos laterales.

Se trata de veintiún cantos que conforman el *ethos* heroico del Poema y que pueden leerse en cualquier orden, en tanto que son cuadros con unidad y autonomía. El primero, denominado *Unus est Deus*, es ejemplo de la afianzada técnica del poeta y comienza así:

*Artificem magnum esse aliquem, qui sidera, caelum,
qui mare, qui terras, totumque vocaverit orbem
e nihilo, tantaque aptaverit, ac regat arte,
sponte sua res nos ipsae informantque, docentque.
Mente aliqua suprema opus est, quae dirigat alto
tot simul astrorum tam constanti ordine gyrum
tam varium, quin longa adeo turbaverit aetas,
quominus alternae redeant noctesque, diesque
semper et ad normam circumvolvantur in orbem,
crescendo semper, descrescendoque vicissim¹⁰.*

(Abad, 1780, I, vv. 1-10).

¹⁰ (Que un gran artífice haya invocado desde la nada a la existencia a los astros, al cielo, al mar, a las tierras y a todo el orbe y que con tanto arte disponga y gobierne por su propia voluntad, las mismas cosas nos informan y enseñan. Alguna mente suprema ha obrado, la cual dirige, desde lo alto, al mismo tiempo, el giro tan variado de los astros en constante orden, a quien los largos siglos no hayan alterado, de modo que procedan alternadas las noches y los días y siempre, según su ley, recorran el orbe, creciendo y decreciendo a su turno.)

El comienzo del canto presenta una potencia divina a la manera de epíteto épico, resaltado por la cesura pentamímera: *artificem magnum*. Este fragmento presenta un recurso aprendido en la escuela de Virgilio y que se encuentra numerosas veces en la poesía abadiana. Se trata de un polisíndeton a final de verso donde el *que* enclítico y breve suena como un eco. Así se presenta en los siguientes ejemplos: *informantque, docentque/ noctesque, diesque*. La presencia de espondeos, junto con este recurso, tiene un especial efecto musical y rítmico.

Esa verdad de que Dios crea y rige el orbe fue luego manchada por la aparición del politeísmo y la visión antropomórfica de los dioses. Abad recurre no pocas veces a la fuente ovidiana para mostrar las metamorfosis como “cosas de risa” (v.112).

Determina el nombre de Dios como *qui est* y lo presenta en su Trinidad. Por otro lado, la repetición por tres veces del *qui*, no solo es un recurso anafórico sino la remarcación del Dios trinitario. Asimismo, el encabalgamiento entre el segundo y tercer verso, fortalece el concepto de la creación *e nihilo*. En el verso 125 se dice *inquam*, es decir, “digo” y en el 170 *Sed quid ego haec balbutire impurissimus ore*, marcando la dificultad del yo poético de expresar los arcanos divinos, a lo que contribuye también la antítesis en movimiento del *crescendo/ decrescendo* expresada por sonoros gerundios. Desde el comienzo todo el poema está atravesado por la presencia de la primera persona. Es Diego Abad quien canta y quien se compenetra con esta historia de la que él forma parte.

3.3- Primer piso

Todo el primer piso presenta una iconología distinta. En efecto, se suceden los diferentes cuadros de la Encarnación del Verbo y su vida histórica, hasta su ascensión a los cielos. Si bien

los cantos son cuadros también autónomos, están ordenados con criterio cronológico.

