

# LÍRICA CULTA DE LA COLONIA: HERNANDO DOMÍNGUEZ CAMARGO

---

Georgina Sabat de Rivers  
State University of New York at Stony Brook

---

*La poesía es el lenguaje en su función estética.*

—Roman Jakobson<sup>1</sup>

**I** Se ha dicho que la poesía hispanoamericana, la lírica culta, que es la que vamos a tratar, se desarrolló con Balbuena cuando ya se habían escrito composiciones de tipo narrativo que apuntaban hacia la épica, género que, como se sabe, gozaba de gran prestigio en la época. De los tres grandes poetas de la Colonia: Bernardo de Balbuena, Hernando Domínguez Camargo y Sor Juana Inés de la Cruz, solamente la monja, que sí nos dejó piezas autobiográficas y de teatro que ellos no cultivaron, no escribió un poema de tipo heroico.

España pasó a América no sólo su lengua elevada por Antonio de Nebrija al rango de imperial —ese símbolo primordial de la cultura europea— sino toda la tradición adquirida en sus largos años de historia literaria: su contacto con el mundo árabe reflejado en los ingenuos versos de las canciones populares, y la lírica provenzal que anticipaba el *dolce stil nuovo* de Dante y de Petrarca, y la poesía de Virgilio y Horacio, quienes abrieron en su poesía las puertas al exterior, inaugurando una visión diferente del intimismo. El Renacimiento heredó todas estas corrientes distintas y las acomodó a las formas de versificación que, a través de Italia, le ofrecía la herencia más antigua de Grecia y Roma. La Península, al conformar a América a su modo de escribir renacentista, le dio un carácter cosmopolita. De ahí que Octavio Paz pueda decir que la literatura hispanoamericana hace un recorrido inverso al de la literatura mundial: va de lo internacional a lo nacional y regional; recoge su tradición indígena, y así enriquecida, vuelve a presentarse en la palestra universal (12)<sup>2</sup>. También Raimundo Lida ha hablado de esta vocación, volcada al exterior de la literatura hispanoamericana: "Hispanoamérica es, sí, muy americana y muy hispánica, pero . . . sus mejores hijos se han destacado por su vocación de universalidad" (90-91)<sup>3</sup>. Sor Juana Inés de la Cruz presenta en su obra poética rasgos acusados de sus preocupaciones de mujer, de su mundo criollo, mestizo, indio o negro, pero su mensaje va dirigido, alto y claro, a todos los ámbitos del orbe.

A principios del siglo XVII, en América fueron teóricos de la poesía, además de poetas, Bernardo de Balbuena y Clarinda, la anónima autora

del *Discurso en loor de la poesía*, para dar dos ejemplos conocidos y destacados<sup>4</sup>. Y puede decirse que la poesía hispanoamericana no dio traspies, que comienza en estado de adultez. No nace con la niña medieval del *Cantar de Mio Cid*; lo hace en plenitud, con la seguramente hermosa, madura y letrada mujer, doña Isabel de Tobar y Guzmán, que es ya madre y viuda exigente al par que musa inspiradora de *Grandeza Mexicana*.

A ese bagaje literario que vino de Europa, por fuerza hay que añadir el espíritu poético que permaneció en América, los ideales y modos de vida del hombre precolombino y del negro que llegó después del europeo; América ha servido de habitat para todos. Antes de la llegada de los españoles existían en América cantos que recogían las vivencias repetidas y universales del ser humano; poesía de carácter personal y social, colectiva, religiosa y de acento épico. De todo ello se halla en los areítos antillanos, en las canciones mayas, aztecas, otomíes, quichés, cakchiqueles . . . , en los "jaillis" y "taquis" de lo que fue el Imperio Incaico. Antes de Calderón, ya sabían que la vida era un sueño, y Jorge Manrique y Quevedo no eran sino recientes reveladores, por ejemplo, de la fugacidad eterna de la vida:

El río pasa, pasa,  
y nunca cesa.  
El viento pasa, pasa,  
y nunca cesa.  
La vida pasa:  
¡nunca regresa! (. . . )  
Ayer florecía:  
¡hoy se marchita! (Crema 22)

Los temas básicos de la lírica precolombina mesoamericana: el colorido de las flores, las plumas y las piedras preciosas, la gran preocupación con la muerte, y, más tarde, la musicalidad propia de la raza negra, por fuerza han denotado su presencia a través de los siglos, así como la tradición de oralidad propia de los pueblos precolombinos; todo ello forma parte del suelo y del sentir americanos. Además de las europeas, no podemos dejar de tener en cuenta todas estas aportaciones si queremos entender mejor la literatura que nació en América: el cromatismo del humanista Balbuena, la musicalidad y el candor travieso de la poesía de González de Eslava, la obsesión con la muerte y la negra mordacidad de Juan del Valle y Caviedes, la verbosidad tan escritural de Domínguez Camargo, los villancicos en nahuatl de Sor Juana son presencias más o menos aparentes que descubrimos en la poesía hispanoamericana. Si este siglo ha visto a un Darío, a un Vallejo, a una Mistral, a un Huidobro, a un Neruda, por citar sólo a los de categoría mayúscula así ya clasificados por la historia, es porque la excelencia de su poesía venía forjándose desde hacía siglos.

El siglo XVII es el siglo del Barroco Americano (o Barròco de Indias)

que, como es sabido, se prolongó hasta bien entrado el XVIII y que, como ya dijimos, había empezado a alborear con Balbuena, se precisó con Domínguez Camargo y llegó a su cumbre con Sor Juana, entre otros muy buenos. Es precisamente la poesía barroca el género que mejor representa a este período, el que alcanzó, entre todos, verdadera excelencia, y el que le da su carácter distintivo al siglo que tratamos, como lo señaló hace años Alfonso Reyes<sup>5</sup>; por ello causa cierta extrañeza que los estudios revisionistas de la literatura colonial no le hayan prestado mayor atención. Los virreinos, sobre todo, dan muestra de una gran riqueza en su asentamiento dentro de las metrópolis; ahí se desarrolla la élite letrada y culta de la que ha hablado Rama, y se cultiva la cortesía en el trato en medio del ocio de que disfruta una minoría privilegiada:

