

APELES DE LA RE-INSCRIPCION:
A PROPOSITO DEL *POEMA HEROICO*
DE HERNANDO DOMINGUEZ CAMARGO

P O R

ESTER GIMBERNAT DE GONZALEZ

University of Northern Colorado

Diversos críticos han señalado la presencia mediatizadora de las «artes hermanas» en la elaboración del *Poema heroico* de Domínguez Camargo¹. Emilio Carilla comenta: «En la profusión, ya que no en la estilizada línea y brillo, trae a la memoria cuadros de pintores flamencos, contemporáneos a Domínguez Camargo»². En otro momento hace referencia a los santos policromados, o lo relaciona a Gregorio Vázquez. Por su parte, Joaquín Antonio Peñalosa dice: «Y así la técnica de la descripción logra sus más plenos aciertos mediante el despliegue de una sola metáfora..., el retrato..., el soberbio mural..., los bodegones deliciosos de los banquetes, o las lindas miniaturas»³. Por lo tanto, considero que, a luz del estudio de ciertos mecanismos relacionados con la *ekphrasis*, la dificultosa y compleja lectura del poema se esclarece. La *ekphrasis*, si ilustra, también crea efectos especiales, al delinear una esfera de la realidad enajenada de aquella en la cual la acción toma lugar⁴. Este estudio intenta alcanzar una posible dimensión en el entendimiento del poema, advirtiendo sus oscuras distorsiones, indagando sus presiones

¹ El *Poema heroico* fue escrito entre 1630 y 1659, en lo que luego correspondería al virreinato de la Nueva Granada. Se publicó en España en 1666, después de la muerte de su autor. Es una biografía inconclusa de San Ignacio de Loyola. Usamos la edición de Hernando Domínguez Camargo, *Obras*. Edición a cargo de Rafael Torres Quinteros, con estudios de Alfonso Méndez Plancarte, Joaquín Antonio Peñalosa y Guillermo Hernández de Alba (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1960).

² Emilio Casilla, *Hernando Domínguez Camargo. Estudio y selección* (Buenos Aires: R. Medina, 1948), p. 41.

³ En Hernando Domínguez Camargo, *Obras* (op. cit., p. CLI).

⁴ Véase George Kurman, «Ecphrasis in Epic Poetry», en *Comparative Literature*, 26 (1974), núm. 1, p. 5.

ocultas, bajo la latente presencia de emblemas, entre otras manifestaciones artísticas.

Lezama Lima decía que Domínguez Camargo era más gongorista que Góngora. «Basta leer los sonetos y las obras mayores de Góngora para advertir hasta qué punto gravita en [él] el afán figurativo»⁵. La interacción de específicos aspectos emblemáticos de la imagen visual en algunos poemas de Góngora, destaca Emily Bergmann⁶, explotan la polisemia del lenguaje. Domínguez Camargo, como Góngora, traduce lo estático de una pintura a la dinámica narrativa del poema, manteniendo su atadura con la figura, mientras despliega los potenciales de su arte verbal como medio. Repetir la biografía de San Ignacio manifiesta una voluntad de loa, una admiración por el Santo y su Compañía⁷. A la par, al estar contada propiciando un extrañamiento de la realidad referida, se destaca la intención del ejercicio del ingenio. Ese ingenio predispone las distancias necesarias: se instaura el proceso de selección dando cabida a un cosmos armónico proveniente de obras de arte verdaderas o imaginarias. En el poema, la narración de la biografía se vuelve una representación de la misma. Se vuelca la historia regida por cronologías en eventos distribuidos en un espacio: privilegiadas escenas detenidas en un punto de tensión. Entre la fijeza de su atemporalidad y un suceder inminente se abre la posibilidad del espectáculo visual. Cada suceso logra su enmarque, cada enmarque ofrece un panorama.

Domínguez Camargo escribe su poema inmerso y traspasado por el abigarrado caudal del mundo de los emblemas y sus conocimientos⁸. Eran aquellos libros de emblemas un verdadero compendio de «la 'culturización' de la mayor parte de la gente de estos siglos, sus creencias,

⁵ Héctor Ciocchini, *Góngora y la tradición de los emblemas* (Bahía Blanca, Argentina: Cuadernos del Sur, 1960), p. 52.

