

JOSÉ PASCUAL BUXÓ

La poesía cristológica de Juan de Palafox.

LA POESÍA CRISTOLÓGICA DE JUAN DE PALAFOX

José Pascual Buxó
Universidad Nacional Autónoma de México

Consta por sus obras y por diferentes testigos que el Venerable Palafox fue muy dado a la oración mental, al punto —dice su biógrafo— que

Muchas noches enteras se quedaba en su Iglesia catedral, en particular en las Indias... pasándolas todas en oración, pidiéndole a Dios luz y misericordia para gobernarse y gobernar y para perdonarle tanto como le había ofendido...

Y añade González de Rosende, su biógrafo, que siendo Cristo “el único dechado y ejemplar que Dios propone a nuestra meditación en aquellos interiores retiros, para imitar y copiar sus virtudes verdaderas”, era natural que este Prelado lo tuviera como permanente refugio “en sus tentaciones y peligros”, al punto de que siempre traía consigo la “hechura de un Niño Jesús muy gracioso que le dieron en Flandes” y “eran tales los coloquios que tenía con él, que se podía sospechar que le respondía y hablaba”; pero al paso que se mostró “enamorado del Pesebre en que nació Cristo... lo fue muchísimo más de la Cruz en que murió”. Y, en efecto, en la *Vida interior* escrita por él mismo¹, dedicó el capítulo XLIV a tratar de aquellas “hablas interiores e ilustraciones con que comúnmente le suelen advertir o enseñar o alumbrar el alma”. Dice allí que

Este género de ilustraciones y hablas interiores le suceden frecuentemente, y apenas obra acción (la que puede ser dudosa) que no se la estén advirtiendo en el alma con palabras claras y formales, tanto que le aflige el averiguar si es Dios o no, y para acertar, consulta los mandamientos Divinos, la razón, los consejos evangélicos, a su confesor y con esto se aquieta.

En efecto, relata Palafox que esas voces que escucha claramente, en ocasiones le reprenden y otras le dicen “cosas que miran a su alivio”, particularmente cuando el alma compungida establece un diálogo amoroso con Dios. Son numerosos los ejemplos que da el Venerable de esos coloquios que pasan entre Dios y su alma, tan íntimos y personales son que —muy en el estilo de Santa Teresa—² el lenguaje

1 *Obras del Ilustrísimo... Don Juan de Palafox y Mendoza... Contiene La Vida Interior o Confesiones del. V. Autor...* En Madrid. En la Imprenta de Don Gabriel Ramírez... Año de MDCCLXII.

2 Santa Teresa trata por extenso acerca de “la manera que habla Dios al alma cuando es servido”; en el capítulo tercero de las “Moradas sextas” dice que: “son unas hablas con el alma de muchas maneras, unas parece vienen de fuera, otras de lo muy interior del alma, otras de lo superior de ella, otras tan en lo exterior, que se oyen con los oídos, porque parece es voz formada”. Y aclaraba, como hizo también san Juan, que tales “hablas con el ánima... pueden ser de Dios y también del demonio y de la propia imaginación, sin embargo —añade— quien tuviere mucha experiencia de las hablas de Dios, no se podrá engañar en esto —a mi parecer— de la imaginación”. Santa

empleado en ellos alcanza todas las afectivas modulaciones de la inmediata comunicación familiar. Así por ejemplo, cuando "él duda de hacer alguna cosa, en formando dictamen eclesiástico, oye que le dicen en el alma: *Mira que me enojaré si no lo haces...* Otras veces le dicen: *No temas, que yo te ayudaré*. Otras veces le dicen: *No hagas eso*, si es imperfecto lo que va a hacer; otras veces: *Al oratorio*. Otras: *Bien podías haber dejado de decir eso*". Y, en fin, pensando que quizá "fuera mejor reducir todo a mental", esto es, prescindir de tales coloquios y ajustarse al ejercicio de la meditación sin que en ella participen tan vivamente los sentidos exteriores, "siente que le dicen: *"Tan mal te va con esto? Todo esto es amor"*

A pesar del consuelo que le daban estas voces, y teniendo sin duda presentes aquellos comentarios de San Juan de la Cruz en que alerta a los que siguen el camino de perfección espiritual contra "el daño que puede haber en las aprehensiones del entendimiento por vía de lo que sobrenaturalmente se representa a los sentidos corporales exteriores", Palafox examina tales experiencias y las pone "a la luz de la razón y consejo (por que no se gobierne por estos sentimientos, ni locuciones, que pueden ser imaginaciones), proponiendo razones de duda, como que parecía soberbia defender esta causa él, callando otros mejores que no él..."