El canto XXIII, denominado *Princeps Pacis*, está consagrado al Nacimiento de Cristo y es una muestra acabada de convivencia de elementos autóctonos y universales, propio del Barroco americano. El icono responde a un pesebre criollo, más concretamente, mexicano. La tradición de los pesebres mexicanos, contruidos en madera, pasta, argamasa u otros materiales se remonta a la época de la evangelización con los primeros pesebres de fabricación indígena. En este caso, el poeta nombra los elementos fundamentales del Nacimiento: cueva, Virgen, Niño, San José, asno, buey, pastores, ángeles. Pero a estos les agrega rosas y la pasionaria, flor mexicana. El detalle ornamental y criollo es también simbólico. Las rosas mexicanas preparan la pronta aparición del icono de la guadalupana en el retablo. En cuanto a la pasionaria o pasiflora, se trata de una flor muy común de aquellas tierras que tiene un aspecto muy peculiar. Fue descubierta en Perú a principios del siglo XVI y pronto se extendió por Brasil, México, Estados Unidos y las Antillas. Este nombre lo ostenta desde el siglo XVII, cuando el Papa Pablo V consideró que era la representación de la Pasión de Cristo, por los filamentos que componen la flor y que evocan a la corona de espinas de Jesucristo; además, los estambres representarían las cinco heridas en su cuerpo; los tres estilos, los clavos de la cruz, y los pétalos, a los doce apóstoles.

En el verso 69 del mismo canto, se lee: *Salve sancta Parens, sola et tu Virgo, Parensque*. Con esto el poema se asocia con una antigua tradición poética y mística. La expresión *Salve sancta Parens* fue utilizada por Virgilio en *Geor.* II, 173 y *Aen.* V, 80, refiriéndose, en ambos casos a la tierra madre. Después del mantuano, fue retomada en el siglo V por Sedulio en su *Carmen Paschale* II, 63-64, referida a la Santísima Virgen y Madre:

Salve, sancta parens, enixa puerperal Regem: Qui Caelum, terramque regit in saecula saeculorum. Ese mismo texto pasó al Introito gregoriano de la Misa *Salve Sancta Parens*. Se encuentra una versión en el Códice de Huelgas dedicada a la Virgen María y luego surgieron muchas composiciones polifónicas con el mismo texto, como la de Tomás Luis de Victoria o la de Juan de Anchieta en el siglo XVI.

La belleza del medio verso virgiliano reside en esa advocación a una Madre Universal con el ritmo de la cesura pentamímera justo después del semipié largo del dáctilo, lo que colocaría los acentos de la siguiente manera: *Sálve sáncta Paréns*.

Entre los versos 203 y 207 del canto XXIII, Abad cita los siguientes versos casi virgilianos:

Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.

Iam nova progenies caelo descendit ab alto.

Te duce siqua manent sceleris vestigia nostri

Irrita, perpetua solvent formidine terras.

*Occidet et serpens, et falax herba veneni*¹¹.

(Abad, 1780, XXIII).

Como se puede apreciar, Abad no cita directamente la *Ecl. IV* de Virgilio, sino que recrea sus versos en una composición paralela. Comienza con el verso 5, luego coloca el 7 con una

¹¹ (El orden magno de los siglos nace de nuevo
Ya la nueva progenie desciende desde el alto cielo.
Permanecen los vestigios de nuestro crimen, siendo tú jefe,
Vanos ya, salvarán las tierras del perpetuo horror.
Morirá la serpiente y la hierba falaz de veneno.)

variación, mientras Virgilio dice: *iam nova progenies caelo demittitur alto*, Abad dice *descendit ab alto*. El cambio del verbo pasivo al activo tiene una implicancia teológica no menor pues muy diferente es ser enviado que descender por mérito propio. La corrección busca precisión teológica en tanto que el que se encarna es el mismo Dios por su voluntad, claro que no es eso lo que dice el mantuano.

Los versos 3 y 4 de Abad parecen coincidir con el 13 y 14 de Virgilio, pero la modificación es mucho mayor, atendiendo a que en el mantuano se lee lo que sigue: *te duce. Si qua manent sceleris vestigia nostril/ inrita perpetua solvent formidine terras*, donde *te duce* completa el hexámetro anterior, que se puede traducir como (bajo tus órdenes comenzarán a sucederse grandes meses). *Te duce*, cambiado de verso, hace mención a un poder o gobierno no explícito. El resto de los versos de Virgilio se puede traducir: “Si permanecen algunos rastros de nuestro crimen, ya sin poder, librarán la tierra del perpetuo terror”. El último verso de Abad coincide con el 24 de Virgilio sin modificaciones.

