

LA INTRODUCCION AL
POEMA HEROICO DE HERNANDO
DOMINGUEZ CAMARGO

Durante el apogeo de la fama de Góngora, en la tercera década del presente siglo, Hernando Domínguez Camargo (1606-1659) fue liberado de ese limbo al que se condena a los poetas olvidados, y recordado como representante recién 'descubierto' del gongorismo americano. Fue el lírico español Gerardo Diego quien atrajo sobre él la atención del mundo moderno ¹. Los estudios posteriores del erudito argentino Emilio Carilla y la mención que del poeta colombiano hizo Angel Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española*, corroboraron la opinión inicial de Gerardo Diego de ser Domínguez Camargo un poeta sobresaliente del estilo gongorista ².

La totalidad de la producción literaria de Domínguez Camargo que había permanecido oculta en inaccesibles volúmenes se encuentra hoy día a disposición del público, gracias a la reciente publicación de sus obras completas por el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá ³. Esta edición hecha

¹ GERARDO DIEGO, *Nuevas Indias de gula reconquistadas*, en *Verso y prosa* (Murcia), núm. 4 (1927); y [*Hernando Domínguez Camargo*], en *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, Revista de Occidente, 1927. No he podido consultar estos textos que cito por referencias.

² EMILIO CARILLA, *El gongorismo en América*, Buenos Aires, 1946, págs. 110-122; y *Hernando Domínguez Camargo: Estudio y selección*, Buenos Aires, 1948; ANGEL VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española*, 3ª ed., II, Barcelona, 1953, págs. 239-245.

³ HERNANDO DOMÍNGUEZ CAMARGO, *Obras*, ed. Rafael Torres Quintero, (Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XV), Bogotá, 1960. De acuerdo con la edición del Instituto Caro y Cuervo (pág. xxxviii), el *Poema heroico de San Ignacio de Loyola* fue impreso por primera vez en Madrid en 1666. Otros poemas

bajo la dirección de Rafael Torres Quintero contiene, además de la obra misma, una bibliografía extensa, una investigación sobre la vida y obra del autor, en la que don Guillermo Hernández de Alba aporta datos biográficos recientemente descubiertos por él, una evaluación crítica preliminar de las obras por Joaquín Antonio Peñalosa, notas explicativas y, finalmente, una prosificación de parte del *Poema heroico*, escrita por Alfonso Méndez Plancarte poco antes de su muerte ocurrida en 1955.

El camino está, pues, preparado para un análisis profundo del estilo y contenido literario de la poesía de Domínguez Camargo. El propósito del presente estudio es intentar un primer esfuerzo en este sentido examinando microscópicamente una muestra, pequeña pero significativa, de la obra maestra del poeta: el inconcluso *Poema heroico*. De este trabajo, que trata de la vida de San Ignacio de Loyola, tenemos 1116 estrofas en octavas reales. La muestra seleccionada para el análisis comprende las primeras ocho estrofas que constituyen una unidad a manera de introducción a toda la obra, donde Domínguez hace una descripción de la clase de poema que va a escribir y del método empleado para lograr la realización de su propósito. Para la escogencia de esta muestra se tuvo en cuenta que en una introducción debe hallarse la expresión sintética de la filosofía y objetivos artísticos del poeta; y, puesto que las introducciones se escriben ordinariamente después de que el trabajo ha sido realizado, se pensó que en ésta los propósitos del poeta reflejarían probablemente puntos de vista posteriores y más maduros. Naturalmente queda por analizar el poema como obra de conjunto, para determinar si mi interpretación de la introducción está conforme o no con su total significado.

Domínguez Camargo escribió un género de poesía herméctica, dirigida a un público muy limitado, a ese círculo restringido de iniciados que compartían con él la familiaridad dentro del mundo de imágenes poéticas, producto

y la *Invectiva apologética* aparecieron en la antología titulada *Ramillete de varias flores poéticas*, publicada por el Maestro Jacinto de Evia de Guayaquil en 1676.

típico del arte renacentista y barroco. Como autor de tal clase de versos, este escritor de la América colonial se ocupaba en un género de actividad poética que tuvo su origen en una de las más antiguas funciones sociales del poeta: la preservación y perpetuación de las tradiciones tribales y rituales, codificadas en un lenguaje de metáforas y dentro de una jerga inteligible sólo para una *élite* de letrados, los sacerdotes, cuyo deber era la salvaguarda de preciosos secretos. Con ese objeto los antiguos bardos célticos dejaron para los druidas los temas épicos y rituales; y sus sucesores en las cortes de los reyes cristianos, versificando todavía dentro de esa tradición hermética, rivalizaban los unos con los otros para superarse en la agudeza y oscuridad de los versos y aceptaban como válido únicamente el juicio de los poetas. Aunque el propósito social de tal poesía es cosa del pasado, hay sin embargo algo atávico en la naturaleza de los poetas, o quizá de la poesía misma, que mantiene vivo el germen del hermetismo, el cual suele permanecer latente y resucita de vez en cuando en los enigmáticos o 'difíciles' versos de un Arnaut Daniel, un Góngora, un Domínguez Camargo, un Mallarmé, un Joyce.

Esto explica por qué la poesía de Domínguez Camargo resultaba difícil aun para sus contemporáneos. Para sus lectores del siglo xx lo es doblemente, porque el cuerpo de tradiciones retóricas que flotaba en su ambiente y que él suponía suficientemente conocido por sus oyentes como para que pudieran resolver los enigmas que se les proponían, no constituye hoy día objeto de nuestro común conocimiento.

Para comprender el íntimo sentido de la poesía de Domínguez Camargo, nuestro mayor esfuerzo consistirá en la interpretación de las figuras tradicionales usadas por él; y ya que él espera de nosotros que las conozcamos en primer término, hay que suponer que se sentirá orgulloso de la manera como las ha transformado en su poesía. Se considera entonces que el tratamiento de los temas tradicionales debe proporcionar por sí mismo tanto placer estético como el que se encuentra en el nuevo significado que se les atribuye.

Mas, antes de dar comienzo a la interpretación de los temas básicos del poema, es preciso superar una nueva barrera que consiste en el idioma mismo. Dos dificultades nos salen al paso: el estilo barroco, de uso general en aquella época, y la forma peculiar con que Domínguez Camargo maneja el material léxico de Góngora.

Como escritor del período barroco, Domínguez se expresa en el estilo de su tiempo: lenguaje rebuscado, adornado con hipérbolos ampulosas, eufemismos y paráfrasis para evitar elegantemente los lugares comunes y frecuentes alusiones a personajes y sucesos de la Antigüedad. Como poeta, entreteje con este lenguaje la trama de su creación. Hay dos artificios retóricos característicos de la manera barroca y que Domínguez emplea tan abundantemente, que en una primera lectura sus frases resultan casi incomprensibles. Estas son el hipérbaton, forma de inversión del orden normal de las palabras que da al conjunto un tono latino y por lo mismo elevado, y la perífrasis, circunloquio por medio del cual se evita dar a las cosas su ordinario nombre. La afición de Domínguez Camargo al hipérbaton se manifiesta, por ejemplo, desde la primera frase de su poema, donde al dirigirse a su musa, le dice: "si al de tu lira néctar armonioso dulces metros le debo". Cuando el hipérbaton de esta expresión se reduce al orden normal, la sintaxis se torna inteligible así: "si debo dulces metros al néctar armonioso de tu lira"; pero el sentido aún no está claro, porque el néctar no es normalmente atributo de las liras. Entonces debe suponerse que el *néctar*, tomado junto con su adjetivo *armonioso*, es una perífrasis del nombre común de algo y, en este caso, la conclusión a que nos lleva la sugerencia ofrecida por las palabras *metros*, *armonioso* y *lira*, es que el significado de ese algo es *música*. Sólo entonces se nos revela el sentido racional de la frase: "si debo dulces metros a la música de tu lira".

Otro obstáculo para nuestra apreciación del sistema estilístico de Domínguez Camargo lo constituye el hecho de que en casi todas las estrofas de la obra toma, directamente y sin escrúpulos, el vocabulario de Góngora. Sin embargo, no se puede interpretar esto como imitación o plagio. Ni debería

llamarse a Góngora su maestro, sino más bien, su competidor. Domínguez, el poeta para poetas, esperaba hallar a su poeta-lector para que reconociera las imágenes españolas, precisamente porque una parte del goce estético que les estaba brindando a los poetas de su público debía consistir en el virtuosismo y comprensión de sus variaciones sobre temas de Góngora. Es como si Domínguez estuviese jugando una especie de partida de billar con el lenguaje en la que dejara a su rival hispánico lanzar primero los tiros.

Examinemos la continuación del pasaje antes citado: "Si al de tu lira néctar armonioso / dulces metros le debo", dice Domínguez a su musa, y continúa: "heroica ahora / en número me inspira más nervoso, / los que, Euterpe, le bebes a la aurora". Parece, entonces, que el poeta, sintiéndose deudor de dulces (*líricos*) versos al armonioso néctar (*música*) de la lira que maneja su musa, la está requiriendo para que le inspire un metro más vigoroso (*número más nervoso*) y le preste los versos que ella bebe (!) a la aurora. El concepto de que Euterpe bebe versos a la aurora sería difícilmente comprensible si no supiéramos que Góngora escribió lo siguiente: "Lo que lloró la Aurora, / Si es néctar lo que llora, /.../ . . . en panales / La orça contenía / Que un montañés traía" (II, 63); "O CASTRO . . . /.../ Hazéis a cada lengua, a cada pluma, / Que hable néctar i que ambrosia escriua" (II, 19); "Danteo . . . /.../ Néctar bebe numeroso /.../ Escuchando a la syrena" (II, 374); y "Arcos, o nerviosos o azerados" (II, 86) ⁴.

A la luz de estos pasajes gongorinos aparece que *néctar*, fuera de designar 'miel', puede significar también 'rocío', pues comúnmente se creía que las abejas fabricaban la miel del rocío y que *rocío*, a su vez, podía expresarse como "lágrimas de la Aurora". Más aún, *néctar* significaba también 'lenguaje dulce' (*hable néctar*) que puede someterse a cadencia o metro (*néctar numeroso*). Resulta evidente que Domínguez

⁴ Los pasajes que he escogido de Góngora están tomados de BERNARDO ALEMÁN Y SELFA, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, 1930, quien cita los tres volúmenes de la edición de Foulché-Delbosc, *Obras poéticas de don Luis de Góngora*, New York, 1921.

manejaba el lenguaje de Góngora de dos maneras: o condensaba varias imágenes en una, o partía un grupo y realizaba varias combinaciones con sus fragmentos. Ambos procedimientos pertenecen a la técnica del dicho ingenioso, según la cual, para que éste tenga efectividad, se necesita que los elementos de que está formado sean comprendidos por el público.

El proceso de refundición seguido por Domínguez Camargo se ve claramente en la siguiente combinación de imágenes de Góngora: "Danteo bebe néctar medido (canto)" y "la Aurora llora néctar", se funden en un nuevo concepto: "Euterpe bebe versos a la Aurora". Esto, además, está realizado por medio de una sinécdoque, según la cual, puesto que los versos (*metros*) comprenden una parte del todo "armonioso néctar", y puesto que Euterpe puede beber néctar (lágrimas: rocío) de la aurora, puede por consiguiente beber versos. El procedimiento aquí usado es similar a esa técnica del dicho agudo que Freud llama "condensación" y que ilustra con un ejemplo tomado de uno de los personajes de Heine, quien, jactándose de su amistad con el rico Barón de Rothchild, dice: "me senté junto a Salomón Rothchild, quien me trataba tal como si yo fuera su igual, verdaderamente como a *famillionario*"⁵. La fusión de las palabras *familiar* y *millionario*, en la que consiste la agudeza, la representa Freud gráficamente así:

F A M I L I A R
 M I L L O N A R I O
F A M I L L O N A R I O

Podríamos hacer del mismo modo una representación esquemática de la condensación de Domínguez Camargo:

Danteo BEBE NÉCTAR
 NÉCTAR lloRa LA AURORA
Euterpe BEBE NÉCTAR A LA AURORA.

La manera de partir y redistribuir Domínguez Camargo las imágenes de Góngora resalta en las suyas propias *néctar*

⁵ [*Wit and its Relation to the Unconscious*], en *The basic Writings of Sigmund Freud*, ed. A. A. Brill, New York, 1938, págs. 639-643.

armonioso, número nervoso, y, en un pasaje posterior con referencia a una trompeta, *acero numeroso*. Estas están rehechas con elementos de las imágenes gongorinas *néctar numeroso* y *arcos o nerviosos o azerados*.

Esquemáticamente el sistema de nuestro Domínguez podría expresarse así:

NECTAR armonIOSO <NECTAR numerOSO
<arcos o nervIOSOs
NUMERO NERVOSO <néctar NUMEROSO + arcos o NERVIOSOs
ACERO NUMEROSO <ARcOs o nerviosos o AZERados + néctar
NUMEROSO.

De este modo, o sintetizando, o fraccionando y redistribuyendo los elementos de las imágenes gongorinas, Domínguez convierte la poesía del cordobés en la suya propia.

Como la solución de algunos problemas del lenguaje de Domínguez Camargo requiere de por sí un tratamiento esquemático, he recurrido al expediente de un aparato crítico consistente en la ordenación en prosa normal de cada estrofa, más las substituciones interlineales necesarias (que aparecen en cursiva) y notas al pie de página. La prosificación ayudará a vencer las dificultades que el lector moderno experimente por el uso que el autor hace del hipérbaton, y las substituciones interlineales facilitarán la explicación de las perífrasis más corrientes. El sistema de notas con letrilla sirve, de paso, para ofrecer la documentación de las voces reemplazadas, al mismo tiempo que para identificar personajes de la Antigüedad y aportar otros datos objetivos necesarios para la lectura clara del texto. Sin embargo, la finalidad más importante de todo esto es contar con un sistema que permita establecer las relaciones directas entre los pasajes de Góngora citados y el material léxico de Domínguez Camargo. De esta manera la transformación de las imágenes de Góngora en las de Domínguez Camargo aparecerá como un fenómeno que habla por sí solo ⁶.

