

Kathryn Mayers*

MODELOS VISUALES Y EPISTEMOLOGÍA COLONIAL EN LAS ÉKFRASIS
ICÓNICAS DEL *POEMA HEROICO* DE HERNANDO DOMÍNGUEZ CAMARGO**

COUNTER-REFORMATION VISUALITY AND THE ANIMATED ICONS OF
HERNANDO DOMÍNGUEZ CAMARGO'S *POEMA HEROICO*

* Doctora en Literatura Hispana por la Universidad de Wisconsin-Madison, actualmente es Associate Professor en Wake Forest University en North Carolina. Sus investigaciones giran en torno de la poesía e historiografía del Renacimiento y el Barroco, con énfasis especial en la cultura visual y las intersecciones de la representación verbal y visual. Ha publicado trabajos sobre Sor Juana Inés de la Cruz, Hernando Domínguez Camargo y Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Su libro *Visions of Empire in Colonial Spanish American Ekphrastic Writing* se encuentra en prensa.

** Agradezco al Consejo Editorial de *Calíope* el permiso de publicar esta traducción de mi artículo "Counter-Reformation Visuality and the Animated Icons of Hernando Domínguez Camargo's *Poema heroico*" (*Calíope* 16.1 [2010], 119-40).

Resumen

Este ensayo examina una serie de imágenes verbales de objetos de arte visual (*ékfrasis icónicas*) en el *Poema heroico a San Ignacio de Loyola*. Durante más de cuatro décadas, este poema se ha leído como ejemplo de una estética de contraconquista, o bien como texto elitista y occidentalista. El presente estudio reevalúa la colonialidad de este poema al identificar en sus *ékfrasis* un modelo de mirar que hace que el lector "vea" de manera contraria dos de los mitos que han apoyado el imperialismo occidental. Aquí se sugiere que los íconos del *Poema heroico* ayudan a profundizar nuestro entendimiento de la colonialidad latinoamericana al revelar, entre ciertos escritores criollos, una suerte de epistemología colonial fronteriza que difiere tanto del modo de saber indígena como del modo de saber europeo del colonizador.

Palabras clave: Hernando Domínguez Camargo, *Poema heroico a San Ignacio de Loyola*, *ékfrasis*, epistemología, visualidad



Abstract

This essay examines a series of verbal images of visual objects of art (*iconic ekphrases*) in the *Poema heroico a San Ignacio de Loyola*. Over the past four decades, this hagiographic poem has been interpreted variously as asserting an aesthetic of “counterconquest” and as nurturing the ideology of Occidentalism. The present study reevaluates the poem’s coloniality by identifying in its ekphrases a model of visuality that incites the reader to “see” in ways contrary to two of the principal myths that sustained Occidental imperialism. This model of visuality, it argues, reveals a sort of border epistemology among Creole elites different from that of Amerindians and different, as well, from the perspective of early modern colonizers.

Key words: Hernando Domínguez Camargo, *Poema heroico a San Ignacio de Loyola*, ekphrasis, epistemology, visuality

UNO DE LOS TEMAS MÁS DISCUTIDOS en el campo de los estudios latinoamericanos hoy en día es el aspecto colonial único de Latinoamérica y la falta de teorías más apropiadas para explicarlo. Con el auge de los estudios poscoloniales en los años ochenta, se popularizó una serie de paradigmas teóricos que emergieron de las escuelas de pensamiento del llamado “primer mundo” con investigadores que se enfocaron principalmente en el colonialismo británico. Sin embargo, en años recientes, se ha señalado que existe una falta de atención tanto a la unicidad de la colonialidad de Latinoamérica, que se inició mucho más temprano y que duró hasta mucho más tarde, como al eurocentrismo filosófico de los modelos conceptuales con que se buscaba explicar el dominio imperial¹. Hoy en día se están buscando voces teóricas y testimoniales que revelen mejor las epistemologías colonizadas, y se están reevaluando los textos criollos y europeos que por muchos años se consideraron originarios del canon literario de la región. El *Poema heroico a San Ignacio de Loyola*, de Hernando Domínguez Camargo², por ejemplo, fue celebrado por muchos años por su estética americana de “contraconquista” (Lezama Lima, 303). Pero la crítica más reciente ha resaltado en el *Poema...* y en otros textos criollos una erotización e idealización del indígena que reforzaron mitos de civilización y modernidad que nutrieron la ideología del occidentalismo³. En este ensayo, busco reevaluar la importancia de este poema para la “cuestión colonial”, enfocándome en los íconos ekfrásticos del *Poema...*, es decir, en las imágenes de objetos de arte visual⁴. Las imágenes de objetos religiosos y cuadros de paisajes en el *Poema...* “retratan” lugares comunes de la literatura europea y al mismo tiempo hacen que el lector “vea” de manera contraria dos de los mitos que apoyaron el imperialismo occidental: el mito de la objetividad cartesiana y el del providencialismo cristiano. Este análisis sugiere que los íconos del *Poema heroico...* ayudan a profundizar nuestro

1 La reciente colección de ensayos de Carlos Jáuregui y Mabel Moraña, *Revisiting the Colonial Question in Latin America*, ofrece un buen resumen de este debate crítico. Sobre el valor y las deficiencias de la teoría poscolonial anglófona para Latinoamérica, ver también Mignolo, Bolaños y Verdesio, y Mazzotti.

