

LAS POESÍAS DEL MANUSCRITO
DE FRAY MIGUEL DE GUEVARA Y EL SONETO
NO ME MUEVE, MI DIOS, PARA QUERERTE

THE POEMS IN FRAY MIGUEL DE GUEVARA'S
MANUSCRIPT AND THE SONNET *NO ME MUEVE,*
MI DIOS, PARA QUERERTE

GABRIEL MARÍA VERD CONRADI
Facultad de Teología de Granada
gvc@probesi.org

RESUMEN: Con fecha de 1638 el agustino mexicano fray Miguel de Guevara escribió un volumen misceláneo titulado *Arte doctrinal y modo general para aprender la lengua matlaltzinga*. En él se encuentran tres poesías del autor y seis poesías anónimas, que se publican frecuentemente como de Miguel de Guevara. En este artículo se analiza la paternidad de estas seis poesías. La décima *¿Murió Dios? Sí. ¿Cierto? Cierto* la había publicado Hernando de Camargo y Salgado en Madrid en 1619; la octava real *El tiempo vuela como el pensamiento* había aparecido en un libro de emblemas de Juan de Horozco y Covarrubias en 1589; el soneto *Pídeme de mí mismo el tiempo cuenta* era muy conocido en España y en Portugal antes de 1638, consta en manuscritos y lo había impreso en portugués Miguel Leitão de Andrade en 1629; por último, el célebre soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte* se encuentra en un libro de Antonio de Rojas en 1628. Las otras dos poesías no se han localizado, pero no hay razones estilísticas para atribuírselas a fray Miguel de Guevara.

Palabras clave: Fray Miguel de Guevara; Hernando de Camargo y Salgado; Juan de Horozco y Covarrubias; sonetos *Pídeme de mí mismo el tiempo cuenta* y *No me mueve, mi Dios, para quererte*.

ABSTRACT: In 1638 the Mexican Augustinian friar Miguel de Guevara wrote a miscellaneous volume entitled *Arte doctrinal y modo general para aprender la lengua matlaltzinga*. The work contains three poems signed by the author, together with six anonymous ones that are often attributed to him. In this article the paternity of these six anonymous poems is discussed. The ten-line poem *¿Murió Dios? Sí. ¿Cierto? Cierto* was published by Camargo y Salgado in Madrid in 1619; the octave *El tiempo vuela como el pensamiento* had appeared in a book of emblems of Juan de Horozco y Covarrubias in 1589; the sonnet *Pídeme de mí mismo el tiempo cuenta* was very well known in Spain and Portugal before 1638: not only does it figure in manuscripts, but it had been printed in Portuguese by Miguel Leitão de Andrade in 1629; finally, the famous sonnet *No me mueve, mi Dios, para quererte* is found in a book published by

Antonio de Rojas in 1628. No previous traces of the other two poems have been found, but there are no stylistic reasons to attribute them to Miguel de Guevara.

Keywords: Miguel de Guevara; Hernando de Camargo y Salgado; Juan de Horozco y Covarrubias; sonnets Pídeme de mí mismo el tiempo cuenta, and No me mueve, mi Dios, para quererte.

Recepción: 31 de mayo de 2016; aceptación: 2 de diciembre de 2016.

Es conocida la conmoción que se siguió tras el descubrimiento en 1916 del soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte* en un manuscrito de 1638 del agustino mexicano fray Miguel de Guevara (ca. 1585-después de 1646). Me refiero a los estudios que dedicó —con incansable perseverancia— el académico mexicano don Alberto María Carreño (1875-1962) a favor de la atribución del famoso soneto a Miguel de Guevara¹. El manuscrito, *Arte doctrinal y modo general para aprender la lengua matlaltzinga*, había sido donado en 1859 a la Sociedad de Geografía y Estadística, que lo publicó, incompleto y sin sus poesías, en 1862². En realidad es un volumen misceláneo, que contiene la gramática matlaltzinga, una declaración sobre la doctrina cristiana, una suma de sacramentos en latín del mismo Guevara, una traducción a la lengua matlaltzinga del *Diálogo* del franciscano franco-mexicano fray Maturino Gilberti (ca. 1507-1585), un escrito sobre el *Rosario* de Guevara y la *Explicación del Apocalipse* del clérigo hispano-mexicano Gregorio López (1542-1596)³. Como

¹ Dado el objetivo concreto de este estudio, me limitaré a la primera de las obras de Carreño sobre Guevara y el Soneto (*Joyas*, de 1916), que es la principal, dejando de lado toda la problemática y polémica que aparecen en sus estudios posteriores. El de 1942, publicado dos veces en el mismo año, es un resumen de sus escritos con la síntesis final a la que había llegado. En la sección de Referencias enumero sus obras sobre el soneto.

² Sobre la donación, véase CARREÑO 1916, p. 165, nota 1. La edición del *Arte* (Guevara 1862) carece de página de título; en la p. 197 hay una “Introducción” y en la p. 198 empieza el tratado con su título, copiado antes; al final hay un complemento ajeno sobre los “Modos y tiempos del verbo” (pp. 253-254).

³ He tomado la descripción, muy resumidamente, de la edición facsímil de GARCÍA ICAZBALCETA 1970, pp. 105-107: “122. Guevara”. (El original es de México, 1866. “Se han impreso 60 ejemplares en la imprenta particular del autor”). VERD 2014, pp. 15-18, presenta un apartado sobre el manuscrito

en 1862 sólo se había publicado la primera parte gramatical del manuscrito, se encargó a Carreño la publicación del manuscrito entero, y así descubrió las poesías que contenía junto con el soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte*, lo que cambió el rumbo de su investigación⁴.

LAS POESÍAS DE GUEVARA Y LAS DE AUTOR EXPLÍCITO

En primer lugar conviene saber que en el primer libro de Carreño se reproducen fotográficamente las poesías principales⁵, lo que compensa la transcripción modernizada que hace el autor en su recorrido por ellas⁶, aunque esa modernización es necesaria dada la ortografía de Guevara, sus caóticas mayúsculas y falta de puntuación⁷. El manuscrito no está foliado; cuando indico el folio de una poesía, sigo el artículo de Víctor Adib (1949), un estudio breve, pero con datos precisos que completan la primera obra de Carreño.

En la obra de Guevara hay poesías con autor reconocido y otras anónimas. Las primeras no ofrecen problema y son las siguientes.

y su contenido con la transcripción literal de su largo título. La foto de la portada está en Carreño en una lámina junto a la p. 16.

⁴ Sobre esto véase CARREÑO 1916, p. 165, nota 1 y, antes, pp. 7-8.

⁵ También contiene algunas fotografías (aunque en menor tamaño y menos legibles) su escrito de 1942, publicado dos veces, como artículo (1942) y como librito (1942a).

⁶ En CARREÑO 1916, pp. 165-179. Sin embargo, advierto que Carreño transcribe extrañamente el *No me mueve* de Guevara en el capítulo de Santa Teresa (pp. 115-116), por lo que es difícil de encontrar, y la octava real *Esta corona celestial, formada* se encuentra relegada a la p. 226.

⁷ CARREÑO (1916, pp. 211-224) dedica bastantes páginas a las deficiencias ortográficas del manuscrito, diciendo que eran algo corriente en su tiempo. En una poesía, Guevara escribe *hazer por a ser*: “hazer [a ser] yo Dios y Vos Hombre terreno”, lo cual “causaba honda preocupación a un estimable amigo mío respecto de la cultura de Guevara”, dice CARREÑO (p. 176, nota 1). Pero quizás la ortografía no se deba a Guevara, pues creo que es dudoso que la obra sea autógrafa, aunque eso es lo que se suele afirmar: “escrita de su letra” se dice en el acta de entrega del manuscrito (CARREÑO 1916, p. 165, nota 1). Y, según GARCÍA ICAZBALCETA (1970, p. 106), es un “MS. original”. Pero no basta que esté su nombre al final del prólogo. Habría que comparar el *Arte* con otros textos corrientes de la mano de Guevara, pues en las fotos del manuscrito se observa una caligrafía muy esmerada, la cual se puede deber a un pendolista que quizás preparó el manuscrito para la imprenta.

Las del mismo autor agustino. La primera, de 21 redondillas octosílabas (Carreño dice cuartetos), se titula *Del autor a su Arte*⁸. Es decir, del autor —Guevara— a su manuscrito —llamado *Arte doctrinal*. La primera estrofa dice así:

Ya, mi hijo, estáis criado
aunque tosco y labrador;
no os pude criar mejor,
que es mi caudal muy tasado.

Guevara ha acabado su obra, ha terminado de criarla como a un hijo y la lanza al mundo, advirtiéndole de los peligros con que se va a encontrar. Carreño insiste en que esta poesía muestra que Guevara es un poeta, pues tiene sensibilidad y se “puede ser poeta, quizás un gran poeta sin saber versificar” (p. 168). (No es ésa la definición de poeta, desde luego). En cuanto a estos versos, muestran cierta soltura, pero son mediocres, lo que reconoce finalmente el mismo Carreño: “no constituyen precisamente un modelo de poesía” (p. 170).