La mar quieta de la existencia colonial en el siglo XVII, erguida sobre la doble plataforma del estado paternalista y de la iglesia fiscalizadora, disfrutando de la fácil economía natural y la barata mano de obra de las masas indígenas, apenas si se agita cuando el pirata protestante asola las desguarnecidas costas. (Picón Salas 108)

Las manifestaciones barrocas, lo mismo que lo habían sido las renacentistas, eran aceptadas por los españoles y los criollos que vivían en América, "lugar de avanzada" del mundo europeo a través del español, y se extendían "con tanta o mayor rapidez que en la Península" (Carilla 1969: 7). No era cuestión de seguir a la metrópolis: era el reconocimiento que se prestaba a una cultura que se consideraba propia y que, como dijo Carilla, llegaba a América envuelta con el prestigio de lo antiguo y de lo moderno, más los "acentos extraordinarios [que poseía] hasta convertirla en signo fundamental de la época" (1969: 8)

Al principio del siglo XVII en España, hallamos a dos grandes poetas que dominan el horizonte de la poesía española: Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635) y Luis de Góngora y Argote (1611-1627). Se reconoce que este último representará a la nueva poesía, a la lírica del futuro; a Lope como al gran tradicionalista que manifestó estas tendencias en el teatro, sobre todo, y en la poesía de tipo popular así como en la lírica culta. Sin embargo, según dijo Alfonso Reyes, es como si Lope hubiera sólo levantado el velo de la poesía y apenas dejado entender "que el placer de investigar en lo oscuro forma parte del placer estético, y que nos hace el bien de avivarnos el espíritu" (1945:169). Un ejemplo del enorme vitalismo de la época podemos hallarlo en las palabras culteranas, que, en su disyunción y colorido son como piezas dispersas de un rompecabezas cuyo cuadro se levanta ante nuestros ojos sorprendiéndonos con su belleza. Las palabras conceptistas requieren el trabajo de nuestro entendimiento para desentrañar su contenido y encontrar la idea: recurso literario que constituye una fiesta para la inteligencia. Todo ello constituía un enorme placer para la muy

aguda y despierta mente de la época. En cuanto a la persistencia del Barroco en América, podría explicarla aspectos relacionados con la “contraconquista” de la que ha hablado Lezama Lima (302-25)<sup>6</sup>: América “reemplaza” a España al mantener vivo un arte esplendoroso que ya terminaba o había terminado en la Península y que representaba la forma más alta de poesía de una época pródiga en genios, que al criollo le interesaba conservar. Así podemos comprender a otro poeta colonial, Juan Bautista Aguirre, con su barroco tardío.

Entre otras cosas, a través del pragmatismo y de la introspección que cultivaba el Barroco —de fuerte sello jesuítico—, el criollo tomaba, cada vez más, conciencia de sí mismo y de su personalidad diferente a la del español, y para conseguir sus fines de tipo político y social, le importaba mantener, hacer suyos, el refinamiento de la inteligencia. Recordemos, pues, para lo que sigue, las dos características básicas de la persona literaria hispanoamericana: el cultivo del saber y la búsqueda de la identidad propia.

II. Entre los muchos cultivadores de la lírica culterana en el Nuevo Mundo, de los cuales hemos ya señalado algunos, el más grande Góngora americano —tan culto y erudito como antes lo fue Balbuena y lo sería luego Sor Juana— es, sin duda alguna, el neogranadino nacido en Santa Fe de Bogotá, Hernando Domínguez Camargo (1606-1659), hijo de padre español y madre criolla, quien había sido seminarista con los jesuitas, llegando a ser sacerdote novel, y luego, al parecer, fue expulsado de la orden por “el castigo que merecían sus graves faltas,” según explicó la Compañía de Jesús, veredicto que da motivo a variadas especulaciones<sup>7</sup>. Pertenece, pues, Domínguez Camargo a la élite cultural y clerical urbana, que hemos mencionado antes, en su doble carácter de sacerdote y ministro del poder, ya que desempeñaba cargos eclesiásticos que así lo acreditan. Inmerecidamente olvidado durante siglos, y rechazado por Menéndez y Pelayo en su horror por todo lo que sonara a gongorismo, fue “descubierto” por Gerardo Diego en la reivindicación que hicieron los poetas de la Generación del 27 de la poesía gongorina. En su *Antología poética en honor de Góngora*, lo aclama como el poeta más “ceñidamente adicto a Góngora” en un elogio que tiene un sí es no es de ambiguo (40)<sup>8</sup>. Esto provocó el interés de otros críticos como Dámaso Alonso, Emilio Carilla, Alfonso Méndez Plancarte. . . Posteriormente se ocupó de él el hispanista italiano Giovanni Meo Zilio.

Hacia el final de su vida vivió Domínguez Camargo en Tunja, hogar que había sido antes de Juan de Castellanos, más tarde de Juan Rodríguez Freyle, y lo sería después de la Madre Castillo, y donde quedaban rastros de la vida cultural que se había ido propiciando; lugar, también, donde, si hemos de juzgar por la “autobiografía del vilipendio” de la Madre Castillo, era entonces un nido de rencillas y de envidiosos, según ya había reseñado el mencionado Castellanos, el escritor de las miles de octavas de su poema

heroico, *Elegía de varones ilustres*:

Justo será tractar del fundamento  
de Tunja, donde tengo mi reposo  
con una medianía de sustento, (. . . )  
Pero con saña de furor rabioso  
envidias encarescen el bocado;  
cuenta más de lo que es el codicioso,  
quíerelo cercenar el desalmado.  
Suma miseria es ser envidioso,  
mas muy mayor el no ser envidiado.  
Mordido soy deste crüel veneno  
que nunca tuve yo del bien ajeno . . . (Gómez Restrepo 41)