⁶ Emily Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1979), p. 185.

⁷ «A impulsos de su devoción y a instancias de su reconocimiento, dedicó nuestro poeta su ingenio, consagró su pluma a celebrar la Compañía de Jesús en San Ignacio su padre, pues a preceptos de tan grande madre y maestra consiguió la doctrina que le acreditó sabio, que le laureó entendido» (Domínguez Camargo, *Obras*, ed. cit., p. 30). Aunque sorprende que la misma Compañía se encargara de que el poema saliera de circulación por siglos.

⁸ Como dice Mercedes López Baralt («Guamán Poma de Ayala y el arte de la memoria en una crónica ilustrada del siglo XVII», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, año XXXVIII, núm. 3, 1979, p. 128): «Por las implicaciones didácticas que tiene la materialización de lo sobrenatural, los emblemas se convirtieron en una de las armas propagandísticas favoritas de la Compañía de Jesús. Los jesuitas llegaron a crear una ciencia emblemática que llamaron 'Iconomística', de gran popularidad en el siglo XVII».

los fundamentos de su conducta, su moral, sus aspiraciones»⁹. En el poema hay latente la presencia de distintos emblemas, muy consistente con la época, los cuales se pueden rastrear a distintos niveles y por diversas razones¹⁰. Innumerables estrofas surgen de una sutil interacción entre símbolos poéticos y visuales. Un episodio biográfico es, de pronto, una puesta en escena de un emblema amoroso, o moral¹¹; en otros momentos, una textura emblemática es revelada por la presencia de una lista de posibles motes, surgidos de dichos populares, o por una enumeración de elementos que se relacionan entre sí, más que por su parentesco y afinidad, por sus lazos de vecindad en el texto, reconstruyendo un concepto implícito y en tensión. El número, la constancia y la evidencia de los ejemplos que hay en el poema se manifiestan como una posible llave para desentrañar algunos de los mecanismos de la escritura del poema y la poética barroca que educa su producción.

Elijo el canto IV del libro II del poema, en el que «Describese la cueva de Manresa, donde el Santo hizo áspera penitencia y compuso el libro de los *Ejercicios*», porque la elaboración del mismo se conforma a ciertas pautas emblemáticas. Sin embargo, no creo que en este canto haya un intento de reproducir el equivalente verbal de un emblema determinado, ni siquiera plantear un contrapunto entre la figura ingeniosa de un emblema y los términos literarios. Más bien es, por una parte, el despliegue de un proceso de lucha interior a través de imágenes que la plasman en sus términos de ejemplaridad, y por otro, el espacio propicio para entretejer sutil y subversivamente todo elemento sacado de la biblioteca renacentista. Domínguez Camargo aprovecha cada posible coyuntura para infiltrar en su discurso todo el conocimiento, toda la información disponible. Educado por jesuitas, reconocía las posibilidades

⁹ Aquilino Sánchez, *La literatura emblemática española (siglos XV y XVII)* (Madrid: Sociedad General de Librerías, S. A., 1977), p. 87.

¹⁰ La mayoría de los estudios sobre poesía emblemática se cuestionan el modo de acercamiento y reconocimiento de la misma. Para este estudio he consultado: Peter Daly, *Literature in the Light of the Emblem* (Toronto: University of Toronto Press, 1970); Aquilino Sánchez, *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)* (Madrid: Sociedad General Española de Librería, S. A., 1977); Mario Paz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964); Robert J. Clements, *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books* (Roma, 1960), entre otros.

¹¹ He estudiado en «La poesía emblemática de Hernando Domínguez Camargo», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid: Ediciones Istmo, 1986), y en «El nieto ciego de la blanca espuma: los emblemas de amor en el *Poema heroico* de Hernando Domínguez Camargo», en *Revista de Estudios Hispánicos* (1984), la incidencia de los emblemas de amor en la obra de Domínguez Camargo.

que había entre el conocer y el sentido de la vista, dejaba que su poesía se colmara de ese apetito desmesurado de los sentidos y del intelecto. Mario Praz considera que la tendencia a las imágenes alcanza su esplendor en el siglo xvii, y no duda en considerar cada imagen como un emblema en potencia. Además, por esa necesidad de afirmación de los sentidos, el hombre del siglo xvii no se detiene sólo en lo imaginativo de las imágenes, sino que las transpone, convirtiéndolas en jeroglífico, en emblema.