La segunda poesía del agustino mexicano⁹ tiene el mismo título que la anterior con un subtítulo, *Del autor a su Arte. Soneto*, y trata también de los ataques que va a recibir su obra, pero esta vez lo expresa en forma de soneto¹⁰. Dice el primer cuarteto:

A gran peligro vais, hijo querido,
de lo cual me dejáis con mil recelos,
porque vais a imitar vuestros agüelos
y a ser conquistador y hombre atrevido.

Carreño relaciona lo de “imitar vuestros agüelos y a ser conquistador” con un posible parentesco de Guevara con Hernán

⁸ Texto modernizado en CARREÑO 1916, pp. 166-167. La poesía ocupa dos páginas en el manuscrito y las fotografías de ambas están en las láminas junto a las pp. 48 y 80 del libro de Carreño.

⁹ Se ha discutido sobre su nacionalidad, ya que en México había agustinos mexicanos y españoles. Pero, aunque no se afirme taxativamente en ningún documento, todos los indicios apuntan a que nació en México, por lo que se da por seguro. Sobre su vida, véase VERD 2014, pp. 6-10.

¹⁰ Lo reproduce y comenta CARREÑO 1916, pp. 173-174. La foto del original está en la lámina junto a la p. 160.

Cortés¹¹. Pero nos interesa el soneto. Es mejor que las redondillas, aunque está lejos de las alabanzas de Carreño: “poeta de altos vuelos”, “el soneto puede figurar, sin duda alguna, al lado de muchos de los que brotaron de los clásicos del siglo de oro” (pp. 173-174). Pero leamos estos dos versos: “Seguiros han envidia, rabia, celos. / De aquí saldréis ladrado, allí mordido”.

La tercera poesía de Guevara es una octava real, que acompaña su escrito sobre el *Rosario*. Carreño no la menciona con las otras poesías por sus defectos, sino que la relega a un apartado posterior (p. 226), de modo que Víctor Adib (1949, p. 325, n. 20-a) la reproduce porque, según declara, no la ha encontrado en las obras de Carreño. Pero sí está: desplazada y sin reproducción fotográfica, a pesar de que en el manuscrito se encuentra junto a nuestro soneto¹². Aunque no se dice, la poesía es ciertamente de Guevara, pues su objeto es ofrecer y enviar a la Virgen (“os envía”) su tratado adjunto sobre el *Rosario*, que también se llama *corona*, palabra que se encuentra en el primer verso:

Esta corona celestial, formada
De la suma eternal sabiduría
Con que estáis dignamente coronada
Virgen sin par, santísima María,
Un alma que tenéis muy obligada
Con divinos favores, os envía
Suplicándoos que en el suelo
Le deis tantos que pueda veros en el cielo.

Se puede ver que los dos últimos versos no son endecasílabos. Víctor Adib, que también copia la poesía, la considera “de pobre valor poético” y señala que “los dos últimos versos están muy estragados” e intenta recomponerlos, pero, aunque ajusta la métrica, la frase final queda difícil de entender. Carreño la encuentra “defectuosa”; lo achaca a un “descuido” y dice:

¹¹ VERD 2014, pp. 10-15, trata sobre el debate que se produjo entonces sobre el posible parentesco de fray Miguel de Guevara con Cortés y sobre el valor de las pruebas. Parece posible, pero se trataría —según un estudio y un árbol genealógico imperfectos— de un parentesco no carnal, sino político. Guevara sería descendiente de una hermana (llamada Constanza Suárez Pacheco) de la esposa de Hernán Cortés (Catalina Juárez/Xuárez Marcaida) y, por tanto, cuñada del conquistador.

¹² Según ADIB 1949, p. 316, está en el f. 294v, mientras que en el 295v está el *No me mueve*.

“A no dudar, si esta sola composición hubiera encontrado de Guevara, no lo hubiera considerado autor del disputado soneto castellano”. Pero palia este descuido con “sus otras hermosísimas poesías” (p. 226). Esas hermosísimas poesías son las otras de su manuscrito; lo que ocurre es que no son de él, como vamos a ver.

Entre las dos poesías *Del autor a su Arte* se encuentran otras dos de autor explícito. Se trata de fray Bernardo de Alarcón, secretario del P. Provincial de Guevara. Son dos poesías laudatorias al autor del manuscrito, práctica común de la época. La primera es un soneto, *Hoy al modo quisiera aristotélico*, y la segunda está formada por tres décimas, *Si en la torre de Babel*¹³. En ambas se encarece el don de lenguas de Guevara:

Mas vos, divino Miguel,
 Con distinción las habláis
 En la tarasca admiráis,
 En mexicana es exceso,
 En matlaltzinga confieso
 Que a vos os aventajáis.

LAS POESÍAS ANÓNIMAS DEL MANUSCRITO

Ésta es la parte más importante. En primer lugar, porque tiene poesías de mucha mayor calidad que las anteriores y, en segundo, porque son anónimas, aunque Carreño se las atribuye todas a fray Miguel de Guevara; entre ellas, el *No me mueve, mi Dios, para quererte*. Para hacer esta atribución, Carreño aduce el siguiente argumento. Guevara fue cuidadoso en señalar los autores de las primeras poesías: él y fray Bernardo de Alarcón; luego no se puede admitir que “mintiera bajo la fe de su nombre, poniendo como suyas, si no lo eran, las demás poesías” (p. 179). Este argumento lo repite en sus artículos y libros sobre el manuscrito de Guevara, y también lo repiten sus seguidores, por ejemplo Adib (1949, pp. 318-319), por citar sólo a uno que ya conocemos. Éste amplía la argumentación, apuntando que Guevara indica además el autor de los otros tratados que inserta en su manuscrito (Maturino Gilberti y Gregorio López). Si era tan honrado, “¿por qué había de dar Guevara como suya —dice— una poesía que

¹³ Las dos están en CARREÑO 1916, pp. 171-172.

no lo fuese [el *No me mueve*]?” y transcribirla “bajo su nombre”. La respuesta es muy sencilla. Guevara nunca se la adjudica, ni el célebre soneto ni las poesías que lo acompañan y, por tanto, respondiendo a Carreño: no mintió —poniéndolas a su nombre. Veamos el equívoco.

Tras la poesía inicial de Guevara, *Del autor a su Arte*, vienen las dos de fray Bernardino de Alarcón. Después se copian cinco poesías. La primera de este grupo se titula, de nuevo, *Del autor a su Arte*, como vimos, y es un soneto. Pues bien, según Carreño todas las poesías que siguen están puestas bajo esa cabecera de *Del autor a su Arte*. Pero no es así. La que es “del autor” es la que sigue al título anterior, cuyo comienzo ya conocemos: “A gran peligro vais, hijo querido”. Como sabemos, ese hijo querido es su *Arte doctrinal*, que Guevara lanza al mundo. Esto tiene sentido. Pero las poesías que vienen después no están dirigidas a su *Arte*, luego no se puede afirmar que sean del “autor”.

Este argumento de tipo formal se refuerza textualmente en el mismo documento¹⁴. Primero viene una página (f. 7r) con el título *Del autor a su arte. Soneto* y el soneto correspondiente de Guevara. Está muy claro en la fotografía de esa página del manuscrito, con el título subrayado y el soneto ocupando toda la página¹⁵. Si el título dice *Soneto* en singular, ¿cómo va a incluir las demás poesías, de las cuales la primera es una décima? Después, en el f. 7v, viene otro título, también subrayado —que da inicio a una sección nueva: *Décima y ofrecimiento del libro a Jesucristo N.S. (abreviado)*¹⁶—, como encabezamiento de otras cuatro poesías, que están en los ff. 7v y 8r¹⁷. Según Carreño, el primer título *Del autor a su arte* se refiere a todo lo que sigue, y el de *Décima y ofrecimiento...* es sólo un “título subalterno” (p. 174). Eso se podría defender si título y subtítulo estuvieran juntos, que no es el caso. Hay un título subrayado con su soneto (*Del autor a su Arte. Soneto*) y luego otro, también subrayado, para cuatro

¹⁴ Las foliaciones siguientes son de ADIB 1949, p. 316.

¹⁵ La fotografía de la página está en la lámina junto a la p. 160 de CARREÑO 1916.

¹⁶ CARREÑO 1916, p. 174. La fotografía (en la lámina junto a la p. 192) es borrosa en el título. Carreño lo transcribe como hemos visto; ADIB (1949, p. 316) también, pero escribiendo *Décimas* en plural, lo que ha de ser una errata. Pero está abreviado para que quepa en una línea. Parece que dice al final “*ofres del Libro A XrÇ N. S.*”.

¹⁷ Las fotos de ambas páginas se pueden ver respectivamente en las láminas junto a las pp. 192 y 112 del libro de CARREÑO.

poesías. En efecto, la primera poesía es la *Décima* y el resto es el *Ofrecimiento del libro a Jesucristo N.S.* Además, Marcel Bataillon (1950, p. 267, n. 42) da una razón muy significativa: ¿por qué da sin nombre de autor las poesías que copia, al contrario de lo que hace con las de fray Bernardo y el *Apocalipsis* de Gregorio López? “La diferencia se explica muy bien si estas poesías llegaron anónimas a las manos de Fray Miguel”, contesta el ilustre hispanista.

