

DE LA *VULGATA* AL HEXÁMETRO ABARROCADO

Procedimientos métricos y versificación en Diego Abad

Mariana Calderón de Puelles
Universidad Nacional de Cuyo
mcalderondepuelles@yahoo.com.ar

Resumen

La obra del Padre Diego Abad fue escrita en hexámetros latinos. Se trata de un poema heroico cristiano comenzado en México y terminado en Italia a fines del siglo XVIII y representa lo más característico del Barroquismo o Barroco florido propio del jesuitismo americano. Este trabajo propone describir algunos procedimientos mediante los cuales el poeta convierte el verso de la *Vulgata* en un hexámetro de estilo virgiliano y luego lo transforma en un hexámetro abarrocado.

Palabras clave: hexámetro - *Vulgata* - Barroquismo jesuítico.

Abstract

The work of Father Diego Abad is written in latin hexameters. It is a heroic religious poem written in Mexico and Italy in the late eighteenth century. Thus, it depicts the essence of Baroque or of the florid Baroque from the American Jesuitism. This work aims to show those methods used by the poet to turn the verse of the *Vulgate* into a virgilian hexameter but with a Jesuit Baroque imprint.

Keywords: hexameter - *Vulgate* - Jesuit Baroque.

Aspectos generales

La obra del Padre Abad, jesuita mexicano del s. XVIII, conoció su primera edición póstuma y completa en Cesena, Italia, en el año 1780 con el nombre *De Deo Deoque Homine Heroica*¹. Conocido en su patria, muy posteriormente, como *Poema Heroico*, pasó a formar parte de las rarezas escritas por jesuitas expulsos, y con más razones que a otras obras, se la relegó, puesto que se

¹ Abad (2006).

trataba de un escrito de cuarenta y tres cantos compuestos íntegramente en hexámetros latinos. La América española se lanzaba a las luchas por la independencia, se acrecentaba en los sectores más liberales el desprecio por lo español y esto suponía el rechazo del humanismo, del jesuitismo y del Barroco².

Como ejemplo acabado de la cultura que llegó a sostener e impartir el jesuitismo en América, dicho poema fue exhumado, estudiado y traducido por Fernández Valenzuela³ y en el aparato crítico de esta versión los estudiosos de la literatura hispanoamericana han podido constatar la cantidad y calidad de lecturas e intertextos de los clásicos: Virgilio, Ovidio, Lucrecio, Lucano y, por supuesto, la *Biblia Vulgata*.

Diego Abad enfrenta en su obra el latín clásico, sobre el que descansa el molde del hexámetro; el latín vulgar o la lengua latina del siglo IV, empleada en la traducción de la *Biblia* de San Jerónimo; el latín medieval, propio de sus estudios filosóficos; el latín moderno, si cabe esta denominación, que es el que siguen usando las órdenes religiosas. Nos interesa, especialmente en este trabajo, la frase del versículo del latín vulgar, su modulación en hexámetro clásico y su reconversión en latín barroco⁴.

La sencillez, la concisión y la economía del latín vulgar no juegan en desmedro de su belleza sonora, lo que lo vuelve apto para la oración extensa y memorizada, tan propia de la vida monacal. Se trata de un lenguaje desnudo de todo

² Es pertinente aclarar que Carlos III, además de sancionar el edicto de expulsión de los jesuitas ordenó que en la construcción de edificios importantes se siguieran los cánones del estilo neoclásico francés, lo que nos lleva a afirmar que el Barroco en España y América murió por decreto (cfr. Emilio Orozco Díaz).

³ Abad (1974).