Para facilitar el estudio de este canto IV, se puede dividir en cinco partes:

- 1.º Descripción de la cueva (II: CVII-CXVI).
— Estrofa de transición (II: CXVII).
- 2.º Descripción del crucifijo (II: CXVIII-CXXVII).
— Estrofa de transición (II: CXXVIII).
- 3.º Descripción de las penitencias de Ignacio (II: CXXIX-CXLI).
— Cuatro estrofas de transición (II: CXLII-CXLV).
- 4.º Comunión entre cueva y crucifijo (II: CXLVI-CLII).
— Estrofa de transición (II: CLIII).
- 5.º *Los Ejercicios espirituales* (II: CLIV-CLVIII).

Desde la primera estrofa del canto se establece la tensión aflicción/consuelo, ataque/refugio, que es consistente con el resto del poema, siempre delineado en términos de lucha¹². En la descripción de la cueva se anticipa una batalla que promete victorias:

y del divino arpón Ignacio herido
esta cueva eligió para palestra (II: CXVII-CXVIII)

La cueva es una boca de perro alano: amenaza e irrita en los primeros cuatro versos, pero es aprisco, redil, techo, presidio cerrado en los siguientes; la bravura de sus riscos enfrenta sus colmillos con el mismo cielo. La cueva, al abrir la boca, se hipertrofia en alusiones. Prosiguiendo en la argucia de las antítesis, cuatro estrofas se dedican a describir un arroyo. No hay peña en este poema que no tenga su arroyuelo. La imagería que recurre en su montaje no surge de una relación directa con lo descrito, sino de una articulación, de un gesto que pone en movimiento las diversas versiones de los arroyos en la

¹² Véase sobre el poema como espacio de la batalla mi artículo «En el espacio de la subversión barroca. El 'Poema heroico' de H. Domínguez Camargo», en *Te-saurus* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1982).

obra de Domínguez Camargo¹³. Por ejemplo, su más conocido y antologado poema es «A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo», en el cual se compara, desde los primeros versos, el agua con «un potro cristalino», que desboca alterado entre las peñas, hasta estrellarse amansado. Las metáforas de este poema funcionan como un acopio de referencias o sumario de imágenes que recurren en otros arroyos. Si bien en la estrofa que nos preocupa hay un despeño digno de escarmiento, como el del arroyo de Chillo, se destaca más su función de erosionar y pulir, dando brillos a las piedras y exaltando formas y colores de las plantas «Hija[s] de su despeño» (II: CX). El andamiaje del espectáculo del agua iridiscente inicia un gesto que expresa la metamorfosis de las formas y las variaciones de su duración. Se presenta como una joya engastada en brillos, reflejos, transparencias, que en el diálogo con otros textos es sacada de su estatismo. Esa tensión entre fijeza y movimiento inminente es característica de la *ekphrasis*. El detenimiento del despeño del agua hace de la caída un objeto físico. La velocidad se queda suspendida en pasos de lectura que la complican. Los elementos visuales son combinados, metamorfoseados, destilados en la sutileza de una alquimia que responde a la transposición artística.

Las cuatro estrofas restantes de esta primera parte se refieren a los insectos y animales que pueblan la cueva y son su misma vida. Cada uno está presentado en su modo de atacar o ser atacado. Se enfrenta la araña a la mosca, la rana a la serpiente y la serpiente a las hormigas, cayendo vencidos o por engaños o por la debilidad de refugiarse en el sueño. Si bien el conocimiento de los animales e insectos entre peñas y arroyos inclina a pensar en un reconocimiento directo de los mismos, surgido de la observación del poeta y su contacto con la naturaleza, Meo Zilio, en varias ocasiones, rebate esta tendencia que de algún modo trataría de probar la presencia de lo americano en el poema. Arañas, hormigas, batracios y serpientes son parte de bestiarios sagrados y profanos¹⁵.

¹³ Otros arroyos en el poema se encuentran en: libro III: XIV, libro IV: CXVII, libro V: CXXI. Hay también una descripción de una laguna en el libro IV: CCXXXVII, que coincide en su imaginaria con la de los arroyos.