2 El *Poema heroico...* empezó a escribirse en 1630 y quedó inconcluso al fallecer Domínguez Camargo. Para mi análisis del texto, usaré la edición de Meo Zilio del poema (1986).

3 Ver, entre otros, Beverley (“Máscaras”, en *Una modernidad...*), Bolaños y Verdesio, Jáuregui y Moraña y Jáuregui.

4 Un término más general para estas imágenes es simplemente “ékfrasis”. Sin embargo, ya que este término también se usa para varios otros tipos de referencia al arte visual en la escritura, además de ofrecer una imagen del objeto, utilizo el término “ícono” (del griego εἰκών o eikón — semejanza, imagen, figura) para mayor claridad. Mi enfoque en los íconos del *Poema heroico...* se inspira, en parte, en la discusión de Walter Mignolo de la narrativa en imágenes del indígena Guamán Poma en *Nueva corónica y buen gobierno* como un ejemplo de “border thinking”, y en parte en la opinión de Mignolo de que “To be or feel in between [...] was possible in the mouth of an Amerindian, not of a Spaniard” (Mignolo x).

entendimiento sobre la colonialidad latinoamericana al revelar, entre ciertos escritores criollos, una suerte de epistemología colonial fronteriza que difiere tanto del modo de saber indígena como del modo de saber europeo del colonizador. Sugiere, asimismo, la importancia de esta posición epistemológica para el investigador actual en temas coloniales, ya que prefigura la posición de quienes enfatizan sobre la insuficiencia de la teoría poscolonial anglófona para Latinoamérica, como territorio que sufrió un proceso de colonización muy distinto.

La hibridad posicional y el cuadro ekfrástico

En contraste con áreas del mundo colonizadas en siglos posteriores y por otros poderes europeos, Latinoamérica vio la creación de una élite colonial intersticial que se reproducía demográficamente y que existía, socialmente, en las fronteras entre la metrópoli y la periferia (Osterhammel, 9)⁵. Español por ley, pero americano de nacimiento, de origen cultural europeo, pero de patria americana, de casta blanca, pero de sangre frecuentemente *mestiza*, el criollo no encajaba completamente dentro de las categorías de “dominador extranjero” y de “habitante local explotado” que distinguían, según la teoría poscolonial, al colonizador del subalterno. Hernando Domínguez Camargo, quien nació en las Américas e ingresó a la orden de los jesuitas, aunque poco después fue expulsado y optó finalmente por pasar su exilio en una serie de pueblos muisca-chibcha⁶, ejemplifica la hibridad posicional de esta élite criolla. Debido a su formación europea, Domínguez Camargo compartió la memoria cultural y la sensibilidad de quienes desarrollaron los conceptos occidentales de civilización y modernidad, los cuales justificaban la conquista y colonización europea de gentes americanas. Sin embargo, al estar exiliado de instituciones occidentales y convertirse en habitante de pueblos indígenas, Domínguez Camargo pudo conocer las consecuencias de estos mitos para los indígenas: vio cómo queda-

5 Se ha indicado que Latinoamérica nunca, en realidad, fue “colonizada”, ya que los territorios latinoamericanos fueron anexados a España como reinos adicionales (ver Ruth Hill, 15). Sin embargo, ya que la palabra “colonia” se define en términos generales como un tipo de organización sociopolítica que genera una oposición entre un gobernador extranjero y los habitantes de una “posesión” geográficamente remota (Osterhammel, 10) —como una organización que incluye “forthright exploitation of an appropriated culture’s resources and labor combined with systematic interference in its capacity to organize its dispensations of power” (McClintock, 295)—, se sigue estudiando la conquista y la explotación de la población local americana por España como una forma de colonización, y trataré el *Poema heroico*... como un texto colonial.

6 Al salir de la Orden, Domínguez Camargo tomó un puesto como clérigo secular en el pequeño pueblo indígena de Gachetá. De allí, se mudó a Tocancipá, a Paipa, y luego a Turmequé (Meo Zilio, xiv-xv; en Domínguez). Dos años antes de su muerte, en 1659, otra vez por razones desconocidas, fue reintegrado en la Compañía.

ron diezmados por el trabajo forzado y la pérdida de tierras bajo el sistema de reducciones. A pesar de la complejidad de esta situación personal, las interpretaciones críticas del *Poema heroico*... han oscilado entre dos posiciones ideológicas bastante antitéticas. A principios del siglo xx, la crítica se fijó principalmente en el culteranismo del poema y lo categorizó como parte de la tradición peninsular, como culminación de las innovaciones de Luis de Góngora en las Indias. En los años sesenta Lezama Lima y otros críticos empezaron a llamar la atención sobre la heterogeneidad y las expresiones de orgullo americano del poema, categorizándolo más bien como el principio de una tradición multi-racial americana con una “unambiguous consciousness of alterity” (Sabat de Rivers y Rivers, 10). En los años noventa, el Grupo de Estudios Subalternos empezó a resaltar el aspecto exótico del indígena en muchos textos criollos y a categorizarlos de nuevo dentro de la tradición europea (occidental) como forma de perpetuar una tecnología de clasificación racial que nutría la ideología del occidentalismo⁷.