Ahora bien, lo más relevante es el comentario que antes y después de ella hace el mexicano. Antes de la cita, comenta:

*Interea canta tua tu, Cumaea Sybilla,
Carmina, quae rerum ignarus male carmina torsit
Nescio quis; sed erat, memini, bonus ille Poeta*¹².

(Abad, 1780, XXIII, vv. 200-202).

¹² (Mientras tanto, canta, Sibila Cumea, tus cantos, los que torció de mal grado, ignorante de aquellas cosas, desconozco quién; pero era, recuerdo, un buen Poeta).

Luego de la cita, agrega:

...*Haec rerum tantarum ignarus, et audax
Sacriligo rapuit furto, cantuque Poeta*¹³.

(Abad, 1780, XXIII, vv. 208-209).

Reconoce Abad que Virgilio era buen Poeta, pero la cita desprolija, menospreciada, aunque con el recurso del *memini* para que pueda pensarse que lo citaba de memoria y que tampoco quiso tomarse el trabajo de corroborar el texto, produce un rebajamiento de la figura ejemplar del Poeta latino. De hecho, cuando en el canto XLII, Abad cita a Lucrecio, lo hace con exactitud.

Agrega el mexicano que Virgilio torció los versos de la Sibila pues desconocía aquellos asuntos sagrados. Esta afirmación es por demás interesante. ¿Por qué acusar a Virgilio y salvar a la Sibila? ¿De dónde toma Abad esta idea?

Tanto la tradición como los Libros Sagrados del Cristianismo han avalado siempre la existencia real de las Sibilas y su conocimiento de algunas cosas futuras. En efecto, en la historia de Saúl (*Regum* I, XXVIII, 8-15) este rey consulta con una Pitonisa de Endor por cuya mediación su padre Samuel le predice la derrota frente a los filisteos. Siendo la *Biblia* la fuente primordial del texto abadiano, la función rectora que ella ejerce sobre todo el poema es capital, a pesar de que de los *Libros Sibilinos*, no quedaba prácticamente nada. Pero el espíritu jesuita había superado la antigüedad y se sentía heredero de la

¹³ (Ignorante de todas estas cosas y audaz las robó el Poeta con su canto, robo sacrilego).

grandeza del Cristianismo, al fin y al cabo, eran los adalides de la Contrarreforma.

Luego de describir la pasión y muerte de Cristo, desde el canto XXXVII y hasta el XLI el poema se centra en la resurrección del Señor y su convivencia con los apóstoles hasta la ascensión. Se trata de cinco cantos que exaltan la imagen de un Cristo que ha triunfado sobre la muerte y sobre el pecado. Este gran espacio concedido al Cristo victorioso se une al del triunfo final, poniendo en evidencia que esta es la figura central del retablo.

3.4- Banco o prodela

Esta sección está ilustrada con el contenido del canto XLII, el más largo de todos. En efecto, este propone una revisión de la historia de la Iglesia desde Pentecostés hasta la contemporaneidad del poeta, como una larga contienda entre las huestes del Infierno y los héroes cristianos.

Entre estos versos, el poeta inserta la imagen de la Virgen de Guadalupe, del siguiente modo:

*Cum Fide adorandum, et magnum tibi, Mexice, signum
Exhibitium, lapsa et meliora ancilia caelo:
Praesidium aeternum tibi tutamenque futura.
Namque Dei coram adstante, et sic Matre iubente;
saxoso, sterilique solo, medioque Decembri
erupere rosae. Quas asperiore, rudique
palliolo implicitas, simul atque Antistite coram
(ínfula cui sacros umbrabat pendula crines)
Indigena explicuit (mirum!) ecce impressa repente
Palliolo est quam pulchra Dei Genitricis Imago,*

*Aligero innixia, et sinuosa cornua Lunae
calcans; caeruleo fert didita plurima peplo
sidera; propendens capiti radiata corona
eminet; a tergo circumdatur undique Sole:
illus omnino ad normam, speciemque, sereno
caelo tranquillus quam Pathmo viderat exul
qua neque amabilius quidquam est, neque pulchrius Orbe.
Ut memini! Ut videor, te nunc quoque, Virgo, videre!
Quod fas, hoc Facio. Menor hinc, et cernuus ore,
quae sola ire queunt, ad te, pulcherrima Virgo,
crebra, et itura quidem citius suspiria mitto ¹⁴.*

(Abad, 1780, XLII, vv. 618-638).