Refiriéndose en el capítulo XLI de su *Vida* a los ejercicios que practicaba cotidianamente, y en particular "Ejercicio Cuarto al pie de la Cruz, abrazado de ella y arrodillado, adorando la vida y muerte del Señor, pidiendo virtudes", Palafox transcribe *in extenso* una larga serie de jaculatorias en las cuales los acontecimientos de la vida de Jesús (encarnación, parto virgíneo, circuncisión, visitación, presentación en el templo, huida a Egipto, bautismo, etcétera, etcétera), sirven de pretexto para solicitarle, con piadosa exaltación del ánimo, que le haga merced de todas las virtudes cristianas:

Jesús mío, por vuestra Santa Circuncisión me habéis de dar que cortéis en mí lo malo y quede llena mi alma de lo bueno; y Vuestra Sangre, Señor, que tan presto se derramó por mí, lave mi alma y riegue mi corazón...

Antes, en el capítulo XXVI había llorado "este pecador el haber desperdiciado y malgastado estos trabajos con sus culpas" y pedía perdón a Cristo, como hablando directamente con él, según prescribía San Ignacio que se hicieran los "coloquios de misericordia" como conclusión de las contemplaciones verificadas en las correspondientes "composiciones de lugar":

A vuestros pies postrado estoy, asido de Vuestros pies. Mis labios en Vuestros pies están imprimiendo suspiros. Mis lágrimas (ya no mías sino Vuestras, pues sois vos quien me las da) están clamando que perdonéis. El corazón afligido y contrito, con afectos y sentimientos del alma, pide piedad para sí; gloria y alabanza para Vos.

Por este camino de oración y mortificación, practicado a lo largo de treinta años, confiesa Palafox haber llegado a un grado más alto en el camino de su perfeccionamiento espiritual, pues lo que primero fueron "ilustraciones del entendimiento", esto es, manifestaciones sobrenaturales dadas a través de las dramáticas imágenes registradas por los sentidos corporales, pasaron a convertirse en "un toque interior tierno y fuerte del amor divino" que, "inflamando" su alma, trasmite su "fuego" al corazón, provoca que "luego se ata la lengua, que no puede hablar..." o, como dice en otro pasaje, a la sola invocación del nombre de Jesús o María,

Se le inflama de manera el corazón... que parece que se le sale del pecho y de allí pasa a quitarle el habla y le dan unos gemidos tiernos, que nunca ha tenido sino de cuatro o cinco meses a esta parte, y hasta que se sosiega... ni puede hablar ni discurrir, sino llorar.

Si comparásemos los textos de las *Injusticias que intervinieron en la muerte de Cristo* a que nos referimos en la primera parte de este trabajo con los de la *Vida interior*, ahora considerados, podríamos llegar a una primera y radical conclusión: existe una diferencia fundamental entre el discurso del predicador evangélico y el coloquio íntimo de quien ejercita su alma para alcanzar la "divina unión", pues si el primero tiene un carácter público, didáctico y doctrinario, el segundo se centra en la expresión anhelante y convulsa de sentimientos piadosos o —cuando llegue el caso— de ciertas experiencias de carácter sobrenatural e inefable, esto es, imposibles de ser rectamente traducidas o transmitidas por medio de un discurso concatenado y racional. Bien decía san Juan —en su intento por "declarar" las canciones de la *Noche oscura*— que siendo

tan profundas las tinieblas y trabajos, así espirituales como temporales por que ordinariamente suelen pasar las dichosas almas para poder llegar a este alto estado de perfección, que ni basta ciencia humana para lo saber entender, ni experiencia para lo saber decir, porque sólo el que por ello pasa lo sabrá sentir, mas no decir.

Con todo, puesto en el brete de tener que "dar a entender" el sentido o sentidos de aquellas líras en que "canta el alma la dichosa ventura que tuvo en pasar por la oscura noche de la fe, en desnudez y purgación suya, a la unión con el Amado", tuvo que recurrir a la Sagradas Escrituras para encontrar en ellas alguna explicación aceptable para esos textos a un tiempo crípticos y alusivos, desnudos de toda pompa retórica y misteriosamente pletóricos de una experiencia sobrenatural que ya no cae propiamente en el entendimiento ni en la imaginación. Santa Teresa, en bretes semejantes, no ocultó su desconcierto ante la necesidad de dar cuenta razonable de sus experiencias místicas y sólo pudo llegar a la conclusión de que únicamente por medio de comparaciones y semejanzas podría darse una remota vislumbre de aquellas desconcertantes sensaciones del alma a las que ella misma calificó de "celestial locura".