La personalidad de Domínguez Camargo debía ser muy cercana a la del poeta cordobés: amante de la belleza y de lo exquisito, y con un fuerte apego sensual que transpira en su poesía. De otro modo no hubiera sido posible la captación y asimilación tan totales de la técnica culteranista; ya poco después de su muerte se le había dado el título indiscutible de "primogénito de Góngora" (Torres Quintero CXLVII-CXLIX) por su, sin embargo, no muy extensa obra poética. A renglón seguido hay que subrayar que no se trata de servilismo poético, sino de un trabajo de orfebrería lírica, de sincretismo literario con "apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado" (Lezama Lima 39) que lo lleva a adaptar la lírica barroca culterana a sus temas propios, quien halló en ella su mejor modelo. Nada hay de extraño en esto cuando desde el Renacimiento se venía valorando la técnica de la imitación y de la emulación. "El lector atento va encontrando aquí y allá . . . no simples coincidencias o recursos de escuela, pero frases, ritmos, tropos, metáforas e hipérbotes cuyas comprobaciones serían interminables, fruto de la imaginería barroca utilizada al por mayor, pero expresada con tan alta y personal calidad poética que identifican hasta la saciedad en uno solo al autor de tanta poesía" (Hernández de Alba, en Torres Quintero LXXXVII)<sup>9</sup>. Y en cuanto a la devoción de universalidad de la literatura hispanoamericana que hemos señalado antes, digamos que ella no invalida que en su obra —al mismo tiempo— la americanidad se manifieste dando así categoría, en la forma y en el pensamiento, a los modos de vivir, de hacer y de pensar de estos mundos: así el sentir americano enriquece al arte universal.

Las obras de Domínguez Camargo se publicaron todas póstumas. En 1676 salió a luz el libro en el que Jacinto Evia recogió las obras menores del poeta neogranadino en el *Ramillete de varias flores poéticas*. El poema más importante del santafereño es su poema inconcluso en octavas reales que trata del muy cantado y jesuítico tema de la vida de San Ignacio de Loyola. Este *Poema heroico* publicado en Madrid diez años antes del *Ramillete*, en

1666, "muestra, por encima de imprecisas y vagas distinciones de géneros literarios, que su valor es más lírico que épico: no es la narración de la vida del santo lo más remarcable en ella, sino los comentarios, la ornamentación, la visión estilizada de la naturaleza", según dijo Carilla (1948: 11). Tengamos, sin embargo, en cuenta la opinión de Meo Zilio, quien piensa que: "debe colocarse dentro de la épica *sensu stricto* no sólo porque su objeto principal es cantar la epopeya del héroe de la Iglesia y sus admirables hazañas espirituales, sino también por su estructura, su tono, su lenguaje general, su técnica y la misma poética que lo sustenta" (en Mora Valcárcel 2)<sup>10</sup>. Así como Góngora utilizó como armazón para su *Polifemo* un tema pagano, Domínguez Camargo escoge uno religioso en un intento de hacer culteranismo "a lo divino" utilizando el mismo tipo de estrofa. El resultado es una sugestiva y sensual combinación de lo profano con lo religioso en su forma más acicalada. No es sólo con el *Polifemo* que este poema establece coordenadas, pues lo hace todavía más con las *Soledades*: ahí se encuentran las escenas de los banquetes —que establecen la conexión con el Lezama Lima de nuestra época— en el intento sibarítico de prestigiar el comer, aspecto tan esencial y cotidiano de nuestra vida, la cetrería, los cuadros de viejo atletismo, los pobladores de las sierras y del mar, "el Garzón florido en años" o "garzón del mar". También el viejo motivo del *carpe diem*, el del amanecer y caer de la noche, el de Icaro y Faetón, y, siguiendo a Góngora, la crítica de la invención de la pólvora . . . Y a todo esto no podían faltar los tópicos que podemos relacionar con sus intereses criollos: la crítica de la codicia relacionada con el descubrimiento de América; la técnica del retrato, que se intensificó en España al final del Barroco, y que de este otro lado del mar, aquí, atraía por lo que significaba de búsqueda del yo en relación con el criollo; aparecen también la pintura y alabanza de su tierra incluyendo el tema de presentar a la propia patria como "madrastra"; y el de América en el aspecto de la atracción que ejercía sobre los europeos . . . Para nosotros no cabe duda de que nuestro poeta tenía una clara conciencia de alteridad —expresada con poca de la ambigüedad que se le acuerda a este período—; las referencias a su tierra asoman a cada paso presentándonos a América como sabia, pletórica y exuberante: el Potosí, la diadema de plumas del Inca, la "augusta Coya", el mucho saber astronómico de los indios, su río Magdalena. . . ; lo que era exótico para Góngora se convierte en orgullo de lo que es propio.

Para dar una idea de la variedad de la poesía de Domínguez Camargo, comentemos unas pocas octavas de su extraordinario y difícil poema heroico a San Ignacio de Loyola (pidiéndoles a los lectores que contribuyan a descifrar algunos de sus versos), y luego veremos otras dos —menos difíciles— de sus composiciones<sup>11</sup>. La poesía del santafereño logra un taraceado que es puente entre la técnica peninsular y el sentir americanos: la belleza lingüística gongorina se reviste de la riqueza y abundancia

indianas.

Si la codicia que impulsó los viajes al Nuevo Mundo había sido ya motivo del maestro cordobés, no podía menos que retomar el tema el americano de Santa Fe<sup>12</sup>:

¡Oh interés! Que las selvas arrojaste  
 en tanto unido monstruo, en tanto abeto,  
 en el piélagο undoso, (. . . )  
 Tú, pues, codicia, pérfido piloto,  
 despreciadas de Alcides las Colunas,  
 con tres quillas rompiste el nunca roto  
 piélagο occidental de otras algunas;  
 y sobornando al mar náutico voto,  
 porfiaste hasta las rocas importunas  
 del Istmo, que cordel son diamantino  
 del arco de ambos mares cristalino.<sup>13</sup>

“Interés”, “avaricia” y, sobre todo, “codicia”, eran palabras claves que remitían a la crítica de los viajes marítimos y, por tanto al Descubrimiento. Domínguez Camargo, con más fuerza, continúa el afán de su maestro en condenarlos, aquí específicamente los viajes de Colón con sus “tres quillas”, que —dice el poeta— rompieron la virginidad del mar “desconocido” (el Atlántico) hasta arribar al Istmo de Panamá marcando así la llegada a su propia tierra, a la “orilla” de “mi cuna”, esto es, a Nueva Granada, que se presenta como símbolo de América en contraposición a las “tres quillas”, el elemento perturbador llegado de Europa.