Para Abad el icono de la guadalupana está colocado en este

¹⁴ (Y para ti, oh, México, fue exhibida una gran señal, de modo que fuera adorada con fe, como augurio sagrado del cielo, alcázar eterno para ti en los siglos venideros. Pues, por mandato de la Madre de Dios, que visitaba tu suelo, los montes secos del invernial diciembre se poblaron de rosas que fueron recogidas en una tilma áspera y rústica. Así, ante el obispo (una cinta que pendía cubría el sagrado tejido) el indígena exclamó: ¡milagro! Y he aquí que apareció impresa en la tilma la imagen más hermosa de la Santa Madre de Dios, asentando su pie sobre un ángel y coronada de cóncava luna, con peplo celeste, bordado de innumerables estrellas, llevando en su cabeza, radiante corona y toda su figura rodeada por la luz del sol. Ella es así, como en el sereno cielo la había visto el vidente de Patmos en su sosiego, del mismo modo y aspecto. Nada es más amable ni más hermoso que Ella en toda la Creación. ¡Cómo te recuerdo!, ¡cómo me parece verte ahora mismo, Virgen mía! Lo que tú determinas, eso es lo que hago. Y desde aquí te envío, rememorándote en mi humillación, todos mis pensamientos, todos mis suspiros, porque ellos mismos quieren volar hacia ti).

segmento de la historia de la Iglesia en señal de la predilección por la tierra mexicana. Se destaca el ángel y la media luna, la capa celeste bordada de estrellas, la corona sobre su cabeza y la luz que la ilumina. Agrega que esta es la imagen que Juan vio en Patmos¹⁵.

Obsérvese que en el texto abadiano no se hace mención del nombre de Guadalupe. En efecto, ese nombre se extendió un poco después, probablemente como deformación del apelativo que le dio Juan Diego y los demás naturales del lugar quienes originariamente la habrían llamado la “Cuahtlapcupeu” (la que procede de la región de la luz) o también “Cuatlallope” (la que aplasta la serpiente), pues su aparición se produjo donde antes había habido un templo dedicado a la Tonantzin Cuatlicue, deidad maternal indígena. Fue en realidad una de las versiones del *Nican Mopohua*, texto que narra las apariciones en idioma

¹⁵ El primer estudio de la tela se remonta al año 1666. Algunos pintores de aquel tiempo obtuvieron el permiso para examinar atentamente la tilma y con sorpresa constataron que la pintura no tenía una preparación de fondo y por lo tanto era imposible pensar que la imagen hubiera sido pintada al óleo o al temple. Además, el agave, del que estaba hecha la tilma, es un material extremadamente deteriorable. Expuesto, sin ningún tipo de protección, en un lugar donde el clima húmedo, rico de partículas de salitre, podía corroer incluso el hierro, se habría estropeado en pocos años. En cambio, cuando se hicieron esas investigaciones ya habían pasado 135 años y aquel agave estaba intacto. Esta observación se ha hecho en todas las otras investigaciones científicas sucesivas, quedando siempre sin respuesta. Es una interrogante que se plantea también hoy día: ese agave es el único que existe en el mundo que después de 461 años está aún intacto. La Iglesia Católica admite que la tela del ayate sobre el que está la imagen de la Virgen es de fibra vegetal de maguey. Por su naturaleza, esta fibra se descompone por putrefacción en mucho menos de medio siglo. Así ha sucedido con varias reproducciones de la imagen que se han fabricado con tejido de maguey. El ayate, sin embargo, ha resistido más de 480 años.

náhuatl y que fue compuesto por Antonio Valeriano en 1545, que propuso el nombre de Guadalupe (Escalada, 1997).