Tanto la lectura peninsular del *Poema*... como la americanista aumentan nuestra comprensión de este texto tan rico. Sin embargo, ninguna de las dos capta por completo la complejidad de la posición del sujeto que ofrece el poema. Sus íconos ekfrásticos, en particular, sugieren una posición epistemológica mucho más ambigua, y esta posición desafía conceptos vigentes sobre la relación entre Latinoamérica y la modernidad occidental. Se ha dicho frecuentemente en la crítica literaria que una imagen o un cuadro verbal en un texto introducen un momento de silencio, un lapso en su poder semiológico. Sin embargo, la teoría visual más reciente demuestra que la ékfrasis, a pesar de su “silencio”, ejerce poder en varios niveles que afectan las creencias ideológicas. A nivel semiótico discursivo, una ékfrasis puede transmitir significado mediante lo que enseña, es decir, a través de símbolos y señales. Las imágenes verbales del *Poema heroico*..., por ejemplo, reflejan un estilo y una temática contrarreformistas que ayudaban a la labor evangélica de los jesuitas⁸. Por otro lado, a un nivel relacional más profundo, los íconos también pueden ejercer poder mediante lo que no enseñan, lo que borran o recortan en el proceso de reproducir una ex-

7 Entre los que han interpretado el *Poema*... desde una perspectiva peninsular se incluyen Diego, Carilla, Mora, Osuna, Webster Bulatkin, Mendoza y Torres Quintero. Los que identifican un *americanismo* incipiente en el *Poema*... —frecuentemente como una forma de desafío político que abrió paso a la liberación nacional en el siglo xix— incluyen a Sabat de Rivers (“Interpretación...”, “El Barroco...”), Lezama Lima, Gimbernat (“En el espacio...”), Matito y Torres.

8 Ver estudios de Sabat de Rivers (“Lírica...”), Gimbernat (“En el espacio...”, “Apeles...”, “La expansión...”), Bernucci y Jursich y Serrano.

perencia visual. Como parte del proceso de recrear una experiencia visual subjetiva, el artista transforma detalles objetivos de la realidad espacial (pintando, por ejemplo, lo que queda más “lejos” de menor tamaño y con menos detalle), contando con la experiencia y el conocimiento del espectador para suplir lo que falta (Friedländer, 14). Según la teoría visual, las “exigencias” que impone un cuadro sobre el espectador para darle sentido crean un valor adicional o de residuo que sobrepasa el valor semiótico del cuadro, y estas exigencias pueden afectar las creencias ideológicas. Lo que un cuadro oscurece o desvía, según explican Wittgenstein y Mitchell, transforma la imaginación del lector/espectador, llevándolo a ver, pensar y soñar de maneras nuevas. Al animar al lector a ver “esto” como “eso” el ícono introduce nuevas asociaciones, nuevos puntos de vista y nuevas percepciones del mundo que pueden controvertir mitos e ideologías recibidos (Mitchell, 92).

En el *Poema heroico*, las exigencias que los íconos de Domínguez Camargo le imponen al lector provocan maneras de ver que cuestionan las percepciones del mundo que sostenían el imperialismo occidental. En este estudio analizo dos categorías generales de íconos ekfrásticos en el *Poema heroico*: los íconos religiosos y los íconos de la naturaleza, considerando no sólo su temática sino también los deseos y los puntos de vista que provocan. Al enfocarme en particular en dos características de estos cuadros —su cualidad líquida y su violencia—, sugiero que al mismo tiempo que perpetúan ciertos estereotipos occidentales del indígena, postulan un modo de ver que socava los mitos científico-racionales y mercantil-providencialistas que apoyaban el imperialismo español. Las contradicciones de esta posición, en mi opinión, emergen de una lucha por el poder y la autoridad entre criollos, la cual distingue el colonialismo latinoamericano del de otras regiones coloniales. Esta contradicción señala también la complejidad de la posición epistemológica de intelectuales latinoamericanos expatriados actuales cuyo trabajo académico y artístico aspira a semejante autoridad.

Los íconos religiosos y la objetividad cartesiana

Algunos de los íconos más elaborados en el *Poema heroico* representan figuras bíblicas u objetos que se usaban en la devoción religiosa. En algunos pasajes, estas ékfrasis describen una estatua u obra de arte, como en las estrofas donde Ignacio se retira a una cueva en la montaña de Montserrat y erige un crucifijo de Cristo para ayudarse en sus meditaciones:

Tesoro antiguo de su casa era
un crucifijo, que condujo, escudo

en que pudiese rebatir severa
 flecha letal de Leviatán sañudo: (Libro 2, canto 4, estrofa 118, 140)
 [. . .]
 y erigida la Cruz, ensangrentada
 desde el mástil al gajo cortezudo,
 se dobla al peso del cadáver yerto,
 que eleva a Cristo vivamente muerto. (Libro 2, canto 4, estrofa 119, 140)
 [. . .]
 las blancas manos y los pies nevados:
 cada cual, sobre boto, así es severo,
 que en cárdenos rubíes desatados,
 al que fue el paraíso de los ojos,
 cuatro raudales lo desatan rojos. (Libro 2, canto 4, estrofa 120, 140)
 [. . .]
 Rota la encía, ensangrentado el diente,
 en el último anhelo el labio abierto,
 poca lengua a la vista le consiente,
 que al paladar se eleva descubierto:
 no sepulcros de pórvido luciente,
 de jaspes sí manchados, donde al yerto
 cadáver de la lengua destrozada,
 cubren terrones de su sangre helada. (Libro 2, canto 4, estrofa 124, 141)