⁶ Los números entre paréntesis superpuestos a las palabras subrayadas de los pasajes citados en las notas, referirán a las respectivas estrofas de la introducción, donde deben buscarse.

Siguiendo este plan esquemático sobre los aspectos del estilo de Domínguez Camargo, se discutirán los problemas más complejos de su retórica y su último significado. Se dividirá el estudio en tres secciones que corresponden a la división interna del contenido y que comprenden las estrofas I a III, IV a VII y la estrofa VIII.

I.

Si al de tu lira néctar armonioso
 dulces metros le debo, heroica ahora,
 en número me inspira más nervoso,
 los que, Euterpe, le bebes a la aurora;
 al clarín ya, de acero numeroso,
 plumas le den del cisne, voz sonora:
 que el vizcaíno Marte es tan guerrero,
 que aun melodías las querrá de acero.

Si ^{a la música^a} al néctar armonioso ^{líricos} de tu lira le debo ^{dulces}
^{versos} metros, ^{heroica^d} Euterpe ^b, heroica ahora, inspírame en ^{medida^c} número
 más ^{heroica^d} nervoso los [versos] que le bebes a la aurora ^e;
 [permite que] al ^{poema^f} clarín ya ^g de ^{medida heroica} acero numeroso
^{instrumentos para escribir} plumas ^{poeta^h} del cisne le den voz sonora:
 [puesto] que ^{San Ignacio de Loyolaⁱ} el vizcaíno Marte es tan guerrero, que
 aun melodías las querrá de acero.

^a *Néctar*: 'licor suave destinado para el uso de las deidades', 'miel', y por extensión 'rocío' (porque se creía, o por lo menos lo dicen los poetas, que las abejas hacen miel de rocío):

(1)
 Lo que lloró la *Aurora*,
 (1)
 Si es *néctar* lo que llora, /.../
 . . . en panales
 La orça contenía
 Que un montañés tráia.

(GÓNGORA, II, 63).

También la perífrasis para 'lenguaje dulce', es *hablar néctar* 'hablar dulcemente':

O CASTRO . . . /.../

(7) (1, 4, 6)

Hazéis a cada *lengua*, a cada *pluma*,

(1) (2)

Que hable *néctar* y que ambrosia *escritua*.

(GÓNGORA, II, 19).

Por extensión, *néctar* numeroso 'música o canto sujeto a cadencia o medida':

Danteo . . . /.../

(1) (1) (1)

Néctar bebe numeroso /.../

(8)

escuchando a la *syrena*.

(GÓNGORA, II, 374).

Cf. también:

(1) (1)

Dulce la mira la *Aurora*

Entre purpúreos albores

Pascor las que troncó flores.

Beber las perlas que llora.

(GÓNGORA, II, 125).

b Euterpe: la musa de la música y de la poesía lírica.

c Número: 'medida proporcional o cadencia que hace armoniosos los períodos musicales y la poesía', 'verso':

Llora Gil estas ausencias

Al son de su leño corbo,

(1)

En *números* que súaves

Desatarán un escollo.

(GÓNGORA, II, 343).

la que el encogimiento ha sido mudo,

(1)

Los *números*, Señor, de este soneto

(7) (5)

Lenguas sean, i *lágrimas* no en vano.

(GÓNGORA, II, 380).

d Nervoso: 'provisto de nervio o cuerda con que se dispara la saeta del arco' y por extensión 'heroico':

(1) (1)

Arcos, o *nerviosos* o *azerados*.

(GÓNGORA, II, 86).

e Aurora: 'mañana', 'la diosa de la mañana'. Una de sus funciones era abrir al sol las puertas del oriente:

(1) (2, 3)

Tras la bermeja *Aurora* el *Sol* dorado

Por las puertas salía del Oriente.

(GÓNGORA, I, 24).

f *Clarín*: 'instrumento de viento', 'lo que pregona las excelencias de una persona', y por extensión 'un cántico épico':

(1)
 Quanto el *acero* fatal
 Glorioso hizo tu fin,
 (3, 7) (1, 7)
 Questa a la *fama* un *clarín*
 (1, 7)
 Del más *sonoro* metal.
 (GÓNGORA, II, 353).

g He preferido eliminar la coma después de *ya* para permitir la interpretación: "al clarín *ahora* de acero numeroso", perífrasis de "al poema *ahora* heroico" que reitera el sentido de requerimiento a la musa para ser *heroica ahora*, puesto que ella ha inspirado al poeta con *dulces (líricos) metros*.

h *Cisne*: 'el ave consagrada a Apolo' y por extensión 'cantor', 'poeta'. Así, *plumas de cisne* 'instrumentos para escribir':

(5, 6)
Muere Fénix, i abrasada,
 (2) (1, 4, 6)
Culta le renace *pluma*,
 (1) (4)
 De los *cisnes*, que la *espuma*
 (6) (8)
 Del Tajo *ilustran sagrada*.
 (GÓNGORA, II, 9).

(Según FILÓSTRATO (*Vida de Apolo*), el Fénix en el momento de su muerte nacía otra vez y, como el cisne, cantaba una canción de muerte).

i *Vizcaíno Marte*: San Ignacio de Loyola, valiente soldado y gran capitán de las milicias de Cristo. Nació en 1491 en Güipúzcoa, provincia que está sobre la bahía de Vizcaya, y defendió a Pamplona durante el sitio que le fue puesto por Francia bajo Francisco I en 1521 (PEDRO DE RIVADENEYRA, *Historias de la Contrarreforma*, ed. Eusebio Rey, (Biblioteca de Autores Cristianos), Madrid, 1945, págs. 43 y 44).

II.

Para el dictamen tuyo soberano,
bronces enrubie el sol con rayo oculto;
un mármol pario, y otro, bruña ufano,
en que rinda el cincel, el ritmo culto:
sus diamantes la India dé a mi mano,
con que escribir el título a su vulto;
y por que a siglo y siglo esté constante,
en cada letra gastaré un diamante.

Para el soberano dictamen tuyo, [o Euterpe] ^a, [permite
que] ^{páginas} ^b bronces ^{ilustre} enrubie ^{Apolo} el sol, con ^{inspiración} ^c rayo oculto;
[que] ^{ilustre} bruña ufano [el sol] ^{una página y otra} ^d un mármol pario y otro
en que rinda el cincel [que es] ^{la poesía} ; el ritmo culto :
[que] dé la India a mi mano sus diamantes con que escribir
el ^{testimonio al retrato de Ignacio} ^e título a su vulto ; y ^{para} por que esté
[el título] constante ^{de} a ^a siglo y siglo, gastaré un
diamante en cada letra.

^a Para el dictamen tuyo soberano:

Si arrebatado merecí algún día

(2) (1, 3, 8) (2)

Tu dictamen, Eutherpe, soberano,

Bese el corbo marfil oi desta mía

(1, 8) (2, 6)

Sonante *lira* tu diuina *mano*.

(GÓNGORA, II, 261).

Nótese cómo el sentido de este pasaje de Góngora se reproduce en el significado general de la estrofa I: "Si me ayudaste tú, Euterpe, ayúdame otra vez ahora".

b Bronces: 'páginas':

(1, 4, 6)

Pluma pues, que claueros [Papás con sus llaves]
celestiales

(2) (6)

Eterniza en los bronces de su historia

(1, 4, 6)

Llauc es ia de los tiempos, i no pluma.

(GÓNGORA, II, 5).

c El sol con rayo oculto: 'Apolo con inspiración': En su calidad de dios del sol y de la luz, Apolo era representado con una corona de rayos, cabalgando por los cielos en una veloz carroza de oro, tirada por cuatro caballos blancos. Su sobrenombre de Febo lo hace ver resplandeciente e igualmente puro y santo, enemigo de las sombras y los crímenes. Estas cualidades las comparte con San Ignacio, y la corona podría sugerir también el halo de un santo cristiano. Apolo era además el dios de las artes y el creador de la música y de la poesía y por eso lo pintaban con una corona de laurel (recuérdese el laurel de la estrofa III) y con su lira.

Si la palabra *sol* de esta estrofa equivale a Apolo, la imagen *rayo oculto* representaría su influencia o inspiración como dios de las artes, y *rayo* sería atributo evidente de dios de la luz, mas oculto ahora porque está actuando solamente con otro de sus poderes. Una exposición sobre el mayor alcance de esta figura con relación a San Ignacio se encontrará en el análisis de las estrofas IV a VII.

d Mármol: 'página':

(3)

Su nombre, aun de maior aliento dino

(1, 7) (3, 7) (3)

Que en los clarines de la Fama cabe,

(2)

El campo ilustra de ese mármol grave.

(GÓNGORA, II, 198).

Hizo que (más que en árboles,

(2) (2)

En bronces, piedras mármoles),

En su verso eterniza su prosapia.

(GÓNGORA, II, 2).

e Vulto: 'rostro', 'retrato':

Don Juan /.../

(2)

Dele la eternidad . . . /.../

(2) (1, 3) (2)

A vuestro vulto heroyco en mármol duro

Glorioso entalle de inmortal relieue.

(GÓNGORA, III, 2).

III.

Nuevo aliento articule heroica fama
 con que, o fatigue, o rompa el cuerno de oro,
 que en cuanto espacio el sol su luz derrama,
 eco a su voz responderá canoro;
 una al laurel le apure y otra rama,
 de una y otra virtud alterno el coro,
 mientras mi humilde Euterpe muestra a España
 que aun no le cabe a hoja por hazaña.

[Que] articule heroica fama nuevo ^{poema,} aliento, con
 que o fatigue o rompa ^{el poeta^a} el cuerno de oro, [no importa que
 se rompa puesto] que eco canoro responderá a ^{la voz de la fama} su voz
 en cuanto espacio el sol derrama su luz ^b; [que] el coro
 alterno de una y otra virtud [de San Ignacio] le apure al
^{poeta^c} laurel ^{página^d} una y otra rama, mientras mi humilde Eu-
 terpe muestra a España que [división] por hazaña aún no
 le cabe a ^{folio^c} hoja.

^a *El cuerno de oro*: 'el poeta' por ser el instrumento de la fama.

^b Para las imágenes en general y para el vocabulario, compárese con los siguientes pasajes de Góngora:

(3)
 Su nombre aun de maior *aliento* dino
 (1, 7) (3, 7) (3)
 Que en los *clarines* de la *Fama* cabe

(2)

El campo ilustra de ese *mármol* grave.

(GÓNGORA, II, 198).

Que' si la mía [musa] puede ofrecer tanto

(1, 7) (3, 7)

Clarín, i de la Fama no segundo

(8)

Tu nombre oírán los términos del mundo.

(GÓNGORA, II, 35).

(5) (3)

O de *alto* valor, de *virtud* rara

(5)

Sacro *esplendor*, en toda edad luciente,

(3, 7)

Cui a Fama los términos de Oriente

(3)

Echhos los hace de su trompa clara!

(GÓNGORA, II, 22).

(4)

Gloria de Aiamonte . . . /.../

(3, 7) (8) (1, 7)

de vuestra Fama oirá el clarín dorado,

(2, 3) (3)

Emulo ía del Sol, quanto el mar baña.

(GÓNGORA, I, 280).

(3) (3)

A mil torcidos cuernos dando aliento,

(3)

Mil ecos caçadores mil entonan.

(GÓNGORA, III, 56).

Las imágenes gongorinas: *Los términos del mundo*, *los términos de Oriente*, *quanto el mar baña*, se pueden comparar con: *en cuanto espacio el sol su luz derrama*, de Domínguez Camargo.

o *Laurel*: 'poeta'. Puesto que el laurel era la forma metamorfoseada de Dafnis, quien había rechazado el amor de Apolo, era el árbol favorito del dios, y sus ramas, la más preciada recompensa para poetas, artistas y guerreros. Es por esto el árbol de la fama, y puede equivaler al poeta, quien, como instrumento de la fama (cf. *el cuerno de oro* de la nota a), podía usar sus hojas en caso de ser famoso él mismo.

d *Rama*: 'página'. Cf. el uso de la palabra *rama* (<alemán *Rahmen* 'marco'), citado por JUAN COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (Berna, 1954), s. v. *ramo*, en el sentido de 'cerco de hierro con que se aprieta el molde en la prensa', 'bastidor o marco con que se ciñe el molde que se ha de imprimir'.

e *Hoja*: 'folio', un juego de palabras sobre la etimología *folium*, (pl.) *folia*.

(1)

A cuia casta *armonía*

(7) *Breues* ofreció un *laurel*, (3)

(1) (3)

Para *números* sus *ojas*,

Para *lámina* su *piel*.

(GÓNGORA, II, 332).

ALEMANY Y SELFA, *Vocabulario* . . . , explica *números* aquí como 'páginas' y *lámina* como 'la estampa en la primera página labrada en un libro'.

b *Icaro*: Icaro, hijo de Dédalo, huyó del laberinto de Creta poniéndose unas alas sostenidas con cera. Al acercarse al sol, la cera se derritió, perdió las alas y cayó al mar. Por esta razón sirve como figura del heroísmo temerario.

o Cf. también lo siguiente:

. . . besando unas manos crystalinas /.../

(2, 3)

Estaba o claro *Sol* [una mujer], . . .