¹⁴ *Obras*, ed. cit., pp. 384-385.

¹⁵ Ciocchini (*op. cit.*, p. 49) cree que uno de los ingredientes fundamentales del género emblemático es el bestiario, tanto en su relación con el valor alegórico con que se lo cargaba en la antigüedad como por su aparición en la heráldica de los santos, o por la transformación del bestiario en alegorías morales referidas a los dos testamentos. Véase Giovanni Meo Zilio, *Estudios sobre Hernando Domínguez Camargo y su S. Ignacio de Loyola «Poema heroico»* (Florenia: Casa Editrice G. D'Anna, 1967).

Los peñascos laten con la vida que le dan cada uno de sus habitantes (II: CXIII). Las lagartijas son arterias y las hormigas forman venas, los reptiles anillos y los caracoles nudos. Se complica el valor simbólico, negándose cada descripción al acceso sencillo de una simplificación. La araña enreda como el demonio y es la misma miseria: su tela es la debilidad humana. Pero en la estrofa CXLV, aunque enmaraña, engaña, embiste y aprisiona, su tela no es de débiles hilos, sino que «redes tiende / con lazo». Se aprecia la laboriosidad del tejido que la persistencia premia con firmeza.

La rana (II: CXV), representación de la herejía, bagaje de lo mundano, se abriga en la comodidad del sueño. La pasividad de su descanso la somete a un fin contrario:

... y de su cama,
presa en el diente despertó, nocivo,
del que en sus venas tósigos derrama
serpiente, en sus ruínas tan altivo.

El sueño como vencimiento, falta de lucha, se repite como enemigo fatal en la siguiente estrofa: la serpiente queda derrotada porque «de las hormigas se desata mudo / el escuadrón...». Es interesante que la serpiente venza a la rana, pero sea comida por las hormigas. Según el Horapollo¹⁶, las hormigas son la representación del conocimiento. Para el Renacimiento fue el símbolo de la industria, el requisito previo al aprendizaje. La serpiente, sumo de la tentación, «sus muertes abrevia con su muerte» (II: CXVI).

Si se relaciona esta primera parte con un principio estructurante de los emblemas, la cueva con arroyo y animales correspondería al trazado del dibujo de lo que se quiere emprender¹⁷. Sería el enmarque de la cifra¹⁸.

Aunque se construye dentro de las pautas de la simbología y la tradición, el trazado de la cueva como animal palpitante y a la vez palestra de luchas sordas, se carga de ese valor un tanto arbitrario de los dibujos de los emblemas, que encerraban en una figura simple y cotidiana ar-

¹⁶ Cito por Robert G. Clements, *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance, Emblem Books* (Roma, 1960), p. 89.

¹⁷ «Emblema es cierto símbolo o figura enigmática hecha con particular fin, endereçada a conseguir lo que se va a pretender y conquistar o mostrar su valor y ánimo», reza la definición de Covarrubias en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. de Martín Riquer (Barcelona: S. A. Horta, I. E., 1943), p. 509.

¹⁸ «La parte gráfica de un emblema se designa con el nombre de cifra» (Ciocchi, *op. cit.*, p. 42).

gucias y conceptos recónditos¹⁹. La oblicua relación con el resto del canto conforma una referencia multivalente. En la cueva, San Ignacio va a desprenderse de las ataduras de los sentidos, de las presiones de la tentación mundana. No se dejará vencer por la pasividad ni el letargo y entablará una lucha sin descanso. Tanto las imágenes del arroyo desatado a pesar de las peñas, que pule y saca brillos; la araña, cuya laboriosidad convierte lo débil en firmeza, y las hormigas, que logran vencer al poderoso gracias a su organización y sabiduría, propician el camino de perseverancia y aprendizaje del Santo. Son ecos visuales crecidos de la tradición, llevados a un grado de alambicada elaboración, sólo emparentados por su proximidad física en el poema.