Los colores brillantes de este crucifijo y sus heridas detalladas —manos y pies blancos, raudales de sangre roja, encías rotas y dientes ensangrentados— recuerdan estatuas policromáticas de santos mártires, como el *Cristo de la Clemencia* de Juan Martínez Montañés, de 1603. En otros pasajes, la imagen de un objeto religioso emerge cuando el poeta describe un detalle de la naturaleza usando una larga y elaborada metáfora. La siguiente descripción de la montaña de Montserrat, por ejemplo, evoca figurativamente un templo de devoción religiosa:

Al monte sube, y mira en la ardua peña
 que la nube excedió [...] (Libro 2, canto 3, estrofa 67, 126)
 [...]
 En la apacible entretenida escena
 el alma derramada, halló vencida
 la tan fragosa cumbre como amena (Libro 2, canto 3, estrofa 70, 127)
 [...]
 La opulencia del templo envidió a Ignacio
 a tributos de mármol, el instante
 que, sin dejarle a descartarse espacio,
 sus opulencias le arrojó delante;
 la vista se subió con el palacio

hasta el cielo, y cansóse en lo distante;
 que olvidado de sí, al Empírio sube,
 y débil se apeó de nube y nube. (Libro 2, canto 3, estrofa 71, 127)
 Coronó los umbrales de la puerta
 y embistióle los ojos y el oído
 la opulencia y la música [...] (Libro 2, canto 3, estrofa 72, 128)
 [...]
 Navega, en cuanto espacio se dilata
 una lámpara y otra suspendida,
 el culto Potosí en naves de plata
 el piélagos del viento [...] (Libro 2, canto 3, estrofa 77, 129)

Las referencias a la opulencia de la montaña, a su marfil, a los umbrales de su “puerta,” a su “música” y sus “lámparas” de plata crean en la mente visual del lector una imagen que recuerda el tipo de edificio religioso suntuoso que existía en España y en los virreinos de las Américas a principios del siglo XVII. En otros pasajes, el poeta crea una decoración al ordenar o seleccionar detalles de tal manera que simulan la contemplación de cierto género de arte visual o verbal que existía en forma visual. Por ejemplo, la descripción de la Virgen cuando se le aparece a Ignacio durante su acto de penitencia en Montserrat (Libro 2, cantos 2, estrofas 35-46, 118-21) retrata en cada estrofa facciones físicas de la Virgen, ordenándolas desde la cabeza hacia abajo como un blasón petrarquista o mariano.

En general, los íconos religiosos que decoran este monumento poético a Loyola recuerdan tipos de arte que proliferaron durante la Contrarreforma y que inspiraron una forma de atención religiosa alentada por Loyola y el Concilio de Trento. Lois Parkinson-Zamora explica que en los países predominantemente protestantes, una ideología de autonomía y relación vertical con Dios fomentaba formas de ver destinadas a la comprensión individual e intelectual. Al contrario, en España y sus territorios, los *Ejercicios espirituales* de Loyola y la ideología de comunidad espiritual y de empatía con Cristo y los santos promovían formas de ver que involucraban la participación comunal, la reacción personal y una respuesta emotiva al estímulo físico de los cinco sentidos (3, 35-37). El realismo de los íconos del *Poema heroico*, su fuerte estímulo a los cinco sentidos y su retrato naturalista de temas de sufrimiento físico llevan a la imaginación visual del lector a una contemplación contrarreformista de la divinidad, al crear empatía en sus observadores. Al igual que otros objetos religiosos de la época, producen “arrebato y piedad: com-pasión, comunión pasional con el otro” (Jur-sich y Serrano, 44).

Sin embargo, aunque estos íconos son por lo general semejantes a otros objetos de arte religioso de la Contrarreforma, en por lo menos un sentido también

son diferentes. Como ha notado Alicia de Colombí-Monguió, Domínguez Camargo demuestra una tendencia a transformar todo —sea carne, piedra o aire— a líquido, a un universo acuático que fluye, lo que Colombí-Monguió denomina como una “extensión sin precedentes, en el contexto de lo verbal, de la forma rectora [de lo sinuoso] en la semiótica de la estética barroca” (282). En esta ékfrasis del crucifijo de Montserrat y en otra versión semejante de Cristo en el Libro V del *Poema heroico*, la carne y las fibras del rostro de Cristo, por ejemplo, se convierten en “golfo” y “ondas” mientras sus ojos y pupilas se convierten en barcos (“bajeles”) y sirenas (“niñas”) que flotan en el mar Mediterráneo (Libro 2, canto 4, estrofa 121, 140). En el retrato de la Virgen de Montserrat, el pelo de María pasa a ser las “ondas” de un “Nilo [de] oro”, su oreja un “caracol torcido,” las doce estrellas que circundan su pelo una “armada” que sondea las “orillas” de su pelo, su nariz un “estrecho” entre “dos mares rojos,” y su leche, “licor” de Potosí (Libro 2, canto 2, estrofas 35-45, 118-20). En un retrato de Loyola, cuando era estudiante en París, el santo es un nuevo “Colón” y sus libros son “reales naves” de una “literaria flota” que “desat[a] de las columnas/ con que Minerva enfrena el literario/piélagos” para descubrir un “Nuevo mundo literario” (Libro 4, canto 1, estrofas 1-3, 235). Como acuarelas que fluyen, estas descripciones convierten el objeto en una entidad líquida que el lector/espectador tiene que fijar y solidificar para que el ícono cobre sentido. Se empañan los contornos del objeto religioso, lo cual requiere que el lector supla información adicional para que el cuadro sea inteligible.

