

LA FUENTE DE DOS PASAJES
DEL *SAN IGNACIO DE LOYOLA*
DE DOMÍNGUEZ CAMARGO

Como es sabido, el *San Ignacio de Loyola* del poeta colombiano Hernando Domínguez Camargo vio la luz, gracias a Antonio Navarro Navarrete (o sea el Padre Antonio Bastidas), en 1666, siete años después del fallecimiento del autor. También es conocido el hecho de que Domínguez Camargo es, entre todos los poetas de América, quien más se dejó influir por Góngora. Sabido sólo de una minoría, mayormente hispanoamericana, es que Domínguez Camargo — con Sor Juana — es el mejor de los poetas coloniales y, desde luego, el mejor de entre los que siguieron plenamente a Góngora, incluyendo en este último apartado también a los españoles.

A Domínguez Camargo no se le ha venido a conocer sino hasta hace poco, aunque se podrían traer a capítulo algunas menciones de él desde sus días hasta los nuestros. Su revalorización comenzó con la de Góngora; gracias, ante todo, a Gerardo Diego¹. Hoy tenemos ya una breve monografía sobre su obra², una buena edición de ésta y varios trabajos eruditos³.

¹ En la *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, 1927, insertó versos del colombiano. Puede verse también su conferencia *La poesía de Hernando Domínguez Camargo en nuevas visperas*, publicada en *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XVI, 1961, págs. 281-310. En este último trabajo reprodujo otro titulado *Nuevas Indias de gula reconquistadas*, que publicó en *Verso y Prosa*, Murcia, núm. 4, abril de 1927.

² La de EMILIO CARILLA, *Hernando Domínguez Camargo: Estudio y selección*, Buenos Aires, 1948. Cf. su libro anterior sobre *El gongorismo en América*, Buenos Aires, 1946, págs. 110-122.

³ La edición, publicada bajo los auspicios del Instituto Caro y Cuervo, estuvo a cargo de Rafael Torres Quintero (año 1960). En esta ed. se incluyeron los

Todo esto no es, sin embargo, más que el principio. En Domínguez Camargo hay que zambullirse a fondo. Habría que comenzar por prosificar su poema; esta prosificación la había empezado Alfonso Méndez Plancarte, pero la segó la muerte. La edición que, por otra parte, tenemos hoy se limita a enderezar palabras y corregir versos; labor ésta utilísima que debe dejar paso a la siguiente: la de las anotaciones literarias, que no dejará de ser ardua. Una lectura del poema sugiere, además, infinidad de posibilidades estéticas.

Pero es el estudio de las fuentes — por desgracia tan desprestigiado hoy, aunque no siempre sin justificación — el más urgente quizá. Bien está que se vea a Góngora por todas partes en su poema, pero no es Góngora el único. Ya lo sugería Navarrete en el prólogo que escribió para el lector: “De algunos versos enteros se valió de Góngora (como primogénito de su espíritu) y de algún otro poeta para ilustrar su poema”⁴. Domínguez Camargo dejó constancia en las márgenes de su manuscrito de estos otros poetas, como nos agrega el propio Navarrete: “con ingenuidad los confiesa a la margen, como yo se lo he reparado en el borrador, que he visto”. Son estas anotaciones hoy perdidas las que los críticos deben reconstruir. No sólo pasajes enteros — como a continuación veremos —, sino versos y detalles menores provienen de autores que no son Góngora: autores clásicos y contemporáneos. Incluso hay versos del Padre Basteidas, como éste mismo nos dice en el sobredicho prólogo. Baste decir que los pasajes más atractivos del libro, precisamente los que Carilla insertó en su *Antología*, y tanto llamaron la atención de Gerardo Diego, no son, en última instancia, de Góngora. Nos referimos a las descripcio-

siguientes trabajos: R. TORRES QUINTERO, *Bibliografía sobre H. Domínguez Camargo* (págs. XIII-XXIV); GUILLERMO HERNÁNDEZ DE ALBA, *Hernando Domínguez Camargo: Su vida y su obra* (págs. XXV-CXXII); J. A. PEÑALOSA, *Estudio preliminar* (págs. CXXIII-CXCHII), que lo dedica a una revisión general del poeta. Me ha sido imposible del todo ver el reciente libro de GIOVANNI MEO ZILIO sobre el poeta.

⁴ Pág. 37 de la ed. cit.

nes de banquetes⁵. Estas descripciones hay que buscarlas en textos anteriores a los de Góngora, especialmente en Lope. Dígase lo mismo de sus otras pinturas naturalísticas. No importa, claro está, que todo ello lo pasara Domínguez Camargo por el cernedero de Góngora. Pero no es nuestra intención detenernos en este estudio, que ya está a la espera de publicarse, sino sólo aportar un dato significativo respecto a fuentes.

En el canto III del libro II, el poeta bogotano nos describe la peregrinación de San Ignacio a Monserrat; por cierto que esta peregrinación nos recuerda la de los héroes del *Persiles y Sigismunda* a Guadalupe y la de Pánfilo al propio Monserrat en *El peregrino en su patria*, de Lope. No es que haya semejanzas entre la del bogotano y las otras; es que el *San Ignacio* está en gran medida cortado con patrones de novela bizantina 'a lo divino', como, para el caso, lo están 'a lo profano' las *Soledades* que lo inspiran. Pues bien, esa visita a Monserrat incluye una descripción del monte donde este monasterio se alza. Este monte es tan alto que el poeta se ve impelido a usar un par de hipérbolos: lo llama "soberbio verde Polifemo" y en él "calza la nube el pie eminente" (octava 64). Hay en él recentales y toros (oct. 66), cigüeñas y águilas (oct. 67), tórtolas, cigarras y conejos (oct. 69). De esta descripción lo que más llama la atención es la octava 68:

En la grieta menor del risco herido
del desgarro de un rayo, a la culebra
trinchando ve al lagarto, que mordido,
los pedernales con la cola quiebra,
a cuyas sobras, presta se ha tendido
sobre las peñas la mentida hebra
de las hormigas, que en la piel ya vana,
o se enreda, o se tuerce, o se devana.

Un paisaje amigable, aunque árido, se ha transformado en algo repulsivo: una culebra devora a un lagarto, y las hormigas se zampan los despojos.

⁵ *San Ignacio de Loyola*, libro I, 52-67; II, 174-184; III, 67-70; IV, 110-120.

La inspiración de este paisaje, pero en particular de esta estrofa, procede casi con toda seguridad de un poeta español poco menos que desconocido: Adrián de Prado. Este Prado fue autor de una *Canción a San Jerónimo* que gozó de no poco predicamento a partir de su primera edición en 1619. Esta *Canción* es una de las piezas más extrañas que se encuentran en la literatura de la Península; ya llamó la atención de K. Vossler⁶ y más tarde la de José Manuel Blecua, quien nos dice de ella lo siguiente: “Lo específico de la canción, su extraña y potente originalidad, no reside tanto en esto [el que pudiera inspirarse en un cuadro] como en el inusitado empleo de una serie de recursos estilísticos, que dan por resultado el logro de imágenes raras y completamente exóticas en nuestra poesía barroca. El paisaje yermo y pelado se acentúa mucho más por el recurso violento de trasladar imágenes y representaciones del mundo orgánico, humano, al inorgánico. Recurso cuyo empleo no conozco realizado con tanta habilidad como en Adrián de Prado. Expresiones de este tipo es muy raro que se hallen en otros autores:

Aquí sólo se ven rajadas peñas,
de cuyo vientre estéril por un lado
naçe trepando el mísero quexigo”⁷.

En seguida volveremos sobre esta fusión de lo orgánico y lo inorgánico, pero por el momento contentémonos con copiar los versos de Adrián de Prado donde Domínguez Camargo debió de encontrar la inspiración para su octava:

Aquí la vil culebra
del lagarto engullida,
por escapar la vida,

⁶ *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, 1946, págs. 235-236. Vossler se limita prácticamente a extraer el argumento.

⁷ JOSÉ MANUEL BLECUA, *Cancionero de 1628*. Madrid, 1945, pág. 27.

pretende sacar chispas con la cola
del pedernal rebelde, que arrebola
con la sangre que sale de su herida,
y finalmente muere y deja harto
el tenaz diente del voraz lagarto⁸.

En la estrofa de Adrián de Prado faltan las hormigas de Domínguez Camargo⁹, pero aparecen en una estrofa posterior:

Veréis también aquí de las hormigas
el etíope ejército ordenado
ir a buscar el mísero sustento,
y no topando auríferas espigas,
vuelve con una arista que ha encontrado
una de ellas cargada al aposento.

Sustitúyase la "arista" del español por la piel de culebra del colombiano y tendremos lo mismo. De todas formas, una escena tan 'canibalística' como la que describe Camargo ya la encontramos en el español:

Viénesse por un lado deslizando
un cobarde escuadrón de lagartijas,
tras el cual una víbora desciende,
y con la mayor de ellas encontrando
entre las muelas tardas y prolijas
muerte sus carnes y sus huesos hiende.

⁸ La *Canción* está publicada por Bleuca en su ed. del *Cancionero* citado, págs. 207-219. Esta versión, como otra que da a las págs. 29-35, estaba inédita hasta que él la publicó. Domínguez Camargo leería la ed. de Sevilla, 1629, o cualquiera de las siguientes; no la primera de Sevilla, 1619, porque en ésta faltan esta estrofa y otras esenciales para su *Poema*. Quienes no tengan el *Cancionero* de Bleuca a mano pueden ver el tomo I de la *Floresta* de BÖHL DE FABER, págs. 129 y sigs., donde se reproduce la ed. de 1619, o, preferiblemente, el tomo XXXV de la B. A. E., págs. 289 y sigs. donde se reproduce la de 1629 (datos de Bleuca). Nosotros citamos por el manuscrito que edita este crudito.

⁹ Aparte de que éste último ha hecho que la culebra devore al lagarto, mientras que en Adrián de Prado ocurre al revés. Según PLINIO (*Historia naturalis*, VIII, 60, ed. Bostock y Riley, London, 1893), hay lagartos de gran tamaño; ello hace inteligible la versión de Prado.

Déjala muerta y tiende
 el paso hacia delante,
 y en aquel mismo instante
 al cadáver se llega el tosco grajo,
 la verde avispa y negro escarabajo,
 y entre todos le comen sin trinchante,
 dejando solamente hueso y niervo,
 para que lleve al nido el sagaz cuervo.

Es curioso que Domínguez Camargo inserte esa extraña octava en un paisaje que no es en la realidad, ni debe ser en el contexto de su narración, repulsivo. Entonces, ¿por qué la inserta? Quizá es que Domínguez Camargo no supo resistir la tentación de su modelo; un tono así tuvo que impresionarle. Como el tono, sin embargo, no convenía a ese pasaje, es más que probable que a Camargo se le ocurriera dejarlo para ocasión más propicia. ¿Y qué ocasión más propicia que el canto IV de ese mismo libro II, cuando pinta el monte donde se halla la cueva de Manresa a la que se recoge el Santo para hacer disciplina? Veamos cómo nos lo describe:

Amenazando al Aries su mordisco,
 irritándole al Tauro el cuerpo agudo,
 en Manresa se empeña un tosco risco,
 alano, aun contra el cielo, colmilludo:
 cuya garganta a bárbaro fue aprisco,
 redil, y techo al pastorcillo rudo,
 donde el lobo presidio halló cerrado,
 o como escollo, o como can dentado.

El injerto de lo orgánico en lo inorgánico, que señaló Blecua en el poeta español, está patente en la descripción de ese monte: es un perro alano. Procedimiento parecido, todavía más exhaustivo, ya lo había empleado Adrián de Prado:

Entre aquestos peñascos perezosos
 levanta la cabeza encinizada
 la cerviz recia de un pelado risco,
 de cuyos hombros toscos y nudosos
 pende la espalda hidrópica y tostada
 con dos costillas secas de un lentisco,

y del pecho arenisco
 dos yedras amarillas,
 también como costillas,
 que por entre los músculos y huesos
 van paseando aquellos miembros secos,
 pintando venas hasta las mejillas,
 las cuales con su máscara de piedra
 pasar no dejan la asombrada yedra.

Un monte que se compara a un perro en el colombiano, un monte comparado a un ser humano en el español. ¿No es ésta la misma agua en diferentes arcaduces? Claro que aquí la fuente no es directa, como era el caso de la octava anterior. Pero es que un escritor puede inspirarse en otro de muchas maneras; no tiene que copiarlo a la letra. Su modelo puede ser únicamente una fuerza generadora, ofreciéndole la idea inicial, el tema, el ambiente o el tono de su obra¹⁰.

Un pequeño detalle: tanto en el paisaje de Prado como en el de Camargo no hay flores. “Las flores bellas — dirá el primero — nunca su pie enterraron / ni su algalia sembraron”. Y el segundo: “Pocas aldeanas flores encarcela / con eslabones de torcida plata / el arroyuelo”.

Y algo de más monta: los animales que pueblan ambas soledades son, si no idénticos, bastante similares. En Domínguez Camargo son la “espiritosa lagartija”, la “sierpe zahareña”, caracoles, hormigas, arañas que devoran moscas, la “querellosa rana”, jabalíes y serpientes. Véanse estos versos de Adrián de Prado:

Tiene roturas mil este peñasco,
 y en ella la tarántola pintada
 labra aposento con su débil hebra,
 y el áspid, con su ropa de damasco,
 asoma la cabeza jaspeada
 por entre las dos rejas de otra quiebra.

¹⁰ “In contradistinction to the sources that, whether unique or composite, affect only the detail of a work are others that may be called generative sources. They supply the writer with either (1) the initial idea, (2) the subject, or (3) the setting and contexture of the work” (ANDRÉ MORIZE, *Problems and Methods of Literary History*, New York, Biblio and Tannen, 1966, pág. 118). Este libro debería traducirse con urgencia al español en beneficio de nuestros estudiantes.

Y estos otros:

Por el un lado de las dos dobleces
se fabrica una oscura y gruesa ruga,
dentro la cual veréis centelleando
del buho montaraz los verdes ojos,
cuyo humor cristalino el sol no enjuga,
y sobre una verruga
que de jaspe morisco
tiene en la frente el risco,
veréis la veloz águila sentada,
en comer un cernícalo ocupada,
y abajo en otra quiebra un basilisco,
y en otras mil roturas y rincones
osos, grifos, serpientes y leones.

No hay más remedio que vincular los textos de ambos poetas. No existe nada así — tan gráficamente hostil y estéril — en la poesía de nuestros grandes autores, ciertamente no en Lope, Góngora ni Quevedo. Ni tampoco en poetas donde se podría esperar, en unos más que en otros, algo de este tono: los Argensolas, Bernardo de Balbuena, Soto de Rojas, López de Zárate, Espinosa, Polo de Medina... El hecho, además, de que nuestros dos poetas estén describiendo el paraje de dos anacoretas, hace esta vinculación irrecusable.

Claro que esto no es más que el principio. Una vez que Prado concluye la descripción del páramo, comienza la del físico de su santo, descripción en que se va a demorar alrededor de sesenta versos. Elijamos unos cuantos en pro del lector:

Tiene el dotor divino alta estatura,
el color entre pardo y macilento,
delgado el cuello, grande la cabeza,
ceñido un breve lienzo a la cintura,
blanco y listado, pero ya sangriento,
a costa de sus venas y aspereza.
Los ojos, de flaqueza,
en el casco metidos,
turbios y consumidos,
de color verde y claro, como acanto,
pero ya hechos corriente con el llanto;

cuadrados dientes, anchos y bruñidos,
delgados labios, boca bien cortada,
y la nariz enjuta y afilada.

El bogotano no describe apenas el físico de San Ignacio, pero sí el de un Cristo crucificado que éste tiene. No sólo la descripción de este Cristo es muy semejante genéticamente a la de San Jerónimo, sino que la idea del crucifijo proviene asimismo de Prado, que no lo deja de incluir entre las mínimas posesiones de su santo. Pero veamos algunos versos de Domínguez Camargo entre los ochenta que concede a esta descripción:

El pecho esconden, cuando el rostro niegan
enmarañadas ondas del cabello,
que cuando crespas la cerviz anegan,
se derraman inciertas en el cuello;
bajeles sus dos ojos las navegan,
y en lo sangriento naufragó lo bello:
las luces turbias, que el naufragio agota,
en niña y niña se aparecen, rota.

O esta otra octava:

Rota la encía, ensangrentado el diente,
en el último anhelo el labio abierto,
poca lengua a la vista le consiente,
que al paladar se eleva descubierto:
no sepulcros de pórvido luciente,
de jaspes sí manchados, donde al yerto
cadáver la lengua destrozada,
cubren terrones de su sangre helada.

Las semejanzas — hasta ahora casi siempre de diseño y genéticas, no lingüísticas — no terminan aquí.

A la descripción del monte donde tiene su cueva San Jerónimo y a la de su ruina física, añadirá Prado la de sus penitencias. Pues son éstas las tres diáfanas partes de que su *Canción* consta; las mismas que las de este canto IV del libro II del *San Ignacio: cueva de Manresa, físico del crucificado y disciplinas del santo fundador*. Sirvan unos versos

de cada poeta para ver qué semejantes, y ciertamente diferentes, se muestran ambos respecto a las últimas.

Adrián de Prado:

Delante desta antigua imagen, tiene
el prelado ilustrísimo clavadas
en la tierra, en dos hoyos, las rodillas,
la cual postura tanto le entretiene,
que están las losas por allí gastadas
del continuo ejercicio de herillas.
Aquí se hace astillas
con un mellado canto
el pecho, hasta que tanto
precipite su sangre mil arroyos
a llenar a la tierra los dos hoyos
que le ha hecho en la cara el viejo santo.

Hernando Domínguez Camargo:

Las rodillas clavado a un risco rudo,
de sus cordeles al menor amago,
la espalda golpes le rebate, escudo
del que resulta sanguinoso estrago:
en el pecho le rompe un canto crudo,
con alternas heridas, ancho lago;
y en el Cristo, a quien voces da devotas,
nuevas imprime llagas con sus gotas.

Las palabras subrayadas nos eximirán de cualquier comentario sobre el gemelismo de ambos textos.

Indicar más semejanzas entre ambos poetas sería una pérdida de tiempo. Son más las que existen tocantes a vocabulario y diversidad de detalles. Consideraciones de espacio, pero sobre todo de economía crítica, nos lo vedan. Los versos de este español casi ignorado y de este colombiano poco conocido están en meridiana relación. No existen otros intermedios, que sepamos. Si existen, alguien debería sacarlos a la luz, pues el tema es excepcional. Las descripciones de plantas, frutas, flores, peces, animales, árboles y comidas abundan en nuestro barroco peninsular y hasta en el ultramarino; Domínguez

Camargo es uno de sus mejores exponentes. No así estas negaciones de las cornucopias, estos 'antibodegones', que hoy nos causan la misma repulsión — congénere con una atracción estética — que las fantasmagorías de, digamos, el Bosco.

¿Es el español Adrián de Prado mejor poeta que el colombiano Domínguez Camargo? Del primero conocemos muy pocos versos; del segundo, su gran poema a San Ignacio más lo poco que de él se nos ha conservado en poesías sueltas y prosa. A juzgar, sin embargo, por los dos textos que hemos venido comparando, el colombiano supera con mucho al español, aunque no necesariamente siempre. Domínguez Camargo es un poeta de altura, conocedor de su oficio hasta lo humanamente posible, revitalizador de la tradición inmediatamente anterior. Sus imágenes y metáforas, su ínclito vocabulario culto, su espontánea dificultad, su oscuridad tan clara a veces, su compromiso en su asunto, su resuello de poeta de larga distancia, su exhaustivo conocimiento del *thesaurus* literario y su empollamiento de los recursos gongorinos lo hacen uno de los poetas preclaros de 'nuestra América'; 'nuestra', porque también hay una América de nosotros los españoles.

A Adrián de Prado, con todo, no se le puede negar el mérito de haber tratado, quizá por vez primera en nuestras letras — aparte de los precedentes medievales —, un tema de tanta originalidad con el buen pulso que lo supo tratar. Su *Canción a San Jerónimo* debería incluirse en las antologías, no por excelsa sino por eminentemente barroca. Pues las antologías no deberían buscar sólo la excelencia estética, sino la excelencia histórica también. Si esta *Canción* no es todo lo bella que pudiera ser, es al menos originalísima. Un cuadro de Valdés Leal y este poemita, vayan por caso, se bastarían y se sobrarían para alzar toda una teoría del Barroco.

RAFAEL OSUNA.

University of North Carolina.