No siempre, sin embargo, las desolaciones o consolaciones de su espíritu hubo de manifestarlas Palafox a través de la prosa doctrinaria o confesional, pues con no poca frecuencia recurrió también a la expresión lírica para dejar testimonio de sus ejercicios de meditación cerca de la divinidad. Con todo, y a pesar de que su obra poética fue reunida en el tomo VII de sus *Obras* (Madrid, 1762), publicadas bajo los auspicios de Carlos III, no alcanzó a tener en su tiempo —y aun me atrevería a decir que muy poco en el nuestro— el reconocimiento que le era debido. Culpable de este olvido de los historiadores y críticos literarios fue paradójicamente el editor de Palafox, su sobrino fray Joseph, quien en la "Advertencia" al tomo mencionado mostró la "repugnancia", es decir, su oposición a imprimir las poesías espirituales de su ilustre tío, pues las reputaba carentes del "aliño y peinado estilo que yo quisiera", tanto más que habrían de verlas "el docto, el leído, el culto, el crítico que más atienden a la letra que al espíritu" y no los frailes o personas enteramente entregadas a la sustancia de la meditación espiritual. A éstos recomendaba únicamente su lectura, porque —decía— en los versos del Venerable

No hay que buscar sutiles conceptos, elegantes locuciones, exquisitas frases, períodos rodados, peinada colocación de voces, equívocos ni bachillerías de que se viste la poesía profana, con aquel boato ruidoso que las más veces para todo es aire sin sustancia.

No es éste el lugar a propósito para entrar en la consideración de las ideas o, por mejor decir, los prejuicios literarios de fray Joseph acerca del estilo de los poemas de su tío —en efecto, mucho más cuidados y perfectos de lo que él estaba dispuesto a reconocer—³, sino sólo para transcribir algunas noticias del editor en torno a las circunstancias en que Palafox hallaba tiempo para escribir sus poesías:

El señor Obispo jamás concedió al ocio un instante. [Pero] cuando las ocupaciones le daban treguas, ocurriéndole algún lugar de la Sagrada Escritura, tomaba la pluma y le glosaba en el metro que le parecía, y luego dejaba aquella breve y honesta recreación sin volver más a ver ni reconocer lo que dejaba escrito. De esta suerte y en papeles sueltos escribió todos estos versos que un criado confidente iba recogiendo y poniendo en limpio, guardando los originales de que con suma legalidad hizo los tratados que damos a la estampa.

Ciertamente, fray Joseph tiene mucha razón cuando afirma que, en sus poesías, su tío glosaba en diversidad de metros muchos lugares de las Escrituras —y en ocasiones muy por extenso, como es el caso de los *Cánticos*—, pero por disculparlo de la censura que podría venirle de incurrir en la sospecha de que se recreara en esa actividad más de lo que convenía a un varón eclesiástico, disimula las energías que, a no dudarlo, dedicó Palafox a su producción en verso, que no es el resultado de una mera “ocurrencia” u “honesta recreación”, sino una actividad comprometida y programada, como bien sabría aquel criado que con tanto cuidado y fidelidad textual iba poniendo en limpio los poemas de su patrón y confidente.

Entre las poesías incluidas por fray Joseph en aquella magna y espléndida edición de las obras de Palafox, figuran varios sonetos cristológicos: “Al nombre de Jesús”, “Al Calvario y Cristo en él”, “A lo mismo” que el anterior, “Al descendimiento de la cruz”, “Al sepulcro de Cristo” y “A la resurrección de Cristo”. Como ya indiqué en otro lugar⁴, esos sonetos son la expresión artística de aquellos “coloquios de misericordia” que, dirigiéndose a Cristo, debe hacer el ejercitante al término de su meditación. Así por ejemplo, prevenía San Ignacio que en el quinto día de la tercera semana a la medianoche habrá de hacerse la contemplación de Cristo “desde la casa de Pilato hasta ser puesto en cruz... y a la mañana desde que fue alzado en cruz hasta que expiró”, y el sexto día a la medianoche, “desde la cruz, descendíéndole, hasta el monumento inclusive...”

Siguiendo la línea de aquel álbum de la vida, muerte y resurrección de Cristo que San Ignacio había confeccionado en los primeros días de su conversión, los *Ejercicios* señalan expresamente los textos evangélicos en que habrá de fundarse el ejercitante para darle calidad visible a su imaginaria “composición de lugar”. Pero como no todos los que tomaban los ejercicios poseerían esa especial capacidad de proyectar en su conciencia un conjunto animado de imágenes bíblicas, se les recomendaba que recordasen alguna pintura o estampa alusiva al tema de la meditación o, incluso, que tuviesen a la vista algún devocionario ilustrado que proporcionase los modelos iconográficos pertinentes. A este propósito se orientó, como ya dijimos, el libro de estampas concebido teológicamente por Jerónimo Nadal y realizado por el grabador Bernardo Passero, que no sólo tenía la ventaja de la excelencia artística de sus ilustraciones, sino que citaba todos los textos relativos

3 Puede consultarse a este propósito mi ensayo “Juan de Palafox y Mendoza: mística, poética, didáctica”, Juan de Palafox y Mendoza, *Poesías espirituales. Antología*, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, UNAM, y Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, México, 1995.

4 *Ibidem*, pp. 24-27.

a cada uno de los pasos que tocase comentar en las homilias o meditar en los ejercicios. No está en duda, según veremos, la capacidad eidética de Palafox y, con todo, al igual que sus contemporáneos, se sintió también atraído por aquellos libros de imágenes que ofrecían un modelo seguro y sancionado en qué fundar las consabidas "composiciones de lugar".