En general, la discusión crítica sobre esta inclinación líquida o acuática ha secundado la teoría de Colombí-Monguió en cuanto a que esta tendencia refleja una profunda intuición en Domínguez Camargo hacia el agua como materia prima del universo (295). Sin embargo, ciertas teorías ópticas como la de Martin Jay sobre los modelos de ver que se popularizaron durante la modernidad (*scopic regimes of modernity*), sugieren que hay un significado más profundo⁹. Jay explica que a lo largo de la época en que escribió Domínguez Camargo, el modo de ver predominante en el Occidente era el perspectivismo cartesiano, un sistema de perspectiva que se basaba en un modelo de pirámides visuales simétricas con uno de los ápices como el punto de desvanecimiento del cuadro y el otro como el ojo del pintor o espectador (Jay, 116). Este modelo fue adoptado por los pintores para crear la ilusión de ver desde el punto de vista omnipresente de Dios, desde lejos y a través de una ventana transparente, obje-

⁹ Martin Jay describe tres subculturas visuales o maneras históricas de ver en la época moderna: la perspectiva cartesiana, un arte de describir holandés del siglo XVII (descrito en las obras de Svetlana Alpers), y un modelo de visualizar barroco (teorizado por Christine Buci-Glucksmann).

tos localizados dentro de un espacio tridimensional homogéneo (ver figura 1). El modelo sostenía nociones europeas de la verdad y de la objetividad científica y a la vez nutría el mito (europeo) de racionalidad objetiva que sustentaba la ideología del occidentalismo (Jay, 118). Jay señala que poco después del siglo XVI surgió un modelo alternativo de visualizar barroco, el cual ofrecía imágenes distorsionadas y formas anamorfias que adquirirían contornos lógicos, pero sólo desde un ángulo, desde el cual el resto de la realidad quedaba distorsionada. Esta alternativa al modelo dominante creaba la ilusión de observar la naturaleza desde múltiples puntos de vista en un espejo cóncavo (ver figura 2). En contraste con la perspectiva cartesiana, el modelo barroco insistía en el hecho de que la “realidad” (la verdad, el *God’s-eye view*) existía sólo como producto del punto de vista del espectador, y en la inextricabilidad entre sujeto y objeto, mirada y realidad (Jay, 122).

La forma en que los íconos religiosos de Domínguez Camargo obligan al espectador a participar en su reconstrucción como objetos fijos y sólidos, ejemplifica el énfasis barroco en el papel constituyente del observador. Le recuerdan al lector/espectador su propio papel en la construcción de la verdad de lo que observa. Pero también hacen algo más: cuestionan cualquier asociación entre la racionalidad y el ver/observar específicamente desde o como en Eu-



Figura 1. Raffaello Sanzio, *La escuela de Atenas* (ca. 1510-12). Palazzi Pontifici, Vaticano. Fotografía: <http://karenswhimsy.com/public-domain-images/>



Figura 2. El Greco, *Laocoonte* (1610-1614). National Gallery of Art, Washington, DC, U.S.A. Fotografía: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_042.jpg

ropa. Mientras el lector intenta darles sentido a los íconos líquidos del *Poema heroico* —mientras trata de fijar su materialidad en un espacio particular— los atributos geográficos de los océanos y líquidos de los íconos llevan al lector de un lugar a otro, alrededor del mundo. Transforman estos lugares (por lo general en el mundo no europeo) en sitios donde se construye la verdad. Las “ondas [del] Nilo” con las que el lector reconstituye el pelo de la Virgen lo sitúan en el norte de África; los “mares rojos,” de los cuales el lector construye las mejillas de la Virgen, lo sitúan en el Medio Oriente; el “licor potosino”, con el cual el lector crea la leche que llena las venas de los pechos de la Virgen, lo sitúan en Suramérica; el viaje de las columnas de Minerva hasta las Indias, que recrea los estudios de Ignacio en París, coloca al lector en el circuito transatlántico transitado por Colón. Al verse obligado a construir la realidad/verdad de estos íconos desde diferentes localidades en los continentes colonizados por Europa, estos íconos le recuerdan al lector que la construcción/determinación de la verdad no es propia de Europa, sino que ocurre en todo el mundo colonizado y colonial.