⁴ Sabemos que la *Vulgata* es una traducción directa del hebreo y que San Jerónimo, por razones que no podemos precisar aquí, saltó la versión de los setenta que gozaba de tanto prestigio entre los Padres de Oriente. Él mismo testimonia que estudió el hebreo en su retiro en Belén, durante muchos años, y, obviamente conoció los principios de la métrica hebrea que están presentes en los himnos del Génesis, en los *Salmos*, en el *Cantar*. Pero la poesía hebrea es totalmente diferente. En ella no hallamos ni rima ni métrica y la división en versos, tal como la cultivaron los griegos o romanos o como la conocemos hoy en día, también es algo desconocido en dicha poesía. Sin embargo, la característica más importante de ésta es el paralelismo. Este recurso permite remarcar o ampliar una expresión por medio de su repetición. No juega con la rima pero sí con el sonido natural de las palabras en una especie de aliteración. Utiliza el juego de las ideas, contrasta conceptos. Por otro lado, los textos hebreos, griegos y arameos de la *Biblia*, no estaban separados en párrafos, ni capítulos, ni versículos. En rigor, la división en capítulos es del siglo XIII y la de versículos comienza en el s.XVI por lo que no podemos considerar el versículo como propio de la *Vulgata*, aunque ya existe en la época de Abad.

artificio que emplea la condición virginal de una simple palabra que designa, en su aparente contingencia, un universo trascendente.

Tal condición, supone el rechazo de toda calificación innecesaria, de toda sinonimia inexacta, del hipérbaton, del período extenso y la subordinación exagerada. Los recursos retóricos nunca oscurecen el sentido, sino por el contrario. Se prefiere la llana comparación a la metáfora, la alegoría al símbolo.

El paso del latín evangélico al hexámetro, fue tarea común entre los poetas de la Antigüedad tardía, como Juvenco, Prudencio y Sedulio, que entre los siglos IV y V, a partir de la *Vetus Itala* o la *Vetus Africa*, pusieron en hexámetros muchos versos bíblicos tomados de versiones latinas o griegas⁵. En rigor, la versión de San Jerónimo recién fue oficializada en el Concilio de Trento.

De manera muy esporádica se presenta el latín bíblico en las epopeyas de la Edad Media, como en el *Anticlaudianus* de Alain de Lille (s. XII) o en el *Within Piscator* de Letaldo de Micy (s.XI)⁶. Con la pérdida de la noción de cantidad en la sílaba latina, la poesía del latín medieval fue buscando rumbos nuevos, basados en la rima y en la cantidad de sílabas. El cultivo de un latín literario en los ámbitos clericales se hizo casi exclusivo, sobre todo a partir del surgimiento de la poesía romance. Es lógico esperar que un humanismo cristiano, como el que impusieron los jesuitas en sus universidades, retomara, en el quehacer poético, la lengua latina y su métrica clásica, evitando, tanto sus formalizaciones populares y medievales, como el uso de las lenguas modernas y que esa lengua se fusionara con el estilo barroco tan hispánico y tan jesuita.

Diego Abad era un sacerdote jesuita mexicano que había sido expulsado

⁵ Los *Evangelios* de Juvenco (s.IV) están tomados del relato de la pasión y muerte de Nuestro Señor del Evangelio de San Mateo y dividida en cuatro libros. De este, del *Peristephanon* y de la *Psychomachia* de Prudencio no puede decirse a ciencia cierta si se valieron de la versión de los setenta o de algunas versiones pre-jeronimianas. También cabría esta aclaración para el *Paschale Carmen* de Sedulio (Cfr. Florio, 2001).

⁶ En esta versión libre del libro de Jonás, se puede leer el hexámetro con algunas rimas propias de la versificación medieval.

⁷ Dos ediciones parciales habían precedido a la del 80, una en 1773 por la que, debido a la excelente recepción que tuvo entre los académicos y, especialmente por la opinión de Francesco Maria Zanotti, eminencia de la Universidad de Bolonia, Clementino Vanetti, secretario de la Academia Roboretana, le envió a Abad un diploma donde se lo adscribía a dicha Academia, honor reservado para un número muy reducido de eruditos. No obstante, Abad siguió puliendo su trabajo y en el año 1775 apareció una segunda edición, con 38 cantos, en la ciudad de Ferrara y de la imprenta de Rinaldi.

de América junto con sus compañeros de orden. En Italia, donde cumplía su destierro, había completado su obra poética iniciada en la Nueva España⁷. En el viejo continente su obra apareció bajo la autoría de *Didaci Iosephi Abadii Mexicani inter académicos roboretanos agiologi*, destacándose en él, el reconocimiento académico⁸.