Veamos, a continuación, algunos versos, que desarrolla en muchas octavas reales, sobre la Virgen María, donde se unen la técnica retratista tradicional con el concepto renacentista de la belleza femenina y el sensualismo barroco:

Nilo es de oro el cabello, al sol bruñido,  
 o inunde el pecho, o ya la espalda esconda; (. . . )  
 La frente, en sus corrientes anegada  
 y de las cejas corvas dividida,  
 isla es de nieve, y isla fortunada. (. . . )  
 Estrecho de marfil, entre los ojos  
 la nariz se origina, a los dos mares  
 que en leche están cuando ventilan,  
 rojos, ondas en las mejillas de azahares; (. . . )  
 el sol como en su cuna se durmiera  
 en el hoyuelo de su barba bella; (. . . )  
 Acuerda bien, cuando mejor defiende,  
 túnica augusta, claramente obscura,  
 los pechos donde lince amor atiende

dos cúpulas del templo de hermosura:  
 dos pomos, por quien Ida el suyo enmiende;  
 dos Potosís de la beldad más pura,  
 donde en sus venas un licor desata,  
 de quien es piedra el sol, y él es la plata.<sup>14</sup>

Alicia de Colombí-Monguió ha defendido este retrato como “apoteosis de la *Magna Mater*” arquetipo de lo sacro y religioso donde “hay sensorialidad, pero no sexualidad” (294), retrato que sigue la tradición del *Cantar de los Cantares*, y donde se ponen de relieve los pechos porque alimentaron al Niño. Meo Zilio, sin embargo, cree que la figura de María ha sido *dissacrata* en esos versos, aunque podría tomarse a modo de vacilación el decirnos que la imagen que nos da el poeta en este retrato ha sido “reconducida a la etapa pagana, anterior al pudor de la humanidad” (en Colombí-Monguió 294). Diógenes Fajardo, por su parte, cree que “este lenguaje sensual contrasta con la pureza misma de la Virgen, que se alaba en todo momento” (52). Recordemos que los versos de San Juan de la Cruz contienen un lenguaje erótico sublimado y que esta práctica era muy frecuente en la poesía religiosa del Siglo de Oro. Estoy de acuerdo en que no haya en este retrato sexualidad, pero sí creo que no podemos dejar de notar sensualidad; el poeta menciona los pechos, en distinta forma, en cuatro versos seguidos. “Pechos” era palabra que en los retratos femeninos tradicionales, no precisamente de la Virgen, no era frecuente, probablemente para no provocar impresión carnal en el lector<sup>15</sup>. Domínguez Camargo se tomó esa libertad porque su personalidad sofisticada disfrutaba de lo sensorial, gozaba de lo que recibía —o imaginaba— a través de los sentidos sin que, por ello, en este retrato, faltara a la virtud esencial de la Virgen.

El último ejemplo que tomamos del *Poema heroico* se encuentra en la parte que se nos relata del año que pasó el santo, Ignacio, en la cueva de Manresa entregado a devociones y penitencias y donde escribió los *Ejercicios espirituales* (1522). Resaltan en estos pasajes imágenes, tanto fisiológicas como zoológicas relacionadas con las flagelaciones del santo; se hallan en otras partes de la obra pero quizá con menos intensidad. La octava real que vamos a analizar es una de las nueve que se dedican a la descripción de la imagen del crucifijo, prenda familiar, que el santo llevó consigo a la cueva. Fijémonos que los verbos están en presente: la imaginación del poeta “ve” lo que describe como si estuviera ocurriendo:

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

cazáver de la lengua destrozada  
cubren terrones de su sangre helada.<sup>16</sup>

Hay en las descripciones del crucifijo rasgos que recuerdan el famoso poema que comienza "No me mueve, mi Dios, para quererte" en cuanto, al énfasis que en el soneto se pone en el sentido de la vista. No olvidemos que durante el Barroco, los sentidos juegan un papel preponderante en toda clase de poesía incluyendo la de tema militar (Rivers & Sabat de Rivers). En los *Ejercicios espirituales* específicamente se llama al arrepentimiento y a la meditación poniendo en práctica la nueva técnica de aplicar sistemáticamente la imaginación sensorial a las meditaciones religiosas; véase este ejemplo, que se refiere a la corona de Cristo: "que en los hilos que brota carmesíes, / víboras pare en Libias de rubíes" ("los hilos de sangre que abren las espinas de la corona, semejan serpientes de rubíes de Libia" (Libro Segundo, Canto Cuarto, Estrofa 122). No es extraño, pues, que dada la enorme difusión de los *Ejercicios*, esta práctica se extendiera en el arte hispánico de la época de modo tan penetrante. La cueva misma, con la presencia preponderante del crucifijo, es un mundo abigarrado y barroco que el americano de la Nueva Granada pone al servicio de la devoción religiosa; un mundo material lleno de compasivas alimañas de colores y rápidos movimientos, que se pasean por el crucifijo haciéndole ternezas y curando las heridas del Crucificado; un mundo, en fin, que, el poeta, sin hacer el más mínimo intento por embellecerlo lo eleva a la categoría de arte por excelencia:

Azogada purpúrea lagartija  
por el sacro cadáver se dilata,  
y la cabeza en el costado fija,  
en cuanto sangre corre, se desata;  
la mariposa azul de guija en guija  
vuela, y tenaz al cardenal se ata  
y lo esconde piadosa, cuando aquella  
el costado con diente y diente sella.<sup>17</sup>

Lejos estamos del mundo de Garcilaso con su *locus amoenus* de árboles y verdes hierbas, riachuelos, fuentes o estanques de agua clara y sus ninfas; y lejos incluso del sensorial mundo de Góngora con su exótico pavo americano, el "ave peregrina, / arrogante esplendor ya que no bello / del último Occidente" (*Soledad I*, vv. 309-11); estamos ante un mundo que, utilizando la técnica culterana, se nos aparece farragoso en su belleza diferente creada por un criollo que pasaba de la *imitatio*, a crear estupendos versos de emulación.

Pasemos ahora al comentario de uría de sus *Otras flores aunque pocas*. .