Esta de/dis-loc[a]liza]ción revela un tipo de pensamiento fronterizo en Domínguez Camargo que no se ha apreciado hasta ahora. Por un lado, el autor mantiene la ilusión de la asequebilidad del mundo colonial para el conocimiento objetivo-racional europeo, al representar al indígena en su poema como algo separado de su “yo” poético, independiente de su realidad geográfica y temporal. Aun cuando Domínguez Camargo vivió durante años en pueblos muisca-chibcha de Nueva Granada, los indígenas que figuran en el *Poema...* son monarcas incas y “augustas Coyas (Inca)” del pasado precolonial y del virreinato del Perú. Por otro lado, los íconos de Domínguez Camargo hacen que el lector reconstituya y fije continuamente los objetos de sus íconos dentro de un siempre cambiante flujo acuático, lo cual le recuerda al lector el engaño de cualquier ilusión, que los objetos simplemente son fijos o están allí; desmienten la idea de que existen como una reserva perpetua o una verdad universal independiente de un sujeto que ve, desde cierta perspectiva, en cierto contexto, y bajo ciertas circunstancias. Al crear la ilusión de objetividad, al mismo tiempo que llama la atención hacia la imposibilidad de tal objetividad, Domínguez Camargo revela un *locus* de enunciación multiposicional entre perspectivas europeas y americanas del mundo. Frente a un mito de racionalidad europeo que a veces rebajaba al criollo en la jerarquía colonial, el autor muestra dominio del conocimiento europeo así como escepticismo de él, junto con una apertura a epistemologías no europeas.

Los íconos de la naturaleza y el providencialismo cristiano

Otra categoría de íconos visuales en el *Poema heroico* ilumina más esta posición fronteriza, ya que se opone a otro modelo de visualización, el cual también sustentaba la ideología del occidentalismo. Junto a sus imágenes de objetos religiosos, otra gran categoría de íconos en el *Poema heroico* son sus imágenes de la naturaleza, imágenes tan bellamente elaboradas que algunos las han considerado, más que el material religioso del texto, como “el mayor atractivo del *Poema heroico*” (Mora, 61). Algunos de estos íconos representan lo zoológico, como el pasaje donde el poeta describe la fauna en las afueras de la cueva de Loyola en la montaña de Montserrat:

Las zarzas y los riscos enmaraña,
y desde centro igual las redes tiende
con lazos, más que hilos, el araña,
y hurtada un tanto, en su retiro atiende
la simple mosca, a quien su vuelo engaña,

y mal entre sus nudos se defiende
cuando, sacre, la embiste y aprisiona
en una y otra, que le implica, zona.
En el abrigo duerme de la grama,
melena del arroyo fugitivo,
la querelosa rana; y de su cama,
presa en el diente despertó, nocivo,
del que en sus venas tósigos derrama
serpiente, en sus rüinas tan altivo,
que grifa la cerviz, torvos los ojos,
que le sobran ostenta los enojos.
Al pedernal se tuerce menos rudo
el serpiente a dormir; y ya dormido,
de las hormigas se desata mudo
el escuadrón; y en cuernos dividido
le imprime el diente cada cual agudo,
y aun antes que dispierto, así embestido
por cuanta escama falseó, se advierte
que sus muertes abrevia con su muerte. (Libro 2, canto 4, estrofas 114-116, 139)

Los detalles precisos y las delineaciones vívidas de las menudas criaturas que vemos en estas estrofas —una araña que captura a una mosca, una serpiente que devora a una rana, hormigas que se llevan los restos— recuerdan el tipo de miniatura que se popularizó con los avances científicos del Renacimiento. Otros íconos se enfocan en lo botánico, como la descripción de un jardín que intenta seducir a uno de los compañeros de Ignacio en su “Argel (cárcel) de Flora”:

Hojosa imán, la rosa descollada
prende su corazón en sus abrojos
cuando, purpúrea cuna regalada,
mece las niñas de sus tiernos ojos,
al tiempo que, del aire retozada,
en los halagos de su seno rojos,
en blandos a la vista da rubíes
mullido lecho, en copos carmesíes.
De su olorosa aljaba las mosquetas
con arpontes de ámbar, a su aliento
flechando están suavísimas saetas
en el arco diáfano del viento;
fragantes los jazmines son cometas
que predominan en el pecho atento
del joven, que a su influjo dio, süave
de sus potencias la rendida llave.

El clavel, laberinto escrupuloso,
 que nasa al aire se intimó teñida,
 en el livor del tiro más precioso,
 a la vista del joven advertida,
 volumen se le enreda sinuoso,
 en que se pierde dubio, y la salida
 en sus hilos le ofrece; y siempre incierta,
 a volverse a sus párpados no acierta. (Libro 5, canto 4, estrofas 104-106, 343)

Esta presentación de las plantas como actores que intentan seducir al ascético discípulo —la rosa que cautiva su corazón entre sus zarzas, la rosa mosqueata que lo hiere con sus dardos fragrantés, la hiedra que lo enmaraña con sus múltiples brazos— llama la atención sobre las cualidades particulares de estas plantas. Otras imágenes representan la flora y la fauna no sólo como plantas y animales, sino también como comidas en una mesa, como naturalezas muertas o bodegones. En un pasaje, el poeta describe el opulento banquete de animales de la tierra, del mar, y del aire para celebrar el bautizo de Ignacio: una composición de “platos [de] tan rara suma,/que al paladar su copia nunca vista/nuevas Indias de gula le conquista” (Libro 1, canto 1, estrofa 58, 53). En otras estrofas, describe un banquete rústico de frutas del mar que dos pescadores le sirven a Ignacio: premios que “h[acen]... teatro dulce [de] la prolija mesa” (Libro 3, canto 2, estrofa 64, 189). En otro pasaje describe una cena rústica que le sirve un labrador anciano, una cena que incluye, entre otros platos, “el blando seno [de] la parda garza [...] a quien este mi patrio Magdaleno da [...] oro a la cuna [y] espuma al nido” (Libro 4, canto 3, estrofa 108, 264).