Dos centros culturales y geográficos van a concentrar la actividad intelectual de los expulsos en Italia: Mantua⁹, donde brilló el padre Andrés, al amparo de los marqueses Bianchi, y Cesena¹⁰, en casa de los marqueses Ghini donde pasaron Diego Abad y otros expulsos muy instruidos como Lorenzo Hervás.

El verso abadiano, es un hexámetro nacido de la conjunción de muchos elementos clásicos, posclásicos, medievales y modernos. Como bien lo analiza Fernández Valenzuela (Abad, 1974: 31), todos estos elementos adquieren una forma muy personal en Abad que se traduce en "la modulación trocaica del

⁸ Si algún rasgo común aparece en todas las provincias jesuíticas de España antes del decreto de expulsión de Carlos III (y más que las peninsulares, las de ultramar), es su aislamiento de la cultura general española, entonces divulgada casi exclusivamente en castellano. El encerramiento de la producción jesuítica en los moldes latinos, apenas presenta algunas excepciones en algún que otro historiador o exégeta (Burriel, Isla, Codorniú o Lacunza). Este encerramiento, unido a las corrientes classicistas ilustradas (que en gran medida reaccionaron contra lo que llamaban el "mal gusto" del barroquismo del siglo XVII) explicaría por sí solo la abundancia de helenistas y latinistas entre los expulsos. Habrá que agregar a este argumento el hecho de que los jesuitas, principalmente los más ancianos, incapaces ya de adoptar otra lengua literaria como hicieron algunos más jóvenes, encontraron en el latín principalmente, una cultura y un idioma común con sus pares y mecenas italianos. Mientras en España los estudios clásicos decalán de modo alarmante después de 1767, en el destierro itálico se distinguieron nuevos classicistas que van a producir, en gran medida el florecimiento neo-humanista de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

⁹ Patria de Virgilio, Mantua fue gobernada por Austria desde 1708 hasta 1866, excepto durante un breve período en la época napoleónica. Bajo el gobierno austríaco, Mantua disfrutó de un renacimiento y durante este período, se crearon la Real Academia de Ciencias, Letras y Artes, el teatro Científico y numerosos palacios. El 4 de junio de 1796, durante las Guerras Napoleónicas, Mantua fue asediada por Napoleón como movimiento contra Austria.

¹⁰ Cesena fue recuperada bajo el control directo papal en 1500. La ciudad fue elevada al rango de capital en su corto período de dominio ducal. Cesena por lo tanto se convirtió en la segunda ciudad de los Estados Papales. En los siglos XVIII y XIX en Cesena nacieron dos papas Pío VI y Pío VII y una vez tuvo al papa Pío VIII, se ganó el título de la ciudad de los tres papas. Durante las Guerras Napoleónicas fueron desmontados numerosos monasterios e iglesias. Algunos de sus ciudadanos han tenido notable importancia en la unificación de Italia, en la segunda mitad del siglo XIX.

¹¹ El que hace de mediador entre los expulsos y los mecenas italianos es el padre Agustín de Castro, famoso, además, por sus pinturas. Entre los expulsos de América que pasaron por estas ciudades están Francisco Javier Alegre, Clavigero, Campoy, Iturría, Fabri, Rafael Landívar, Lozano, Joaquín Millas y Juan Ignacio Molina, por nombrar solo los más importantes. (Cfr. Medina, 1923)

verso, la exposición cíclica mediante el abrazo de la rima, el paralelismo rítmico en concierto con el paralelismo del concepto, los procesos del quiasmo, la perfecta adecuación del ritmo al movimiento de la idea, la anadiplosis y la anáfora, el ennoblecimiento del vocablo por el relieve rítmico y muchas otras delicadezas que prolongan la segunda línea del hexámetro mantuano”.