. , que así se identifica a las poesías de Domínguez Camargo, las cuales, aparte del poema heroico comentado antes (y del soneto a Guatavita), publicó Jacinto Evia en el *Ramillete de varias flores poéticas*; es el romance "A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo", que es la pieza más antologada del autor. No nos parece que pueda encontrarse mejor ejemplo de la metáfora que ese poema. A través de todos sus versos se explica el curso saltarín del riachuelo en tal manera que no lo vemos si no es a través de la figura del potro que lo reemplaza, esa metáfora al cuadrado de que se ha hablado con respecto a Góngora: "Ese juego reactivo de la metáfora va a conducirnos a una especie de contaminación, a una multiplicación geométrica, a una proliferación de la substancia metafórica misma. Toda la realidad *legible* coincide, se precipita y ordena en ese punto en que se cruzan los *conceptos* del absoluto metafórico" (Sarduy 56). Domínguez Camargo inventa aquí una especie de poesía "popular" muy especial: no pretende, como es el caso de Góngora y de Lope, conservar el lenguaje y tono populares elevándolos a lo culto; a los temas sencillos del arroyo y el potro, les da el colombiano una forma clásica que conserva, al mismo tiempo, la frescura del paisaje natural y son pura condensación de metáfora barroca:<sup>18</sup>

Corre arrogante un arroyo  
por entre peñas y riscos,  
que, enjaezado de perlas,  
es un potro cristalino.

Es el pelo de su cuerpo  
de aljófár, tan claro y limpio,  
que por cogerle los pelos,  
le almohazan verdes mirtos.

Cíñele el pecho un petral  
de cascabeles tan ricos,  
que si no son cisnes de oro,  
son ruiñeños de vidrio. (. . .)

Bátenle el ijar sudante  
los acicates de espinos,  
y es él tan arrebatado,  
que da a cada paso brincos. (. . .)

Estrellas suda de aljófár  
en que se suda a sí mismo,  
y atropellando sus olas,  
da cristalinos relinchos. (. . .)

Un corcovo dio soberbio,  
y a estrellarse ciego vino  
en las crestas de un escollo,  
gallo de montes altivo.

Dio con la frente en sus puntas,  
y de ancas en un abismo,  
vertiendo sesos de perlas

entre adelfas y pinos.

Escarmiento es de arroyuelos,  
que se alteran fugitivos,  
porque así amansan las peñas  
a los potros cristalinos. (Torres Quintero 1960:384-85)<sup>19</sup>

El arroyo-potro es metáfora sostenida que tiene como base la fluidez del agua que se escapa constantemente<sup>20</sup>. La naturaleza no es estática, cambia en forma continua y no podemos detenerla; como con el salto, que corre constantemente, así sucede con la fugacidad de nuestra vida. Domínguez Camargo nos da una visión lúdica y dinámica del arroyo y del salto perpetuamente renovada: al salto lo contemplamos en momentos sucesivos de variación continua que se repiten al infinito. Por todo ello, su lenguaje clásico, que envuelve, al mismo tiempo, cierto primitivismo, es un excelente ejemplo de escritura barroca; como tal supera, con mucho, a la pintura y a la escultura, las cuales captan la imagen en un solo momento fijo. Y también hay en este poema una lección (arrogancia-escarmiento) para los soberbios, para los arrogantes que, como el arroyo-potro, quieren excederse y llamar la atención.

En el mismo libro donde se publicó el romance del arroyo de Chillo, aparece la última composición que vamos a tratar. Juan de Castellanos había descrito a la hermosísima ciudad de Cartagena de Indias con visión más bien de historiador y de crítico. Lo que resalta en el poema de Domínguez Camargo, "Al agasajo con que Cartagena recibe a los que vienen de España" (Torres Quintero 1960: 391-93), es amor por su tierra y ese deseo del que hemos hablado antes, de reemplazar a España por América. Está escrito en las octavas de la épica clásica con lo cual coloca a la ciudad y al tema que trata a nivel heroico:

Esta, mal de la tierra descarnada, (. . .)  
esta, mal en las ondas embarcada, (. . .)  
península Cartago, que ha que nada  
—foca de arena— siglos mil de vida,  
a uno y otro Jonás que el mar le induce,  
a Nínives de plata los traduce.

Esta, de nuestra América pupila, (. . .)  
de un párpado de piedra bien cerrada:  
digo, de un metro real, que rocopila  
en su niñeta breve dilatada,  
Babilonia de pueblos tan sin cuento,  
que les ignora el sol su nacimiento.

Esta, sedienta imán de inquietos mares,  
esta pina de excelsos edificios,  
consagra a la piedad cultos altares,  
para libar en todos sacrificios

a los que Europa trasladó a sus lares,  
a los que en techos recibió propicios (. . .)

Esta, blanco pequeño de ambos mundos,  
de veleras saetas asestado,  
que, vencidos los mares iracundos,  
a su puerto su proa han destinado: (. . .)

Esta, en la selva de sus techos rica,  
uno y otro ciprés de piedra erige  
en una y otra torre que edifica;  
norte que mudo los abetos rige;  
Argos ésta, a sus cumbres se dedica  
y lince ojos al mar dirige  
por albergarlos en sus ojos antes,  
aún en poder del mar, aún cuando errantes.

Esta, pues, Cartagena, esta varada  
nao de piedra en la tierra, (. . .)

Esta, pues, monte verde, Polifemo  
que ilustra los espacios de su frente  
de un ojo de un farol, así supremo, (. . .)  
su pie le da a besar a cuanta el remo  
desde las naos le aborta hesperia gente  
en hormigas de pino, en las barquillas  
que de españoles pueblan las orillas.