Para Abad, la Guadalupe es la misma Virgen del *Apocalipsis*, aseveración interesante, teniendo en cuenta el escenario parusíaco en el que se desarrolla el final del poema. Si la Virgen de Guadalupe es la imagen de la mujer del *Apocalipsis*, entonces México es una tierra predestinada a cumplir una función determinante en el fin de los tiempos.

No cabe duda de que aquí termina el retablo, pues reaparece la Poesía y reafirma que todas estas cosas cantaba en las márgenes del Erídano cuando se enteró de que Pío VI es elegido nuevo Papa y reconoce que tiene esperanzas en que él levante a la Iglesia de sus ruinas.

3.5- El juicio final

Sin duda, el poema se cerraba en el canto anterior, tal como apareció en la edición de 1775. Pero en la última edición Abad agregó, entre otros, este canto que presenta la segunda venida de Cristo y el Juicio Final.

El icono es absolutamente tradicional: Jesucristo vuelve con gloria y majestad. Manda que surjan los cuerpos de las tumbas para ser juzgados. Entre todos ellos está el poeta, '*Ecce adsum*', dice, pues él también debe comparecer. Acompañan al Rey tropes de ángeles, carros y corceles. Él tiene clámide roja, en señal de la sangre que vertió por los hombres. Los ejércitos alados separan a los justos de los réprobos. Estos últimos a la izquierda, los primeros a la derecha del Señor. Todos son juzgados por la caridad y a nadie le sirve el poder ni los tesoros que haya tenido en la tierra.

El canto se cierra con el ruego del autor por el cual pide a Dios que en los últimos momentos de su vida, le ayude a pronunciar

los versos que, según Abad, compuso San Francisco Javier: “No me mueve mi Dios para quererte...”

La expresión *ecce adsum* supone la ubicación de la voz del narrador, es decir, el punto de vista. Todas las cosas son ‘contadas’ desde el final, no solo de la trama, sino desde el final de los finales, donde ya no queda nada que agregar.

Este cuadro queda fuera del retablo, por lo que se trata de un estado ahistórico desde el que todo ha sido elaborado.

Si consideramos que esta obra canta, fundamentalmente, la justicia divina, es en esta instancia en la que se cumple y para toda la eternidad. El final del poema es de un triunfo absoluto. Cristo es el Héroe de los héroes. Ha restablecido de una vez y para siempre el orden que los hombres habían quebrado.

4. Conclusión

El barroco jesuita es un arte que mueve y convence, que habla de la magnificencia divina pero también del poder del hombre en esta tierra. Esto determina también, el perfil de la poesía de los expulsos, en los que el dolor del destierro se muestra más bien como el fracaso de un proyecto acariciado y posible.

La construcción de templos supuso la instalación de los retablos, no como elementos decorativos, sino como programas de educación y devoción. La retablística se convirtió en un arte que tenía sus principios, normas, técnicas y contenidos doctrinarios muy claros. Entrar a una Iglesia del siglo XVIII, era adentrarse en el corazón de la Sagrada Doctrina. En los retablos se podían percibir, leer, admirar, todos los misterios de la Fe, las hazañas de sus campeones, la grandeza de sus Sacramentos.

La expulsión detuvo súbitamente un proceso histórico cuyas consecuencias pueden adivinarse. El proyecto jesuítico cayó

derrotado y con él su arte. Las obras literarias en gestación fueron terminadas o, al menos, editadas en Italia, en los círculos cerrados de las cortes de Génova y Milán. Por ello podemos hablar de una 'literatura jesuita del expulso', porque aquellos que debieron sufrir el destierro, no pudieron soslayar el tema de la justicia humana y la divina, ni esconder la nostalgia por la patria perdida, ni el dolor por el proyecto truncado. Además, cambió el interlocutor de tales obras, de modo tal que terminaron escribiendo para europeos eruditos lo que en un primer momento era para otros. Tal el caso del padre Abad.