(3, 5, 7, 8)

Quando tu *luz*, hiriéndome los oyo*s*,

(4)

(4)

Mató mi *gloria* i acabó mi *suerte*.

(GÓNGORA, I, 27 y 28).

V.

Mas obstinado ya mi pensamiento,
tirado del imán de altos ardores,
uno repite y otro atrevimiento;
mariposa sedienta de esplendores,
morirá en su mejor arrojamiento:
que es la luz cocodrilo de fulgores,
pues derramando lágrimas de cera,
crüel lo atrae a que temprano muera.

Mas mi pensamiento ^a ya obstinado ^y , tirado del
imán ^b de altos ardores, repite uno y otro atrevimiento;
[como] mariposa ^c sedienta de esplendores, [mi pensamiento]
morirá en su mejor arrojamiento; [por] que la luz de ful-
gores es cocodrilo, pues derramando lágrimas de cera ^d, crüel
el pensamiento
lo atrae a que temprano muera.

^a *Pensamiento*: Cf. estrofa IV, nota a.

^b *Imán*:

(4)
Era Acis un benablo de *Cupido*, /.../

(5)
El bello *imán*, el ídolo dormido

(1)
Que *acero* sigue
(GÓNGORA, II, 41).

^c *Mariposa*:

(5)
Mariposa, no sólo no couarde,

(5) (4)
Mas temeraria, fatalmente *ciega*,

(7, 8)
Lo que la *llama* al Phénix aun le niega,

(5) (4)
 Quiere *obstinada* que a sus *alas* guarde.
 (GÓNGORA, II, 377).

(5)
 Soi *mariposa* que buela
 (3, 5, 7, 8)
 A la *luz* de la *candela*,
 Donde *fenece* después
Simplicissima.
 (GÓNGORA, II, 165).

d *Cera*:

(5) (4)
Pensamiento que, *amoroso*,
 (5) (5)
 Volando en *cera atreuido* [como Icaro]
 (8)
Nadó en *desengaños loco*.
 (GÓNGORA, II, 341).

VI.

Porfiará tu dolor inaccesible
 y será su rüina su victoria:
 que a las manos morir de un imposible,
 aun corre más allá de la memoria;
 flaca mi pluma abrigará flexible,
 ardiente carro de su ilustre historia,
 y en las que piras arderá de montes,
 ceniza mía enfrenará Faetontes.

[Oh mi suerte], tu dolor porfiará inaccesible [a compara-
 ciones] y *la ruina de mi pensamiento*^a su rüina será su victoria^b: [ya]
 que [el] morir a las manos de un [esfuerzo] imposible aun
 corre más allá de la memoria^b; mi *instrumento de escribir* pluma flaca
 [y] flexible *dará forma al* abrigará ardiente carro de *la de Ignacio* su
 ilustre historia, y en los montes de *los cuales* que [el carro]
 arderá piras, [la] ceniza mía enfrenará [a otros] Faetontes^c.

^a Rüina:

(4) (4)
Plumas vestido ia las aguas mora

(1)
 Apollo, en vez del páxaro neuado [el cisne]

(6)
 Que a la fatal del iouen fulminado [*Faetón*, ver nota c abajo]

(5) (6) (1, 3, 8) (1) (3)
Alta rüina, voz *deue canora.*

(GÓNGORA, II, 260).

b *Victoria, memoria:*

(3, 7)

. . . la *fama*, que oí de gente en gente

(6)

Quiere que de los dos igual *memoria*

(6)

Dèl tiempo y dèl oluido aia *victoria*,

(3)

Ziñe del *lauro* a cada qual la frente.

(GÓNGORA, I, 55).

o *Faetontes*: Factonte, el hijo de Apolo, se escapó en la carroza del sol para probar que era hijo de su ilustre padre. Pero, por su falta de experiencia, condujo la carroza por una ruta tan equivocada que la tierra empezó a incendiarse. Para evitar una terrible catástrofe, Júpiter derribó al joven conductor con un rayo, y el temerario héroe se precipitó a tierra a orillas del Eridano.

VII.

Tu fuego, Ignacio, concibió mi pecho,
 que, semi-Gedeón de frágil muro
 (párpado a sus fulgores, bien que estrecho,
 pues gran carbunco en breve niña apuro),
 divulgará tu luz, aunque, deshecho,
 le cueste cada rayo un golpe duro,
 porque pueda afectarse cada llama
 lengua al clarín sonoro de la fama.

Mi pecho concibió tu ^{inspiración} ^a fuego, Ignacio, [mi pecho]
 que, ^{cántaro de} semi-Gedeón ^b de frágil muro (párpado a
^{los fulgores del fuego} sus fulgores bien que estrecho, pues ^{purifico} apuro
 gran ^{niño-poema} ^c carbunco en breve ^{matriz} ^d niña), [mi pecho] di-
 vulgará tu ^{ilustre historia} ^d luz, aunque [estando] deshecho [como
 el cántaro], cada rayo le cueste un golpe duro, ^{a fin de} por
 que cada llama pueda ^{tomar la forma de} afectarse lengua ^e al
^{poema} ^f clarín sonoro de la fama.

^a Concibió su fuego:

Galatea;
 Pisa la arena, que en la arena adoro
 Quantas el blanco pie conchas platea,
 Cuyo bello contacto puede hacerlas,
 Sin concibir rocío, parir perlas.

(GÓNGORA, II, 47).

Fuego: 'inspiración': cf. *rayo oscuro* de la estrofa II, en la nota c.

b *Semi-Gedeón* 'cántaro de Gedeón'. Según el *Libro de los Jueces*, 6, 11 a 7, 22, Jehová escogió a Gedeón para que libertara a los judíos de los madianitas. Con trescientos israelitas descendió durante la noche al campo enemigo. Cada israelita llevaba un cuerno en la mano derecha y en la izquierda un cántaro dentro del cual se escondía una tea. Cuando llegaron al campo los israelitas "tocaron las bocinas, y quebrando los cántaros tomaron en las manos izquierdas las teas, y en las derechas los cuernos con que tañían y dieron el grito: La espada de Jehová y de Gedeón!". Asustados por el súbito ruido y la luz, los madianitas huyeron.

c *Carbunclo*: Cf. el sentido 'rubí', 'fuente de luz', y en plural 'ojos vivos'. El significado 'fuente de luz' procede de que los antiguos creían que los carbunclos brillaban en la oscuridad. Para el sentido 'ojos vivos', cf. GÓNGORA:

Tisbe . . . /.../

(5)

Terso marfil su *esplendor*,

No sin modestia, interpuso

(8) (2, 3)

Entre las *ondas* de un *Sol* [el pelo]

(3, 5, 7, 8) (7)

I la *luz* de dos *carbunclos*.

(II, 287).

Cf. también el sentido 'oftalmía', 'tumor virulento, gangrenoso, maligno'. Para la interpretación de este último significado y para la versión general de imágenes como 'niño-poema', véanse los comentarios finales.

d Véanse comentarios.

e *Cada llama pueda afectarse lengua*: Cf. *Hechos de los Apóstoles*, 2, 3, 4, con relación a las llamas que descendieron sobre las cabezas de los discípulos

(7)

de Jesús el día de Pentecostés: "y se les aparecieron *lenguas* repartidas, como de (4, 7, 8)

fuego que se asentó sobre cada uno de ellos.

"Y fueron todos llenos del Espíritu Santo, y comenzaron a hablar en otras

(7)

lenguas, como el Espíritu les daba que hablasen".

Cf. también:

(6)

Baxe el espíritu *ardiente*

(7) (4, 7, 8)

Hablando en *lenguas* de *fuego*.

(GÓNGORA, I, 295).

f *Clarín*: 'poema': ver estrofa I, nota f.

VIII.

Un mar de fuego ya atendió canciones
de los que el horno jóvenes admira
ondas nadar de llamas, tres Ariones;
y al sagrado concento de su lira,
escamados delfines los carbones
se vinculan bajel, en pira y pira.
¡El fuego oirá tu voz, Euterpe amena:
en piélagos de luz serás Sirena!

Un mar de fuego ^a ya atendió canciones de los
Sídrac, Misac, Abdénago ^b
jóvenes que el horno admira nadar
ondas de llamas ^a, [como] tres Ariones ^c; y al sagrado con-
cento de *la lira de los jóvenes*
su lira, los carbones [como] escamados
delfines ^d se *vuelven* bajel ^e, *de* pira *en*
y
pira. ¡El fuego oirá tu voz, Euterpe amena: en piélagos de
luz ^a serás Sirena!

^a *Mar de fuego, ondas de llamas, piélagos de luz:*

Al . . . peregrino

(8)

Que a una *Libia de ondas* su camino

Fió . . .

(GÓNGORA, II, 54).

(7) (8) (7) (8)
Cf. también: *Montes de agua* i *piélagos de montes* (G., II, 55); *piélagos de arena*
(8)
(G., II, 2); y *piélagos del aire* (G., II, 72).

b *Los jóvenes* 'Sidrac, Misac, Abdénago': Cf. *Daniel*, 3: Nabucodonosor, rey pagano de Babilonia, ordenó una vez a sus súbditos adorar una estatua de oro que había hecho construir, pero los tres jóvenes judíos, Sidrac, Misac y Abdénago, se negaron. El rey se enfureció tanto que los condenó a morir quemados en un horno ardiente; mas cuando fueron arrojados allí, se paseaban sanos y salvos por entre las llamas.

c *Ariones*: Arión fue un poeta lírico griego. Según Herodoto, I, 24, cuando regresaba lleno de riquezas de Italia, los marineros quisieron lanzarlo al mar. Sin embargo, Arión logró que le concedieran permiso para cantar, y la dulzura de su canto atrajo al costado de su nave a un delfín que lo trasportó sobre su lomo sin peligro a la costa.

d *Delfines*:

(6)

De el siempre en la *montaña* oppuesto pino
Al enemigo Noto,
Piadoso miembro roto,

(7)

(8)

Breve tabla *delphin* no fue pequeño
Al inconsiderado peregrino

(8)

Que a una *Libia de ondas* su camino
Fió, i su vida a un leño.

(GÓNGORA, II, 54).

e *Bajel*:

Este /

Pòema /.../

(6) (2)

Historia es culta, cuio encanecido
Estilo, si no métrico, peinado,

(8) (8) (8)

Tres ia pilotos del *baxel sagrado*

Hurta al tiempo i redime del oluido.

(GÓNGORA, II, 5).

Cf. también, *Isaías*, 43, 2: "Cuando pasares por las aguas, yo seré contigo; y por

(4, 7, 8)

los ríos, no te anegarán. Cuando pasares por el *juogo*, no te quemarás, ni

(7, 8)

la *llama* arderá en tí".

ESTROFAS I A III

Las tres primeras estrofas de la introducción al *Poema heroico* de Domínguez Camargo, forman una unidad en la cual el poeta invoca a Euterpe, musa de la música y de la poesía lírica, para que le ayude a escribir un poema heroico, pues el guerrero San Ignacio querrá melodías de acero. Domínguez aclara luego que desea hacer un poema que soporte el paso de los años, resistente como el mármol, poema que resuene en los confines de la tierra, aunque, al hacerlo, él mismo quede aniquilado.

La preponderancia en la primera estrofa de palabras que evocan conceptos como 'música', 'poesía' y 'guerra', establece el tono dominante de 'poesía heroica' ⁷. Esta pompa marcial, comienzo apropiado para un trabajo que lleva el título de *Poema heroico*, fue concebida, como es lógico, para que hiciera juego con las cualidades militares del protagonista, guerrero en su juventud bajo las banderas de Carlos V, y, después de la crisis que lo llevó a entregar todas sus energías a la vida del espíritu, gran capitán de las milicias de Dios. No obstante, al escoger el género épico para escribir la vida de un santo, Domínguez Camargo, supiéralo o no, estaba simplemente perpetuando la tradición de la Edad Media, época en que las vidas de los santos se escribían en versos épicos y eran cantadas por los juglares en los cantares de gesta. El santo ha sido tradicionalmente un héroe épico.

Al cisne, con el cual Domínguez se identifica, se le atribuyen varios significados; como ave de Apolo en su aspecto de dios de las artes y creador de la música y de la poesía, el cisne ha personificado al poeta y, a través de la equivalencia entre Apolo y San Ignacio que Domínguez

⁷ Música y poesía: *lira, armonioso, metros, número, Euterpe, clarín, numeroso, plumas, cisne, voz, sonora, melodías*; y por perífrasis: *néctar, dulces, bebes*. Guerra: *heroica, clarín, acero, Marte, guerrero, acero*. El total alcanza a 20 entre 32, o sea el 62% de los sustantivos, adjetivos, adverbios y verbos en la estrofa. De las 20 palabras que marcan el carácter o tono (en adelante las llamaré palabras-*tono*), 12, o sea el 60%, se encuentran en los pasajes citados de Góngora.

establece definitivamente en la estrofa VI, sugeriría también su relación entre él y el Santo, comparable a la que media entre un poeta y Apolo. Aún más, el cisne significa el sacrificio y la destrucción del poeta, puesto que, según la tradición, canta su más bella canción en el momento de morir⁸. Así, cuando Domínguez introduce la imagen del cisne en su primera estrofa, inicia un tema que llamaré 'sacrificio del poeta' y que será dominante en la introducción.

Un análisis detenido de la figura 'cisne', se halla en las estrofas IV a VII, pero debe establecerse aquí que al igualarlo con el poeta también se hace posible el juego de la palabra *pluma* en el doble sentido de 'plumas del ala de un ave' e 'instrumento de escribir del poeta', significado que, en el proemio, tomará consistencia con las palabras *pluma* y *alas*.