Examinemos ahora alguno de los poemas palafoxianos incluidos en las *Obras* de 1762. Dice así el segundo soneto "Al Calvario y Cristo en él", que remite a aquellos pasajes bíblicos en que se narran los extraordinarios fenómenos naturales que sobrevinieron al momento en que Cristo rendía su espíritu. Dice así el segundo de esos sonetos:

Que del mundo la máquina se rompa,
hagan señal los cielos y elementos,
bramen las aguas al bramar los vientos,
el risco tiemble, el aire se corrompa.

Que al triste son de la lúgubre trompa
los insensibles muestren sentimientos,
caigan las torres, falten los cimientos,
del Templo cese la soberbia pompa.

Que el sol se eclipse estando padeciendo
la Causa Universal de tierra y Cielo,
no hay en Cielo ni en tierra a quien no asombre.

Mas ¡ay dolor! que estándole rompiendo,
Cielo, elementos, aires, Templo y velo
aún no se ablande el corazón del hombre.

Atendamos a dos aspectos relevantes en la estructuración de este soneto: primero, el relativo a su forma literaria; después, a la particular utilización de sus referentes bíblicos. Consideradas en las relaciones que se establecen entre los componentes semánticos de cada una de las cuatro estrofas, diríamos que éstas presentan una formulación cuasi silogística: el conjunto de *a*, *b*, *c* y *d* (esto es, la serie de elementos naturales de que se compone el *mundo*) se conmueve ante la muerte de Cristo, sólo el hombre, el último y privilegiado eslabón de esa serie, que es el directamente beneficiado por el sacrificio de su Redentor, permanece paradójicamente insensible ante la universal tragedia. Para reforzar estilísticamente la contumacia humana, Palafox recurrió a un antiguo artificio retórico consistente en diseminar en las tres primeras estrofas los diversos elementos de un conjunto conceptualmente ordenado para luego recolectarlos en la última. Así, en el primer cuarteto se instauran los componentes del *mundo* entendido como el "agregado de todas las criaturas racionales e irracionales, sensibles e insensibles que componen el universo" (*Diccionario de Autoridades*); es decir, *tierra* y *cielo* que, a su vez, se subdividen o analizan en sus elementos naturales: *aguas*, *vientos*, *aires*, *riscos*. El segundo cuarteto instaure un nuevo conjunto de dos miembros, *torres* y *Templo*, pertenecientes a una jerarquía más humana que natural, en la medida en que éste último alude a la religión judía y, tácitamente, a las injusticias cometidas contra Cristo. El primer terceto retoma el componente *cielo*, considerado ahora en su dicotomía natural-divino: el Sol eclipsado, *id est*, asumido como correlato fúnebre de la muerte del Hijo de Dios, creador del Cielo y la tierra, "asombra" o conmueve a toda la creación. El último terceto recoge todos los elementos anteriormente diseminados, para dejar fuera de esa cadena "lógica" que va del criador a lo criado solamente al hombre, el cual dotado de "corazón", esto es, de alma y sentimientos, es el único que no se conmueve del sacrificio de su Redentor.

Como se recordará, Dámaso Alonso examinó con detalle y perspicacia esa universal "Táctica de los conjuntos semejantes en la expresión literaria"⁵ reiteradamente empleada, con muy diversa fortuna, por poetas cultos y populares de todos los tiempos. Ejemplos insignes en la España del Siglo de Oro son Lope de Vega y Góngora, cuyos sonetos "Si la grana del labio a Celia mueve" y "¡Oh excelso muro, oh torres coronadas" —u otros semejantes— pudieron haber servido de modelo a Palafox. Las piezas poéticas compuestas con base en el establecimiento de correlaciones sintácticas y correspondencias semánticas entre elementos léxicos plurales, tienden —tal es el caso de los ejemplos aludidos— a postular una perfecta unidad conceptual entre elementos diversos; pero en el soneto del obispo novohispano el mismo recurso estilístico se pone al servicio de un doble propósito significativo; por una parte, el de confirmar la unidad de la creación divina y la común respuesta de sus distintos componentes ante un hecho de trascendencia universal y, por otra, destacar la paradójica disonancia de uno de ellos, el hombre, el más favorecido por su Creador y, sin embargo, insensible al sacrificio de su Redentor. He aquí, a mi juicio, el uso original que hace Palafox de este procedimiento estilístico utilizado generalmente para mostrar —con formalidad casi matemática— la armonía y esencial compatibilidad de las diversas criaturas mundanas, en tanto que el Obispo establece, de entrada, la conformidad de las reacciones del cielo y la tierra —esto es, del universo entero— ante la muerte del Salvador, sólo para destacar de manera más contundente la trágica excepción del hombre.