Del latín vulgar al hexámetro abarrocado.

Tal como observa Dolores Castro Jiménez (1989: 134), en su estudio de Juvenco, este poeta “intenta verter la prosa clara y escueta de la Escritura en los moldes tradicionales de la poesía épica, cuyo maestro por excelencia era Virgilio. El poeta, por lo tanto, siente la tensión de estos dos polos entre los que se ve obligado a moverse en su labor creativa”, del mismo modo Abad maneja esta materia literaria y, en muchos aspectos, “los recursos estilísticos no nacen al unísono con el contenido, como producto de una intuitiva emoción poética que genera simultáneamente significantes compenetrados e indiscernibles del significado, en sinérgica relación, sino que le son aplicados a posteriori como aderezos o, según el propio autor /.../ como *ornamenta terrestriae linguae*” (Castro Jiménez, 1989: 135). En Abad, el contenido evangélico se metamorfosea en un hexámetro modulado a través de un estilo, el Barroco, que es el estilo de la Contrarreforma, el estilo de la evangelización de América, el estilo de las luchas contra las herejías reformistas, el estilo del imperio español y de la Compañía de Jesús. Por tanto, los *ornamenta* responden a una finalidad fundamentalmente apologética y didáctica. El recargamiento que produce la acumulación de recursos tiene por finalidad conmover para enseñar y convencer. Para este Barroco, la fuente virgiliana es especialmente apta, en tanto que el hexámetro del mantuano es, en cierto sentido, también barroco.

Interesa determinar que los hexámetros abadianos componen cantos que se relacionan entre sí como cuadros o nichos de un imponente retablo barroco, de modo tal que toda la composición responde a los principios de un estilo en el que las partes son figuras del todo.

La ya clásica distinción entre Barroco, Manierismo y Barroquismo de Hatzfeld (1964), nos resulta especialmente apta para determinar que el estilo empleado por los jesuitas del siglo XVIII en América bien puede adscribirse en el Barroquismo o Barroco florido, como se prefirió denominarlo desde las artes plásticas. En primer lugar, el Barroquismo no es un Manierismo, en tanto que

el retorcimiento de la estructura fundamental no obedece al oscurecimiento sino a la intención de convencer y de conmover al receptor. El Barroquismo es, en este sentido, esencialmente devoto y se origina en la médula de lo español y de lo católico. El crítico alemán ve en el Barroquismo dos tendencias: el amplificado, que puede estudiarse en algunas composiciones de Lope y el elegantemente reducido, que parte de Gracián y desemboca en el Rococó francés. Sin entrar en tan aguda y compleja observación, las afirmaciones que hace Hatzfeld sobre los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*¹² de Lope nos dirigen hacia la naturaleza afectiva, conmovedora y movilizante del barroquismo y que nos interesa tanto exaltar para comprender el Barroco jesuita. Este estilo en América mostró, como en Europa, el mismo virtuosismo plástico de la figura sorprendida en movimiento como captación del instante y detención de lo transitorio, justamente porque la problemática más incursionada del barroco es la del tiempo y, asociada con ella, la de las apariencias. El barroco es realista en tanto que observa lo que la realidad es, pero no acentúa los aspectos comunes de la naturaleza, sino lo vario, lo injertado, lo fiero, incluso lo feo y monstruoso; lo contrario a lo armónico, equilibrado e igual. Esa actitud anticlásica explica las grandes figuras y temas del barroco: Don Quijote, el burlador, el pícaro, el santo.