Estos su patrio ya no extrañan suelo  
en esta que es común patria del orbe,  
en tan pequeño sitio tanto cielo  
que, sin que inmenso número le estorbe,  
multitudes le alienta su desvelo,  
millones su piedad de pueblos sorbe,  
pues firmamento ya del suelo medra  
el que ciñe zodíaco de piedra.<sup>21</sup>

Hallamos en este poema el tópico de comparación de la ciudad, una ciudad costera con su gran faro, que se presenta como punto de mira del universo conocido, “blanco pequeño de ambos mundos/de veleras saetas asestado”, lugar simbólico de llegada a América. Se identifica a Cartagena —por relación toponímica— con la antigua Cartago, la gran metrópolis mediterránea, dándole “siglos mil de vida” negando, de este modo, la idea de “nuevo mundo” y remontándose a los tiempos anteriores al Descubrimiento y la Conquista. Esta idea se refuerza por la mención, en versos que siguen, del bíblico y desproveído Jonás; el “uno y otro” remiten al gran número de los que llegaban a Cartagena, es decir, a las costas americanas durante la Colonia, “norte que mudo los abetos rige”, como se nos dice más adelante.

También tenemos en esos mismos versos, líneas después, la idea maternal aplicada a la ciudad de Cartagena —que aplicada a América se

encuentra en otros autores—, la cual recibe en “techos . . . propicios”, y “rocopila”, es decir, junta y recibe, con el ojo de su faro, a “Babilonia de pueblos tan sin cuento, / que les ignora el sol su nacimiento”; es más, Cartagena es como un Argos que “y lince ojos a la mar dirige / por albergarlos en sus ojos antes, / aún en poder del mar, aún cuando errantes”. Es decir, a la “hesperia gente” (que luego parece especificar como “españoles”) que se acerca a las costas en “hormigas de pino”, Cartagena les ha tendido los brazos generosamente aun antes de que llegaran a sus playas, aún estando en alta mar. Luego —nos dice el poeta— a esos pueblos los “traduce”, es decir, los convierte “a Níives de plata”: poética manera de señalar la generosidad de América e, indirectamente, el espolio que sufría a manos de los europeos, tópico que también se encuentra en Sor Juana.

Con el primer verso de la segunda estrofa: “Esta; de *nuestra América* pupila” (el énfasis es mío) se adelanta Domínguez Camargo al Martí del siglo XIX, pues aquí también hay base de intención política. Fijémonos que de las ocho octavas reales de este poema, todas comienzan con el demostrativo “Esta” excepto por la última, que comienza con “Estos”. La anáfora sirve para reforzar la diferencia marcada por el déctico “aquí”, ésta, América, en oposición al “allá”, la Península, Europa; “éstos” se refiere “a los que Europa trasladó a sus lares” y que una vez en América ya no quieren regresar. Esta idea se refuerza más adelante con el primer verso de la estrofa final: “Estos su patrio ya no extrañan suelo / en esta que es común patria del orbe”. El poeta menciona, a través de la composición, las bellezas arquitectónicas de la ciudad: “la pina de excelsos edificios” (“pina”, sentido arcaico de “almena”), “la selva de sus techos rica”, sus torres elaboradas, pero lo que quiere recalcar es a Cartagena de Indias como símbolo de América, el punto de mira del mundo, “común patria del orbe”. Más aún, Cartagena es como el firmamento que lo cubre todo, ciudad costera que medra y se sobrepone a Europa, y que es como un zodiaco de piedra que ciñe al universo, según vemos en los dos últimos versos del poema: “firmamento ya del suelo medra / el que ciñe zodiaco de piedra”.

Terminamos así este discurrir por la obra de uno de los mejores poetas coloniales de América, el cual no ha tenido la suerte que merece su excelencia. Hago votos por que esta pequeña introducción haya servido para acicatear a algunos a adentrarse en la obra barroca y criolla del neogranadino Hernando Domínguez Camargo.

## Notas

Este trabajo se leyó, como discurso plenario, en el Tercer Congreso de la Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, en la Universidad de Rochester, el 17 de octubre de 1997. Agradezco al presidente de la

asociación, Robert ter Horst, su invitación así como a Julián Olivares y a Anne Cruz.

<sup>1</sup>La cita la tomo de “¿Es poética la función poética?”, en *Estudios de poética* de Fernando Lázaro Carreter 63. Lázaro Carreter remite a “Du réalisme en art” de Todorov, 1965.

<sup>2</sup>Véase también a Pedro Henríquez Ureña en *La utopía de América* 7-8.

<sup>3</sup>Y véase a Alfonso Reyes: “Nadie ha prohibido a mis paisanos el interés por cuantas cosas interesan a la humanidad. Para eso somos humanos... La única manera de ser provechosamente nacional, consiste en ser generosamente universal”, en Méndez Plancarte XII; y véase ahí mismo lo que dice Méndez Plancarte sobre el particular.

<sup>4</sup>Véase mi trabajo sobre Balbuena, así como otros artículos —entre ellos los de John Beverley, Luis Monguió, Mabel Moraña y Elias L. Rivers— que se ocupan de la poética hispanoamericana en distintos autores; en *Revista literaria latinoamericana*, donde se recogen las actas del congreso sobre el tema convocado por Antonio Cornejo Polar.

<sup>5</sup>Reyes lo expresa de este modo: “La poesía es el nervio de la literatura en el XVII” (1948: 88).

<sup>6</sup>Véase también mi artículo “El Barroco de la contraconquista: primicias de conciencia criolla en Balbuena y Domínguez Camargo”.

<sup>7</sup>Véase Hernando Domínguez Camargo, *Obras*, ed. Rafael Torres Quintero. Cf. Meo Zilio para la vida de Domínguez Camargo (37-68); y a Carilla 1948: 17 y ss. Véase también a Torres Quintero, “El poema a Cartagena de Indias” —trabajo que por su dificultad en conseguir no había visto hasta ahora— (494 Meo Zilio atribuye el tenaz olvido del poeta a la Compañía de Jesús (ver a Diógenes Fajardo 43, n. 14).

<sup>8</sup>Dice Gerardo Diego más adelante: “Sin duda, la servil imitación de Góngora y la monotonía y desmayo . . . hacen a menudo enojosa la lectura de estas octavas” (41).

<sup>9</sup>Las citas de la obra de Domínguez Camargo se toman de la edición de Torres Quintero; se conservan los números romanos para los Libros y los ordinales para los Cantos, cambiando los de las Estrofas para números arábigos con vistas a facilitar la lectura.

<sup>10</sup>Sobre el poema que comentamos, véanse también los trabajos de Eleanor Webster Bulatkin, Carilla 1966; Ester Gimbernat de González, y Daniel Torres 43-66.