El mismo Carreño (p. 180) se daba cuenta de la debilidad de su argumentación, cuando reconoce:

En consecuencia, aunque Guevara sí puso todas aquellas poesías bajo el encabezamiento general: *Del Autor a su Arte*, podría quedar el escrúpulo de que sólo había querido amparar con ese encabezamiento el soneto: *A gran peligro vais, hijo querido*; y que había hecho el *ofrecimiento del libro a Nuestro Señor Jesucristo* mediante poesías copiadas.

Y, consecuentemente, se puso a buscar estas poesías en la Biblioteca Nacional de México, que contenía más de cien mil volúmenes de tipo religioso, requisados a los conventos, así como en la biblioteca de la Universidad Pontificia (pp. 181-182). La búsqueda resultó infructuosa, pero ¿para qué llevarla a cabo —“con ahínco”, dice—, si era tan segura la paternidad guevariana?

También hay otras poesías repartidas en el manuscrito, que Carreño atribuye igualmente a Guevara, algunas repetidas, como el *No me mueve*, que se copia dos veces. Esta circunstancia hace decir a Bataillon (1950, p. 267): “Su colocación... hace suponer que el misionero aprovechó unas páginas en blanco para copiar poesías de su predilección más bien que para recopilar poesías propias”.

Vengamos a las poesías anónimas, dejando el *No me mueve* para más adelante.

1. *¿Murió Dios? Sí. ¿Cierto? Cierto* (f. 7v). La transcripción modernizada de Carreño no conoce la puntuación de ese verso en el original, que veremos, lo que le hace perder matices¹⁸. Es la décima del título general: *Décima y ofrecimiento...* En el manuscrito dice así:

¹⁸ La transcripción de Carreño está en p. 175 (“Murió Dios, sí, cierto, cierto”); la fotografía de la décima está en la lámina junto a la p. 192.

Murio Dios Si cierto. cierto.
 Jesus Dios Muerto eso. No.
 Es muy sierto [*cierto*]. Que Murio
 Por Vida Del Hombre Muerto
 O Puerta del Alma y puerto.
 De el cuerpo en su Despedida
 Dulce Muerte de mi Vida
 Quien sien [*cien*] mill Vidas tubiera
 Conq[ue] en Amor os Pudiera
 Pagar Senso [*censo*] De Por Vida.

Carreño comenta esta décima (pp. 201-204), afirmando que “concuerta con el sentir y con la forma del soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte*” (p. 203), como prueba de que es de Guevara, porque parte de que el *No me mueve* es de él. En cuanto al sentir, sí concuerda en el amor a Dios, pero eso es patrimonio de la poesía religiosa y, en cuanto a la forma, no concuerda en absoluto, empezando por el metro.

Hay una prueba documental en contra. Advirtió Jones¹⁹ que esta décima es del agustino madrileño Hernando de Camargo y Salgado (1572-1652) y que la había publicado en 1619, casi dos décadas antes del manuscrito de Guevara²⁰. Camargo indica en los títulos los autores de las cuatro décimas que se encuentran en una de las páginas iniciales (Lope, Guillén de Castro, Mira de Amescua), y de la cuarta dice: “El avtor a la muerte de Dios por vida del hombre”, y “el autor” era él, por lo que tiene que ser suya. En cualquier caso, no es de Guevara.

Veamos el texto original. Varía en un par de palabras respecto al anterior, y la puntuación de los dos primeros versos ayuda a su mejor comprensión:

Murio Dios? Si. Cierta? cierto.
 Iesus, Dios muerto, esso no:

¹⁹ HAROLD G. JONES 1978, p. 312. JOSÉ SIMÓN DÍAZ 1950-1994, t. 7 (1967), pp. 341-344, en “Camargo y Salgado (Fr. Hernando de)” describe esta obra y da el incipit de la décima (p. 341, n. 3641).

²⁰ En *Muerte de Dios por vida del hombre deduzida de las postrimerias de Christo Señor nuestro. Primera Parte. En que se tratan los mysterios de nvestra Redencion, con variedad de conceptos diuinos, y humanos, principalmente los de la Semana Santa; hasta la institucion, y excelencias del Santissimo Sacramento. Poema en Decimas. Por el Padre F. Hernando de Camargo Predicador de la Orden de S. Augustin...* En Madrid, Por Iuan de la Cuesta, Año 1619. Está al final de los preliminares.

Es tan cierto, que murio
 Por vida del hombre muerto.
 O puerta del alma, y puerto
 Del cuerpo en su despedida,
 Dulce muerte de mi vida,
 Quien cien mil vidas tuuiera,
 Con que en amor os pudiera
 Pagar censos de por vida.

Es posible que Guevara conociera la obra misma de Camargo, pues los dos eran de la misma Orden de San Agustín.

2. *El tiempo vuela como el pensamiento*. Es la segunda poesía de las cuatro, una octava real. Está en el mismo folio que la anterior, pero con la particularidad de que se vuelve a copiar en la última hoja del manuscrito²¹ (no es la única poesía que repite). Transcribo la primera copia de las dos del escrito de Guevara:

El tienpo buela Como el Pensamiento
 Huie la Vida Sin Parar Un Punto
 Todo esta en Continuo Mobimiento
 el nacer del Morir esta tan Junto
 q[ue] de Vida Sigura No ay Momento
 Y aun el q[ue] Vibe en parte es ya Difunto
 Pues como bela ardiendo se deshaze
 començando a morir desde q[ue] Nace.

Carreño la comenta como si fuera del fraile agustino: “Este pensamiento de Guevara es tan original, que no he logrado encontrar otro que lo iguale en la forma en que lo expresó él” (p. 204). Pero si la poesía anterior era diecinueve años anterior a su manuscrito, ésta la precede en treinta y nueve. La publicó por primera vez el toledano y obispo de Guadix, Juan de Horozco y Covarrubias, en Segovia en 1589, en un libro de emblemas²². Su título o lema es *Quotidie morimur*, y en el original dice:

²¹ La transcripción modernizada está en la p. 175 de CARREÑO; las fotografías de las dos copias, en las láminas junto a las pp. 192 y 208.

²² *Emblemas morales de Don Ivan de Horozco y Couarruuias Arcediano de Cuellar en la santa Yglesia de Segouia...* En Segouia, Impresso por Iuan de la Cuesta. Año de 1589. Nuestro emblema con la octava está en el Libro Segundo, emblema IX, f. 17r.

El tiempo buela como el pensamiento,
 huye la vida sin parar vn punto,
 todo està en vn contino mouimiento,
 el nacer del morir està tan junto:
 que de vida segura no ay momento,
 y au[n] el que biue en parte es ya difunto
 Pues como vela ardiendo se deshaze,
 començando a morir desde que nace.

Además, se encuentra en manuscritos, como en el 7741 (f. 91r) de la Biblioteca Nacional de España y en el 6633 de la Real Academia Española.

3. *Poner al Hijo en cruz, abierto el seno*. En el f. 8r hay dos sonetos; primero, el *No me mueve, mi Dios, para quererte*, que veremos más adelante, y, después, éste²³. El texto original dice:

Poner al Hijo en crus abierto elseno,
 sacrificiallo Porque yo, no muera.
 Prueba es mi Dios De Amor muy Verdadero
 mostraros para mi De Amor tan lleno
 5 Que hazer [*a ser*] yo Dios y Vos Hombre terreno
 Os diera el ser De Dios que yo tubiera
 Y en el que tengo De Hombre me pusiera
 A trueque de Goçar de Vn Dios tan bueno
 Y aun no era Vuestro amor Recondensado
 10 Pues ami en exellencia me aveys hecho
 Dios Y a Dios al ser de hombre abeys vajado.
 Deudor quedare sienpre Por Derecho
 de la Deuda que en crus por mi apagado [*ha pagado*]
 El Hijo Por dejaros satisfecho.

La ortografía es la típica del manuscrito de Guevara, con sus dudas en las sibilantes (*crus*, *hazer* por “a ser”), sus arbitrarias mayúsculas, etc. Puesto en ortografía y en lenguaje modernos (*sacrificarlo* por *sacrificiallo*), tendríamos:

¡Poner al Hijo en cruz, abierto el seno,
 sacrificarlo por que yo no muera!
 Prueba es, mi Dios, de amor muy verdadera,
 mostraros para mí de amor tan lleno,

²³ La versión modernizada de Carreño está en p. 176, y la fotografía, en la lámina junto a la p. 112.

- 5 que, a ser yo Dios, y Vos hombre terreno,
 os diera el ser de Dios que yo tuviera
 y en el que tengo de hombre me pusiera
 a trueque de gozar de un Dios tan bueno.
 Y aún no era vuestro amor recompensado,
 10 pues a mí en excelencia me habéis hecho
 Dios, y a Dios al ser de hombre habéis bajado.
 Deudor quedaré siempre por derecho
 de la deuda que en cruz por mí ha pagado
 el Hijo por dejaros satisfecho²⁴.

Al comentarlo, Carreño se lo asigna de nuevo y sin ningún titubeo a Guevara. Por ejemplo: “No hay, pues, lugar para la duda: Guevara, autor del soneto: *Poner al Hijo en cruz, abierto el seno*” (p. 207). Se funda en el amor tan grande y desinteresado del segundo cuarteto, que pone en relación con el del *No me mueve*. Sin embargo, no es el contenido lo que avala una autoría, sino la forma. Carreño reconoce que la forma es inferior: “La versificación tal vez no se hallará tan fácil como en el soneto: *No me mueve, mi Dios, para quererte*” (p. 206). Desde luego, la versificación es muy inferior y está muy lejos de la sencilla perfección formal del *No me mueve*. Aunque es un buen soneto en su contenido, creo que decae del verso octavo en adelante, de manera que los cuartetos son mejores que los tercetos, cuando debería ser al revés, progresivamente mejores.