Ya hemos mostrado en lo que antecede que tanto la predicación como la ejercitación espiritual parten de un proceso de explicación y glosa de los textos sagrados; pero por lo que toca a los ejercicios de cuño ignaciano, cabe añadir que los ejercitantes han de verificar en su conciencia una virtual transcodificación de los relatos evangélicos en los términos de su representación icónica. A partir de esta premisa, vayamos ahora al examen de la peculiar architextualidad del soneto palafoxiano, así como de su muy probable vinculación con los textos evangélicos y los modelos gráficos de la obra de Nadal y Passero.

Conviene señalar que en el capítulo XLIX de las *Injusticias que intervinieron en la muerte de Cristo* que lleva por título "Del sentimiento de la naturaleza en la muerte del Señor", el propio Palafox había dedicado un largo comentario a los pasajes del Evangelio de san Mateo (27, 45, 51 y 52) donde se dice que "desde la hora sexta fueron tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora de nona... Y he aquí que el velo del templo se rompió en dos, de alto a bajo, y la tierra tembló y las piedras se hendieron", que es precisamente el principal hipotexto del soneto que estudiamos y en el que se origina su tema central. La exégesis propuesta por Palafox es la siguiente:

Y en mi modo de entender, la relación de que se rompió el velo, que se estremeció la tierra y que se hicieron pedazos los peñascos, fue una tácita, aunque clara reprehensión a los racionales de que no hicieron sentimiento en la muerte del Señor, cuando lo hacían los insensibles.

Y dice también que aquellas palabras "que manifestaban haberse rasgado el velo de arriba abajo, a *summo usque deorsum*, significan todo el misterio de la Redención del hombre: de arriba, desde el cielo descendió el Verbo abajo, esto es, al mundo". No hay pues ninguna duda acerca del significado teológico que debemos atribuir a

5 D. Alonso y C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 1956.

los sonetos palafoxianos al Cristo crucificado y expirante, pero quedan aún por examinar otras cuestiones relativas a su composición artística, esto es, a su aprovechamiento de los textos evangélicos y a su particular modo de proceder en la representación figurada del "Calvario y Cristo en él".

Por cuanto toca al primer punto, conviene observar que en el comentario citado, Palafox sólo hizo referencia explícita al texto de Mateo; los otros evangelistas son apenas aludidos de manera genérica. ("Dicen los evangelistas, que luego que vieron esto el centurión y otros que estaban allí, conocieron que era Dios"). Y, sin embargo, Lucas (23, 48) y Juan (19, 41-42) dieron testimonio de que la multitud que asistía a ese trágico espectáculo, "viendo lo que había acontecido, se volvían hiriendo los pechos" y de cómo José de Arimatea, Nicodemo y las Marías reverenciaron el cuerpo yerto de Jesús y lo prepararon piadosamente para su entierro. No es esto, sin embargo, lo que Palafox quería ponderar en su soneto, sino la dureza y contumacia del hombre —de los pecadores en general— ante la muerte del Redentor, ejemplificada, claro está, no en la mortal pesadumbre de sus discípulos y seguidores, sino en las crueles burlas de los sicarios y, sobre todo, en el afán temeroso y vengativo de los sacerdotes del antiguo templo. A estos últimos correspondería hiperbólicamente equiparar al cristiano que no ha logrado liberarse de sus pecados particulares y emprende, con ese fin, el examen de su conciencia para "limpiarse y para mejor se confesar", como pedía San Ignacio a los que tomaban sus ejercicios.

Es notable en los dos sonetos "Al Calvario y Cristo en él", la dinámica representación de aquel ámbito tenebroso y amenazante en que ocurren la muerte y el traspaso de Jesús: el disolverse con estrépito la "máquina" del mundo, el bramar de las aguas y los vientos, la corrupción del aire, el desgajamiento de los riscos y peñascos, el desfondamiento de los edificios, la ruptura del velo del Templo judaico, las tinieblas que invaden el día por causa del sol eclipsado, etc., anuncian la inminencia de un segundo caos, datos que —como se recordará— no figuran en el hipotexto evangélico. A un conocedor de aquél género de "composiciones de lugar" que estaban obligados a construir imaginariamente los ejercitantes de San Ignacio, podrá parecerle obvio que Palafox haya compuesto su visión del Calvario de conformidad con aquel principio de "ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo" que se ha de contemplar como sustento sensible a la meditación de los pecados. En efecto, Palafox procedió de tal manera, pero no con la ingenuidad de un ejercitante mostrenco, sino de la refinada manera que acostumbraban los poetas de educación clásica, a saber, por medio de la descripción literaria o *ekphrasis* de alguna obra pictórica; en este caso, como procuraremos mostrar, de una lámina o grupo de láminas de Bernardo Passero en el citado libro de *Imágenes de la historia evangélica*.