La estrofa CXVII, de transición, es una pausa en las descripciones: San Ignacio elige la cueva para quedarse en ella. Las próximas diez estrofas se refieren al crucifijo que él trajo de su casa. Ese Cristo es

... escudo
 en que pudiese rebatir severa
 flecha letal de Leviatán sañudo (II: CXVIII)

El crucifijo, llamado escudo, descubre fácilmente su parentesco con la tradición de la poesía épica, los escudos y la *ekphrasis*²⁰, siendo a la par el «dechado de su nueva vida», de acuerdo con el prevaleciente gesto didáctico auspiciado por la Contrarreforma. La figura policromada del Cristo, como la describe Carilla, se muestra en un insistente contrapunto entre el rojo del padecimiento y la blancura inerte del cuerpo. La minuciosa inspección de cada detalle no revela nada nuevo para quien conozca la iconografía cristiana; por lo tanto, esta morosidad en la descripción refleja un regocijo en los colores y las imágenes mismas. Describir lo tantas veces descrito y pintado, haciendo alarde de ingenio²¹, se vuelve un ejercicio de disfrute para el poeta, aunque la imagen crece para mostrar un sufrimiento. Entre el crucifijo e Ignacio se entabla una

¹⁹ Daly comenta que los emblemas son, en realidad, visuales equivalentes simbólicos, que frecuentemente mostraban una complejidad de contenido que la simplicidad de su elaboración aparentemente escondía. Peter Daly, *Literature in the Light of the Emblem* (Toronto: University of Toronto Press, 1979), p. 111.

²⁰ Véase G. E. Lessing, *Laocoon* (New York: Bobbs-Merrill Co., 1962); Jean Hagstrum, *The Sister Arts* (Chicago: University of Chicago Press, 1953), y George Kurman, «Eckphrasis in Epic Poetry», en *Comparative Literature*, 26 (1974), páginas 1-14. Véase también Snetlanc and Paul Alpers, «'Ut picture noesis' criticism in Literary Studies and art history», en *New Literary History*, Spring, 1972, vol. III, núm. 3.

²¹ En la *Invectiva apologética*, Domínguez Camargo analiza y critica verso por verso un poema de autor desconocido sobre un Cristo crucificado. Este poema es una reescritura de otro del mismo tema de Domínguez, escrito a imitación de otro del padre Hortensio Félix Paravicino.

relación especular, se inicia una corriente de deseo, violencia y compulsión. Ignacio repite sobre su cuerpo los trazos de la escritura, de sangre del Cristo, que ya están inscritos sobre el crucifijo.

En la tercera parte, en consecuencia, se enumeran los sufrimientos de Ignacio, a quien la cueva, testigo de sus luchas, «mapa lo erigió de penitentes» (II:CXXXIX). Es la sección más larga del canto. Los instrumentos y mecanismos de los castigos a los que se somete responden a lugares comunes en la vida de santos. El Cristo era el modelo de Ignacio; su padecer y sometimiento deberían ser modelo para el lector, y aunque se alinean dentro de una preocupación didáctico-moral, la dificultad de la lectura no parece compatible con su presunta ejemplaridad. La parte culminante de este proceso se encuentra en cuatro estrofas dirigidas a un 'tú': «¡Oh tú, que oprimes el mullido lecho!» (II:CXLII), «¡Oh tú, que a los gusanos das cuidado!» (II:CXLIII), «¡Oh tú, que bebes [las tinajas rotas]!» (II:CXLIV), «Oh tú, que aun las holandas te lastiman!» (II:CXLV). Esta inmediatez que convoca el tú está emparentada con llamados de atención frecuentes en emblemas que compelián al lector a prestar atención. También el tú abre un paréntesis de distancia entre la minucia de las penitencias y el texto implícito, afianzando la tensión entre sensualidad y despojamiento. La combinación de lo sensual y lo didáctico era común en los emblemas y respondía al espíritu de la época. Tanto las metáforas que aluden al crucifijo con el Cristo sangrante como a San Ignacio castigándose, reproducen la circunstancia de la percepción, facilitando una aprehensión sensorial de ambos como objetos didáctico-ornamentales. Las múltiples correspondencias descifrables a través de la biblioteca están implicadas en una imagen, en una figura, cuya armonía se erige de la resolución de lo sensual.