Además, no hay paralelismo conceptual, porque el *No me mueve* es una poesía a Cristo Crucificado y la del manuscrito de Guevara se dirige a Dios Padre; y decir al Padre (v. 11) que ha bajado “a Dios” a la categoría de hombre, en lugar de “a vuestro Hijo”, es una expresión torpe, oscura en la primera lectura, aunque sea necesaria en la argumentación; otra cosa sería decirlo nombrando expresamente a Cristo, como hace San Pablo: “Cristo Jesús, siendo de condición divina... se anonadó a sí mismo, tomando la forma de esclavo” (Fil 2:6-7). En fin, a pesar de todo, es un soneto elevado de contenido, pero que no tiene nada que ver en fondo, forma y calidad con los tres seguros de Guevara, los dos *Del autor a su Arte* y el del *Rosario*.

²⁴ Este soneto se incluye en la Liturgia de las Horas de México en el Oficio de Lectura del Martes Santo, en cuyo segundo verso aparece *porque*. Probablemente se ha tomado de la transcripción modernizada de Carreño, aunque se encuentra en el manuscrito. No obstante, pienso que ese *porque* debería escribirse *por que*, ya que no es causal, sino final.

Bataillon (1950, p. 268) indica la huella de otros autores. Destaco el soneto *Al nacimiento de Cristo, nuestro Señor* de Góngora, cuyo comienzo recuerda el del manuscrito:

Pender de un leño, traspasado el pecho,
y de espinas clavadas ambas sienas;
dar tus mortales penas en rehenes
de nuestra gloria, bien fue heroico hecho.

Reminiscencia que también señala Carreño (p. 207). Y no sólo se parece en el primer cuarteto (sobre la Pasión), sino también en la orientación del resto, en cuanto que se funda más en el anonadamiento de la Encarnación, en paralelismo con Góngora (aunque con una finalidad diferente), que en la Pasión de Cristo.

Con este soneto y el *No me mueve* se terminan las cuatro poesías que están bajo el epígrafe de *Décima y ofrecimiento del libro a Jesucristo N.S.* Pero el manuscrito de Guevara contiene otras poesías anónimas, que no forman grupo y que se encuentran hacia la parte final. Bataillon (p. 267), recuérdese, piensa que “el misionero aprovechó unas páginas en blanco para copiar poesías de su predilección más bien que para recopilar poesías propias”. Sin embargo, y a pesar de no encontrarse bajo el título anterior (que era fundamental en su argumentación, como vimos), Carreño también las considera de fray Miguel de Guevara.

4. *Levántame, Señor, que estoy caído*, ubicado antes del tratado del Apocalipsis de Gregorio López²⁵. Un buen soneto, mejor que el anterior, hasta loopesco, que en el manuscrito está escrito del siguiente modo:

Lebantame señor q[ue] estoy caydo
sin Amor sin temor sin fee sin Miedo
quierome lebantar y estoyme q[ue]do
yo propio lo desseo y yo lo Ympido
5 estoy siendo Vno solo diuidido
A un tienpo muero Triste Y ledo
lo q[ue] Puedo Hacer eso no puedo

²⁵ CARREÑO 1916, p. 178, lo transcribe modernizándolo. La fotografía del original, en la lámina junto a la p. 176. Está esmeradamente caligrafiado.

Huyo del mal y estoy en el metido
 tan obstinado estoy en mi porfia
 10 q[ue] el temor de perderme y de perderte
 Jamas de mi mal Vso me desbía.
 Tupoder, itu Bondad trueq[uen] mi suerte
 Q[ue] en otros Veo enmienda cada Dia
 Y en mi nuebos deseos de offenderte.

Es una buena poesía a pesar de sus errores métricos. Antes de seguir, leámosla con ortografía moderna:

Levántame, Señor, que estoy caído,
 sin amor, sin temor, sin fe, sin miedo;
 quiérome levantar y estoyme quedo,
 yo propio lo deseo y yo lo impido.
 5 Estoy, siendo uno solo, dividido,
 a un tiempo muero triste y ledó;
 lo que puedo hacer, eso no puedo,
 huyo del mal y estoy en él metido.
 Tan obstinado estoy en mi porfía
 10 que el temor de perderme y de perderte
 jamás de mi mal uso me desvía.
 Tu poder y tu bondad truequen mi suerte,
 que en otros veo enmienda cada día
 y en mí nuevos deseos de ofenderte.

Los errores métricos son los siguientes:

a) El verso 6º tiene sólo nueve sílabas: *a un tiempo muero triste y ledó*. Se han propuesto varias correcciones. La de Alfonso Méndez Plancarte: “suplimos: *muero* y *vivo*, para la integridad del verso y de la antítesis” (1942, p. 141); con lo que queda así: “a un tiempo *muero* y *vivo*, *triste* y *ledó*”. La propuesta de Bataillon me parece mejor: “a un tiempo *muero* triste y *vivo* ledó” (p. 267, n. 43)²⁶.

El poeta y amigo Miguel d’Ors me indica en una carta personal: “teniendo en cuenta las antítesis que fundamentan la esencia del soneto (vv. 3, 4, 5, 7, 8, 10-11), sugeriría más bien «a un tiempo *vivo* y *muero* triste y *ledó*», con otra antítesis en *vivo* triste y *muero* ledó. Pero no sé si me estaré pasando de conceptista”.

²⁶ Este himno también se ha incorporado a la Liturgia de las Horas de México, en el Oficio de Lectura de los miércoles de Cuaresma, pero con la corrección de Méndez Plancarte; seguramente no conocían la de Bataillon.

b) Verso 7º: “lo que puedo hacer, eso no puedo”. Para nosotros falta una sílaba al endecasílabo, cuyo acento en la 5ª es incorrecto (fuera del endecasílabo galaico antiguo, que no es nuestro caso). Pero, si se aspira la *h*, como era corriente en los clásicos, se completa el endecasílabo y la sílaba 6ª recupera el acento. Por eso ni Méndez Plancarte ni Bataillon señalan ningún error métrico en este verso, aunque el segundo propone un cambio interesante en él²⁷.

c) Verso 12º: “Tu poder y tu bondad truequen mi suerte” tiene doce sílabas. También lo señala Carreño e intenta disculpar el error (p. 224). Está claro que sobra el segundo *tu*²⁸.

Aunque no pertenece al grupo especial del *Ofrecimiento del libro a Jesucristo N.S.*, Carreño lo considera de Guevara: “Nadie podrá sostener, con razón, que el de Guevara desmerece junto a cualquiera de los que he citado” (p. 208). “El de Guevara” es este soneto, y “los que he citado”, las demás poesías que le asigna. Pero la comparación —“no desmerece”— no tiene que establecerse con las poesías anónimas, sino con las tres que son ciertamente tuyas, y claramente inferiores.

Carreño (p. 230) dice en sus conclusiones: “Porque la factura de todas estas composiciones revela que ellas son producto igual al soneto, con el que están en consonancia por el fondo y por la forma”²⁹. Frase que Adib (p. 318) considera “infundada”, pues “en el plano estilístico, no existen rasgos precisos que sean comunes a ellas [las otras poesías] y al soneto [*No me mueve*]”. Precisamente, José Pascual Buxó realizó un estudio comparativo entre *Levántame, Señor, que estoy caído* y el *No me mueve* (1975, pp. 25-27). Estudia la bimetración del endecasílabo, las antítesis, las aliteraciones y las paronomasias, para mostrar la diversidad

²⁷ En lugar de “lo que *puedo* hacer eso no puedo” propone “lo que *quiero* hacer eso no puedo”, remitiendo a San Pablo, Rom 7:19: “Porque no hago el bien que quiero; mas el mal que no quiero, éste hago” (p. 268, nota 45). Otra posibilidad: el poeta jugaría con las dos acepciones del verbo *poder*: la de lo físicamente posible y la de lo moralmente lícito: “lo que puedo hacer (físicamente) eso no puedo (moralmente)”. Lo dejo en suspenso.

²⁸ Como he dicho, este soneto ha sido incluido en la Liturgia de las Horas de México sin cambio en este verso, ni tampoco en el 6º, aunque los orantes actuales, al no aspirar la *h*, lo pronuncian con una sílaba menos, pero ni los liturgistas ni el pueblo fiel lo han advertido, pues el público en general, lo mismo en canciones populares que en anuncios radiofónicos, se conforma con la rima y se desentiende del metro.

²⁹ Esta conclusión la repite en varios de sus escritos, de los que prescindo ahora.

que se da entre ambos sonetos, por lo que no pueden ser del mismo autor. Disparidad que llegará al extremo en la próxima poesía que vamos a ver.

Por último, recordemos de nuevo que su ubicación insólita en el manuscrito hace pensar, según Bataillon (p. 267), que “el misionero aprovechó unas páginas en blanco para copiar poesías de su predilección más bien que para recopilar poesías propias”. En fin, que no hay razón para pensar que este soneto pertenezca a Guevara.