Pero con el fin de que no parezca caprichosa o infundada nuestra proposición, convendrá recordar que el obispo de la Puebla de los Angeles compuso todo un tratado (*Varón de deseos*, México, 1642) utilizando como recurso fundamental la glosa y comentario de un libro de emblemas cristianos: los *Pia desideria* o *Vir desideriorum* del padre jesuita Hermano Hugón (Amberes, 1624). Decía Palafox en la "Introducción" a su libro:

Habiendo, pues, reconocido cuán útiles y necesarios son los deseos para la vida espiritual y para llegar con la contemplación a algún conocimiento... resolvimos poner en conveniente forma, a nuestro intento, el *Varón de deseos* del Padre Hermano Hugón... que algunos años antes llegó a nuestras manos.

Y, explicando su proceder literario y su propósito doctrinal, continuaba diciendo Palafox:

El asunto de este grave y pío religioso fue describir en esta vida mortal por dónde se llega a la eterna... *poniendo a la vista las imágenes muy devotas, sentimientos muy espirituales, motes muy ajustados a las Sagradas Escrituras, ilustrados de otros escritores santos y doctos... De todo esto sólo nos valemos de la disposición de las imágenes, que no dejan de representar muy vivamente esos afectos, y de los lugares de las Sagradas Escrituras...*⁶

Y así fue, en efecto, pues a partir de cada uno de los emblemas del libro de Hugón, Palafox describió con abundancia los sentimientos que privan en cada una de las etapas del camino interior que han de seguir las almas para alcanzar su deseada unión con Dios, esto es, su tránsito por las vías purgativa, iluminativa y unitiva. Asimismo, es más que probable que también para la composición de sus sonetos cristológicos, haya recurrido Palafox al estímulo de las elocuentísimas imágenes de Passero. Y aquí el término "elocuente" no es un epíteto caprichoso, sino un intento de definición por medio de la cual podamos referirnos a la naturaleza semiótica de aquellos procesos en que se ha verificado la transcodificación de una obra de arte en un texto verbal, o a la inversa, de un texto literario en una puntual representación icónica..

La *ekphrasis* clásica —como se sabe— consiste en la detallada descripción literaria de una pintura o escultura; en tal caso, el escritor se ve obligado a sustituir por una serie de enunciados sucesivos los componentes de aquel conjunto de imágenes que se despliegan de manera simultánea en el espacio compacto que caracteriza la naturaleza perceptible de las obras plásticas: lo que en éstas se ofrece al espectador como una totalidad visual orgánica, en su transcodificación verbal se transmuta en una serie de enunciados analíticos que, al ser reintegrados en su unidad en la mente del lector, les permiten recobrar —en el mejor de los casos— su entidad originaria, es decir, su primitivo estatuto icónico. Lo que hace posible la reconstitución icónica de una obra de arte a partir de su descripción literaria es, sobre su evidente diferencia formal, la equivalencia sustancial de los signos pertenecientes tanto a un sistema icónico como a un sistema verbal, y a esa intrínseca equivalencia aludía sin duda el clásico dicho de *ut pictura poesis*: la pintura habla y la poesía pinta.

En su abstracta representación sonora de las cosas del mundo, las palabras solicitan al usuario la corroboración de una presencia objetiva y perceptible, esto es, la selección de una imagen que corresponda —por naturaleza o por convención simbólica— a la idea del objeto designado; las imágenes, por su parte, apelan implícitamente a un contenido cognoscible a través de la representación visible o "encarnada" de objetos particulares; por tal razón, los signos icónicos tendrán que ser descritos o interpretados por medios verbales cada vez que quiera precisarse su contenido semántico específico, puesto que sólo los sistemas lingüísticos pueden desempeñar la función metatextual de convertir todas las clases de signos (icónicos, gestuales, vestimentarios, etc.) en signos de su propia clase.

Pero así como la palabra es capaz de transformar una representación icónica en un texto literario, así también por medios icónicos puede verificarse la transcodificación de un texto literario en una obra plástica; es decir, puede darse lugar a una *ekphrasis* inversa, que va de lo verbal a lo icónico, del texto literario a su representación visual, que es lo que comúnmente conocemos como ilustración o,

6 Las cursivas son nuestras.

en el extremo más complejo, como pintura programática. Tal es, por supuesto, el caso de la *Evangelicae Historiae Imagines*: Nadal conjuntó los versículos evangélicos pertinentes a cada paso de la vida, pasión y muerte de Jesús, y Passero les dio su representación figurativa. Pero hay más, la transformación literaria de una ilustración o *ekphrasis* icónica puede ser, a su vez, el punto de partida de una restitución —más o menos fiel— del hipotexto originario: es lo que sucede en aquellos casos en que el literato procede a la descripción o adaptación verbal de un texto icónico. En todos los casos, el resultado de estas operaciones es un verdadero *palimpsesto* en el que se entrecruzan las huellas de diferentes operaciones semióticas, a saber, primero, la transcodificación o *ekphrasis* de un hipotexto A en un "hipertexto" icónico B, el cual —a su turno— pasará a ser un hipotexto icónico A recodificado en los términos de un segundo hipertexto verbal B. Dicho de manera más directa: los sonetos de Palafox a Cristo en el Calvario tienen como hipotexto de partida, no sólo los pasajes evangélicos correspondientes, sino —además y de manera muy preponderante— algunas de las interpretaciones icónicas de Bernardo Passero, a las que se debe, en muy considerable medida, su peculiar estructura poética.