<sup>11</sup>El *S. Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Poema heroico*, consta de 9.000 versos repartidos en cinco Libros, que constan, a su vez, de diferentes cantos cada uno con diferente número de octavas reales.

<sup>12</sup>Los primeros versos se hallan en el Libro I, Canto Primero, Estrofas 29 y 54. Véase mi trabajo sobre el tema de la codicia en Domínguez Camargo: “Interpretación americana de tópicos clásicos en Domínguez Camargo: la navegación y la codicia”.

<sup>13</sup>Libro III, Canto Primero, Estrofas 30 y 32. Intentemos una prosificación: “¡Oh interés! Que los bosques arrojaste en el mar undoso, en tanta madera junta, que son monstruos, en tanto abeto...”

Tú, codicia, piloto pérfido, despreciando las Columnas de Alcides [Hércules], con tres quillas rompiste el nunca antes roto mar occidental de otras algunas [de otras quillas], y sobornando al mar con náutico voto porfiaste hasta llegar a las rocas importunas del Istmo [de Panamá], que son como un cordel de diamantes del arco [que separa] ambos mares”.

*bosques*: la madera de los árboles.

*monstruos*: los barcos.

*abeto*: árbol que se utilizaba para las embarcaciones.

*Columnas de Alcides*: el Estrecho de Gibraltar.

*piélagos occidental*: se refiere al Atlántico, diciendo que nunca antes había sido “roto” por ningunas otras quillas.

*quilla*: es “madero largo que pasa de popa a proa del navío o embarcación, en la parte ínfima de él, y es en el que se funda toda su fábrica”, *Diccionario de Autoridades* (se ha modernizado la lengua).

*importunas*: porque dificultan el paso.

*ambos mares*: se refiere al Mar del Norte, mar del noroeste de Europa formado por el Atlántico; y el Mar del Sur, el Pacífico.

<sup>14</sup>Libro II, Canto Segundo, Estrofas 35-45. Ejemplo de los patrones convencionales de belleza renacentista que se aplicaban a toda mujer es este retrato dedicado a la muy “moreneta” de la Virgen de Montserrat. Ensayo de prosificación: (no se da de los versos de las dos primeras estrofas, ni de otros que pueden entenderse bien) “La nariz se origina entre los ojos y es como un estrecho de marfil para los dos mares, rojos, que en leche están cuando ventilan ondas en las mejillas de azahares,... La túnica augusta, claramente oscura, conviene bien cuando mejor defiende los pechos; que amor lince escudriña, [son] dos cúpulas del templo de hermosura; dos pomos, por quien Ida el suyo enmiende; dos Potosís de la beldad más pura donde en sus venas se desata un licor, y de quien [el Potosí] el sol es piedra [el oro], y él es la plata”.

En los primeros versos prosificados, se habla de la tradicional mezcla del blanco y el rojo en las mejillas.

*claramente oscura*: de color oscuro con tonos brillantes.

*amor lince*: Amor, Cupido, como espiando el cuerpo que se describe, atento a mirar los pechos.

*templo de hermosura*: el cuerpo de la Virgen.

*Ida*: conocida montaña de Frigia donde se celebró el “Juicio de París”.

*Potosí*: el alto monte de Bolivia [que formaba parte del Imperio Inca] famoso por su producción de oro y otros metales, plata en particular.

En el último verso se hace referencia a la piedra del sol, al oro, y a la plata del Potosí; el licor se refiere a ésta, a la leche que sale de los pechos de

María.

<sup>15</sup>Véase mi “Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético”; y también mi “Sor Juana y sus retratos poéticos”<sup>44</sup>.

<sup>16</sup>Libro II, Canto cuarto, Estrofa 155. Ensayo de prosificación: “Las encías rotas, ensangrentados los dientes, los labios abiertos en el último suspiro, poco se ve de la lengua que se eleva hacia el paladar, que se percibe: no es sepulcro de pórvido luciente del yerto cadáver de la lengua destrozada, sino [que lo es] de jaspes manchados ya que la cubren coágulos de su sangre ya helada”.

*poca lengua*: es decir, poca parte de la lengua se ve a la vista; ésta se eleva hacia el paladar. El paladar no es sepulcro de “pórvido luciente” sino que lo es, sepulcro, de jaspes manchados para la yerta lengua destrozada a la que cubren “terrones”, porciones cristalizadas, de la sangre ya helada.

*pórvido*: “Una especie de mármol rojo oscuro, propiamente purpúreo” (*Tesoro de la lengua castellana o española*, Sebastián de Covarrubias).

*jaspes*: “Piedra manchada de varios colores, especie de mármol” (*Diccionario de Autoridades*).

<sup>17</sup>Libro II, Canto Cuarto, Estrofa 150. Ensayo de prosificación: “La lagartija inquieta [de azogue] y de color de púrpura, se extiende por el sagrado cadáver y la cabeza fija mirando hacia el costado, se suelta en cuanto sangre corre; la mariposa azul vuela de piedrecita en piedrecita y, tenaz, al cardenal se agarra escondiéndolo piadosa, mientras aquélla [la lagartija] cose o cierra el costado con sus dientes”.

*desatarse*: no hay en el *Diccionario de Autoridades* ninguna acepción que convenga mejor que “soltarse”, aunque ahí no se usa como reflexivo.

*la mariposa azul*: puesto que estamos en una cueva, debe tratarse de la mariposa de alas entre azul y gris.

*cardenal*: contusión de color oscuro.

*el costado*: la herida de lanza del costado de Jesucristo.

<sup>18</sup>Véase Juan Loveluck. Aquí he tomado algunas ideas del largo y viejo trabajo (lo terminé a finales del año 1984) que realicé para un capítulo sobre la lírica colonial que coordinó el hispanista italiano Giuseppe Bellini para una “Historia de la literatura hispanoamericana” que, últimamente, iba a publicar Amos Segala por la UNESCO, pero que aún no se ha publicado. Véase Roberto González Echevarría.

<sup>19</sup>La metáfora del potro fue cara a Domínguez Camargo; véase esa edición CLXXIX-CLXXX; mi artículo 1992: 38, n. 34; y a Gimbernat de González 1987: 573, n. 13.