5. *Pídeme de mí mismo el tiempo cuenta*. Se trata de un soneto que había tenido gran repercusión en España y Portugal. Merece una monografía, pero aquí me limito a lo esencial³⁰. Ha recibido varias denominaciones, de las cuales la más frecuente es la de *El tiempo y la cuenta*. Se encuentra en el último folio del manuscrito de Guevara³¹ con el siguiente tenor:

Pideme De mi Mismo el Tiempo cuenta
Si a darla Voy la Cuenta Pide Tiempo.
q[ue] quien Gasto sin Cuenta Tanto Tiempo
como dara Sin Tiempo Tanta Cuenta

5 tomar no quiere el Tienpo Tienpo en cuenta
Porq[ue] la cuenta no ze hizo en tiempo.
Que el tiempo Reciuiera en cuenta Tiempo
Si en la Cuenta de el Tienpo Vbiera cuenta
 Q[ue] cuenta a de Vastar a Tanto Tiempo:

10 q[ue] tienpo A de bastar a tanta cuenta
Q[ue] quien sin Cuenta Vibe esta sin tienpo.
 Estoy Sin tener Tienpo Y sin dar Cuenta
 Sabiendo que e de dar Cuenta del Tienpo
 Y a de llegar el Tiempo De la Cuenta.

De este soneto ha habido muchas versiones y variantes, pero veamos la transcripción de Marcela López Hernández (1998, p. 114), porque traslada precisamente el mismo texto de Guevara con útiles cursivas en las palabras *tiempo* y *cuenta*, que nos ayudan a percibir su función métrica:

³⁰ Más extensamente sobre él con referencias, en VERD 2014, pp. 61-68.

³¹ El texto modernizado está en CARREÑO 1916, pp. 178-179. La fotografía del original, en la lámina junto a la p. 208.

- Pídeme de mí mismo el *tiempo cuenta*;
 si a darla voy, la *cuenta* pide *tiempo*:
 que quien gastó sin *cuenta* tanto *tiempo*,
 ¿cómo dará, sin *tiempo*, tanta *cuenta*?
- 5 Tomar no quiere el *tiempo tiempo* en *cuenta*,
 porque la *cuenta* no se hizo en *tiempo*
 que el *tiempo* recibiera en *cuenta tiempo*
 si en la *cuenta* del *tiempo* hubiera *cuenta*.
 ¿Qué *cuenta* ha de bastar a tanto *tiempo*?
- 10 ¿Qué *tiempo* ha de bastar a tanta *cuenta*?
 Que quien sin *cuenta* vive está sin *tiempo*.
 Estoy sin tener *tiempo* y sin dar *cuenta*,
 sabiendo que he de dar *cuenta* del *tiempo*
 y ha de llegar el *tiempo* de la *cuenta*.

Como podemos ver por las cursivas, es un soneto *continuo* (con las mismas rimas en los cuartetos y tercetos) llevado al extremo, porque no sólo repite las rimas, sino las palabras enteras. También es una poesía con *rimas internas* llevadas igualmente al extremo, porque no sólo se repiten éstas al interior del verso, sino las mismas palabras. También es un soneto *machihembrado* más que riguroso, porque no sólo alternan en las rimas palabras masculinas acabadas en *o* con otras femeninas terminadas en *a*, sino que en ambos casos se repite la misma palabra. Su *conceptismo* extremo también es evidente. Aparte de su enrevesamiento, se usa el vocablo *cuenta* con acepciones diferentes (‘pedir/dar cuenta’, ‘responsabilidad’, ‘acción de contar’).

Carreño se lo atribuye sin dudar a Guevara cuando lo estudia y lo compara con otros sonetos parecidos (pp. 208-211), pero que no pueden compararse con “el de nuestro poeta Guevara”, quien, además de “cultivador de las doctrinas del Crucificado”, demuestra “ser también un exquisito cultivador de las letras castellanas” (p. 210), apreciación que reitera en sus estudios posteriores sobre el agustino mexicano. Pero, al escribir su libro, Carreño no sabía que ya había sido publicado, primero por Caramuel, en el tomo 2 (1665) de su *Primus calamus*³²,

³² *Joannis Caramvelis Primus calamus. Tomus II. Ob oculos exhibens Rhythmicam* (apud Sanctvm Angelvm della Fratta, M.DC.LXV), p. 45 (el primer tomo es de 1663). Existe una edición moderna, *Primer Cálamo de Juan Caramuel. Tomo II: Rítmica*. Introducción y edición al cuidado de Isabel Paraíso, Universidad de Valladolid, 2007, con el soneto de *El tiempo y la cuenta* en p. 59. De las distintas versiones que se hicieron de este soneto, la de Caramuel es de las más

y luego en la *Biblioteca Española* de Gallardo³³, si bien es comprensible que desconociera su existencia en las dos ediciones de 1647 y 1659 de *El Padre Nuestro glossado*, obra muy rara, que sólo tiene dos hojas y que únicamente he localizado en Madrid³⁴.

Por lo demás, es un soneto que, aparte de su repercusión en las lenguas de España y Portugal, fue objeto de traducciones al francés y de sonetos de contestación (igualmente escritos en francés), así como de imitaciones diversas. Sobre su difusión han escrito Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Joseph G. Fucilla, Antonio Carreira, el mexicano Arnulfo Herrera Curiel y otros³⁵. Consta en muchos manuscritos: al menos en una docena de la Biblioteca Nacional de España, en la Real Academia de la Historia, en la Biblioteca Nazionale Braidense de Milán, en la Hispanic Society, así como en Portugal. Se ha atribuido, entre otros, a Lope de Vega (1562-1635), al duque de Lerma (1553-1625), a Galcerán Albanell (1561-1626), barcelonés y arzobispo de Granada; y, entre los portugueses, a Martim de Castro do Rio (*ca.* 1553-1613) y a Miguel Leitão de Andrade (1553-1630), cuya *Micellanea* fue impresa en 1629. Nos estamos moviendo en años anteriores al manuscrito de Guevara, de 1638.

Según me comunica epistolarmente Antonio Carreira, la copia del ms. CCX de la Hispanic Society está fechada en 1625, y un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, en 1604³⁶. Era una poesía que corría con muchas variantes, a veces notables³⁷,

diferentes, pues, además del primer cuarteto con sus variantes, las otras estrofas parecen otra poesía.

³³ BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vols. (Madrid 1863-1889). En t. 4 (1889), n. 3924, cols. 586-600 (sobre el manuscrito del trinitario fr. Bartolomé Serrano, de 1670); el soneto en col. 598.

³⁴ Se puede leer en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España. SIMÓN DÍAZ 1950-1994, t. 16 (1994), p. 407, conoce la primera edición. La describo del original: *El Padre Nuestro glossado, que dixo Pedro Andrés estando en el árbol de la justicia para espirar. Con otras dos glossas muy importantes para qualquiera pecador enmendar su vida*. Con Licencia. En Madrid por Alonso de Paredes. Año 1647. [2] h. Al final, al verso de la hoja 2, se encuentra *El tiempo y la cuenta*.

³⁵ Para los pormenores bibliográficos véase VERD 2014, pp. 61-68.

³⁶ Cf. JAURALDE POU 1998-2008. En t. 4, p. 2037: ms. 4154, *Jardín divino*; "hecho el año de Christo de 1604", p. 2038.

³⁷ Señalo una, que aparece en Caramuel (cuyo texto es muy distinto) y en versiones en portugués: *si* por *mí* en el primer verso (*Pídeme de sí mismo el tiempo cuenta*) pero parece que el sentido exige *mí*: *Pídeme de mí mismo el*

como si los poetas, seducidos por este soneto, se lanzaran a modificarlo a su gusto.

Por las fechas, pues, es bastante anterior al manuscrito de Guevara de 1638. Y, en cuanto al estilo, es completamente distinto de las otras producciones de su libro (tanto de las tres suyas como de las anónimas), aunque dijera Carreño que “están en consonancia por el fondo y por la forma” (p. 230). Ni en el fondo, que no trata del amor de Dios, ni en la forma tiene nada que ver este ejemplo de acrobacia conceptual con el *No me mueve* y las otras poesías del manuscrito.

Por último, el maestro Antonio Alatorre, en su sabio artículo sobre “Tiempo y poesía”, ya citado, coincide con Bataillon al afirmar que *El tiempo y la cuenta* “es una de las varias poesías que copió el autor en los folios que quedaron en blanco” (p. 62) en su manuscrito.

EL SONETO *NO ME MUEVE, MI DIOS, PARA QUERERTE*

Llegamos al objetivo final de este estudio, el *Soneto a Cristo crucificado*, aunque en la redacción de estas páginas se ha ampliado este propósito con una revisión de la autoría de las seis poesías anónimas del manuscrito de fray Miguel de Guevara.

El soneto se encuentra dos veces en el manuscrito; primero, en el grupo del *Ofrecimiento del libro a Jesucristo N.S.* (f. 8r) y, después, tras el tratado del *Rosario*. El texto es, con mínimas variaciones, el mismo, aunque no así la ortografía ni la caligrafía, mucho más esmerada en la segunda versión, en que hay separación de estrofas³⁸. Transcribo el texto de la primera aparición, pues pertenece al grupo de las poesías “seguras” de Guevara, según Carreño:

No me muebe Mi Dios Para quererte
el cielo que me tienes Prometido.

tiempo cuenta, que es la forma casi unánime en español. Pero para ANTONIO ALATORRE (2011), las variantes de importancia están en los vv. 1º, 3º y 11º. Y en cuanto al primero, opta por *Pídeme de sí mismo el tiempo cuenta*, ya que “*mismo...* no va bien con *mí*: es el Tiempo quien pregunta: «A ver, ¿qué has hecho conmigo?», «de qué manera me has empleado?»” (p. 63).

³⁸ Carreño da una transcripción modernizada en un lugar muy raro, que hace difícil encontrarlo, en el capítulo sobre Santa Teresa (pp. 115-116). Las fotografías de ambas versiones están en las láminas junto a las pp. 112 y 256.

- ni me muebe el infierno tan temido
 Para Dejar Por eso De Offenderte.
- 5 tume mueves Señor muebeme elverte
 clauado en Vna crus yescarnesido
 muebeme el Ver tu cuerpo tan herido
 muebenme tus afrentas y tu Muerte
 muebe <me> en fin tu amor en tal manera
- 10 q[ue] aunque no Vbiera cielo Yo te amara
 y aunq[ue] no Vbiera infierno te temiera
 no tienes que medar Porque te quiera
 Porq[ue] aunque quanto espero no esperara
 lo mesmo q[ue] te quiero te quisiera.

Como vemos, falta una palabra en el verso 9 y también otra distinta en la segunda transcripción, entre las poesías intercaladas, de modo que se completan mutuamente. El texto resultante es el siguiente:

- No me mueve, mi Dios, para quererte
 el cielo que me tienes prometido
 ni me mueve el infierno tan temido
 para dejar por eso de ofenderte.
- 5 Tú me mueves, Señor, muéveme el verte
 clavado en una cruz y escarnecido,
 muéveme el ver tu cuerpo tan herido,
 muévenme tus afrentas y tu muerte.
- Muéveme en fin tu amor en tal manera
- 10 que aunque no hubiera cielo yo te amara
 y aunque no hubiera infierno te temiera.
 No tienes que me dar porque te quiera,
 porque, aunque cuanto espero no esperara,
 lo mismo que te quiero te quisiera.

Aunque tiene alguna construcción arcaica, como el pronombre antes del infinitivo (*me dar*), llama la atención la modernidad del texto en comparación con el de otros manuscritos.

¿Es de Guevara este soneto? Por el análisis que hemos visto sobre el grupo en que aparece, el del *Ofrecimiento del libro a Jesucristo N.S.*, grupo que forma la base de la argumentación de Carreño, no tenemos ninguna razón positiva para atribuírselo. Y el fiasco en que ha quedado la atribución a Guevara de las otras poesías anónimas con autor reconocido desacredita la

asignación de ese conjunto. Además, la unidad estilística de las poesías anónimas que proclama Carreño es inconsistente, y nadie dirá que el *No me mueve*, cuyo estilo armoniza muy bien con la poética del siglo anterior, tenga nada que ver con algunas poesías conceptistas del manuscrito, en especial con el descomedido *El tiempo y la cuenta*. No es cuestión de repetir el largo debate que se produjo cuando Carreño publicó su libro y fue desmentido ya ese mismo año, aunque él nunca le diera valor. Este debate ya ha sido tratado extensamente (Verd 2014, pp. 30-42). Me limito a unos datos cronológicos escuetos.

En 1628, diez años antes que Guevara, el sacerdote madrileño Antonio de Rojas había publicado el soneto en Madrid en su obra *Libro intitulado Vida del Espíritu*. Y volvió a aparecer en las dos reediciones de 1629 y 1630, bajo el nombre más simple de *Vida del Espíritu*. La poesía no es de Rojas, porque consta en un conjunto de poemas espirituales de varios autores. Esto se dio a conocer en 1916, el mismo año del libro de Carreño, en una reseña sobre su libro que publicó en Santiago de Compostela (en *El Eco Franciscano*) el padre Atanasio López. Pero eso no melló el ánimo de Carreño, que siguió escribiendo hasta 1961, en vísperas de su muerte, ocurrida al siguiente año, a favor de la autoría de Guevara. Según él, Guevara pudo componer el famoso soneto años antes de escribir el *Arte doctrinal* en 1638 y éste, haber pasado de México a España antes del libro de Rojas de 1628. Pero eso es sólo imaginación. Hay que probar que ocurrió así, ¿y qué pruebas hay? Además, modernamente se ha descubierto que el soneto estaba en el ms. 86 de la *Colección Fernán Núñez* (o *Fernán Núñez Collection*)³⁹ de la Universidad de Berkeley, que parece de 1622, dieciséis años antes que en Guevara⁴⁰.

El jesuita madrileño Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658), en su obra *De la afición y amor de Iesus que deuen tener todos sus redimidos*, cuya primera edición es de 1630, pero con aprobación de 1629⁴¹, dice:

³⁹ Sobre ella véanse J. DÍEZ FERNÁNDEZ 1997 (artículo reproducido y retocado en J. DÍEZ FERNÁNDEZ 2003, pp. 31-107: “Capítulo I. Textos literarios españoles en la *Colección Fernán Núñez*”) y JULIAN F. RANDOLPH 1998.

⁴⁰ El soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte* está en el f. 30r, antes de la dedicatoria, que es del 21 de enero de 1622. Alguno ha fechado esta compilación entre 1610 y 1625 (p. 67), pero RANDOLPH (p. 72) piensa que posiblemente *Poesías recopiladas* “se constituyera antes de 1622, año de la dedicatoria”.

⁴¹ 1630 es la fecha que da en su bibliografía el jesuita Nathanael Southwell (Sotuellus), *Bibliotheca scriptorum Societatis Iesu* (Romae 1676),

No era menester amabilissimo Iesus para mouerme a amaros el cielo que me aueis prometido, ni el infierno de que me aueis sacado; aunque no huuiera cielo os amara; y aunque no huuiera infierno os respetara; y aunque no viera vuestra sangre derramada me tuuierades por esclauo, y os siruiera de valde. No teneis que darme nada, por que os amo: lo mismo que os amo, os amaria, aunque fuessedes aora tan pobre, y necessitado, como quando no teniades donde reclinar vuestra cabeça, y no tuuiesedes con que premiarme, ni darme vna gota de agua⁴².

La coincidencia textual con el soneto es muy notable, de modo que difícilmente se pueden disociar: o Nieremberg tenía el soneto delante o el autor del soneto tenía ante sus ojos el texto del jesuita. Más bien tuvo que ser lo primero por la presencia de metricismos, que no pudieron aflorar por sí solos en la prosa del jesuita: endecasílabos o casi-endecasílabos como “el cielo que me aueis prometido”, “ni el infierno de que me aueis sacado”, “aunque no huuiera cielo os amara”, “y aunque no huuiera infierno os respetara”, “No teneis que darme nada porque os amo”, “lo mismo que os amo os amaría”. Lo más probable es que Rojas, que no era el autor del soneto, y Nieremberg bebieran de una fuente anterior. El manuscrito de Berkeley apoya esta hipótesis.

En todo caso, el libro de Nieremberg es nueve años anterior a Guevara. Carreño conocía lo de Nieremberg, pero no sacó las consecuencias:

Si no existió una curiosa coincidencia entre los pensamientos del autor “De la afición y amor a Jesús” y los del autor del soneto, que ya hemos demostrado no es imposible que suceda, con igual falta de pruebas puede asegurarse que este inspiró a aquel o viceversa (p. 194).

Carreño pone en paridad que Guevara inspirara a Nieremberg “o viceversa”. Pero no hay tal paridad, pues, como vimos, Nieremberg es nueve años anterior. A falta de una prueba en contrario, Guevara se inspiró en Nieremberg, o me-

p. 444. Como la primera edición de 1630 parece inencontrable, se ha puesto en duda esta fecha. Pero se puede dar por segura, pues tengo a la vista fotocopias de la quinta impresión de Barcelona de 1639, cuyas censuras y licencias son de Madrid 1629 y 1630.

⁴² He tomado el texto de la edición de Barcelona, 1639, f. 64v, y corregido algunas erratas de composición.

jor, ambos en una fuente anterior. Pero no tiene sentido que Nieremberg en 1629 se hubiera inspirado en Guevara.

Dos ecos cronológicamente próximos en Italia. En 1640 un conocido músico y compositor italiano, Domenico Mazzocchi (1592-1665), publicó un libro de partituras con el soneto en español musicalizado, atribuyéndoselo además por primera vez a San Francisco Javier⁴³. Asimismo, el jesuita Giovanni Rho (1590-1662) publicó el soneto (también como de Javier) en 1643 en español y en italiano⁴⁴, “tradotto gentilmente dal Padre S. P.”, que era el jesuita y después cardenal Sforza Pallavicino (1607-1667).