Cuatro de los grabados de Passero relativos a la Crucifixión, erección de la Cruz y muerte de Jesús son notables por la rara habilidad con que el artista consiguió representar aquel ámbito tenebroso descrito en los Evangelios. En todos ellos, el débil fulgor de un sol eclipsado y detenido sobre el ápice de la cruz en que Cristo agoniza, moldea el contorno de objetos y figuras, como si toda la naturaleza se hubiese súbitamente transformado en una doliente y fantasmal representación del fin del mundo. Como las demás, la lámina 130 ostenta en la parte superior el mote o título, *Emissio Spiritus* y, debajo de él, las referencias textuales a Mateo 27, Marcos 15, Lucas 23 y Juan 19. Al pie del grabado se hallan inscritas en un recuadro las explicaciones de las letras que, colocadas en la cercanía de objetos o personas, registran breves textos evangélicos. En la parte central del grabado se levanta la altísima cruz del Cristo expirante, con su correspondiente letra alusiva a la entrega de su espíritu; sobre el ápice de la cruz, alineados con la cabeza yerta de Cristo, un sol y una luna diminutos, velados por en aire tenso y acerado ("Mas Jesús, habiendo otra vez exclamado con grande voz, dio el espíritu...Y cerca de la hora sexta fueron tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora de nona", Mateo 27, 51). En los flancos, las cruces laterales del buen y del mal Ladrón, a quien fractura las rodillas con un garrote un esbirro subido en una escalera. (Juan, 19, 32). Y a la izquierda del espectador, invadiendo el primer plano, dos centuriones sobre caballos en escorzo, uno de los cuales, provisto de una lanza descomunal, hiere en el costado a Jesucristo. Casi ocultas detrás de los centuriones, y al pie de la cruz de Cristo, dos figuras femeninas sin letra que las identifique, pero que aluden sin duda a aquellas mujeres que habían seguido a Jesús y le servían (Marcos 15, 40 y 41). A la derecha, dos grupos; el primero compuesto por tres figuras femeninas, dobladas sobre sí mismas, cubiertas con mantos y vueltas las espaldas a la escena que las atemoriza, representan, como indica su letra, aquella "multitud de los que estaban presentes a este espectáculo" que "viendo lo que había acontecido, se volvía hiriendo sus pechos" (Lucas, 23, 48). El segundo grupo integrado por cuatro figuras masculinas son —aunque también carecen de letra que los identifique— el "pueblo" que escarnecía a Jesús burlándose de él.

A estas figuras del primer plano de la representación, bañadas por una gélida luz mortecina, se contraponen las del segundo plano de la representación, apenas vislumbradas en la lejanía borrosa. Si la cruz de Cristo sirve de eje vertical que,

yendo de lo alto a lo bajo del espacio representado, establece dos zonas laterales dominadas por las cruces de los ladrones, una línea ideal que cruza horizontalmente por la mitad del espacio a la altura de los pies del Crucificado, determina una neta separación entre las escenas relacionadas con la muerte de Cristo y las que corresponden a las causas y a los efectos de ésta. Precisamente en el cruce de estas líneas ideales, a la izquierda del espectador, se instala un grupo de hasta cinco personajes masculinos que visten atuendos talares: son los príncipes de los sacerdotes hebreos que, junto con los escribas y los ancianos de su pueblo, entraron en consejo contra Cristo para entregarle a la muerte (Mateo, 27, 1 y Marcos, 15, 1). Más al fondo, las torres de Jerusalén y, del otro lado, el templo que, ya rotos sus velos, permite contemplar la intensa luz que irradia desde su interior; cerca de ahí, se abre el espantoso tajo de una gran roca partida por la mitad. Por supuesto, las letras que les corresponden remiten a aquellos pasajes evangélicos que narran cómo "el velo del templo se rompió en dos, de alto a bajo, y la tierra tembló y las piedras se hendieron". (Mateo, 27, 51; Marcos, 15, 38).