La cuarta parte del canto concilia, amalgamándolos, la cueva y el crucifijo. Cada estrofa transforma el bagaje simbólico con que se insinuaban insectos y animales en la primera parte. La serpiente es caricia, la araña restaña con su tela, que se despliega como jardín colgante sobre la cabellera de Cristo. El caracol, aunque perezoso, quiere reemplazar con su cuerpo la dureza de los clavos. Así, la abeja pone dulzura en los labios y las hormigas suturan desgarros. Sin embargo, a pesar de deponer, insectos y animales, su aspecto negativo, no se subliman en un marco de simbolismos y abstracciones; más bien se apegan a una sensualidad que produce tensiones que sobrepasan y cuestionan el afán biográfico. La morosidad del quehacer palpatorio inaugura un goce de compensación²², y se incorpora al cuadro mismo, siendo parte de su

²² Henry Luque Muñoz, en su prólogo a *La rebelión barroca* (Bogotá: Instituto

enmarque enaltecedor. Su presencia, integrada al Cristo, lo subraya como objetopreciado/precioso, aunque su interacción con el mismo da una preponderancia que enriquece la relación significativa entre marco y cuadro²³. Los elementos de la naturaleza, integrados a la escena, logran poner en evidencia su belleza latente, pero oculta, gracias a la selección y corrección de sus fallas, que el ingenio e intelecto del artista posibilita²⁴.

La estrofa CLIII funciona como transición: la contemplación de Ignacio reconoce «Las piedras del risco», mientras recibe la inspiración que lo alivie de su padecer.

Blando del cielo rayo a Ignacio inspira
cuando, piadoso más, a su Dios ora,
que en este escribe Patmos, Juan segundo,
en breve libro, Apocalipsis al mundo (II: CLIII)

Es obvio el paralelo entre San Juan e Ignacio: exilio, revelación, escritura bajo el entendimiento de una vida guiada por Cristo-Jesús. El Evangelio de San Juan se diferencia de los otros tres porque da preponderancia a la fe en Jesús, creyendo que se puede vivir en su nombre. Elige episodios y detalles que convengan a sus fines cuando narra la vida de Jesús, y hace, por momentos, enigmática su prosa colmada de sentidos. La cueva será un nuevo Patmos y los ejercicios espirituales que escribe son equivalentes a otro libro del Apocalipsis. Según su etimología, la palabra apocalipsis significa «revelación de algo escondido», «manifestación de lo que está oculto». El profeta siempre habla y subsidiariamente escribe. El autor apocalíptico sólo escribe. Sus revelaciones tienen un carácter esotérico, cuyo sentido se mantiene secreto para aquellos que no son iniciados. La obra de San Ignacio, como el poema que celebra su vida, se escriben para iniciados.

La quinta parte, dedicada a los *Ejercicios espirituales*, es un corolario del proceso leído, responde a los interrogantes iniciados por las figuras y los nexos ofrecidos. Si en numerosas estrofas los modelos descritos in-

Colombiano de Cultura, 1976, p. 19), señala que en el poema reptar equivale a ese placer sensual del contacto, es el reconocimiento más cercano, más próximo, más adherido a la superficie.

²³ Gracias a los iluminadores comentarios del profesor Thomas Reese, pude comprender las diferencias entre la interacción del marco y la pintura en Europa y en Hispanoamérica. Si en Europa el marco abría una ventana por donde mirar la pintura del XVII, en Hispanoamérica se integraron marco y pintura para enriquecerse mutuamente, a la vez que complicaban su significado.

²⁴ Ver Emily Bergmann, *op. cit.*, Chapter I.

sinúan en su imaginería cualidades recónditas, la claridad ordenadora de los *Ejercicios* se plantea en cinco estrofas, conformando la sección más breve del canto. Este desequilibrio es inversamente proporcional a la importancia de lo cantado, pero cabe con holgura dentro del trazado del emblema²⁵. En la puesta en escena de este canto se contemplan las instancias de la emblemática y la de los *Ejercicios*. En ellos se insiste en una técnica para anular los sentidos y lograr la concentración en un estado de inefabilidad espiritual. El método persigue una entonación máxima de los sentidos, para conjurarlos y dejarlos sumisos y flexibles ante los mandamientos divinos²⁶. Si consideramos la quinta parte sobre la escritura de los *Ejercicios* la inscripción del emblema, es posible releer la pintura aparentemente desarticulada y fuera de proporciones que el canto ofrece²⁷. Por lo tanto, tendríamos el dibujo o cifra trazado por las diversas descripciones, y la inscripción que brinda la escritura de los *Ejercicios*. El *motto* ausente hace aún más intrincada la secreta concepción del poeta. La disparidad y reverberación de los detalles de cada parte refuerza el equilibrio y subraya cierta lógica en el proceso que subyace en la organización emblemática del canto. En este juego del ingenio, el contrapunto con la estructura de un emblema realiza una lectura que privilegia la circunstancia de la percepción, poniendo en marcha todo un montaje sensorial.