Al igual que los íconos religiosos del *Poema heroico*, estos íconos de la naturaleza siguen modelos peninsulares y secundan formas de atención visual contrarreformistas. En el norte de Europa, los acontecimientos científicos y religiosos de los siglos xv y xvi impulsaron una representación de la naturaleza como género independiente. Una generación de pintores, cuya perspectiva ortodoxa del mundo había quedado trastornada por cambios recientes, buscó mayor realismo abandonando la costumbre medieval de pintar santos sobre un trasfondo dorado, sin referencia al tiempo o al lugar. Poco a poco incorporaron paisajes detallados, con referencias concretas al tiempo y al lugar (Friedländer, 20, 156). En España se vio un movimiento análogo hacia la representación de la naturaleza como género independiente en la poesía. Poetas como Soto de Rojas y Luis de Góngora abandonaron la tendencia poética medieval de minimizar la naturaleza, e incluyeron descripciones de ésta y del mundo natural cada vez más imaginativas. Dentro del poema hagiográfico contrarreformista, estas descripciones de la naturaleza servían de escenario para el santo: enfatizaban su virtud

al representar la naturaleza como una prueba de su fortaleza moral y servían como testimonio de la grandeza de Dios, de la maravillosa belleza y diversidad de su creación (Woods, 57). En los íconos de la naturaleza del *Poema heroico*, su detalle y su especificidad geográfica reflejan este uso entre la poesía hagiográfica de la naturaleza para colocar a la figura eclesiástica dentro de cierta época y lugar, y para inspirar admiración y empatía en el espectador.

Sin embargo, en estos íconos hay también una idiosincrasia estilística particular que los separa de la mayoría de otros íconos de la época. Al igual que las pinturas holandesas de paisajes y los poemas españoles de la naturaleza, los íconos de Domínguez Camargo lucen una tremenda densidad formal: inundan la narrativa religiosa con sus procesiones pomposas, sus cadenas de subtemas, su concentración morfosintáctica, y su léxico suntuoso. Pero en contraste con el cuadro de paisaje holandés y el poema hagiográfico español, la acumulación excesiva en los íconos de la naturaleza de Domínguez Camargo demuestra una violencia constante que, según nota Mora, conlleva un repetido “tránsito de la vida a la muerte [...] tránsito de un estado a otro estado” (74). Por ejemplo, en la descripción zoológica de las afueras de la cueva de Montserrat, los animales aparecen, cada uno, en algún acto de atacar o matar a otro animal: la araña, escondida en su tela, engaña a la mosca y la enmaraña en sus nudos; la serpiente devora a la rana dormida¹⁰. En la descripción botánica de la huerta que seduce al discípulo de Ignacio, y en una naturaleza muerta anterior en el Libro II, estrofas 174-184, las plantas se dibujan como cazadoras antropomórficas de humanos o de otras plantas (el ajo gruñe a la escarola mostrando sus “dientes”; la lechuga, “muy picada”, acecha al pepino con sus hojas-espadas). En los numerosos bodegones del *Poema heroico*, los platos puestos sobre la mesa se presentan como guerreros valientes o como víctimas de asesinos crueles: los peces atacan los muros nudosos de las redes de los pescadores, sólo para terminar en la mesa, como las langostas, “da[ndo] [...] al paladar suavísimas rüinas”¹¹. Como horribos montajes cinematográficos, estas descripciones convierten su

10 La cuidadosa atención de Domínguez Camargo a los animales en general se puede conectar con la popularidad de la literatura emblemática entre los jesuitas. Ver Gimbernat (“El nieto...”) y Pinillos para discusiones de algunos de los temas emblemáticos en el *Poema heroico*.

11 Coronadas morrión, vistiendo escudos,
dorando mallas, argentando golas,
dardos vibrando duramente crudos,
esgrimiendo cuchillas en las colas,
las murallas violando de los nudos,
Belona de la espuma y de las olas,
langostas en la mesa dan, marinas,
al paladar suavísimas rüinas. (Libro 3, canto 2, estrofa 67, 190)

bella materia en clips de mutilación y muerte que el lector tiene que reconstruir y restaurar a la vida, para darles sentido como imágenes de la bondad de Dios.