Por tanto, la organización de la obra de Abad como retablo, no responde a un interés personal ni único, sino a un modo de hacer, explicable por la pertenencia a una época, a un lugar y a una orden eclesiástica. Su obra se presenta como una arquitectura épica cuyo héroe es Dios Trino Creador de todas las cosas que manda a su Divino Hijo a salvar al género humano del destino al que lo ha condenado el pecado. Todos los campos icónicos unidos por este eje de sentido concurren al centro señalado: así, el Hijo se encarna, nace de la Virgen, vive vida de hombre, padece y muere en la cruz, lo que da, por momentos, el triunfo a las huestes del Infierno. Pero Cristo resucita y con ello vence al pecado y a la muerte y luego asciende a los cielos. La Iglesia que deja fundada deberá luchar con su Gracia contra las fuerzas que quieren destruirla y cuando todo el orbe parezca reducido a la nada, volverá Cristo en Gloria y Majestad a cerrar la historia para siempre y juzgar a vivos y muertos. A modo de argamasa, existe un prolongado *ethos* que se presenta en toda la primera parte del poema. Su extensión no sería tal si no hubiera quienes, con autoridad de filósofos, negaran parte sustancial de ella. El Dios heroico es aquel que tiene tales potencias y Abad siente la necesidad de sobresaltarlas en un mundo que las va negando. El *epos* es por demás conocido por la Cristiandad,

pero hay un aspecto que suele olvidarse cuando los cristianos se sienten derrotados: por más que la Iglesia parezca vencida, el triunfo final de Cristo es asunto seguro. Sin lugar a dudas este es el consuelo de Abad y de tantos compañeros de Orden. En definitiva, el héroe responde a una necesidad constructiva pero lanzada en prospectiva hacia la eternidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, Diego José (1974). *Poema Heroico*. Introducción, versión y aparato crítico de Joaquín Fernández Valenzuela. Noticia preliminar de Felipe Tena Ramírez. México: UNAM.
- Abad, Didacus Ioseph (1780). *De Deo Deoque Homine heroica*. Cesena: Gregorius Blasinius. Editio Tertia Postuma. Microfilmado por conservación, restauración y microfilmación por la Biblioteca Nacional de Chile, Sala José Toribio Medina, 2006.
- Abad, Diego de (2013). *De Deo Deoque Homine Heroica*. Edición bilingüe y antologada y Estudio Preliminar de Mariana Calderón de Puellas. Mendoza: CETHI, CCySS. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
- Calderón de Puellas, M. (2007). Memoria del reino perdido en Diego Abad. En: *Revista de Literaturas Modernas* (2007-2008). N° 37-38 Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, pp. 31-46.
- (2011). De la Vulgata al hexámetro abarrocado en la poesía de Diego Abad. En: *Revista de Estudios Clásicos*. Tomo 38, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas FFyL, UNCuyo, pp 59-72.
- (2013). Literatura Latina del expulso. En: *Revista de Estudios Clásicos*. Tomo 40. Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas. FFyL. UNCuyo, pp 50-62
- Castillo Oreja, M. - Gordo Peláez, L. (2005). *Versos e imágenes: culto y*

- devociones marianas en el templo de la Compañía de Jesús en Zacatecas, México*. Madrid: Edición de la Universidad Complutense de Madrid.
- Escalada, J. (1997). *Enciclopedia Guadalupana*. México: Enciclopedia Guadalupana
- González, R. (2001). Los retablos barrocos y la retórica cristiana. En: *Actas del III Congreso Internacional de barroco iberoamericano*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp 128-140.
- Jacobi Iosephi Labbe Selenopolitani (1773) *De Deo Heroica. Carmen Deo nostro*. Venecia: Francisco Pitteri.
- Josephi Didaci Abadii Mexicani inter académicos roboretanos agiologi (1775) *De Deo, Deoque Homine Heroica*. Ferrara: Giuseppe Rinaldi.
- Kuri Camacho, R. (2008). *El Barroco jesuita novohispano: la forja de un México posible*. México: Universidad Veracruzana.
- Lázaro Carreter, F. (1949). *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes.
- Mestre, A. (1976). *Despotismo e Ilustración en España*. Barcelona: Ariel.
- Orozco, E. (1988). *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra.