

## “EL NIETO CIEGO DE LA BLANCA ESPUMA”:

### LOS EMBLEMAS DE AMOR EN EL POEMA HEROICO DE HERNANDO DOMINGUEZ CAMARGO

El *Poema Heroico* de Hernando Domínguez Camargo<sup>1</sup> es una biografía inconclusa de San Ignacio de Loyola. En el enfoque dado a la primera etapa de superación del santo, prevalece un énfasis sobre las batallas de amor. Se entrelaza el amor divino con el amor profano, respondiendo a una imaginería ampliamente repetida y proveniente de los emblemas amatorios.

Ya en obras como *Emblemata* de Andrea Alciato se pueden encontrar emblemas de amor. El libro de Alciato fue traducido al español<sup>2</sup> en diversas ocasiones, y una edición aparecida en México en 1577, hecha por Antonio Ricardo<sup>3</sup>, fue impresa para los jesuitas con el propósito de ser leída en sus escuelas. Tal era la difusión de los emblemas en los siglos XVI y XVII. Es un hecho que la publicación de emblemas fue obviamente una empresa de carácter internacional.<sup>4</sup> Pero si bien en los primeros libros de emblemas, aparecen algunos de amor, el verdadero auge de esta moda se inició en Holanda a comienzos del siglo XVII. Según Mario Praz,<sup>5</sup> tales emblemas surgen de la cristalización de conceptos de la lírica amorosa. Se rescatan viejas metáforas alejandrinas, de Ovidio, de la Edad Media, se las reinscribe con una frescura de recuperación, coincidiendo en su elaboración la erudición que daba el conocimiento de su procedencia, las alusiones con que las colmaba una tradición de jeroglíficos, y la imagen en sí armada gracias al

---

<sup>1</sup> *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Poema Heroico* de Hernando Domínguez de Camargo, fue publicado en España en 1666. Para este estudio utilizo la edición a cargo de Rafael Torres Quintero, Bogotá (Publicación del Instituto Caro y Cuervo, XV) 1960.

<sup>2</sup> El libro de Alciato fue traducido al español, *Los emblemas de Alciato traducidos a rhimas españolas* (Lyon: Gulielmo Rovilio, 1549) como lo señala Karl Ludwig Selig en “The Spanish Translations of Alciato’s *Emblemata*” en *Modern Languages Notes* Vol LXX, No. 5 (May 1955) p. 354. Esa traducción de Bernardino Daza fue seguida por otra de años más tarde de Diego López, *Declaración magistral sobre los Emblemas de Alciato con todas las Historias, Antigüedades Moralidad y Doctrina tocante a las buenas costumbres* (Nájera: Iuan de Mongastan 1615).

<sup>3</sup> Selig, p. 358. Ver nota 16.

<sup>4</sup> Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964) p. 115.

<sup>5</sup> idem. p. 83

montaje de un artificio. Si en general hubo una tendencia a imitar y repetir los emblemas, esta práctica se vuelve una marcada característica de los emblemas de amor, que fueron copiados y repetidos a veces con mínimos cambios y distorsiones.

Entre los autores más famosos de estos emblemas se encuentran Daniel Heinsius con su *Emblemata amatoria: iam demum emendata* de 1607, Otto van Veen o Vaenius con su *Amorum Emblemata* de 1608, Pieter Hooft con su *Emblemata Amatoria* en tres lenguas, de 1611, y por último, Jacobs Cats con su obra *Silenus Alcibiadis, sirve Proteus* de 1618. Daniel Heinsius realzó la tendencia realista, la inmediatez entre lo dicho y lo dibujado, además de ofrecer una explicación de carácter juguetón y optimista.<sup>6</sup> Sus emblemas iniciaron un acopio de conceptos de formas pictóricas que por largo tiempo surtieron la poesía lírica. Vaenius repite a sus antecesores y sus más interesantes emblemas, dice Praz, son los que tienen jeroglíficos. Pero es con su *Amoris Divinis Emblemata* de 1615 que la escena del emblema cambia, volviéndose más lúgubre. Alonso de Ledesma vivifica con toques de agudeza la monotonía y opacidad de los emblemas de la vida cotidiana, relacionándolos con explicaciones morales o religiosas, siempre dándoles el aire popular que prevalecería en sus sucesores.<sup>7</sup> La importancia de estos autores radica, para nuestro trabajo, en la fuerte motivación de aplicación religiosa que inspiraron con mucho éxito.<sup>8</sup>

En especial, dos son las obras referidas al amor divino que más nos interesan porque en ellas se utiliza todo el bagaje de los emblemas de amor: *Pia Desideria Emblematis, Elegiis et Affectibus SS. Patrum Illustrata* compuesto por el jesuita Hernan Hugo y aparecido en Amberes en 1624, y *Typus Mundi, in quo eius calamitates et pericula nec non divini, humanique amoris antipathia, emblematicè proponuntur* compuesto por el Colegio de Retórica de la Sociedad de Jesús de Amberes, dedicado a San Ignacio en 1627.

En los libros de emblemas de amor divino, el cupido se ha convertido en un niño, que es el alma, siempre acompañado por un ángel que remeda un cupido divino, sublimación del otro. La popularidad de este tipo de emblemas tiene mucha relación con el creciente culto por el niño Jesús.<sup>9</sup> El alma, o niño, tiene todas las ataduras terrenales y frecuentemente lleva una máscara o va disfrazado de bufón. El cupido divino lo quiere guiar y salvar en su camino de purificación.

En el *Poema Heroico*, desde la primera aparición de la virgen, es decir, desde el momento en que Ignacio se inicia en otro tipo de vida, se hace

<sup>6</sup> Baerbel Becker-Cantarino, *Daniel Heinsius* (Boston: Twayne Publishers, 1978) p. 60.

<sup>7</sup> idem, p. 56

<sup>8</sup> Ver Richard Dimler, S.J. "The Imago Primi Saeculi: Jesuit Emblems and the Secular Tradition" en *Thought* Vol. 56, No. 223 (Diciembre 1981). En este ensayo señala el desarrollo de los emblemas jesuitas, partiendo de libros seculares, y destacando cómo innovaron los jesuitas y cuánto contribuyeron a la emblemática.

<sup>9</sup> Mario Praz, op. cit. p. 144

hincapié en las ventajas de la castidad, como el inicio de la senda de despojamiento de las voluptuosidades terrenales. Por esta razón, vamos a privilegiar la lectura de dos cantos del libro IV, por considerarlos claros ejemplos del funcionamiento de los emblemas de amor, como laberintos de distorsión que la ingeniosidad y erudición del texto absorben.

En el canto IV: “Entra en París, donde recibe el grado de Maestro. Reduce a ajustada vida a un sacerdote divertido y gana para Dios a otro doctor de esta universidad, jugando al truco. Excusa de muerte temporal y eterna a un hombre que tenía el dogal en la garganta.” En este canto está presente la “técnica del *staccato*” como la llama Meo Zilio<sup>10</sup>, o sea, se juntan en un solo canto una serie de eventos sólo relacionados entre sí por el tema. Cuando creemos que todavía se está refiriendo a uno de los episodios, ya estamos en el comienzo de otro. Lo que nos interesa en esta canto IV es estudiar los tres episodios en los que la ayuda de Ignacio fue proverbial para alejar de las ataduras sensuales, impuras y lascivas, a tres víctimas inocentes. En cambio el canto VI es abarcado por solo una historia. Cuenta el caso de Julio: “Detiene a un mancebo a que se despeñe torpe, y le reduce a vida casta, arrojándose en un estanque helado; que antes se había mostrado sordo a sus fervorosas amonestaciones.” En los cuatro casos, del sacerdote, del académico, de Licio y de Julio, la imaginería está relacionada entre sí. Cada uno de los enamorados vive como remero de Venus, galeote de Cupido, cuyo arco castiga sus espaldas, y su flecha es remo:

de Cupido suave era forzado,  
al remo atado de su flecha ardiente;  
y en el golfo de amor, reverente  
en sus espumas ofrecía culto  
a mucho de su madre torpe bulto.<sup>11</sup>

o cuando se refiere a Julio:

galera era de Julio cariñosa,  
donde, en cadena dulcemente dura,  
su planta se implicaba licenciosa  
cuando la cuerda de Cupido, impura,  
su espalda hiriendo, al brazo vinculaba  
por remos los arpones de su aljaba. (IV: CCXXXII)

Otra coincidencia es que todos están perdidos en un mar, que a pesar de ser condena les deja vivir entregados a un “dulcísimo” navegar.

La figura de San Ignacio, por otro lado, responde a la del ángel acompañante, que insiste en guiar o proteger al niño en el camino de concreción de sus deseos, en el hallazgo de su placer. Este placer, en los emblemas de amor

<sup>10</sup> Giovanni Meo Zilio. *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su S. Ignacio de Loyola, Poema Heroico*. (Florenca: Casa Editrice G. D’Anna, 1967).

<sup>11</sup> De aquí en adelante solo mencionaré el libro y la estrofa correspondiente del *Poema Heroico*

divino, va a corresponder al logro de la purificación, a la liberación de las ataduras mundanas. Unidos el ángel protector o salvador, con la imagen del enamorado remando en el mar, corresponden a un conocido y repetido emblema de Otto Vaenius que se encuentra tanto en su *Amorum Emblemata* como en *Amoris Divini Emblemata*. Si bien las delicias voluptuosas del mar del adormecimiento en que se desliza en primer plano cada enamorado, se asemejan más al emblema de la página 93 de la primera edición,<sup>12</sup> cuyo lema dice: *via nulla est in via amori*, el ángel de espaldas, fuerte e iluminado, casi acaparando el espacio del dibujo que aparece en la página 103 del *Amoris Divini* y cuya inscripción reza: *in via amanti nulla est via*, tiene una similitud con el aguerrido Ignacio. La constancia de dos en los episodios da pie a la contienda que se entabla en los cuatro casos. La pugna entre Ignacio y los condenados se manifiesta de diversos modos, venciendo siempre la perseverancia combativa del santo. Si al sacerdote lo vence con elocuencia y lágrimas, al académico jugándole un partido de truco o billar,<sup>13</sup> a Julio con coraje, a Licio lo hace sirviéndole de reflexión de sus desatinos.

Aunque el emblema de Vaenius mencionado, está implícito en la imaginería de las historias, en cada una es posible trazar la presencia de otros emblemas y lo más interesante, la tensión que entre ellos se entabla. En el caso del sacerdote, "la venera de Venus" en que está adormecido, se vuelve, después de que Ignacio lo despabila señalándole los peligros, mar embravecido. En él su barca "mal rompida", su "quebrantada antena" solo alcanza el amparo de la tabla de salvación del santo.

—"Tanto (le dice) mástil destrozado,  
tanta en la roca quebrantada quilla  
que el piélago del siglo alborotado  
en una dividió y en otra astilla,  
en el templo divino han ya besado  
amiga arena, penitente orilla,  
a cuyo dan cadáver, bien deshecho  
piélago el llanto, cuando aliento el pecho" (IV: CXLV)

Buenos ejemplos como estos se pueden encontrar en las estrofas que le siguen, especialmente en la CXLVII. Citamos a continuación la estrofa CXLIX, por el contrapunto que entabla entre arte, los sentidos y la salvación.

"Los colores depón, divino Apeles,  
que aun pintada en tu vida mi tormenta,  
alma beben tan viva en los pinceles,

<sup>12</sup> *Amorum Emblemata*, figuris aeneis incisa Studio Othonis Vaeni Batavo-Lugdunensis. Anluerpiae. Vanalia apud Auctorem, 1608.

<sup>13</sup> En *Obras*, edición del Instituto Caro y Cuervo, se aclara en la nota 30 del libro IV: "El juego llamado "de los trucos", y muy semejante al billar, consiste, según el Diccionario "en echar con la bola propia la del contrario por alguna de las troneras o por encima de la barandilla."

que zozobrada el alma se amedrenta,  
cuando surcando dulce un mar de hielos,  
de sus aguas bebía tan sedienta,  
que ignoraba la roca lisonjera,  
que al lince escollo es, al topo cera.”

Ese mismo mar, “cuna de Cupido“, luego vida impura, es recuperado “y al mar de penitencia sus despojos/revocados nadaban en sus ojos.” (IV: CXLIV). Por lo tanto, en el despliegue del episodio, el mar varía su sentido invitando a considerar el proceso de una transformación; más que el apego a una simbología estricta, señala una evolución. La elaboración de este texto implica el manejo de una biblioteca, el cotejo de emblemas, el intento de subrayar las sutilezas que van haciendo de lo mismo, lo otro: juego de imágenes almacenadas y nutridas por autores de emblemas amorosos, recurrentes en los de amor divino como señuelos que atraen, pero bajo la sutil imposición de su nuevo sentido. Esta es la instancia de plasmación de un devenir, más que la constatación de la presencia emblemática.

Lo mismo ocurre con la primera alusión que se hace del cura enamorado:

de venenosas flechas mucha suma,  
de que agotó su lujuriosa aljaba,  
coronaban su pie; y en sus arpones,  
Libias hollaba ardientes de escorpiones. (IV: CXL)

Se retoma la imagen de las flechas de cupido hollando desiertos de escorpiones en la última estrofa referida a esta historia:

adonde siempre Ignacio aquel sagrado  
grano, que ciento a ciento ha respondido,  
naciendo espigas ya, donde escorpiones  
sembraron de cupido los arpones. (IV: CLI)

Completan con clara simetría el enmarque de lo contado. En este caso, hay una doble acechancia, los dardos envenenados, el adormecimiento en el placer de la barca débil. Era frecuente en los emblemas amorosos incluir dos peligros. Uno estaba en el primer plano, colmado de detalles, concentrando la atención del espacio del emblema, mientras que el otro reforzaba, ya sea repitiendo el mismo gesto, o adaptándose como una instancia metafórica del primero, en un plano secundario y por lo tanto desdibujado eco.<sup>14</sup> Es así que tanto a través de la imagen del mar, y la repetición invertida de los escorpiones podemos ver la pauta de un carácter reversivo relacionado con el proceso mismo de asimilación del emblema. El episodio del cura es un caso claro de presentación de una cifra,<sup>15</sup> seguida de un diálogo en el

<sup>14</sup> Mario Praz, op. cit., p. 121.

<sup>15</sup> La parte gráfica de una empresa o de un emblema se designa con el nombre de cifra.

cual se esclarece o interpreta el dibujo descrito, informándose entre ellos, ampliando su propia connotación al incluir los ejemplos ya fuesen profanos, mitológicos y bíblicos que hicieron eco de su moraleja.

En el canto VI, se recurre a ese mecanismo de simetría o reflexión especular que aunque amplía, debilita el rigor de los elementos. Al presentar a Julio se dedican cuatro estrofas a la descripción de la amada (IV: CCXXVIII-CCXXXI), exaltando con todo el acervo metafórico convencional renacentista, la belleza de la misma. "¡el cuadro podría representar perfectamente a una *Madona!* ...las impresiones visuales y táctiles, exquisitas, del cuadro, nos confirman que la delectación pictórica, la fruición sensorial, el regalo en suma, de la belleza, se extiende más allá del erotismo inmediato, es la *forma interna* de su poesía" dice Meo Zilio.<sup>16</sup> Esta descripción encuentra su reverso o contrapunto en seis estrofas al final del canto VI (IV: CCLXVII-CCLXXIII). Las primeras responden más que a un emblema a una convención, que a la vez que priva a la dama de individualidad, la enriquece inscribiéndola en una tradición. Se aviene la descripción sensiblemente con la concepción de arte y naturaleza que mencionamos anteriormente: toda la naturaleza es pálida frente a la belleza de la dama descrita, que es "populosa metrópoli real de la hermosura" (IV: CCXXXII).

Una vez depuesta la actitud defensiva de Julio frente a Ignacio, el santo ejercita su elocuencia en la ruina que será tanta belleza: aunque la visión negativa de la descripción no alcanza a empañar la voluptuosidad de la visión positiva. Meo Zilio dice:

Con todo, a pesar de que esta vez la enumeración se hace en función destructora, en aras de la muerte, el lector se lleva la impresión de que, en el fondo, la parte macabra es como una placa negativa que solo sirve para el contraste positivo; todo se apoya en la luz (antiquevedescamente) a parte del obvio residuo retórico de obsequio inerte. En el desengaño barroco que nuestro poeta trata renacentistamente (lo que priva sigue siendo la belleza, más aún las cosas bellas, concretas, reales, vitales); es la concepción del Renacimiento pagano, que continúa actuando (la tradición no se corta brusca-mente) en el mundo barroco del inquieto Camargo.<sup>17</sup>

Es distinta la lectura si recurrimos al diálogo de este texto, con las pautas ofrecidas por uno de los famosos emblemas de Hernan Hugo en su *Pia Desideria*. El emblema XXXVIII, titulado *Infelix ego homo, quis me liberabit de corpore mortis huius?* muestra una calavera sentada y en postura meditativa, que sirve de urna-prisión a un cuerpo joven y vivo en actitud de plegaria. Si bien la figura que se encuentra dentro del esqueleto es pequeña, irradia la frescura de su presente, aunque interrumpida por los barrotes que los huesos imponen a su futuro. Es fácil percibir la versión positiva a través del enmarque negativo, siguiendo la imagen de Meo Zilio,

<sup>16</sup> Meo zilio, op. cit. p. 129.

<sup>17</sup> idem, p. 130.

desde el punto de vista del observador del emblema, pero transpuesto a la poesía se establece una competencia y ambas versiones se disputan la ocupación de un espacio.

—“Esa (le dice Ignacio), que a tu vida  
tan halagüeña se le miente aurora,  
en cuya boca toda Tiro anida,  
en cuyos dientes toda el alba mora,  
a un cadáver la advierte definida, (IV: CCLXVII)

“Esa colmena de carmín luciente,  
de quien eras abeja libadora,  
chupando néctar en el blanco diente  
con quien perlas tal vez perdió el aurora:  
esa, pues, boca de rubí viviente,  
al golpe cederá de cortadora  
guadaña, y será breve monumento  
del cadáver de un lirio macilento. (IV: CCLXXI)

Hay más versos dedicados a la belleza que a las ruinas de la muerte, sin embargo, la presencia latente de un emblema como referente de la elocución, es una instancia de la recuperación de las fuerzas en tensión.

En este episodio de Julio de tan abigarrada textura emblemática, otros dos emblemas reconocibles se ponen en contrapunto: uno, la luz que ejerce atracción sobre la mariposa llevándola a la muerte, la cual aparece en *Amorum Emblemata* de Vaenius, página 103, con el mote, *Brevis et damnosa voluptas*.

—“¿Dónde te precipitas atrevida,  
hidrópica de rayos mariposa,  
a la luz fraudulenta que a tu vida  
convoca dulce y matará alevosa? (IV: CCXLIII)

la luz que la atrae es una serpiente de oro, “que en la halagüeña llama esconde el diente.” Otro, el de la luz que saca de las tinieblas y que corresponde al primer emblema de *Pia Desideria*, tiene su relación con la luz de la aurora.

Cada elemento es plurivalente y complica sus relaciones entre sí. Dentro del poema el manejo de los elementos hace crecer un entretejido de latencias semánticas que posibilitan un espacio dialéctico en el cual se despliega una lógica sobrecargada de significación, entendiendo por significación, una dinámica, un gesto.