Esta última parte del canto reconcilia un proceso y sutilmente instaura una jerarquización diferente. *Arts longa, vita brevis*, más que la naturaleza puede el arte por su perdurabilidad, más que lo pintado sobre-

²⁵ La emblemática perseguía dos finalidades, según Mario Praz (*Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964, p. 169): una, en la línea de los jeroglíficos, tendía a un modo de expresión que sólo pocos entendían; otra intentaba poner al alcance de todos verdades éticas y religiosas. Estos fines frecuentemente se confundían, engarzando el goce del significado oscuro con la habilidad de enseñar por la palabra y por la imagen, unir lo útil a lo placentero. Los jesuitas aprovecharon estos potenciales, dando figuras y contorno a lo sobrenatural para hacerlo más accesible.

²⁶ Ver el estudio que sobre Loyola y los *Ejercicios* realiza Roland Barthes en su libro *Sade, Fourier, Loyola*, traducido al inglés por R. Miller (New York: Hill and Wang, 1971).

²⁷ «The emblem has its title as a text, to be the spirit of the image, and the device contains the motto which gives spirit only to its creator, who with a secret conception brought forth the picture... the device may serve as an emblem, when deprived of its motto and enriched with an inscription; and emblem, on the other hand, may serve as a device, when provided with a motto» (Capaccio, cito a través de Praz, p. 80). Sin embargo, hay otro punto de vista contrario: «... it is false that a device may become an emblem merely by depriving it of its motto and putting in its place an inscription, nor is the emblem what it is because of the inscription» (Ercole Tasso, cito a través de Praz, p. 80).

vive lo escrito. Si la superioridad del arte sobre la naturaleza consiste en su mayor duración, comenta Emily Bergmann (p. 109), entonces la poesía puede considerarse superior a la pintura o escultura en ese respecto. El canto IV no mantiene el equilibrio que sería necesario para la conciliación de los compromisos impuestos por la cifra y su inscripción. Sin embargo, en su desproporción, la inscripción revaloriza la exaltación sensual que traspasa la escritura del canto y la encamina hacia los términos que los *Ejercicios* proponen. Es decir, que la cifra de este emblema no sólo traza un paisaje, sino que, gracias a la explicación o inscripción, desenmascara los mismos engranajes de los que surge la producción de la escritura de Ignacio, o la re-escritura de la misma en el *Poema heroico*. La inscripción: el arroyo pule el labrado de la rosa, el macilento cuerpo del santo recibe el mensaje de sangre que se traduce en su máximo texto, y es así como queda en lugar de privilegio la escritura sobre el trazado implícito del dibujo.

Domínguez Camargo concilia textos, convenciones, erudición y propósitos ampliamente otorgados por la cultura del XVII, y dentro de los marcos de este panorama, ejercita el ansia placentera de repetir, reelaborando los elementos de los que dispone. En toda su obra existe la tensión que provoca la imitación de lo autorizado y el gozo sutil de trastocar los mismos términos que se aceptan como tales. La utilidad del emblema, como la aprovecharon los jesuitas, se desbarata tras la dificultad que ofrece la lectura del canto; sin embargo, la oportunidad de ser «el Apeles de esta imagen»²⁸ que la biografía de Ignacio le da y la cifra del emblema le proporciona, crea una amplia superficie para ser desbordada dentro de un disfrute sensual que cuestiona las mismas pautas del arte de la Contrarreforma.

²⁸ Así llama Domínguez Camargo al padre H. F. Paravicino en su *Invectiva apologética*, obra en la cual se hacen más obvias la relación conflictiva y creadora entre su escritura y el *corpus* de la tradición.