El barroquismo nace de la tensión que el poeta encuentra entre la miseria humana y la Infinita Misericordia, en este sentido es un barroco amplificado que supone la expresión de una pasión y una imaginación desbordada por lo divino. Se caracteriza por una fuerte presencia del “yo” poético y por el uso efectivo de la paradoja. Imperan en él lo extático y lo enfático, al modo de Santa Teresa. Sin embargo, uno de los recursos más originales es el *modus irrealis*, según la caracterización de Hatzfeld. Este recurso propone una situación imposible que acentúa la paradoja del hombre-Dios, según expresión de Lope “si Cristo pudiera huir de la cruz”. No se trata de una creación pura del Barroco. Es probable que la raíz sea también evangélica y el poeta barroco la haya explota-

¹² Lope comenzó con cuatro soliloquios en 1616, sin embargo, en una edición de 1644 hecha en Lisboa por el imprentero Lorenzo de Anveres, aparecen siete soliloquios, cien jaculatorias y una traducción del Stabat Mater de Giacomponne da Todí. En dicha edición, se menciona como autor original de los soliloquios al R.P. Gabriel Padecoepo y a Lope de Vega como su traductor. En realidad, el nombre del primero es un anagrama del segundo. Actualmente se puede consultar según la edición sevillana de Alfara de 2008 con un estudio preliminar de Hugo Lezcano Tosca.

do justamente por su elemento de irrealidad. En efecto, en Mateo 24, 15-35, Cristo da a sus discípulos un sermón escatológico y, entre otras cosas, les dice: *Surgent enim pseudochristi, et pseudoprophetae: et dabunt signa magna, et prodigia, ita ut in errorem inducantur, si fieri potest, etiam electi...* La expresión en negrita muestra que el recurso es propio de la página sacra y, por tanto, un elemento apto y efectivo de la retórica cristiana desde sus inicios. Así pues, el *modus irreale* no es un retorcimiento manierista sino la amplificación por reiteración de un recurso del sencillo lenguaje del Evangelio.

Otro aspecto que se debe aclarar es que el barroco jesuita fue más virgiliano aún que la literatura cristiana precedente. En primer lugar, porque el jesuitismo estimó el latín clásico más que el medieval; en segundo lugar, porque el hipérbaton del barroco es, en cierto modo, una imitación del latino; en tercer lugar, porque los recursos del símil y las metáforas, aún teniendo en cuenta la tradición homérica, llegaron en el mantuario a su máxima belleza. Sin embargo, el barroquismo se distancia del estilo virgiliano en un aspecto fundamental. Mientras que para Virgilio, lo más puede ser dicho con lo menos, para los barroquistas, toda reiteración, toda aclaración que recargue el efecto en el receptor es bienvenida.

Para ilustrar los procedimientos por los cuales el poeta mexicano formaliza el verso de la *Vulgata* en un hexámetro barroco, hemos elegido cuatro ejemplos tomados de los cantos de su poema: el primero, cuyo intertexto está tomado del *Cantar de los Cantares*, el segundo y el tercero del *Evangelio de San Mateo* y el último de la *Primera Carta a los Corintos* de San Pablo.

Ejemplo 1: Cant. 2,13-14

El texto tomado como base podría ser el que sigue:

Surge amica mea, speciosa mea, et veni: Columba mea in foraminibus petrae, in caverna maceriae: Ostende mihi faciem tuam, sonet vox tua in auribus meis: vox enim tua dulcis, et facies tua decora.

En el poema de Abad (XXX, 43-47)

*Surge, veni, speciosa veni, et mea casta Columba:
Inque foraminibus petrae faciam tibi nidum,
(quo, Milvo praedone procul, securo quiescas)
Ostende o! faciem: tua fac sonet auribus et vox:
(nam tua vox est quam dulcis, faciesque decora)*