Imaginemos ahora a Palafox en el trance de una de aquellas meditaciones que practicaba cotidianamente y, en particular, de los ejercicios en que, puesto de rodillas al pie de la Cruz, se dolía de la maldad de quienes provocaron la muerte del Salvador. La memoria de Palafox era proverbial, al punto de no necesitar la consulta de ningún libro a la hora de requerir una cita oportuna. Recordaría, pues, con fidelidad todos los pasajes relativos a la vida, pasión, muerte y resurrección de Jesús, y haría todos los esfuerzos de imaginación necesarios para reconstruir mentalmente la sobrecogedora escena de la *Emissio Spiritus*. Pero, en verdad, los relatos evangélicos en que se sustentan las imaginarias composiciones de lugar, son escuetos, lapidarios, casi privados de sustancia descriptiva que dé pábulo a la fantasía creadora y a los sentimientos piadosos; para verse interactuar con las personas bíblicas y concederles rostros y actitudes memorables, el ejercitante tiene que recurrir fatalmente a los recursos encantatorios del arte, como bien sabía Ignacio de Loyola. Porque aunque el fin práctico de los ejercicios espirituales sea el de enderezar la vida pecadora y ajustarla en todo a la voluntad divina, es preciso que para el logro de tal fin el ejercitante sea capaz de establecer las condiciones simbólicas de una convivencia reiterada con las personas bíblicas en todos aquellos dramáticos acontecimientos relatados por las historias sagradas; esto es, debe ser capaz de crear un espejo interior en el cual esas historias —como en una removible cinta cinematográfica— puedan proyectarse al vivo, una vez y otra, sin perder jamás el sentido que canónicamente se les ha acordado, tanto a su lección moral como sobrenatural. En suma, ha de crear una convincente ficción imaginaria con los materiales históricos proporcionados por los Evangelios que haga posible esa convivencia ritual, interior y cotidiana del ejercitante con los acontecimientos de la historia sagrada y, consecuentemente, lo sitúe en las mismas fuentes de los grandes misterios de la Iglesia.

Es aquella necesidad de dar a los acontecimientos reflejados en el espejo de la memoria el máximo de veracidad y certidumbre lo que orilla a los grandes ejercitantes a dar a sus imaginaciones virtuales el carácter de una representación artística. No se conforman, como los ejercitantes mostrencos, con el puro acatamiento de las verdades del dogma y la reviviscencia de las figuras más convencionales; es preciso que esas verdades y esas figuras adquieran la subsistencia que sólo puede garantizarles el arte. Si como predicador Palafox podía echar mano sin cansancio de los métodos de la glosa y el comentario bíblico, como poeta se sentía obligado a recurrir a los artificios compositivos del arte. De ahí que sus

sonetos cristológicos no sean un sermón versificado, como puede haber muchos, sino una intencionada transformación artística de la materia evangélica. En el logro de ese propósito, le fueron de gran utilidad los recursos estilísticos empleados por Passero en su *ekphrasis* icónica de la *Emissio Spiritus*.

Recordemos la primera estrofa del segundo soneto "Al Calvario y Cristo en él":

Que del mundo la máquina se rompa,
hagan señal los cielos y elementos,
bramen las aguas al bramar los vientos,
el risco tiemble, el aire se corrompa.

Desde luego, subyacen en ella —a manera de un texto aludido cuyo conocimiento será de todo punto indispensable para comprender el significado del nuevo texto— los pasajes evangélicos relativos a la muerte de Cristo, pero Palafox no recurrió a la cita, la glosa o al comentario de ninguno de ellos en la composición de un poema que se caracteriza por la enérgica descripción de aquellos fenómenos naturales que eran, más que eso, signo inequívoco de una tragedia sobrenatural. Es más, ninguno de los evangelistas creyó necesario dar una imagen sensible e impactante de aquel estrago: sus enunciados escuetos no tienen el propósito de crear una imagen convincente y sobrecogedora de la muerte del Hijo del Hombre, sino la de ser interpretados a la luz del cumplimiento de un designio divino, como bien puede inferirse de san Juan 18, 28: "Después de esto [del encargo a Juan de la Virgen María] sabiendo Jesús que todas las cosas eran ya cumplidas, para que la Escritura se cumpliera, dijo: Sed tengo".

Dicho de manera general, los textos evangélicos narran la historia del Cristo con la intención de que sea interpretada en su propia clave simbólico teológica; en cambio, los sonetos de Palafox —o los de Lope o los de Góngora— dan testimonio de esa historia desde una doble perspectiva dogmática y personal, esto es, del sacrificio universal del Redentor y de la cuita de la propia salvación.

Penitente, contemplando al Crucificado —ya teniendo a la vista las estampas de Passero, ya interiorizándolas en su imaginación—, Palafox se sitúa dentro de la escena trágica, percibe todos los lúgubres sonidos, respira anhelante el aire tenso y corrompido por aquel monumental eclipse, y su espíritu se perturba, ya no con la memoria del relato bíblico, sino con aquellas vivas imágenes del Calvario en las que ha penetrado su espíritu y que le descubren en todos los aspectos del mundo y la naturaleza (sol, luna, cielo, vientos, riscos, torres...) un duelo del que sólo el hombre —quizás él mismo, por sus pecados— es capaz de sentirse ajeno:

Mas ¡ay dolor! que estándole rompiendo,
cielo, elementos, aire, Templo y velo
aún no se ablande el corazón del hombre.