La segunda historia de prisioneros de cupido, en el canto IV se refiere a “un joven académico laureado / con blanca seda la estudiosa frente” (CLII) a quien Ignacio obliga a someterse a su voluntad por treinta días al ganarle una partida de billar. Este episodio ha llamado la atención por diversas

razones a los lectores del poema. Lezama Lima en "La curiosidad barroca" cita una estrofa<sup>18</sup>, Carilla lo menciona en sus estudios, y Meo Zilio dice: "Hay que apuntar aquí, de paso, la propiedad y precisión, hasta en ciertos detalles, con la que Camargo relata el partido de billar. El episodio a pesar del detalle realístico, se coloca en un plano fantástico, onírico y mitológico que lo convierte en poesía."<sup>19</sup> Mas a esta altura de nuestro estudio no sorprende señalar que estos planos a los que alude Meo Zilio, que alejan de la 'realidad' el juego, responden al intento de poner en escena un emblema. En *Typus Mundi*, el emblema XXIII muestra al amor divino jugando al billar con cupido, amonestándole a su oponente terrenal para que comprenda que los tiros celestes son los más difíciles, desde el mote o lema: "Mi camino es arduo y derecho". Los grados de dificultad que enfrentan los contrincantes están representados en la cifra del emblema por medio de una corona de laurel y por una estrecha y dentada boca o aro. La primera es por la cual debe pasar la bola de cupido, por la segunda la del amor divino. En la versión de este emblema en el libro de Francis Quarles<sup>20</sup> el lema es aun más aclarador: "Angosto es el camino que nos lleva a la vida y pocos hay que lo encuentran."

Este episodio a diferencia de los otros estudiados, más que un diorama de emblemas implícitos, es una puesta en escena de la cifra de uno de ellos. El joven académico al disculparse por estar pasando el rato jugando, se inviste de los rasgos del alma atada a lo terrenal:

— "Así del tiempo, dijo, el curso engaño,  
que en perezosos pies al ocio fía  
en la estación en que, dentado, el año  
caniculares rayos viste al día  
desatando las bolas en el paño  
que breve es circo, donde desafía  
el un marfil al otro, haciendo, iguales,  
o gladiadores juegos, o ferales. (IV: CLV)

Reconoce la banalidad de su entretenimiento ante el "cortés" Ignacio y "roja, la ocupación, una amapola / le deshojó el rostro" (IV: CLIV).

Por su parte el santo aprovechándose de la oportunidad, lo reta a jugar el arbitrio de su voluntad, aunque

— "Nunca (Ignacio responde) ha recibido  
violento impulso el globo de mi mano;  
más jugaré, saliéndome a un partido: (IV: CLVI)

En estas estrofas se hace manifiesto para cual de los dos será más difícil la partida, aunque la confianza al hacer la apuesta confiere a Ignacio su halo

<sup>18</sup> José Lezama Lima, *La Expresión Americana* (Madrid: Alianza Ed., 1969) p. 51.

<sup>19</sup> Meo Zilio, op. cit. p. 127.

<sup>20</sup> Francis Quarles, *Emblems* (London: 1635).



de representante divino: “que Dios movió la bola vio, confuso / Ignacio” (IV: CLXIV). Las estrofas siguientes muestran con claridad el conocimiento que tenía del juego el autor, logrando crear con la imaginación una pugna que implica distintos niveles.

Primero las bolas son ojos que convierten el truco-mesa en un pavón-Argos.