Los versos de Abad triplican la cantidad de verbos del *Cantar*, pero esto no es determinante en el proceso de transformación que deseamos describir. La verbalidad depende de muchos otros aspectos que no podríamos distinguir en este trabajo, por razones de espacio. Sí es notoria la subordinación en Abad, teniendo en cuenta que ésta se simplifica en la *Vulgata*. Sin embargo, el elemento que constituye una verdadera novedad en el poema heroico es la explicación de la alegoría con el breve pero eficaz uso de una subordinada y un ablativo absoluto: *quo, Milvo praedone procul, securo quiescas*. En efecto, el amante, en el texto original, observa que su amada habita *in foraminibus petrae, in caverna maceriae*. El sentido alegórico del *Cantar*, consagrado por la exégesis bíblica, observa que así como las palomas suelen hacer sus nidos en las cavernas o huecos que dejan las formaciones rocosas o las construcciones de piedra, el Amado (Cristo), al comparar a su amada (la Iglesia, el alma) con la paloma sabe que ella está al resguardo de sus enemigos, mientras habite en su morada¹³. El carácter didáctico del Barroco jesuita, hace que la alegoría no se presente en su lacónica diafanidad sino desvelada en su sentido preciso, en su nivel tropológico o moral. Así pues, el mexicano agrega el sintagma verbal *faciam tibi*, subrayando que la morada segura es obra del Amado y ha sido hecha por él para que la amada, lejos del ave salteadora, permanezca allí sin peligro. El ornato abadiano, entonces, no es meramente artificial, porque no se contenta consigo mismo, sino que busca al receptor, para que entienda la alegoría.

Si nos detenemos en la conformación del hexámetro, podemos observar que las cesuras, de tres y de siete destacan el ablativo absoluto: ... *Milvo / praedone procul/ ...*, de modo tal que el elemento destacado es, justamente, el explicativo.

Ejemplo 2: Mat. 18,12

Este ejemplo que presentamos, puede tener como fuente el verso que sigue:

Nonne reliquit nonaginta novem in montibus, et vadit quaerere eam, quae erravit.

¹³ El *Cantar* es, probablemente, una de las delicias de la exégesis bíblica desde antes de Orígenes. Siempre se lo ha considerado como uno de los ejemplos más acabados del *sensus allegoricus* y tuvo una recepción inmensa en los comentarios bíblicos de la patrística (Orígenes, San Jerónimo, San Agustín, San Juan Crisóstomo, etc.) pero, sobre todo, en la vida monacal de los siglos XI, XII y XIII. Baste citar, a modo de ejemplos, los *Sermones in Cantica* de San Bernardo y la recreación del Doctor Místico en su *Cántico Espiritual*, en plena modernidad.

En Abad ((XXX, 24-25):

*Desertis alias, solisque in montibus omnes,
Tanquam si illarum foret immemor ille, reliquit.*

El carácter narrativo de la parábola de San Mateo hace que haya mayor empleo verbal en la *Vulgata*, sin embargo, el uso del condicional *tanquam si* en Abad, no responde a un interés de complicación sintáctica sino de aclaración del sentido. Porque, en verdad, no puede el Pastor abandonar a sus noventa y nueve ovejas, sino ir en busca de la perdida, como si pudiera olvidarse de las otras. La finalidad de tal aclaración obedece, nuevamente, al interés pastoral de este humanismo jesuita. La cesura heptamímera colocada después del subjuntivo *foret* refuerza la aclaración. Sin embargo, el recurso propio del barroquismo tal como lo caracteriza Hatzfeld, está representado por el *modus irreals* tan propio de los poemas religiosos de Lope de Vega. *Tanquam si*, representa esa situación imposible que el Barroco más devoto (en este sentido debe entenderse el Barroquismo) admite para destacar los infinitos actos de misericordia del Redentor y oponerlos a la miseria del hombre.

Ejemplo 3: Mat. 5,29

En este caso, podríamos pensar en el siguiente intertexto:

Si oculus tuus dexter scandalizat te, erue eum et proiice abs te.