Aunque la introducción de la idea de Aurora a través de la imagen en que Euterpe bebe versos a la aurora, le comunica a esta estrofa una nota más bien extraña al tema de una poesía heroica, sirve para darle al concepto sus implicaciones de 'comienzo', 'nacimiento', 'llegada de la luz', al principio del poema. En este sentido, Aurora abre verdaderamente las puertas al sol, el cual aparecerá en la estrofa siguiente significando a Apolo, y por extensión a San Ignacio. Además, puesto que Aurora es la fuente de inspiración para la musa, quien a su vez es la doncella de Apolo, Aurora presupone aquí la inspiración que Domínguez recibirá del complejo 'Apolo: Ignacio'.

En resumen, el sentido de la estrofa introductoria en forma inteligible, sin tener en cuenta las implicaciones de los sentidos figurados, puede quedar como sigue: "Si debo versos líricos (*dulces*) a la música (*néctar armonioso*) de tu lira, Euterpe, inspírame en medida más heroica (*número más nervoso*) los que le oyes (*bebes*) a la aurora. Permite a las plumas del poeta (*cisne*) dar voz sonora al poema (*clarín*) ahora en medida heroica (*acero numeroso*); puesto

⁸ Véase el pasaje citado de GÓNGORA, estrofa I, nota h.

que San Ignacio (*el vizcaíno Marte*) es tan guerrero que aun querrá melodías de acero".

En la segunda estrofa, el gran número de palabras que aluden a materiales duros y al oficio de los escultores junto con abundantes perífrasis de la poesía expresadas en la terminología de las artes plásticas, todo contribuye a realzar la impresión general de que se trata de un poema de calidad lapidaria que resistirá al tiempo ⁹.

El sol, introducido por la Aurora en la primera estrofa, entra en escena tomando aquí el significado de 'Apolo', de acuerdo con el contexto natural, pero al mismo tiempo capaz de sugerir a San Ignacio, pues como se ha dicho, la equivalencia 'sol = Apolo = Ignacio' aparecerá claramente en la estrofa VI. En la paradoja *rayo oculto* se sintetizan dos de los aspectos mejor conocidos del dios Apolo: *rayo* sugiere su función como dios del sol; pero acompañado por el modificativo *oculto*, la irradiación igualmente potente, pero invisible ahora, se cambia para hacer posible la interpretación como dios de las artes.

Una síntesis del significado natural de esta estrofa puede ser la siguiente: "Para tu dictamen soberano, [Euterpe], permite que Apolo (*el sol*) con su inspiración (*rayo oculto*) me ilumine páginas tan resistentes como el bronce; déjalo bruñir ufanamente versos marmóreos en los que triunfe el cincel de la poesía: haz que la India me dé sus diamantes con los que logre escribir el testimonio de la imagen de Ignacio, y para que pueda perdurar a través de los siglos, gastaré un diamante en cada letra".

El vocabulario de la estrofa III produce la impresión general de sonido y fama que repercute, y además sugiere conceptos como aire y movimiento que contrastan fuerte-

⁹ Poesía: *ritmo culto, escribir, título, letra*; y por perífrasis, *bronces 'páginas', enrubie 'ilustre', sol 'Apolo', rayo oculto 'inspiración', mármol 'página', bruña 'ilustre'*. Materiales duros, duración en el tiempo: *bronces, mármol, pario, cincel, diamantes, diamante, a siglo y siglo, constante*. Escultura: *enrubie, bruña, rinda, gastaré*. El número total de tales palabras-tono sube a 21 o sea el 61% de 34 posibles, pero de éstas sólo 4, el 2%, se encuentran en pasajes de Góngora.

mente con la densa calidad lapidaria de la estrofa II ¹⁰. El sol y sus rayos (*luz*) de la estrofa II aparecen de nuevo en la III, pero aquí la sugerencia de la inspiración de Apolo o San Ignacio sería apenas subconsciente. Normalmente el poeta usa del sol como medio de proporcionar la idea de espacio extenso, y debe observarse de paso que las dos imágenes para indicar espacio, *España* y *en cuanto espacio el sol su luz derrama* serían expresiones sinónimas en la época de Domínguez Camargo, pues era un hecho bien conocido que el sol no se ponía en los dominios de España.

Sin embargo, el complejo 'Apolo: Ignacio', introducido por la aurora en la estrofa I y simbolizado por el sol en la II, se sugiere en esta ocasión con la imagen de *laurel*, árbol favorito de Apolo, puesto que fue la forma adoptada por Dafnis, quien había rechazado el amor del dios. He interpretado esta imagen como 'poeta', pensando en que, como el laurel era el árbol de la fama cuyas ramas distribuía Apolo como premio entre poetas y guerreros, podría servir como instrumento de gloria. En este sentido, tanto *laurel* como *cuerno de oro* serían perífrasis de 'poeta', siendo significativo el hecho de que a ambos afecta. Dice Domínguez: "Deja que el nuevo poema famoso doble (*fatigue*) o quiebre (*rompa*) el cuerno de oro, y permite que el coro de las virtudes de Ignacio despoje (*apure*) el árbol de laurel". El motivo 'sacrificio del poeta', sugerido en la estrofa I por la imagen de 'cisne' se reitera ahora y se establece más claramente.

A propósito de esto, viene al caso recordar que cuando Domínguez Camargo tenía treinta años, en 1636, la orden jesuítica pidió y aceptó su dimisión ¹¹. Se puede decir que en ese momento rechazó u ofendió el amor de San Ignacio como Dafnis rechazó el amor de Apolo. Domínguez, ahora laurel de Apolo (quien también es Ignacio), cuyas ramas

¹⁰ Música y poesía épica: *aliento, articule, heroica, fama, cuerno, eco, voz, responderá, canoro, virtud, alterno el coro, Euterpe, hazaña*; y por perífrasis: *laurel* 'poeta', *rama* 'página', *hoja* 'folio'. Espacio: *espacio, España*. Total: 18, o sea el 51% de 35 posibles, y aquí 11, o sea 61% de las palabras-tono, se dan en los pasajes de Góngora citados.

¹¹ *Obras*, ed. Caro y Cuervo, pág. xxxix.

serán despojadas por las virtudes de Ignacio para que sirvan como páginas o folios de su poema, da la impresión, al escribir la vida del Santo, de estar realizando un acto de contrición y sacrificio propio. Es significativo que el verbo *apurar* aparezca de nuevo en la estrofa VII, en donde alcanza su apogeo el desarrollo de este tema.

Un resumen del sentido natural de la III estrofa sería: "Que la heroica fama articule un nuevo poema (*aliento*) con el cual incline (*fatigue*) o quiebre (*rompa*) al poeta (*cuerno de oro*), [no importa que esté roto], porque cantando, el eco responderá a la voz de la fama cada vez que el sol derrame su luz; que el coro alterno de una y otra virtud [de San Ignacio] despoje al poeta (*laurel*) de una y otra página (*rama*), mientras mi humilde Euterpe muestra al mundo (*España*) que los folios (*hoja*) no bastan para las hazañas".

ESTROFAS IV - VII

En las estrofas IV, V y VI Domínguez Camargo insiste sobre su incapacidad para tratar un tema tan grande como la ilustre historia de San Ignacio y expresa el temor de que, triunfe o fracase, el intento sólo habrá de aniquilarlo ¹². En la estrofa VII el poeta nos habla de la concepción y nacimiento de su poema.

Para discriminar el dilema de las estrofas IV, V y VI Domínguez emplea un grupo de figuras que gira al rededor del mito de Icaro, el hijo de Dédalo que intentó llegar hasta el sol con alas adheridas con cera. El vuelo del héroe griego y su trágica caída al mar cuando el sol derritió la cera de sus alas, ha servido, desde la Antigüedad clásica, como representación del valor temerario del hombre. Horacio (*Odas*,

¹² Consúltese ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México-Buenos Aires, 1955, págs. 127-131, donde se analiza el antiguo tópico de la retórica llamado 'falsa modestia', por medio del cual el autor trata de congraciarse con su público.

IV, II, 1 y 7), por ejemplo, comparándose con Píndaro, sostiene que cualquiera que trate de emular a su ilustre predecesor está expuesto a un fracaso como el de Icaro, por ser Píndaro un cisne que vuela demasiado alto para que podamos seguirlo.

*Pindarum quisquis studet aemulari,
Iule, ceratis ope Daedalea
Nititur pennis vitreo daturus
Nomina ponto.*

*Multa Dircaecum levat aura cycnum,
Tendit, Antoni, quotiens in altos
Nubium tractus. Ego apis Matinae
More modoque*¹³.

Los poetas del Renacimiento aplicaron el mito de Icaro al amor natural porque el héroe griego en su fracasado vuelo al sol, personifica al enamorado audaz e idealista que busca a la bella e inalcanzable dama del tradicional amor cortesano. Así como la cera de las alas de Icaro se derritió al acercarse éste al sol, así también es seguro el fracaso del amante cuando se aproxima a la dama, sol de su vida, porque el calor de amor que engendra su dama-sol, lo consume antes de su unión. Y como Icaro cae para morir en el océano, así el amante cae en el mar de la desesperación, formado con frecuencia por sus propias lágrimas¹⁴.

Joseph Fucilla ha señalado la ocurrencia del mito de Icaro en la poesía erótica italiana y española del Renacimiento y del Siglo de Oro, en las *canzoni* y sonetos del italiano Luigi Tansillo, de mediados del siglo XVI, y en los versos de Gar-

¹³ AURELIO ESPINOSA PÓLIT, *Lírica horaciana en verso castellano*, México, 1960, págs. 344 y 345.

¹⁴ Como expresión de las emociones contradictorias experimentadas cuando el amor no es correspondido, la fábula de Icaro da forma narrativa a las dos imágenes opuestas: 'fuego' y 'agua'. La conexión causal entre estas antítesis y quizá también la razón de su selección para expresar el fenómeno, se puede esclarecer por analogía con la polaridad semántica existente en la voz griega φλέγμα, definida así por ROBERT LIDDELL y H. G. SCOTT, *A Greek-English Lexicon*,

cilaso, Hurtado de Mendoza, Cetina y Herrera y finalmente en los de Góngora, Lope, Tirso, Calderón y muchos otros ¹⁵.

Por los numerosos ejemplos que presenta Fucilla, se ve que las alusiones a Icaro como símbolo del amante atrevido eran tan frecuentes, que se convirtieron en lugar común en la poesía erótica de la época.

El mito de Icaro parece haber actuado también como núcleo que atrajo por sí mismo una serie de figuras alusivas a fuego y a vuelo hacia la llama, tales como Faetonte, el Fénix, la mariposa y otros seres ficticios que han servido de refuerzo al repertorio general de estos temas.

La mariposa, por ejemplo, aparece tanto en el poema de Tansillo antes citado, como en Góngora y Domínguez Cargado, y representa de ordinario valentía y determinación totalmente desproporcionadas a su frágil naturaleza. Es también grande la frecuencia con que ocurre, en relación con las historias de Icaro, el mito del infortunado esfuerzo de Faetonte para gobernar la carroza del sol, y su destrucción final, cuando Júpiter, para evitar una conflagración sobre la tierra, lo derribó con un rayo a orillas del Eridano. Faetonte personifica la imposibilidad del amante de controlar la llama de sus ardientes deseos (cf. "refrenar este deseo loco" en el soneto de Garcilaso que se cita adelante), llama transmitida como una especie de incendio por el fuego de la dama-sol.

Fucilla cita como una de las primeras apariciones de Icaro en el sentido erótico el poema de Tansillo, de mediados

Oxford, 1925-40: "1) 'Llama, fuego, calor' > 2) (medicina) 'inflamación, calor' [cf. φλέγω 'ardo de pasión'] > 3) 'flema', uno de los cuatro humores del cuerpo [el resultado de la inflamación, del segundo significado]". De esta manera, por el alcance semántico de la palabra φλέγμα, al mismo tiempo que se enlazan los antónimos 'fuego' y 'flema', se explica su relación causal: "el calor o la inflamación del cuerpo produce flema". Cuando la cadena de significados de la palabra griega se aplica al modelo del amor cortesano, 'fuego', la imagen para dama-sol, que es la fuente del amor, se reproduce en el amante como 'inflamación', 'calor de pasión', que a su vez produce 'flema', expresado eufemísticamente como *cera fundida y lágrimas*.

¹⁵ JOSEPH FUCILLA, *Etapas en el desarrollo del mito de Icaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro*, en *Hispanófila*, VIII (1960), págs. 1-34. Debo el conocimiento de este estudio a mi inteligente discípulo Alessandro Martinengo, del Seminario Andrés Bello, de Bogotá.

del siglo xvi, que se presenta en seguida. Como veremos, se muestra a Icaro rodeado y en compañía de las mismas figuras — Amor, mariposa, Faetonte — que encontramos en el *Poema heroico* de Domínguez.

*S'un Icaro, un Fetonte
per troppo ardire già spenti il mondo esclama;
quel che perder di vita, elli han di fama,
di me, farfalla pargoletta e frale,
qual fia la gloria tra' più vaghi augelli,
ch'ebbi ardir di spiegar le piccol'ale
al gran splendor de gli occhi e de' capelli,
ove Amor vinto regna,
e col volo cercai morte sì degna;
Qual pregio udendo dire:
Ogni farfalla, spenta in sul gioire,
intorno a picciol lume morir suole,
quest'ebbe morte per gioir nel sole* ¹⁶.

El primer poema español en que Fucilla (pág. 6) pudo hallar la figura de Icaro (sólo complementada aquí por Faetonte) es el siguiente soneto de Garcilaso, escrito en 1535:

Si para refrenar este deseo
loco, imposible, vano, temeroso,
y guarecer de un mal tan peligroso,
que es darme a entender yo lo que no creo,

no me aprovecha verme cual me veo,
o muy aventurado o muy medroso,
en tanta confusión, que nunca oso
fiar el mal de mí que lo poseo,

¿qué me ha de aprovechar ver la pintura
de aquel que con las alas derretidas
cayendo, fama y nombre al mar ha dado,

y la del que su fuego y su locura
llora entre aquellas plantas conocidas,
apenas en el agua resfriado? ¹⁷.

¹⁶ Citado por FUCILLA, pág. 3, de LUIGI TANSILLO, *Il canzoniere*, I, Napoli, 1926, pág. 164.

¹⁷ GARCILASO, *Obras*, ed. Clásicos Castellanos, Madrid, 1935, pág. 214.

Interesante también por su semejanza general con la presentación que hace Domínguez, y especialmente por el uso del vocativo en el apóstrofe al pensamiento, es el siguiente soneto de Martín de la Plaza:

¿A dónde, temerario pensamiento,
subes ligero a penetrar la esfera,
si componen tus alas lino y cera,
y es fuego al que te acercas elemento?

Tu perdición en tu atrevido intento
conoce; teme y tu altivez modera:
si no, precipitado ya te espera
en las ondas cerúleo monumento.

Inclina el vuelo, pensamiento loco,
no te opongas al sol que miras ciego
en unos ojos por quien lloro y canto;

que si abrasado vuelves, es muy poco
el alto mar, para templar tu fuego,
que mis ojos te dan de amargo llanto ¹⁸.

La presencia de las tradicionales figuras eróticas Amor, Icaro, mariposa y Faetonte, en las estrofas IV y V de la introducción de Domínguez Camargo, obliga al lector, que se ha dado cuenta vagamente durante todo el tiempo de cierta incongruencia, a interpretarlas inmediatamente como alusión al amante cortesano frustrado. En la estrofa IV la preponderancia de imágenes que aluden a conceptos como fuego y alas (con menos énfasis a agua), junto con un gran número de palabras que se refieren específicamente a Icaro, y otro mucho menor que se refiere a Amor, establecen un tono que concuerda bien con el significado erótico de Icaro ^{18a}. Parecería aquí que el destino

¹⁸ Citado por FUCILLA, pág. 20 del *Cancionero antequerano: 1627-1628*, Madrid, 1950, págs. 61 y 62.

^{18a} Fuego: *pira, gloria, fuego, pira, ceniza*. Alas: *plumas, alas, aladas, alado, pluma*. Agua: *mar, espuma*. Icaro: *vistió, audaz, quebradas (alas), Icaro, riesgo, mal (alado), muerte*. Amor: *amor, amor ciego*. El total alcanza a 22 o 67% de 33 posibles, y 11, 50%, de las palabras-tono aparecidas en pasajes de Góngora.

(*suerte*) del poeta se viste con alas (*plumas*) de amor, y que luego busca la destrucción (*pira*) con alas rotas en la muerte, o la felicidad (*gloria*) con trémula agitación en el fuego [de su dama-sol!]. El poeta previene a su audaz e imprudente amor (*semi-Icaro*), para que tenga en cuenta el riesgo, porque, estando impreparado para tal vuelo (*mal alado*), y más que todo ciego [por el resplandor de su amado]¹⁹, las lágrimas de su pasión no correspondida (*mar*) o el acercamiento a su dama (*fuego*) ofrecen por igual la destrucción (*pira*) o la espuma [de la desilusión], o las cenizas [de la consunción].

Sin embargo, a pesar de la prevención de la estrofa IV, en la V, donde se establece el tono dominante por medio de palabras que expresan sufrimiento y lucha, introduciendo resueltamente el fuego y el agua como agentes, el pensamiento del poeta, determinado ahora y causado por el imán de su gran ardor, repite más y más audaces intentos; como la mariposa sedienta de luz ha de morir en su mayor atrevimiento, porque el esplendor de la luz [el de la dama] es como un cocodrilo que llorando lágrimas de cera [como el sol hizo derretir la cera de las alas de Icaro], atrae al pensamiento a una temprana muerte^{19a}.

El tono dominante de sufrimiento y lucha sugerido por las palabras de la estrofa V se continúa en la VI, pero aquí no resalta la utilización de agua, al paso que aumenta el número de palabras que sugieren fuego. El empleo de un grupo de voces que nombran directamente a Faetonte crea un ambiente como el de la lucha del malogrado héroe con el carro del sol²⁰. Aquí el poeta amonesta de nuevo a su pensamiento o destino, prediciendo que su sufrimiento superará

¹⁹ Cf. El pasaje citado de Góngora en la nota c de la estrofa IV.

^{19a} Esfuerzo hacia lo alto: *obstinado, tirado, imán, altos, ardores, atrevimiento, arrojamiento, atrae*. Sufrimiento: *morirá, cocodrilo, cruel, muera*. Fuego: *esplendores, luz, fulgores*. Agua: *sedienta, derramando, lágrimas*. El total sube a 18, o sea el 64%, de un total posible de 28 y 7, o 39%, de palabras-tono aparecidas en pasajes de Góngora.

²⁰ Fuego: *ardiente, ilustre, piras, arderá, ceniza*. Faetonte: *flaca, flexible, (ardiente) carro, enfrenará, Faetontes*. Esfuerzo: *porfiará, inaccesible, imposible*.

toda comparación y que su ruina será su victoria, porque morir en la lucha por lo imposible es algo que sobrevive en la memoria de los hombres.

Luego, en el segundo cuarteto de la estrofa VI, Domínguez introduce la carroza ardiente del sol que Faetonte no pudo conducir como símbolo en el lenguaje erótico de los apasionados deseos que el amante es incapaz de reprimir. Pero por primera vez en su desarrollo del mito de Icaro, Domínguez explica su significado, diciéndonos que la carroza ardiente es la notable historia de San Ignacio. De esta manera nos vemos obligados a suponer que *pluma* es ahora no las alas de amor o las de Icaro, sino la pluma del poeta que, débil y flexible, ha de dar abrigo o formar (*abrigará*) la historia del Santo. Concluye Domínguez que en la hoguera de esa carroza ardiente de su historia que ilumina las montañas, las cenizas han de servir como ejemplo a otros Faetontes para que se abstengan de cometer una locura semejante.

Hemos visto antes que Domínguez tiene tendencia a disponer de nuevo o a asignarle distinto significado al vocabulario de sus fuentes, como por ejemplo al dividir en la primera estrofa la imagen gongorina "néctar numeroso" en *néctar armonioso, acero numeroso y número nervoso*. Aquí, por el mismo método, hace una 'agudeza' más bien graciosa: no es Faetonte quien trata de parar la carroza, como podría esperarlo el lector iniciado en el mito, sino las cenizas del poeta las que harán evitar que haya otros Faetontes. En este punto comprobamos que a través de toda la lectura deberíamos habernos dado cuenta del artificio de Domínguez Camargo, porque de pronto se nos hace evidente que ha usado el mito de Icaro como concepto para dar a la tradicional figura un nuevo significado. El nos ha dicho algo por medio de paráfrasis, y al hacerlo así, ha establecido una comparación: sabemos ahora que lo que nos quiere comunicar es, en cierta forma, *como* la situación del enamorado cortesano. Mas queda

abrigará. Sufrimiento: *dolor, ruina, morir*. El total es de 17, o 52%, de 32 posibles, y, en este caso, sólo 3, o 17%, de las palabras-tono aparecen en pasajes de Góngora.

por resolver el problema de qué es en realidad lo que desea decir.

Con el concepto de la ilustre historia de San Ignacio, volvemos al marco de referencia 'introducción a un poema' que dejamos al final de la estrofa VI y en el que esperábamos saber lo que el poema iba a ser y lo que el poeta sentía al escribirlo. Parece que, aunque Domínguez ha venido usando la figura de Icaro con todas las implicaciones renacentistas que le atribuyen sentido erótico, realmente lo que desea es que sirva como imagen del terrible riesgo que corre al hablar de tema tan grande como la historia de Ignacio. Se recordará que Horacio usó el mito de Icaro para simbolizar la temeridad del poeta que trata de imitar al gran Píndaro, a quien compara con el cisne de alto vuelo ^{20a}. Sin embargo, Domínguez no se está parangonando con otros poetas, ni pone al cisne, o sea a Icaro, en ninguna relación de comparación, sino que simplemente los usa como imágenes de sí mismo.

Además, al introducir figuras eróticas e imágenes tales como 'fuego' y 'luz', Domínguez le da al mito de Icaro un significado mucho más complejo que el de simple símbolo de la osadía, interpretación usada por Horacio en su oda. Tenemos que buscar en otra parte una explicación de este nuevo material que esté de acuerdo con la manera de escribir un poema sobre la vida de un Santo.

Dado que la expresión de la experiencia mística en poesía se manifiesta con frecuencia por medio de metáforas concebidas en términos eróticos, parece lógico esperar algún uso del mito de Icaro en las obras de los grandes místicos españoles del Siglo de Oro. La forma en que el modelo de Icaro se adaptó al contexto místico se ve clara en las tres estrofas siguientes que están sin duda alguna dentro de ese mismo marco de referencias y que se atribuyen con bastante proba-

^{20a} GILBERT HIGHET, en *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, I, New York. London, 1949, pág. 357, señala que para los italianos del tiempo de Horacio el cisne no era la tranquila y callada ave que flotaba soñadoramente sobre las aguas del lago (*Cygnus olor*), sino una ave migratoria de poderosas alas y voz (*Cygnus musicus*), que volaba más alto que cualquiera otra, excepto el águila.

bilidad a San Juan de la Cruz ²¹. Las dos primeras están tomadas de las *Canciones del alma que se duele de que no puede amar a Dios tanto como desea*:

Si de mi baja suerte
las llamas del amor tan fuertes fuesen
que absorbiesen la muerte,
y tanto más creciesen,
que las aguas del mar también ardiesen.

...

¡Oh, si mi bajo vuelo
tal fuese que mis llamas levantase
siquiera hasta el cielo,
y allí las presentase
delante de mi Dios, que las mirase.

La siguiente pertenece a una obra titulada *Ansía el alma estar con Cristo*, que comienza: "Del agua de la vida":

¡Oh si tu amor ardiese
tanto que mis entrañas abrasase!
¡Oh si me derritiese
y amor mi cuerpo y alma desatase!

En todas estas estrofas hay que advertir la gran cantidad de vocabulario referente a Icaro, usado en sentido erótico: *suerte, llamas, amor, aguas del mar, ardiesen, bajo vuelo, abrasase, derritiese, quemase*, etc. Sin embargo, no hay mención de la caída de Icaro o de Faetonte; y el mar, presente tan sólo en la primera estrofa, parece perder su función espe-

²¹ ANGEL VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española*, I, Barcelona, 1953, págs. 697-698, cita estas estrofas del Padre Silverio de Santa Teresa, *Obras de San Juan de la Cruz*, vol. IV, Burgos, 1931, edición que no estuvo a mi alcance. Valbuena Prat las presenta como ejemplos de la manera como San Juan derivó su métrica italianizante de la de Garcilaso. La estrofa que sirve de modelo en la *Canción a la flor de Gnido* de Garcilaso, es como sigue:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que un momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento . . .

(GARCILASO, pág. 192).

cífica de recibir y destruir al amante. Esto debe explicarse por el hecho de que el objetivo de la experiencia mística es la unión con Dios, alcanzada mediante la progresiva transformación del alma por el fuego del amor divino en una llama pura que ansía remontarse a su origen. Esta unión se considera alcanzable y su descripción constituye el punto culminante de la poesía. Por otra parte, en el amor carnal de la tradición cortesana los anhelos del amante se ven fatalmente frustrados. El enamorado debe perder la esperanza de lograr la unión con su dama, pues dentro de esa tradición sólo se le permite amarla y adorarla de lejos. Entonces el fracaso de su vuelo tal como está personificado en Icaro es inevitable. Aún más, en la metáfora erótica usada para expresar la experiencia mística se cambian los papeles del amante y la dama, pues el poeta, o mejor el alma del poeta, una entidad femenina, busca la unión en el fuego del amor divino, entidad masculina. Así, en la *Canción espiritual* de San Juan, su alma desempeña el papel de Esposa que busca a Cristo, quien representa al Esposo. Y así como es una desgracia esencialmente masculina caer en el mar de las propias lágrimas, el ahogamiento de Icaro en el sentido místico estaría en desacuerdo con las propiedades femeninas del alma.

Los dos pasajes que se citan en seguida de San Juan de la Cruz ilustran aún más el contraste entre el amor frustrado del amante cortesano y el amor de la experiencia mística. El siguiente pasaje que glosa el verso "Oh llama de amor viva" de *Canciones que hace el alma en la íntima unión con Dios*, I, demuestra la semejanza mística con la inflamación o deseo apasionado del amante cortesano representado por la carroza de Faetonte.

Esta llama de amor es el espíritu de su Esposo, que es el Espíritu Santo, al cual siente ya el alma en sí, no sólo como fuego que la tiene consumida y transformada en suave amor, sino como fuego que, además de eso, arde en ella y echa llama, como dije; y aquella llama, cada vez que llamea, baña al alma en gloria y la refresca en temple de vida divina. Y ésta es la operación del Espíritu Santo en el alma transformada en amor, que los actos que hace interiores es llamear, que son inflamaciones de amor, en que unida la voluntad del

alma, ama subidísimamente, hecha un amor con aquella llama. Y así, estos actos de amor del alma son preciosísimos, y merece más en uno y vale más que cuanto había hecho en toda su vida sin esta transformación, por más que ello fuese. Y la diferencia que hay entre el hábito y el acto, hay entre la transformación en amor y la llama de amor, que es la que hay entre el madero inflamado y la llama de él, que la llama es efecto del fuego que allí está ²².

El pasaje que viene y que glosa el verso "Con llama que consume y no da pena" del *Cántico espiritual* describe, en contraste con las anteriores etapas del progreso hacia Dios, la última unión del alma con El por el fuego de su amor, un estado que no tiene paralelo en la tradición cortesana, puesto que en ella el amante nunca alcanza la unión con su dama.

Por la llama entiende aquí el amor del Espíritu Santo. El consumir significa aquí acabar y perfeccionar... estas dos propiedades [la llama del amor] ha de tener, conviene a saber: que consume y transforme el alma en Dios, y que no dé pena la inflamación y transformación de esta llama en el alma, lo cual no puede ser sino en el estado beatífico, donde ya esta llama es amor suave; porque en la transformación del alma en ella hay conformidad y satisfacción beatífica de ambas partes, y por lo tanto no da pena de variedad en más o en menos como hacía antes que el alma llegase a la capacidad de ese perfecto amor, porque habiendo llegado a él, está el alma en tan conforme y suave amor con Dios, que con ser Dios, como dice Moisés, fuego consumidor, ya no le sea sino consumidor y perfeccionador, que no es ya como la transformación que tenía el alma en esta vida, que aunque era muy perfecta y consumidora en amor, todavía le era algo consumidora y detractiva; a manera del fuego en el ascua, que aunque está transformada y conforme con ella, sin que aquel humear que hacía antes que en sí la transformase, todavía, aunque la consumaba el fuego, la consumía y la resolvía en ceniza; lo cual acaece en el alma que en esta vida está transformada con perfección de amor, que aunque hay conformidad, todavía padece alguna manera de pena y detrimento: lo uno, por la transformación beatífica, que siempre echa menos en el espíritu; lo otro por el detrimento que padece el sentido flaco y corruptible con la fortaleza y alteza de tanto

²² San JUAN DE LA CRUZ, *Obras*, ed. Padre Silverio de Santa Teresa, Burgos, 1940, pág. 646.

amor, porque cualquiera cosa excelente es detrimento y pena a la flaqueza natural...²³.

Se mencionó en el comentario de las estrofas I a III que más adelante Apolo sería equiparado con San Ignacio y esta igualdad se hace evidente en la estrofa VI, donde la carroza del sol, mal conducida por Faetonte, significa la historia del Santo, logrando entre él y San Ignacio la misma relación que entre la carroza y Apolo. El sol, Apolo y San Ignacio, son, pues, uno solo: y del mismo modo que en el sentido erótico los apasionados deseos del amante (la carroza del sol) proceden del fuego de la fuente amorosa que es la dama, así también la gloriosa historia de San Ignacio debe provenir del fuego del mismo Santo, quien, canonizado desde 1622, era imaginado por todos con la aureola resplandeciente de los santos.

El *fuego* de la estrofa IV, junto con su variante *luz* en la estrofa V, debe ser, según esto, figura de Ignacio. No obstante, si esta imagen ha de ser tenida como el *fuego* de la experiencia mística, es decir, el fuego devorador del amor de Dios, tendremos que su uso con respecto al Santo debe ser metafórico, pues la unión mística cristiana solamente puede consumarse con Dios y no con ninguna de sus criaturas. Así, aunque la enormidad de la hipérbole es casi increíble, podríamos decir que la unión del poeta con Ignacio será semejante a la unión mística con Dios.

Dentro de este marco de referencias, la interpretación de las estrofas IV, V y VI ha de guardar un estrecho paralelismo con el sentido erótico del amor, con la diferencia de que a San Ignacio le corresponde la posición de dama-sol, y de que la estrofa V se puede tomar como una promesa de que el amor se consumará. Así en la estrofa IV el destino del poeta se viste con alas (*plumas*) de amor con las que busca, o la destrucción al no encontrar su meta (*muerte*), o la felicidad (*gloria*) en [unión con] el fuego [de Ignacio]. Pero el poeta previene a su amor temerario (*semi-Icaro*) para que tenga en cuenta

²³ San JUAN DE LA CRUZ, pág. 638.

el riesgo, pues mal equipado para el vuelo (*mal alado*) y ciego [por el resplandor del Santo], un fracaso como el de Icaro (*mar*), o la obtención de la meta (*fuego*), ofrecen igualmente destrucción a sus alas; la espuma de la desilusión o la extinción en el fuego (*ceniza*).

Sin embargo, en la estrofa V el pensamiento del poeta queda ya determinado: como la mariposa sedienta de luz morirá, pues el resplandor [de Ignacio] es como un cocodrilo que, llorando lágrimas de cera [como la luz que atrae a la mariposa], cruelmente atrae al pensamiento a una muerte prematura.

En la estrofa VI Domínguez predice que el sufrimiento de su pensamiento o destino estará más allá de toda comparación, y que su ruina será su victoria, pues morir cuando se intenta lo imposible, es algo que sobrevive en el recuerdo de los hombres [es un reclamo a la fama]: su pluma, débil y flexible, salvará la carroza de la ilustre historia de San Ignacio y sus cenizas servirán para advertir a otros que no intenten una hazaña semejante.

Resulta evidente, pues, a través de la interpretación metafórica del misticismo cristiano, que Domínguez ha empleado imágenes y figuras eróticas para expresar una especie de unión mística con San Ignacio, cuyo producto final será el poema. Con todo, muchos de los conceptos de Domínguez Camargo no están en perfecto acuerdo con el sistema de referencias místico.

Como un ejemplo del énfasis que Domínguez pone en la imagen 'ceniza', tanto en la estrofa IV como en la estrofa VI, su acercamiento a Ignacio puede compararse con aquella etapa de ascensión mística hacia Dios, el "fuego consumidor", descrito en el pasaje ya citado de la glosa de San Juan al verso "con llama que consume y no da pena". Aquí parece que el alma antes de llegar al estado de amor perfecto donde se consume en una llama que no da pena, debe sufrir una preliminar y aparentemente dolorosa transformación, en la cual el fuego devorador la reduce a cenizas. Pero el temor que Domínguez expresa ante la perspectiva de su destrucción no está de acuerdo con aquel deseo de unión y consunción pro-

gresivamente creciente que es característico de la experiencia mística.

Y hay otras dificultades. Por ejemplo, la posibilidad de un fracaso como el que le aconteció a Icaro, nunca se ve en los escritos de los místicos, los cuales describen únicamente el continuo ascenso hacia la meta. Aún más, es contrario a las tradiciones del misticismo cristiano que una producción cualquiera, como un poema, nazca de la unión mística; y la comparación del amor a un santo con el amor místico a Dios casi excede los límites del buen gusto dentro del ambiente cristiano. En nuestro análisis de la estrofa VII, en la que Domínguez describe el nacimiento de su poema, se resolverán estos problemas.

* * *

En la estrofa VII Domínguez nos habla de la concepción, gestación y nacimiento de su poema, hijo engendrado por la unión espiritual con Ignacio descrita en las estrofas IV, V y VI. En esta estrofa aún se evidencian notoriamente las palabras que sugieren la idea de fuego, pero la preponderancia de vocablos relativos al sufrimiento, a las partes del cuerpo o a la debilidad, vienen a establecer un tono como de dolor físico causado por el alumbramiento ^{23a}. "Mi pecho concibió tu fuego", le dice Domínguez a San Ignacio. Aquí la imagen 'fuego' es como ya sabemos, el fuego del amor de Ignacio, y puesto que en este caso actúa también como elemento inspirador, se establece finalmente una firme correlación entre *rayo oscuro* 'inspiración' de la imagen 'sol: Apolo: (subconsciente) Ignacio' de la estrofa II, la imagen 'fuego: Ignacio: (subconsciente) Apolo' de la estrofa IV y el *fuego* 'inspiración' de Ignacio de la estrofa VII. Así, con un flujo proteico característicamente barroco, el *rayo oscuro*, 'inspiración' de Apolo ha sido transformado ahora en la

^{23a} Fuego: *juego, fulgores, carbunco, luz, rayo, llama*. Sufrimiento: *apuro, deshecho, cuestas, golpe, duro*. Partes del cuerpo: *pecho, párpado, niña, lengua*. Debilidad: *frágil, estrecho, breve*. El total llega a 18, o 51%, de 35 posibles, y 7, o 39%, de las palabras-tono se encuentran en pasajes de Góngora.

inspiración de Ignacio, y de la figura de Apolo quedan apenas vestigios subconscientes.

Para describir este proceso de gestación y parto, Domínguez emplea dos grupos de imágenes, el uno dentro del otro, como dando la idea de una matriz. Examinemos primero la externa. La cláusula *que, semi-Gedeón de frágil muro divulgará tu luz*, que actúa como adjetivo modificativo de *pecho*, nos declara que el de Domínguez tiene dos cualidades: es 'semi-Gedeón' y de 'frágil muro'. En la historia de Gedeón, Antiguo Testamento, *Jueces*, 6 y 7, éste atacó durante la noche a los madianitas; los únicos objetos de frágiles muros que les pertenecían eran, desde luego, los cántaros en que los israelitas ocultaban sus teas (*Jueces* 7, 16 a 7, 22) y que rompieron en el momento del ataque con el propósito de descubrir sus luces y atemorizar al enemigo. Es evidente entonces que *semi-Gedeón*, esto es, 'una parte de Gedeón', significa el 'cántaro de Gedeón', y que el pecho de Domínguez es *como* el pecho de Gedeón: de frágiles muros. De manera que, como el cántaro, ha de revelar la luz de Ignacio, aunque, destruido durante el desarrollo de la acción (*deshecho*) como lo fueron los cántaros, cada rayo pueda costarle un rudo golpe ²⁴.

Domínguez divulgará la luz de Ignacio para que cada llama pueda tomar la forma de una lengua ante el sonoro poema (*clarín*) de la fama. Desde luego en lo de la conversión de llamas en lenguas hay alusión a las lenguas de fuego del Espíritu Santo que descendieron sobre los discípulos el día de Pentecostés y que de tal modo los colmaron de ardoroso

²⁴ En la *Subida al monte Carmelo* de SAN JUAN, Libro II, ix, 3 (*Obras*, págs. 111 y 112), los cántaros de Gedeón se toman como figuras de la oscuridad de la fe en que se esconde la luz divina de Dios: "Las cuales tinieblas todas significan la oscuridad de la fe en que está encubierta la Divinidad, comunicándose al alma . . . De lo cual también tenemos bastante figura en la milicia de Gedeón, donde los soldados se dice que tenían las luces en las manos y no las veían; porque las tenían escondidas en las tinieblas de los vasos, los cuales quebrados, luego pareció la luz. Y así, la fe que es figurada por aquellos vasos, contiene en sí la divina luz, la cual acabada y quebrada por la quiebra y fin de esta vida mortal, luego parecerá la gloria y luz de la Divinidad que en sí contenía".

espíritu que comenzaron a hablar en otros idiomas. En la imagen 'clarín', hay otra alusión a la historia de Gedeón, porque los israelitas en el momento de romper los cántaros tocaban sus cuernos y exclamaban "la espada de Jehová y de Gedeón", grito de combate eminentemente apropiado para el gran soldado de Cristo que era Ignacio.

La metáfora interna con que Domínguez da luego la idea de matriz en su poema (y su cualidad de muy interna está intensificada por el paréntesis que la encierra) modifica a cántaro de Gedeón (*semi-Gedeón*), que a su vez modifica a *pecho*. Con esto hemos ascendido tres grados hacia el interior. El cántaro de Gedeón es *como* un párpado que guarda el resplandor del fuego de Ignacio, aunque muy estrecho, pues dice Domínguez: "estoy sufriendo o apurando (*apuro*) un gran carbunco en una pequeña niña" (cuarto grado de penetración). Similar concentración en cuatro grados se encuentra en la glosa de San Juan a los versos:

¡Oh llama de amor viva,
Que tiernamente hieres
De mi alma en el más profundo centro!

de las *Canciones que el alma hace en la íntima unión con Dios*, I. Con relación al concepto "más profundo centro", San Juan enumera cuatro grados de amor a Dios que puede tener el alma, para cada uno de los cuales, uno dentro del otro, el alma tiene su centro en Dios. Si el alma alcanza el cuarto grado, habrá tenido que ser herida por el amor de Dios en su centro más profundo y de tal manera iluminada, que se asemeje a Dios y refleje su luz como un cristal.

...y así, cuanto más grados de amor tuviese, tanto más profundamente entra en Dios y se concentra con él. De donde podemos decir que cuantos grados de amor de Dios el alma puede tener, tantos centros puede tener en Dios, uno más adentro que otro; porque el amor más fuerte es más unitivo, y de esta manera podemos entender las muchas mansiones que dijo el Hijo de Dios haber en la casa de su Padre. De manera que para que el alma esté en su centro que es Dios, según lo que habemos dicho, basta que tenga un grado de amor, porque por uno solo se une con él por gracia; y si tuviese dos

grados, habrá unídose y concentrádose con Dios otro centro más adentro; y si llegare a tres, concentrarse ha como tres; y si llegare hasta el último grado, llegará a herir el amor de Dios hasta el último centro y más profundo del alma que será transformarla y esclarecerla según todo el ser y potencia y virtud de ella, según es capaz de recibir, hasta ponerla que parezca Dios, bien así como cuando el cristal limpio y puro es embestido de la luz, que cuantos más grados de luz va recibiendo, tanto más de luz en él se va reconcentrando, y tanto más se va esclareciendo; y puede llegar a tanto por la copiosidad de luz que recibe, que venga él a parecer todo luz y no se divise entre la luz, estando él esclarecido en ella todo lo que puede recibir de ella, que es venir a parecer como ella ²⁵.

En el *Cántico espiritual*, VIII, 4, el concepto de llama de amor se expresa con la figura de las flechas que la Esposa o alma recibe de Dios, el Esposo, y por las cuales la Esposa concibe. Los versos como San Juan los ha glosado son los siguientes:

Y haciendo por que mueras,
Las flechas que recibes.

Como si dijera: y demás de lo dicho, ¿cómo puedes perseverar en el cuerpo, pues por sí bastan a quitarte la vida los toques de amor (que eso entiende por flechas) que en tu corazón hace el Amado? Los cuales toques de tal manera fecundan el alma y el corazón de inteligencia y amor de Dios, que se puede bien decir que concibe de Dios, según lo dice el verso siguiente, que dice:

Do lo que del Amado en ti *concibes*.
Es a saber, de la grandeza, hermosura, sabiduría,
gracia y virtudes que de él entiendes ²⁶.

En estos pasajes tenemos una fuente para la idea general de concebir el fuego de Ignacio, en donde el hijo concebido será la imagen reflejada (la *ilustre historia* de la estrofa IV) de la fuente del fuego. Sin embargo, es significativo que en San Juan, la fertilización por la llama o las flechas de amor no conduce a un acto de creación por parte del amante sino más bien a una pasiva y simple recepción y reflexión de la

²⁵ *Obras*, pág. 651.

²⁶ *Op. cit.*, pág. 483.

imagen del amado. Para la explicación del concepto 'hijo: poema' acudiremos a Platón.

La imagen del 'ojo' como 'ventana del alma' ha sido un lugar común desde los tiempos de Platón, tanto en los autores paganos y eclesiásticos como en los poetas de lengua vernácula²⁷. Según Platón (*Fedro*, 251b), el amante escoge a una persona para amarla por su belleza que es un reflejo de la Belleza ideal. Cuando este efluvio de belleza le penetra al amante por los ojos, siente escalofríos y fiebre, porque estando tan encendido, las alas de su alma comienzan a crecer. Así:

... es que, en el punto de tal visión, apodéranse de él cual ataque de escalofrío, trasudores y calor desacostumbrados, porque, entrándose por los ojos los efluvios de la Belleza, se caldeó, que por tales efluvios se reanima la naturaleza de las alas; y, caldeado, espónjanse los gérmenes, que, endurecidos y encerrados, no pudieron antes germinar; bajo la afluencia del alimento hínchase y pónese a crecer el cañón del ala desde la raíz hasta la forma entera del alma, puesto que, en otro tiempo, toda ella fue alas²⁸.

Después de esto el amado, al ver la imagen de su propia belleza reflejada en los ojos del amante, ama sin saber a quién, y no sabe qué le sucede. Es como si hubiera adquirido una inflamación en los ojos (*ὀφθαλμία*) a causa de la mirada de otro, y no puede entender que está sufriendo de *anteros* (*ἀντέρωτα*) que es la imagen reflejada de su propio amor²⁹.

...y a la manera como viento y eco, rebotando en liso y sólido, vuelven a donde salieron, así retorna el río de lo bello a través de los ojos hacia la Belleza. Y éntrese por donde se entrare en el alma,

²⁷ Consúltese CURTIUS, *Literatura europea...*, págs. 201 y 202 para el comentario sobre *ojo* como una de las más populares "metáforas del cuerpo".

²⁸ PLATÓN, *Obras completas: Hippias Mayor, Fedro*, ed. Juan David García Bacca, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, México, 1945, pág. 167.

²⁹ GARCÍA BACCA explica en una nota: "Contagio por pura mirada, la oftalmía o inflamación de ojos se tenía entonces por misteriosa, pues se creía que para comunicarla bastaba una simple mirada. Por eso habla aquí Platón de un "amor supletorio" (*ἀντέρωτα*), que es como ídolo o imagen reflejada del amor (*ἔρως*)".

llega y la hinche, reaviva los canales de las plumas, e impúlsalas a desarrollarse en alas; y ha llenado también a rebosar el alma del amado.

Amá, pues, sin saber a quién; no se explica lo que le pasa ni hallará palabras para decirlo; a la manera de quien enfermó de ojos por mirada de otro [ὄφθαλμία], que no sabe explicárselo, pues mirándose cual en espejo en el amado, se olvidó de sí. A presencia del amado aplácanselo, al igual que a él, los dolores; en ausencia, renacen deseo y ser deseado, pues en vez de Amor tiene idolillo de Amor (*Fedro*, 255 c, d) ³⁰.

Es evidente que San Juan expresó en cierta forma la misma idea cuando glosó la herida en el *Llama de amor viva* antes citado, aunque el poeta cristiano no emplea aquí la metáfora del ojo. San Juan usa, al parecer, el ojo principalmente como figura de la fe semejante al cántaro de Gedeón. Así, explicando las palabras del Esposo en el *Cantar de los cantares* del Antiguo Testamento, "llagaste mi corazón, hermana mía, llagaste mi corazón con el uno de tus ojos", sostiene que "el ojo significa aquí la fe de la encarnación del Esposo" (*Cántico espiritual*, VII, 3) ³¹. Esta idea la reitera cuando glosa su propio verso del *Cántico espiritual* (XXI, 9) dicho por la Esposa:

Y en uno de mis ojos te llagaste,

donde explica que puesto que el ojo simboliza la fe, ésta se debe poner únicamente en Dios y en nadie más. Además comenta que el nudo del amor es tan apretado (*estrecho*) que hiere:

Entiéndese aquí por el ojo de la fe, y dice uno solo y que en él se llagó, porque si la fe y la fidelidad del alma para con Dios no fuese sola sino mezclada con otro algún respeto o cumplimiento, no llegaría a efecto de llagar a Dios de amor, y así un solo ojo ha de ser en que se llaga, como también un solo cabello en que se prenda el Amado. Y es tan e s t r e c h o el amor con que el Esposo se prenda de la Esposa en esta fidelidad única que ve en ella, que si en el cabello del amor de ella se prendaba, en el ojo de su fe aprieta con tan

³⁰ PLATÓN, págs. 179-181.

³¹ *Obras*, pág. 478.

estrecho nudo la prisión, que le hace llaga de amor por la gran ternura del afecto con que está aficionado a ella, lo cual es entrarla más en su amor ³².

Para volver al patrón general de la estrofa VII, hemos enumerado cuatro estratos concéntricos con los que Domínguez describe la matriz en que se ha concebido el poema: (1) el pecho de Domínguez que es como (2) el cántaro de Gedeón, que es a su vez como (3) un párpado cerrado sobre (4) una niña estrecha en la que Domínguez está desarrollando un gran carbunco (el poema-hijo). En la palabra *carbunco* tenemos la clave preciosa para el significado que Domínguez tan cuidadosamente nos ha envuelto en sucesivas capas de misterio, adivinanza y enigma. La interpretación obvia de esta imagen sería 'la joya de la historia de Ignacio', una figura muy apropiada, puesto que se creía comúnmente que los carbunclos brillaban en la oscuridad. (Por los pasajes citados de Góngora en las anotaciones al texto, es evidente que también el carbunco se usaba como figura de 'ojos alegremente chispeantes').

Sin embargo, a la luz del uso que hace Platón del término *ὀφθαλμία* y también por el variado tratamiento que le da San Juan al concepto 'herida', parece bastante posible interpretar la imagen *carbunco* en el otro sentido de la palabra, esto es, 'tumor virulento'. De esta manera *carbunco* significaría la inflamación o herida de amor causada por el *anteros*, o imagen reflejada del amado, es decir, la ilustre vida de San Ignacio. Desde luego, el herimiento de los ojos estaba ya sugerido por la palabra *ciego* de la estrofa IV.

Es significativo el que sólo en los escritos de Platón la herida de amor ocurra en el ojo; aquí la imagen del amado reflejada en el ojo del amante, hace eco y hiere al amado en

³² *Obras*, pág. 602. En lo concerniente a la equivalencia entre ojo y matriz, el lenguaje de Góngora debe mirarse como posible influencia subconsciente. El juego de palabras *niña* 'pupila' y *niño* 'hijo', del siguiente pasaje ofrece un sugestivo material para concebir el ojo como matriz para hijo:

Niños dixen, i con razón,
Pues si es niño amor, lo son
las niñas de vuestros ojos (I, 278).

el ojo. El modelo de herida causada presumiblemente por una imagen reflejada, se encuentra también en el Antiguo Testamento, en el *Cantar de los Cantares*, imitado por San Juan; allí el ojo del amante hiere al amado, pero esta vez en el corazón. En San Juan a cada momento la herida ocurre en el corazón o en el alma del amante, en la que se conciben la llama o las flechas en la forma de inefable conocimiento de Dios. En Domínguez Camargo la herida causada por el fuego del amado se produce en el ojo del amante en forma de concepción del poema o imagen reflejada del amado. La estrofa VII se puede, pues, resumir así: "Mi pecho concibió tu inspiración (*fuego*), oh Ignacio; [mi pecho] que [como] el cántaro de Gedeón (*semi-Gedeón*) de frágil muro, [como] un párpado que vela el resplandor de tu inspiración (*sus fulgores*), aunque estrecho, pues estoy madurando y sufriendo (*apuro*) un gran poema aún no nacido (*carbuncllo*) en una pequeña matriz (*niña*); aunque destrozado [como el cántaro] y costándole el rayo un duro golpe, [mi pecho] revelará tu ilustre historia (*luz*), para que cada llama pueda tomar la forma de una lengua en el sonoro poema (*clarín*) de la fama".

Si Platón ha de incluirse entre las fuentes de la introducción de Domínguez, se justifica referirnos al filósofo griego para explicar otros problemas de las estrofas IV, V y VI que habían quedado sin solución ³³. El más enigmático consistía en que, dentro del tema del misticismo cristiano, la unión espiritual entre las criaturas de Dios, como entre Domínguez y San Ignacio, no es posible. Sin embargo, en

³³ Cf. LUDWIG PFANDL, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, trad. de Rubió Balaguer, Barcelona, 1952, pág. 31: "... el último Renacimiento español es en primer lugar platónico, en la evolución de las ideas antes adquiridas; en segundo lugar ascético, derivando de distintas fuentes; en tercer lugar es místico, desarrollándose de las dos ideas anteriores". PFANDL, págs. 32 y 33, resume el progreso y la popularidad del platonismo desde el tiempo de la traducción de sus textos por Ficino, después de la caída de Constantinopla, hasta la inclusión con modificaciones de la doctrina platónica sobre el amor en *Il corteggiano* de 1528, traducido al español por Boscán en 1534. Durante el reinado de Felipe II, sostiene Pfandl, los humanistas leían el texto del *Symposium* (*Banquete*) en griego.

el modelo del amor platónico la cuestión es diferente. Aquí el amante busca en un ser humano, a quien escoge como objeto de su amor, las cualidades reflejadas del dios a quien especialmente reverencia, y por la perfección de su amor, ambos, amante y amado se transforman tanto como sea posible en ese dios. Así en *Fedro* (252e a 253a):

Y parecidamente respecto a cada uno de los dioses del que se fue corista [el amante]: se vive para honrarlo e imitarlo en la medida de las fuerzas, y mientras se conserve inmaculado durante esta su primera generación a la vida, inmaculada también será la manera de su trato y afección hacia los amados y hacia los demás hombres.

Además: cada cual a su manera elige de entre los bellos un amor y, cual si fuera en realidad un dios, lo adora y hace de él para sí ídolo: objeto de adoración y arrobamiento. Los que son de Júpiter buscan de cierta manera a Júpiter en el alma del amado. Pues miran si es de naturaleza filosófica y señorial y una vez encontrado, se dan a amarle y hacen todo lo posible para que de hecho llegue a ser tal... Y cuando por virtud del recuerdo llegan a tocarlo y quedar por él endiosados, hábitos y empresas, todo pasa a manos de él en la medida que es posible al hombre entrar a partes con Dios. Y acreciéntase su amor al amado, porque a él ponen por causa de tales efectos; y aunque los hayan sacado de Júpiter, escanciándolos, cual las Bacantes, en el alma del amado, hacen de él, a medida de sus fuerzas, imagen asemejadísima con su Dios ³⁴.

Parece entonces que, aunque Domínguez usó metáforas del misticismo cristiano con imágenes y palabras de San Juan de la Cruz, su amor por San Ignacio era esencialmente platónico, porque Ignacio traspasa a Domínguez las cualidades del Dios cristiano (en este caso Jesús, cuya vida emuló el Santo), causando así que Domínguez sea herido con el amor de Dios a través de un mediador.