El truco ocupan, pues: pavón que, hinchado,  
de muchos claros ojos se perfila;  
y Argos festivo, el párpado calado  
para ver sus batallas despavila:

Bolas que son ojos, ojos que son miradas en busca de un camino, camino que es dura batalla. Toda la vanidad del pavón “hinchado” en el despliegue de su hermosura queda en la presentación del comienzo del juego. Prevalecen las imágenes del ojo y de la pluma. El camino de dificultad en que insiste el emblema se manifiesta: “Y la [bola] de Ignacio herida”, “Rápida se apretó la subsecuente / en las pestañas de la argolladura,” sin embargo, cuando toca el turno al doctor, “vestida agilidad la ebúrnea esfera”, muestra la facilidad con que él juega. De todos modos pierde cada punto. Es la derrota de cupido terrenal el que ve aniquiladas por su arrojo las posibilidades de su vuelo: “y quebrando al caer violentas alas, / Icaro de marfil, midió las salas” (IV: CLIX). Aquellos ojos de Argos recuperados en la belleza de la cola de pavo, encuentran la futilidad de su plumaje al volverse Icaro de marfil. El juego se vuelve cacería, flechas como lince, aves de cetrería que no perdonan la presa:

Menos, al bote corvo de la acerba  
rápida harpía, baharí violento,  
precipitada se giró la cuerva  
con inciertos errores en el viento;  
y fulminada menos en la hierba,  
de su livor la maculó crüento,  
hasta llegar al césped, donde en suma  
infamó sus verdores con su pluma. (IV: CLX)

Es un planteo de lucha, como desprendido de una mano que mueve las jugadas. En toda la estrofa no hay ni una referencia que aclare las relaciones entre los ataques de las aves y el juego de los contrincantes. Este gesto se repite:

No en aqueste clima, indio flechero  
(de un lince la pestaña atada al dardo  
en la ceja del arco) hirió certero  
al perdido en las nubes neblí pardo;

El ojo y la pluma enfrentados nuevamente: la flecha “lince la pestaña”,

alcanza el ave escondida en la nube. La flecha no pertenece al cupido terrenal, es la mirada que busca el camino que pocos encuentran.

El ritmo de las imágenes enciende una creciente morbidez y voluptuosidad en las jugadas, que está vinculado con aquello de que "Al Doctor, eximir quiso Loyola / de tan lascivo duro cautiverio;" (IV: CLIV). Como ocurría en otro episodio, con la pugna entre calavera y cuerpo joven y hermoso, aquí se pone en juego el mismo mecanismo. Prédica de la castidad hecha en un desborde gozoso del lenguaje:

Tercera vez, del truco el atrio siente  
chocarse los marfiles voladores.  
Menos, aquella con esotra frente,  
petulcos cabritillos entre flores  
se alternan choque lujuriosamente.  
o celosos, o ya retozadores,  
que opuestamente se acometen bola y bola,  
hiriendo más feliz la de Loyola.

Al tiempo, pues, en que el aro aprieta  
su marfil el Doctor con mano activa,  
sin violarlo Loyola, una flaqueta  
del trofeo al marfil opuesto priva;  
su bola por el truco fugitiva,  
tan lince penetró, tan encañada,  
que en el bolillo se quedó clavada. (IV: CLXI-CLXII)

Más que enfrentamiento de bolas de billar en el paño verde, se vuelve una lucha cuerpo a cuerpo: las estrategias de cupido traspasan las jugadas, pero en el riesgo de su placer llevan el reverso de su renuncia.

Compaginar las descripciones dentro de los márgenes trazados por la copiosa literatura emblemática puesta en juego, opera como una garantía: aceptación de ciertas representaciones acordes con toda una ideología puesta en marcha por los jesuitas. Pero el diálogo que convoca el episodio, entre emblemas de amor terrenal y amor divino, subraya la anti-norma, lo excesivo, lo anómalo. Se aprovecha de tal enfrentamiento para desdibujar, para esfumar los límites de lo prohibido, incluyendo así, de contrabando, bajo la abigarrada capa de la erudición, lo que hay que reprimir.

Este estudio nos lleva a considerar la escritura del poema como un proceso de liberación realizado a través de las normas y en contra de ellas. Cada alusión, cada imagen, cada metáfora, cada descripción, cada canto emergen de un orden previo y posible de rastrear, un orden casi gráfico que en sí mismo da cabida e integra sus transgresiones. El proceso de liberación surge de esa dialéctica que va a resultar del escape relativo del orden simbólico.

*Esther Gimbernat de González*  
*University of Northern Colorado*