En Abad (XLII, 64-69):

*....oculus etiam, si forte libidinis aestu,
Inflammati, alium qui nuncam extinguitur ignem,
Iugesque aeterno accensuri fomite flammis
Sunt (hunc omnino ut sceleratum averteret usum,
Utitur hoc verbo asperiore) et luminis orbes
Funditus extrudi, opportunum ait esse iubetque.*

La versión abadiana muestra a las claras el interés exegético y moralizante. En primer término, la complicación sintáctica está dada por el estilo indirecto: *opportunum ait esse iubetque*, y una profundización del hipérbaton. Pero lo más destacable es la aclaración hecha entre paréntesis entre el quinto y sexto verso

donde el poeta explica por qué el Señor emplea términos tan duros, *ut adverteret usum*. Tal aclaración, se nos presenta como una glosa exegética que acompaña, generalmente, la materia evangélica. Existe cierta dificultad en la lectura de estos versos. El hexámetro parece violentado por la riqueza rítmica, la recurrencia a sinalefas intrincadas, la repetición de sonidos duros y complejos, como *accensuri fomite flammis* o *hunc omnino ut sceleratum averteret usum*. Pero es la violencia del contenido que expresa: arrancarse los ojos y arrojarlos lejos de sí. Este trabajo del sonido, unido a la repetición de los conceptos (enseña y dice -llamas eternas- fuego que no se extingue) es un ejemplo acabado de abarrocamiento del hexámetro.

Por último, suponemos este verso como materia poética:

Si in hac vita tantum in Christum sperantes sumus, miserabiliores sumus omnibus omnibus.

En Abad (XLII, 113-119):

*Si nihil ultra esset mortem, si nulla fuisset
Sors alia, iniustus Deus, atque indignus amari,
Et fautor scelerum foret, assimilisque Tyranno,
Praemia qui largus sceleri manu utraque libenter
Et solas lacrimas tanquam patrimonium Sanctis.*

Se trata de una versión parafrástica y comentada del versículo de San Mateo. Como en éste, comienza con el condicional acentuado del hexámetro que se enfatiza por la preeminencia del espondeo, más pesado y cadencioso que el dáctilo. La cesura heptamímera separa de modo natural y lógico los dos condicionales “si.../si...” y entonces, remarcada tal condición, es posible pensar lo impensable: que Dios sea *iniustus et indignus amari*. La aparición del léxico griego *Tyranno* muestra el proceso de acomodación a un vocabulario épico prefijado. Nuevamente el subjuntivo *foret* presenta aquello que sólo puede admitirse con el pensamiento, pero que nunca se daría en la realidad: un dios que premia a los malvados y les deja a sus santos un patrimonio de lágrimas. El último verso, como el primero, tiene la cadencia del espondeo y la misma cesura que cae, como una maldición, sobre el término *patrimonium*. El sonido abierto de la unido a las consonantes mudas y líquidas le da ese efecto de lamentación en el que descansa la idea.

Conclusión

Dado el carácter complejo del análisis, enunciaremos nuestras conclusiones en un orden un tanto artificial pero esclarecedor.

En primer lugar, todo poeta que escribe épica en hexámetros hace uso de un léxico épico decantado y de una serie de recursos que el mismo hexámetro requiere¹⁴. Tal rasgo en Diego Abad no supone, pues, un procedimiento original sino una exigencia del género y del metro.

En segundo lugar, los elementos propios del barroco que recrean el hexámetro, están puestos sobre el verso como, al decir de Juvenco, *ornamenta terrestriae linguae*, y obedecen a los principios de la Retórica cristiana, de la que San Agustín fue maestro y los jesuitas, discípulos aplicados: enseñar la verdad, conmover y convencer. El Barroco jesuita en América fue un humanismo cristiano y devoto. Todo recargamiento de las formas obedeció a esos principios, aun cuando, en sus excesos crearon desequilibrios y oscuridades. Sus enemigos declararon que tenían mal gusto, pero nunca pudieron decir que no fueron convincentes¹⁵.

En tercer lugar, la 'glosa exegetica' que hemos analizado acompaña casi siempre al texto evangélico. No es absolutamente original en Diego Abad. Todos los poetas que han manejado los textos sagrados como materia poética, tienden a glosarlos para explicarlos. En todo caso, debe advertirse que tal elemento se vuelve siempre presente en la obra del mexicano, manejado con maestría en el metro, acomodado en el léxico dactílico, resaltado por las cesuras, nunca como un agregado tropológico, y, por momentos, revestido de una sutileza exquisita. Quizás el recurso más barroquista sea aquel *modus irreale* descrito por Hatzfeld y del que nos ha dejado ejemplos acabados gran parte de la lírica barroca, como "vivo sin vivir en mí", "muero porque no muero", "si no hubiera cielo, yo te amara", etc.