Otro concepto que no podría explicarse dentro de la estructura del misticismo cristiano es la representación del poema como hijo de unión espiritual, puesto que en el sentido cristiano la unión con Dios se concibe como un fin en sí mismo: el amante participa de una actividad no creativa,

³⁴ PLATÓN, págs. 171-173.

pero permanece pasivo para ser absorbido por el amor de Dios que lo consume, y cuyo único producto es el conocimiento por el amante del amor de Dios y su infinita sabiduría. Por otra parte, en la doctrina del amor platónico en la que la unión se realiza no con Dios sino con cualquier otro ser humano como medio de aproximación a El, la unión engendrará, según las cualidades de los amantes, o una criatura humana o, lo que sería más deseable, un juicio de la inteligencia y todas esas otras virtudes cuyos progenitores son los poetas y artistas. Así, en el *Banquete*, 209, Diótima, la sacerdotisa de Mantinea, advierte a Sócrates:

Empero — prosiguió diciendo Diótima —, los fecundos según el cuerpo se dan sobre todo a las mujeres y son de esta manera amantes, procurándose, a su parecer, mediante la procreación de hijos, inmortalidad, memoria y bienandanza “para todo el tiempo por venir”; mas los que lo son según el alma..., que hay — dijo — quienes están preñados de alma, muy más que de cuerpo, y de cosas de que es propio del alma empreñarse y parir. “— Y cuáles son las que le está bien al alma empreñarse y parir?”. “— Inteligente cordura y toda otra virtud, de las cuales son progenitores todos los poetas y, de entre todos los artifices, los renombrados por inventores. Empero — prosiguió —, con mucho, la mayor y más bella de las inteligentes corduras es la que tiene que habérselas con el ordenado embellecimiento de ciudades y casas, cordura que ha recibido el nombre de mesura y justicia; cuando uno, pues, desde joven se siente empreñado de ellas, por estar endiosado de alma y llegada la edad, le vienen los pujos de procrear y engendrar, busca, a mi parecer, en su derredor algo bello en que engendrar, que ante lo feo se vuelve impotente; y ya en trance de procrear, se ayunta de preferencia con cuerpos bellos más bien que con feos, y si, por suerte, halla en cuerpos bellos alma bella, generosa y bien nacida, se abraza por modo extremado con el todo de ambos, y para tal hombre flúyenle bella y prestamente razonamientos sobre la virtud y sobre cuál debe ser el varón bueno, cuáles los objetos de sus cuidados y toma entre manos su educación. Porque, a mi parecer, al contacto y al trato con lo bello procrea y engendra lo que antes tenía en preñez, y lo hace en presencia de lo bello, en su ausencia por su presencia en la memoria, y en común crían lo engendrado en grado tal que, entre éstos, es el ayuntamiento muy mayor que entre los padres y la amistad mucho mejor asentada, puesto que los hijos de tal unión son más hermosos y menos mortales. Que todos preferirían mirando a Homero, Hesíodo y demás poetas buenos, y enviando la descendencia que de sí dejan, que, por ser tal, les reporta

eterna fama y memoria, haber engendrado tales hijos más que los humanos ³⁵.

También en algunos aspectos menores el conocimiento de las obras de Platón conduce a una comprensión más profunda de las distintas imágenes que usó Domínguez. Por ejemplo, el concepto *mi suerte vistió plumas de amor*, aunque es una figura tradicional del grupo renacentista de Icaro y no invención específica de Domínguez Camargo, se torna más significativo a la luz de la concepción platónica del retoño de las alas del alma por el estímulo del amor, como puede notarse en la cita anterior. En general parece que, a través de toda la introducción del *Poema heroico*, a la imagen 'pluma' se le atribuyen dos significados: las plumas de las alas — del cisne, del amor, del alma — y al mismo tiempo el instrumento para escribir del poeta. Esta doble interpretación se comprueba en Platón (*Banquete*, 196e), en el que Agatón, en su discurso sobre la naturaleza del amor, sostiene que éste hace poetas a todos los hombres, aun a aquellos que antes han sido extraños a las musas. Dice:

... es este dios Amor poeta tan sabio que aun a otros hace poetas, porque, apenas son tocados de amor, todos, "aunque fueran antes negados a las musas", renacen poetas ³⁶.

³⁵ PLATÓN, *Obras completas: Banquete, Ion*, ed. Juan David García Bacca, Bibliotheca Scriptorum Romanorum et Graecorum Mexicana, México, 1944, págs. 60 y 61. Cf. CURTIUS, págs. 196-198, para la discusión de la figura de 'hijo' como expresión metafórica del libro del poeta. Según Curtius, el concepto, nacido con Platón, y su correspondiente metáfora, aunque ésta precisamente en la Antigüedad clásica fue poco frecuente, tuvieron amplio uso en la poesía renacentista y barroca. El lugar, si es que se menciona, en que el poema se engendra varía: a veces está en la musa; a veces en la filosofía, la poesía o la retórica; a veces, como en el caso de OVIDIO (*Tristes*, III, xiv, 13), el libro-hijo nace sin madre como Minerva. El único ejemplo mencionado por Curtius y que podría compararse con lo que sucede en el *Poema heroico*, es el de la dedicatoria que pone Shakespeare a sus sonetos, en la cual otra persona, pero dentro del poeta mismo y a manera de inspirador, actúa como progenitor del poema. Allí se llama a Mr. W. H. "el verdadero inspirador de los presentes sonetos" y en el soneto LXXVII Shakespeare invita a su amigo a apuntar en un libro de notas sus pensamientos, "esos hijos criados y nutridos en tu cerebro".

³⁶ Pág. 40.

De esta manera se hace patente que Domínguez, al vestirse las alas del amor, se encuentra en un estado especial de aptitud, dada por el amor mismo, para escribir su poema.

Otro terreno en que el texto de Platón aclara el proceso creativo de Domínguez Camargo es el que sirve de fondo a la carroza de Faetonte. Aunque Domínguez usó esta figura en su típica forma renacentista, cuando se la estudia a la luz de Platón, se tiende a evocar su concepción de la naturaleza física del alma; porque en *Fedro* (246b y 247a, b) el alma es descrita como una especie de tiro compuesto por dos caballos y un auriga, conjunto que se halla sostenido por alas. El pasaje que viene en seguida muestra no sólo la diferencia entre las almas de los dioses y las de los hombres, sino también el problema que afrontan éstos al tener que manejar un equipo inferior.

Se parece el alma a una fuerza nacida en dos: en un tronco de aligeros caballos y en un cochero.

Caballos y cocheros de los dioses son, todos ellos, buenos y de raza; los de los demás, mezclados. Y primeramente entre nosotros el conductor es cochero de un par de caballos, de los cuales uno es de por sí bello, bueno y de la raza de los bellos y de los buenos, mientras que el otro es de la contraria y contrario; así que, por necesidad, la faena de conducir nos resulta pesada y dificultosa ³⁷.

Cuando se dirigen [los dioses] a fiestas y banquetes marchan escalando cumbres hacia el ápice de la bóveda cubierta por el cielo. Las bellamente equilibradas y conducibles carrozas de los dioses ascienden con facilidad; las otras, a duras penas, que el caballo de mala raza pesa, tira hacia la tierra y resiste al cochero que no lo haya bellamente amaestrado. Aquí se le presentan al alma tarea y combate extremos. Mientras que las almas denominadas inmortales, llegadas a la cumbre, sálense fuera, levántanse sobre la espalda del Cielo, y, así levantadas, condúceles en ronda su circular movimiento y contemplan el espectáculo de lo que fuera del Cielo hay ³⁸.

Las almas de los hombres procuran seguir la del dios especial a quien deben respeto, y, si tienen éxito en su vuelo, quedan exentas para siempre de daño (cf. *gloria* 'bienaven-

³⁷ Pág. 153.

³⁸ Pág. 155.

turanza' de la estrofa IV). El fracaso, sin embargo, produce la pérdida de las alas y la caída, en la misma forma que Icaro, a la tierra donde, según la teoría de la transmigración, sufren una muerte espiritual, por decirlo así, y tienen que volver a vivir sus vidas terrenas (cf. estrofa IV, *quebradas alas en la muerte*). Así en *Fedro*, 248c, se lee:

... cualquier alma que, habiendo formado en el séquito de Dios, haya visto con vista de ideas algo de las realidades de verdad, quede libre de penas hasta otra vuelta, y, si puede hacer siempre eso mismo, exenta quede de males para siempre. Cuando, empero, por no haber podido seguir, no haya visto nada y a manos de un cúmulo de azares gravite pesadamente bajo un colmo de olvido y maldad, y por tal peso se le dobleguen las alas y caiga a tierra, entonces es de ley que en su primer nacimiento no se injerte en ninguna naturaleza animal. El alma, por el contrario, que haya visto con vista de ideas la mayoría de las realidades de verdad, injértese en simiente de varón nacido para amante de la sabiduría o para amante de lo bello, para músico o para enamorado ³⁹.

ESTROFA VIII

En la estrofa VIII Domínguez concluye su introducción con un cataclismo de fuego y diluvio. Palabras evocadoras de impresiones de fuego, agua, música y poesía son evidentemente abundantes, y las contrapuestas imágenes 'mar' y 'fuego' que por igual han amenazado al poeta con la destrucción y que en las estrofas anteriores jugaban el papel de rápido contrapunto de la composición, se resuelven ahora en acordes estrepitosos: 'mar de fuego', 'ondas de llamas', 'oleadas de luz', 'carbones que semejan un bajel entre las piras': los mismos elementos de destrucción, unidos ahora, ofrecen paradójicamente un medio de salvación ^{39a}.

³⁹ Pág. 159.

^{39a} Fuego: *juego, horno, jóvenes, llamas, carbones, pira, pira, fuego, luz*. Agua: *mar, ondas, nadar, Ariones, escamados, delfines, bajel, piélagos*. Música y poesía: *canciones, conuento, lira, oír, voz, Euterpe, sirena*. El total llega a 24, 73%, de 33 posibles, mientras que 13, 54%, de las palabras-tono se encuentran en pasajes de Góngora.

El concepto básico de esta estrofa parece provenir de la admonición de San Pablo a los Corintios (I, 3, 12-15) de que cualquier trabajo del hombre fundado en Jesucristo, será probado por el fuego. Si el trabajo permanece, afirma San Pablo, será recompensado, y si perece se perderá, pero el hombre se salvará, aunque por el fuego. Así:

12. Y si alguno edificare sobre este fundamento oro, plata, piedras preciosas, madera, heno, hojarasca;

13. La obra de cada uno será manifestada: porque el día la declarará; porque por el fuego será manifestada; y la obra de cada uno cuál sea, el fuego hará la prueba.

14. Si permaneciere la obra de alguno que sobreedificó recibirá recompensa.

15. Si la obra de alguno fuere quemada, será perdida; él mismo será salvo, mas así como por fuego.

Domínguez expresa la idea de salvación aludiendo a la historia del Antiguo Testamento de los tres jóvenes judíos, Sidrac, Misac y Abdénago, quienes se pasearon incólumes por el horno ardiente del rey Nabucodonosor (*Daniel*, 3), y a la historia de Arión que fue salvado del mar por un delfín. El da a entender que los jóvenes judíos son como tres Ariones, pues así como el delfín vino del mar atraído por la música de la lira de Arión, así por la santa armonía de la fe de los jóvenes, las brasas mismas del horno se ofrecen como una tabla de salvación.

Está claro, pues, que Domínguez ha asignado otro significado más a la muy recargada imagen 'fuego', ya que aquí lo equipara indudablemente con el fuego probatorio del horno. Sin embargo, a la luz de su primer significado, la imagen comporta también relaciones con el fuego del amor de Ignacio que actuaría en este caso como una valla de prueba para el escritor y para la obra. Pero Domínguez parece optimista ahora, pues teniendo delante el ejemplo del milagro del Antiguo Testamento, según el cual el fuego 'oyó', es decir 'consideró' o 'recibió' (*atendió*) la canción de los jóvenes, así como el mar aceptó la música de Arión, cree que el fuego probatorio del Santo recibirá y aceptará su poema.

Por eso, dice el poeta, el fuego de San Ignacio oirá la voz de su musa y ella, sobre ondas de luz, hará el papel de sirena galante. Una vez oído el poema y registrados sus efectos, el poeta confía en que pasará felizmente por las llamas que todo lo devoran.

La estrofa final de la introducción podría resumirse así: "un mar de fuego ya atendió las canciones de Sidrac, Misac y Abdénago (*los jóvenes*), a quienes el horno admira al verlos nadar en ondas de llamas, [como] tres Ariones; y por la sagrada armonía de su lira, los carbones [como] escamados delfines, se eslabonan para formar un bajel de pira a pira. El fuego [del amor de Ignacio] oirá tu voz, gentil Euterpe: sobre ondas de luz tú serás la Sirena!".

Ahora ya puede repasarse la compleja trama de fuentes e influencias que contribuyeron a la composición de esta intrincada unidad que constituye la introducción al *Poema heroico*. En la primera parte, formada por las estrofas I a III, Domínguez invoca a la musa, describe la clase de poema que va a escribir y emplea figuras de la Antigüedad clásica, tal como le han llegado reelaboradas por los poetas del Renacimiento. Góngora parece haber sido su mayor fuente tanto para el vocabulario como para las imágenes que aquí usa. En la segunda parte, donde Domínguez habla de la inspiración, concepción y creación de su poema, aunque usando todavía el lenguaje de Góngora, toma de aquí y allí el fondo básico de sus ideas y figuras. La fuente de sus conceptos fundamentales está en Platón, pero para expresarlos usó la figura de Icaro que había sido empleada metafóricamente por Horacio en una composición literaria. Sin embargo, al escoger la figura de Icaro en la forma en que se encuentra en la poesía erótica del Renacimiento, Domínguez puso sobretonos de amor pasional a las concepciones esenciales del amor platónico. Y, como para sus lectores el lenguaje erótico podía entenderse metafóricamente aplicado a la experiencia mística, se vio llevado a dar a su composición contratonos de misticismo cristiano, a la manera de los expresados por San Juan de la Cruz que se hallan realzados por la naturaleza esencialmente cristiana de su contenido y

por la referencia a las imágenes del Antiguo Testamento. Al final de la estrofa VIII temas clásicos y cristianos se combinan en una ostentosa serie de antítesis paradójicas que se resuelven por el milagro de la fe. Finalmente, como puente de transición al cuerpo mismo del poema, las huellas de la estrofa inicial se repiten en el muy clásico canto a su musa sirena. Una síntesis de Platón, el Antiguo Testamento, Horacio, la poesía amorosa del Renacimiento, el místico San Juan de la Cruz y Góngora: por todos estos elementos está construída la portada churrigüesca que alberga el mensaje de este ecléctico colombiano de la Colonia que era don Hernando Domínguez Camargo.

ELEANOR WEBSTER BULATKIN.