Concluyo esta sección con unas palabras precisas y autorizadas del filólogo mexicano Antonio Alatorre:

La presencia de este famoso soneto [“El tiempo y la cuenta”] en el *Arte* manuscrita de fray Miguel de Guevara (1638), en compañía de otro aún más famoso, el “No me mueve, mi Dios, para quererte...”, dejó ciego de entusiasmo a Alfonso Méndez Plancarte, patriota de hueso colorado: ¡dos relucientes joyas de la poesía española elaboradas en México por un mexicano!... En descargo suyo —y de Octavio Paz, que se guió por él—, hay que decir que en 1942 se ignoraban muchas cosas que hoy todo el mundo conoce (2011, pp. 65-66).

DE NUEVO LA POESÍA *DEL AUTOR A SU ARTE*

Casi terminadas estas páginas, recibo una noticia del profesor, poeta y crítico literario Miguel d’Ors, especializado en Alonso de Ledesma (1562-1623): “Las redondillas *Del autor a su Arte* me han recordado dos poesías similares, que Alonso de Ledesma puso en los preliminares de su *Romancero y monstruo imaginado*”. La primera edición de esta obra es de Madrid, 1615. En 1616 se publicó de nuevo en Madrid, Barcelona y Lérida. La edición que he podido consultar directamente es

⁴³ *Musiche sacre e morali. A una, due, e tre voci. Di Domenico Mazzocchi*. In Roma Nella Stamperia di Lodouico Grignani. MDCXL; hay una edición facsímil en Firenze, S.P.E.S. (Studio Per Edizioni Scelte), 1988. El soneto (en español y con el título *Amar a Dios por Dios*) se atribuye en el índice a “San Francesco Xauiero”.

⁴⁴ *Degli atti ed affetti delle virtù centuria prima dell’amore. Di Giovanni Rho della Compagnia di GIESV*. In Roma, per gli heredi del Corbelletti, 1644.

la de “Barcelona, por Sebastian de Cormellas”. En los preliminares hay una *Canción* en honor *Al autor* del libro, rimada por “Antonio Valvas Baraona, natural de Segouia”. Con ello se seguía una práctica común en el Siglo de Oro: ensalzar una obra con poesías al autor. Es el mismo caso de las dos poesías escritas por fray Bernardo de Alarcón, secretario de su Padre Provincial, para ensalzar a Guevara al comienzo de su *Arte doctrinal*, que ya conocemos. Todo esto es corriente. Lo curioso es que, tras el prólogo, Alonso de Ledesma publica dos poesías tituladas, en la edición barcelonesa, *El avtor al libro ed [i.e. en] Equiuocos. Redondillas* y *El libro al Autor en equiuocos. Rodondodillas (sic)*.

Así como Guevara escribió unas redondillas al lanzar su libro al mundo, del mismo modo, veintitrés años antes, había hecho lo propio Alonso de Ledesma. Hay que reconocer que la poesía de Guevara a su libro es más natural que la del conceptista Ledesma, pero su propósito es el mismo. La primera redondilla de éste empieza así:

Aduierte querido libro
que te sales de mi casa,
y que en ti como quien casa,
opinión, y gusto libro.

Como se ve, la rima es homónima, es decir, con “palabras fonéticamente iguales, aunque con distinto significado” (Domínguez Caparrós 1999, p. 331). En la tercera redondilla le advierte:

Mas si por dicha no fueres
de ingenio sutil, y agudo
tente no te den de agudo
adonde quiera que fueres.

La intención de ambos poetas es la misma: aconsejar y prevenir a su libro de las críticas con que se va a encontrar al salir al mundo. “Que te sales de mi casa”, dice Ledesma; “A gran peligro vais, hijo querido”, dice Guevara. El libro de Ledesma se escribió veintitrés años antes que el manuscrito de Guevara, lo que quiere decir que, como en las demás poesías de su obra, Guevara se nutrió, si no del mismo Ledesma, de tradiciones poéticas anteriores. Es poco original, lo que tiene su peso al intentar atribuirle las poesías anónimas.

CONSECUENCIAS DEL LIBRO DE CARREÑO

La obra de Alberto María Carreño tuvo una gran trascendencia: hacer que muchos aceptaran que Guevara era el autor del *No me mueve, mi Dios, para quererte*. Al principio hubo una gran controversia (Verd 2014, pp. 30-42), a la que he aludido, motivada por el descubrimiento del soneto en Antonio de Rojas diez años antes, en 1628, pero, a pesar de ello, en algunos ámbitos se enraizó aquella atribución, de modo que la encontramos en antologías hasta del siglo XXI. Y no sólo se le adjudica el célebre soneto, sino también otras poesías de su manuscrito que claramente no son suyas⁴⁵.

El que avaló decisivamente las atribuciones de Carreño, dando paso libre a su difusión, fue, a mi parecer, el sacerdote y prestigioso intelectual mexicano Alfonso Méndez Plancarte (1909-1955). En su conocida antología *Poetas novohispanos* de 1942⁴⁶ está plenamente a favor de Carreño y publica bajo el nombre de Guevara cuatro poesías de su manuscrito: el *No me mueve, Levántame, Señor, que estoy caído, Poner al Hijo en cruz, abierto el seno* y *El tiempo y la cuenta*. En cuanto al primero dice que “es obvio adjudicárselo a Guevara cuando aparece en su MS de 1638, anterior a cualquiera de los textos que se conocían, y entre otros sonetos suyos”. Aparte de que lo de “entre otros sonetos suyos” (los anónimos) no es cierto, apoyarse en que el manuscrito de 1638 es anterior a cualquiera de los textos que se conocían, sorprende cuando dos líneas después reconoce que Rojas lo publicó en Madrid en 1628. Contra esta dificultad aduce, como Carreño, que “ni era difícil que una poesía inédita cruzara anónima el mar” (p. xxxvi). Pero el que no fuera difícil que una poesía cruzara el mar más de diez años antes de publicarse en España no es una prueba. El *onus probandi* de que ocurrió así recae sobre Carreño y Méndez Plancarte, aparte de los argumentos en contra aducidos anteriormente.

⁴⁵ Es cierto que, tres años después del libro de Carreño, el canónigo de la catedral de México, JESÚS GARCÍA GUTIÉRREZ (1919, pp. 39-41) incluyó a Guevara en su antología nada menos que con cuatro poesías, pero en una nota final (p. 188) le niega la autoría del *No me mueve, mi Dios, para quererte* y pone en duda la de las otras tres poesías. Ello produjo una agria respuesta de Carreño (VERD 2014, p. 43), por lo que no se puede decir que su antología tuviera ninguna influencia especial hasta que llegó Méndez Plancarte.

⁴⁶ MÉNDEZ PLANCARTE 1942, en pp. xxxv-xxxviii (en la “Introducción”), pp. 139-141 (en la antología). Reeditada al menos en 1964 y 1991.

Enumero sucintamente⁴⁷ una serie de autores llegados a mis manos —en un elenco necesariamente muy incompleto—, que publicaron el *Soneto a Cristo crucificado* bajo el nombre de Guevara. En México: después de Méndez Plancarte (1942), Antonio Castro Leal (1945), Francisco González Guerrero ese mismo año, Víctor Adib (1949), Octavio Paz con la traducción inglesa de Samuel Beckett (1959), Heráclides D'Acosta (1962), Salvador Novo López (1963), Félix Blanco (1967 y reediciones), Francisco Montes de Oca (1968), Manuel Ponce Zavala (1993); entramos en el siglo XXI con Raymundo Ramos (2003) y Juan Domingo Argüelles (2012).

Es cierto que he encontrado tres excepciones: Montes de Oca, en su *Poesía hispanoamericana* de 1983, quitó a Guevara el soneto que vimos que le había atribuido en 1968 (dejándole otros dos); tampoco lo incluyó Miguel Gussinyé Alfonso en su *Antología de la poesía mexicana* de 1971; P. Salazar en sus *Poesías religiosas escogidas* (México 1973 y 1975) reproduce el soneto como “anónimo español”. Pero constituyen excepciones en una atribución que persiste hasta nuestros días. Aunque hay que añadir a estas tres antologías el reciente juicio negativo, que ya conocemos, de Antonio Alatorre.

Fuera de México son muy pocos los que adjudican el famoso soneto a Miguel de Guevara: los españoles Ángel Custodio Vega, agustino como Guevara, en 1951, Agustín del Saz (1972) y el famoso poeta y escritor José María Valverde (1986). Pero, entre otros, se lo niegan Juan Hurtado, Ángel González Palencia, Domingo Hergueta, Eduardo de Ory en su *Antología de poesía mexicana* (1936), el chileno Roque Esteban Scarpa en su magna antología *Voz celestial de España* (1944), Syster Mary Cyria Huff en su tesis doctoral de 1948 sobre el *No me mueve*, el gran hispanista Marcel Bataillon en un notable artículo de 1950, el académico chileno Augusto Iglesias Mascaregno (1970), el hispanista norteamericano Frank Dauster (1970), Juan Luis Alborg (1975), Bartolomé Mostaza en su gran antología de 1981, el hispanista norteamericano John V. Falconieri (1982) y otros muchos. En general, se puede decir que hoy ni siquiera se debate la autoría del *Soneto a Cristo Crucificado*, considerado pacíficamente como anónimo.

⁴⁷ Por extenso y con las indicaciones bibliográficas, en VERD 2014, pp. 42-54.

El influjo de Carreño hizo que también se pusieran en antologías bajo el nombre de fray Miguel de Guevara otras poesías que no son de él, como las siguientes, que son sólo una muestra:

El tiempo vuela como el pensamiento lo publica como de Guevara en 1919, tomándolo del reciente libro de Carreño, el sacerdote mexicano Jesús García Gutiérrez, ya mencionado.