Desde el punto de vista de la retórica, la glosa responde al *docere*, pero los procedimientos que la conforman, tienen todo el ornato del Barroquismo florido y

¹⁴ Más del diez por ciento del vocabulario latino está prosódicamente excluido del hexámetro. Esta limitación dio origen al lenguaje dactílico, es decir, a ese conjunto vasto de expresiones adecuadas por su posición y metro a la conformación del hexámetro. Ennio abrió el camino. Tan ardua labor fue proseguida por Lucrecio. A partir de Virgilio, gracias a la búsqueda sabia de sus predecesores y a la excepcionalidad tan versátil de su propio talento, podemos hablar de un verdadero y completo léxico dactílico, que se localiza en lugares comunes del hexámetro. (cfr. Abad, 1974: 32).

¹⁵ La teoría sobre el Barroco puede seguirse en Helmut Hatzfeld (1975) y Emilio Orozco Díaz (1988).

efectista. De hecho, debe advertirse que, en muchas ocasiones, las cesuras tienden a resaltar la glosa y desplazar las palabras evangélicas hacia los extremos del verso, lo que muestra una preferencia por el elemento agregado.

Vale decir que el ornato abadiano no devora el contenido, en este caso el texto evangélico, pero sí lo desarticula, aunque no en función de ocultarlo, sino por una importancia excesiva dada a la persuasión y al efecto de la *elocutio*.

Finalmente, el verso de la *Vulgata* aparece procesado por el esfuerzo humano en un molde que no le pertenece por naturaleza, sin embargo, todo ese esfuerzo, guiado por el respeto y veneración que la materia impone, da por resultado un producto poético que encarna en su síntesis un humanismo cristiano, una devoción moderna, una forma abarrocada unida a la pasión conmovedora de los hijos de San Ignacio.

BIBLIOGRAFÍA

- 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 (edición completa).
- ABAD, D. J. (1974). *Poema Heroico*. Introducción, versión y aparato crítico de Joaquín Fernández Valenzuela. Noticia preliminar de Felipe Tena Ramírez. México, UNAM.
- BALLY, Ch. (1905). *L'étude systématique des moyens d'expression*. Genève, Eggimann.
- BIONE, C. (1936). *Stilistica e métrica latina. Questioni di principio e di método*. Bologna, Azzoguidi.
- BAYET, J. (1970). *Literatura Latina*. Barcelona, Ariel.
- Biblia Vulgata* (1959). Logis partitionibus aliisque subsidiis ornata a r. p. Alberto Colunga, O.P. et Dr. Laurentio Turrado. Tertia Editio. Madrid, B.A.C.
- CASTRO JIMÉNEZ, M. D. y otros (1989). "Sobre el estilo de Juvenco" En: *Cuadernos de filología clásica*. N° 22. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.
- CORDIER, A. (1947). *Les debut de l'héxamètre latin*. Paris, Ennius.
- FLORIO, R. (2001). *Transformaciones del héroe y el viaje heroico en el Peristephanon de Prudencio*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.

GONZÁLEZ, R. (2001). "Los retablos barrocos y la retórica cristiana". En: *Actas del III Congreso Internacional de barroco iberoamericano*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. pp 570-587.

HATZFELD, H. (1975). *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Gredos.

LEEBER, V. (1965). *El Padre Diego José Abad y su obra poética*. Madrid, Porrúa Turanzas. Santiago de Chile, Imprenta Helzeviriana.

NOUGARET, L. (1956). *Traité de métrique latine classique*. Paris, Klincksieck.

OROZCO DÍAZ, E. (1988). *Manierismo y Barroco*. Madrid, Cátedra.