<sup>20</sup>Sobre la relevancia de lo fluido en la obra de Domínguez Camargo, véase Colombí-Monguió, y a Gimbernat de González 1982: 20-21.

<sup>21</sup>Véase Torres Quintero 1974: 487-504. Para el deíctico “ésta”, de origen clásico y de poco uso de parte de los poetas peninsulares, véase 495-97.

## Obras Citadas

- Beverley, John. "Máscara de Humanidad: Sobre la supuesta modernidad del 'Apologético' de Juan de Espinosa Medrano", *Revista de crítica literaria latinoamericana* 22.43-44 (1996): 45-58.
- Carilla, Emilio. *Hernando Domínguez Camargo*. Buenos Aires, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Literatura barroca y ámbito colonial*. Bogotá: Caro y Cuervo, 1969.
- \_\_\_\_\_. "Las obras de Domínguez Camargo". *Thesaurus* 21.2 (1966): 343-51.
- Reseña de la edición de Torres Quintero.
- Colombí-Monguió, Alicia de. "Piélagos de voz: sobre la poesía de Domínguez Camargo". *Revista de Filología Española* 66.3-4 (1986):273-96.
- Crema, Edoardo. *Historia de la literatura Centro y Sudamericana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1969.
- Diego, Gerardo. *Antología poética en honor de Góngora*. Madrid, Alianza, 1979.
- Domínguez Camargo, Hernando. *Obras*. Ed. Rafael Torres Quintero. Bogotá: Caro y Cuervo, 1960.
- Fajardo, Diógenes. "El Barroco Americano: Hernando Domínguez Camargo". *Verba Hispanica* [Eslovenia] 3 (1993).
- Gimbernat de González, Ester. "Apeles de la re-inscripción: a propósito del *Poema heroico* de Hernando Domínguez Camargo". *Revista Iberoamericana* 140 (julio-septiembre, 1987): 569-79.
- \_\_\_\_\_. "En el espacio de la subversión barroca. El *Poema heroico* de H. Domínguez Camargo". *Thesaurus* 37.1 (1982): 1-21.
- Gómez Restrepo, Antonio. *Historia de la literatura colombiana*, I. Bogotá: Cosmos, 1953.
- González Echevarría, Roberto. "Colonial lyric". *Cambridge History of Latin American Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 212-14.
- Henríquez Ureña, Pedro. *La utopía de América*. Caracas: Ayacucho, 1978.
- Hernández de Alba, Guillermo. "Vida y obra de Hernando Domínguez Camargo." En *Hernando Domínguez Camargo, Obras*.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, 1979.
- Lezama Lima, Jose. "La curiosidad barroca". *Obras completas*, III. México: Aguilar, 1977. Primera publicación en *La expresión americana*. Chile, 1969
- Lida, Raimundo. *Letras hispánicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Loveluck, Juan. "Lectura de un texto barroco: un romance de Domínguez Camargo". *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, I: El Barroco en América*. Madrid: Cultura Hispánica/Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978. 289-95.
- Meo Zilio, Giovanni. *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su Ignacio de Loyola. Poema Heroico*. Messina-Firenze, Casa Editrice G. D'anna, 1967.

- Monguió, Luis. "La poética neoclásica en la América Hispana". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 22.43-44 (1996): 103-17.
- Mora Valcárcel, Carmen de. "Naturaleza y Barroco en Domínguez Camargo". *Thesaurus* 38.1 (1983):59-87.
- Morána, Mabel. "Fundación del canon: Hacia una poética de la historia en la hispanoamerica colonial". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 22.43-44 (1996): 17-43.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *Poetas novohispanos*, I. México: UNAM, 1964
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. México: UNAM, 1957.
- Picón Salas, *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Reyes, Alfonso. *Capítulos de Literatura Española* (Segunda Serie). México: Colegio de México, 1945.
- \_\_\_\_\_. "Virreinato de filigrana (XVI-XVII)". *Letras de la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Rivers, Elías, & Georgina Sabat de Rivers. "La alabanza de la poesía". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 22.43-44 (1996): 11-16.
- \_\_\_\_\_ & Georgina Sabat de Rivers. "Domínguez Camargo o el materialismo poético en la Nueva Granada". 'Con tanto tiempo encima'. *Aportes de Literatura Latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra*. Ed. Elizabeth Monasterios. La Paz, Bolivia: Colección Academia 6/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-UMSA, 1997. 311-19.
- Sabat de Rivers, Georgina. "El Barroco de la contraconquista: primicias de conciencia criolla en Balbuena y Domínguez Camargo". *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*. Barcelona: PPU, 1992. 17-48. Publicado luego en *Relecturas del Barroco de Indias*. Hanover: Ediciones del Norte, 1994. 59-95.
- \_\_\_\_\_. "Interpretación americana de tópicos clásicos en Domínguez Camargo: la navegación y la codicia". *Edad de Oro* 10 (1991): 187-98. Recogido luego en mi *Estudios de literatura* 83-105.
- \_\_\_\_\_. "Las obras menores de Balbuena: erudición, alabanza de la poesía y crítica literaria". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 22.43-44 (Berkeley, 1<sup>o</sup>.-2<sup>o</sup>. semestre, 1996): 89-101.
- \_\_\_\_\_. "Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético". *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. Actas del 20<sup>o</sup>. Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Eds. Merlin Forster y Julio Ortega. México: Editorial Oasis, 1986. 79-93. Recogido en *Estudios de literatura hispanoamericana* 207-23 (véase 216).
- \_\_\_\_\_. "Sor Juana y sus retratos poéticos". *Revista Chilena de Literatura* 23 (1984): 39-52.
- Sarduy, Severo. "Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado". *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires, 1969.
- Torres, Daniel. *El palimpsesto del calco aparente. Una poética del Barroco de*

*Indias*. New York: Peter Lang, 1993.

Torres Quintero, Rafael. "El poema a Cartagena de Indias". *Estudios filológicos y lingüísticos. Homenaje a Angel Rosenblat en sus 70 años*. Caracas: Instituto Pedagógico, 1974.

Webster Bulatkin, Eleanor. "La Introducción al *Poema heroico* de Hernando Domínguez Camargo". *Thesaurus* 17.1 (1962): 51-109.