El tiempo y la cuenta. Este soneto superconceptista circula en México bajo el nombre de Guevara por medio de Jesús García Gutiérrez (1919), Alfonso Méndez Plancarte (1942), Manuel Ponce Zavala (1993); y por los españoles Agustín del Saz (1972) y José María Valverde (1986).

Poner al Hijo en cruz, abierto el seno lo difunden como de Guevara los mexicanos Jesús García Gutiérrez (1919), Alfonso Méndez Plancarte (1942 y reediciones), Salvador Novo (1963), Francisco Montes de Oca (1968 y reediciones), Manuel Ponce Zavala (1993). Y en España, Agustín del Saz (1972) y José María Valverde (1986). Ya en el siglo XXI, los mexicanos Raymundo Ramos (2003) y Juan Domingo Argüelles (2012).

Levántame, Señor, que estoy caído también aparece bajo el nombre de Guevara en las antologías mexicanas de Jesús García Gutiérrez (1919), Alfonso Méndez Plancarte (1942 y reediciones), Salvador Novo (1963), Francisco Montes de Oca (1968 y reediciones), Manuel Ponce Zavala (1993), así como en la del español Agustín del Saz (1972). Siglo XXI: de nuevo en México, Raymundo Ramos (2003) y Juan Domingo Argüelles (2012).

Tenemos un ejemplo paradigmático en la antología *Omnibus de poesía mexicana* de Gabriel Zaid, publicada por primera vez en 1971. He podido consultar la 26ª edición de 2005 (pp. 363-364) y me consta al menos una reedición de 2013. Durante más de 40 años, y hasta bien entrado el siglo XXI, ha difundido sin interrupción, como de Miguel de Guevara, el *No me mueve, mi Dios, para quererte, Levántame, Señor, que estoy caído, Poner al Hijo en cruz, abierto el seno* y *El tiempo y la cuenta*. Como vemos, en ciertos ámbitos estas atribuciones se han hecho inamovibles. Además, en Internet se reproducen estas poesías multitud de veces como de nuestro agustino.

Recapitulemos. De las poesías anteriores, la octava *El tiempo vuela como el pensamiento* es de Juan de Horozco y Covarrubias, que la había publicado treinta y nueve años antes, en 1589. La atribución de *El tiempo y la cuenta* es ciertamente falsa, pues corría por España y Portugal desde mucho antes de Guevara. Está

fecha en manuscritos de 1604 y 1625, y fue impresa en 1629. El *No me mueve, mi Dios, para quererte* fue publicado en 1628 y consta en muchos manuscritos, alguno con fecha anterior (aparte de la décima de Hernando de Camargo y Salgado, de 1619).

Las otras dos poesías, aunque aún no se han localizado fuera del manuscrito de Guevara, carecen de títulos suficientes para ponerse bajo su nombre. No tienen ninguna afinidad estilística con sus tres poesías: la defectuosa del *Rosario* y las dos mediocres *Del autor a su Arte* (tampoco originales en su intención, en la estela de una tradición literaria en la que se encuentra Alonso de Ledesma). Por otra parte, Bataillon tiene unas palabras que nos iluminan respecto a la anonimidad de estas poesías:

Estas poesías nos remiten, más bien que a una personalidad de escritor, a una corriente viva de la espiritualidad católica. *Poesía inspirada y utilitaria a un tiempo*, puede decirse que versos de esta índole fueron el mejor vehículo del sentimiento religioso que alentaba en ellos. *No es de extrañar que muchas poesías de estas, y no de las peores, circularan anónimas. Ni a los autores les interesó firmarlas ni les importaba el nombre del autor a los que las copiaban y recitaban* (1950, p. 268; las cursivas son mías).

Termino con mi mayor consideración hacia don Alberto María Carreño. Su esfuerzo fue inmenso y hemos de tener en cuenta que su estudio es de hace cien años. Ahora estamos en una situación ventajosa, con unos conocimientos muy superiores sobre la literatura hispánica, en impresos y manuscritos (cuyas poesías se han despojado y constan en repertorios de íncipits). Baste decir que él conoció sólo un manuscrito del *No me mueve, mi Dios, para quererte*, el de fray Miguel de Guevara, y el que esto escribe tiene fotocopias (de España, Italia, Portugal, México, Estados Unidos e Inglaterra) de cincuenta y seis manuscritos con el inmortal soneto.

REFERENCIAS

- ADIB, VÍCTOR 1949. "Fray Miguel de Guevara y el soneto a Cristo Crucificado", *Ábside*, 13, pp. 311-326.
- ALATORRE, ANTONIO 2011. "Tiempo y poesía", *Acta Poética*, 32, 1, pp. 19-87.
- BATAILLON, MARCEL 1950. "El anónimo del soneto «No me mueve, mi Dios...»", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 4, pp. 254-269. [Reeditado en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 419-440].

- CARAMUEL, JUAN 2007 [1665]. *Primer cálamo de Juan Caramuel. Tomo II: Rítmica*. Ed. Isabel Paraíso, Universidad, Valladolid.
- CARREÑO, ALBERTO MARÍA 1916. *Joyas literarias del siglo XVII encontradas en México. Fr. Miguel de Guevara y el célebre soneto castellano "No me mueve, mi Dios, para quererte"*, Impr. Franco-Mexicana, México. [Se suele citar como de 1915, que es lo que aparece en el grabado que hace de portada].
- CARREÑO, ALBERTO MARÍA 1920. "Sobre el soneto atribuido a Santa Teresa", *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, Bogotá, 15, 141, pp. 13-36.
- CARREÑO, ALBERTO MARÍA 1921. *Fray Miguel de Guevara. Un poeta del siglo XVII, una denuncia y un ynquisidor del siglo XX*, Pedro Robredo, México.
- CARREÑO, ALBERTO MARÍA 1942. "No me mueve, mi Dios, para quererte. Consideraciones nuevas sobre un viejo tema", *Divulgación Histórica. Revista mensual ilustrada*, 4, 1, pp. 39-56.
- CARREÑO, ALBERTO MARÍA 1942a. "No me mueve, mi Dios, para quererte". *Consideraciones nuevas sobre un viejo tema*, Impr. A. Mijares, México.
- CARREÑO, ALBERTO MARÍA 1961. *Misioneros en México*, Jus, México.
- DÍAZ, JOSÉ SIMÓN 1950-1994. *Bibliografía de la literatura hispánica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 16 ts.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. 1997. "Textos literarios españoles en la Fernán Núñez Collection (Bancroft Library. Berkeley)", *Dicenda*, 15, pp. 139-182.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. 2003. *Viendo yo esta [sic] desorden del mundo. Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez*, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Burgos.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ 1999. *Diccionario de métrica española*, Alianza Editorial, Madrid.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, JESÚS 1919. *La poesía religiosa en México (siglos XVI a XIX)*, México Moderno, México.
- GARCÍA ICAZBALCETA, JOAQUÍN 1970. *Apuntes para un catálogo de escritores en lenguas indígenas de América*, Burt Franklin, New York.
- GUEVARA, MIGUEL DE 1862. "Arte doctrinal y modo general para aprender la lengua matlaltzinga... hecho y ordenado por el padre Fr. Miguel de Guevara... prior actual del convento de Santiago Undaméo. Año de 1638", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, Primera época, 1, pp. 197-252.
- JURALDE POU, PABLO (dir.) 1998-2008. *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Arco/Libros, Madrid, 7 ts.
- JONES, HAROLD G. 1978. "The author of the sonnet «A Cristo crucificado»: fray Hernando de Camargo y Salgado", *Kentucky Romance Quarterly*, 25, pp. 311-322.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, MARCELA 1998. *El soneto y sus variedades. (Antología)*, Colegio de España, Salamanca.
- MAZZOCCHI, DOMENICO 1640. *Musiche sacre e morali. A una, due, e tre voci. Di Domenico Mazzocchi*, in Roma nella Stamperia di Lodouico Grignani. [Ed. facsimilar de Studio per Edizioni Scelte, Firenze, 1988].
- MÉNDEZ PLANCARTE, ALFONSO 1942. *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México. [Reeditado al menos en 1964 y 1991].

- PASCUAL BUXÓ, JOSÉ 1975. *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- RANDOLPH, JULIAN F. 1998. "Francisco Carenas. «Poesías recopiladas». Un manuscrito poético del siglo XVII", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 74, pp. 65-154.
- RHO, GIOVANNI 1644. *Degli atti ed affetti delle virtù centuria prima dell'amore. Di Giovanni Rho della Compagnia de GIESV*. In Roma, per gli heredi del Corbelletti.
- SOUTHWELL, NATHANAEL (SOTUELLUS) 1676. *Bibliotheca scriptorum Societatis Iesu, Romae*.
- VERD, G.M. 2014. "Fray Miguel de Guevara (O.S.A.), Alberto María Carreño y el Soneto «No me mueve, mi Dios, para quererte»", *Archivo Teológico Granadino*, 77, pp. 5-91.
- ZAID, GABRIEL (ed.) 2005. *Ómnibus de poesía mexicana*, 26ª ed., Siglo XXI, México.