Al igual que las imágenes acuáticas en los íconos religiosos de Domínguez Camargo, la violencia en sus paisajes ha inspirado relativamente poca discusión crítica. Domínguez Matito, en uno de los pocos estudios sobre este tema, sugiere que este “dinamismo violento” refleja un subtexto colonial en la *imitatio* de Domínguez Camargo, “el entorno vital y los presupuestos culturales desde los que escribía Camargo como sujeto colonial barroco” (123). Sin embargo, aquí la teoría crítica sobre la óptica y los modelos visuales de la modernidad revela un significado adicional. Junto con el perspectivismo cartesiano, otro modelo visual que surgió durante la temprana modernidad, y que exhibió cierta coincidencia con la ideología del colonialismo, fue el modo de descripción holandés (*dutch art of describing*), el cual incluía amplias vistas de pequeños objetos distribuidos sobre un lienzo plano, con una iluminación cuidadosa de sus superficies materiales, texturas y colores (ver figura 3). Ya que este modo de descripción holandés se enfocaba no en el lugar de un objeto dentro de un espacio geométrico regularizado, sino más bien en los atributos de las superficies materiales

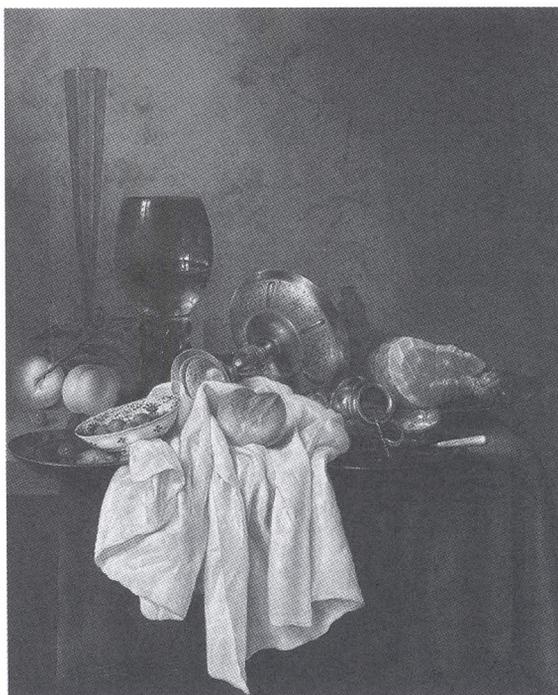


Figura 3. Heda, Willem Claesz. *Naturaleza muerta con pieles doradas* (1651). Vaduz, Fürst Liechtensteinsche Gemäldegalerie. Fotografía: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Willem_Claesz._Heda_008.jpg

del objeto, valorizaba la materialidad de mundos de pequeños objetos, al igual que la emergente economía de mercado europea, que fetichizaba la materialidad de artículos de consumo recientemente llevados a Europa por las nuevas rutas comerciales (Jay, 122). El modo alternativo de describir escenas de gran abundancia —el modo barroco— contrasta con el modo de descripción holandés, el cual llena el espacio con objetos de propósito sensual y ornamental, pero los envuelve no en luz, sino en sombras, distorsión, incomprendibilidad y vanitas (ver figura 4). Este *horror vacui* revela, en su misma compulsión de llenar todo el espacio, un temor (horror) al vacío (*vacui*), y sugiere, además, la futilidad de las cosas mundanas y las certezas humanas, el vacío de la acumulación material y de esquemas metafísicos humanos (Spadaccini y Martín-Estudillo, xxix).

La forma en que los íconos de la naturaleza en el *Poema heroico* obligan al lector a seguir su progresión hacia la muerte y el vacío, enfatiza, a la manera barroca, el vacío de la riqueza material. Sin embargo, aquí también los íconos del *Poema...* sobrepasan una crítica típica barroca de la época, y llevan a algo



Figura 4. El Greco, *El entierro del Conde de Orgaz* (1586-1588). S. Tomé, Toledo, España.
Fotografía: http://www.easypedia.gr/el/images/shared/1/17/Entierro_del_Conde_de_Orgaz.jpg

más profundo. En este caso, cuestionan no sólo el materialismo en general, sino específicamente el significado que se le daba a la riqueza material *de las Américas*. El poema insiste en estos íconos como teatros de abundancia *de o como las Indias*, lo cual lleva al lector a repensar los mitos europeos que explicaban la acumulación europea de bienes materiales americanos como un premio divino por el progreso, encaminado al plan divino de una monarquía cristiana universal. En varios bodegones, las frutas conquistadas de la tierra y del mar ofrecidas al santo, se llaman un “teatro de la mesa” (Libro 1, canto 1, estrofa 62, 54; Libro 3, canto 2, estrofa 64, 189). Los objetos dentro de este teatro —el “ave... [d] el occidente... del Inca diadema”, en el banquete del bautizo (Libro 1, canto 1, estrofa 54, 52); la “parda garza... [de] este mi patrio Magdalena”, en el banquete del labrador (Libro 4, canto 3, estrofa 108, 264)— llegan a este teatro-mesa desde las Indias. Además, el espectáculo de esta abundancia se presenta explícitamente como unas “nuevas Indias de gula” (Libro 1, canto 1, estrofas 58, 53). Al obligar al lector a luchar contra la muerte y la violencia, específicamente de una riqueza como la que se acumulaba en el “teatro” americano, los íconos del *Poema* le recuerdan al lector el vacío de los mitos que buscaban interpretar esta opulencia como un regalo dado por Dios a España por su progreso hacia su plan divino. La negación del vacío, muy particular en estas escenas, lleva al lector a reconocer los frutos de la Conquista de Nueva Granada como lo que eran en realidad: frutos de guerra, conflicto y agresión.

Este *horror vacui* tan violento ilumina más la posición epistemológica fronteriza desde la que escribe Domínguez Camargo. Por un lado, varias de sus metáforas “americanistas” repiten estereotipos del Nuevo Mundo que nutrieron la ideología de la Conquista. La descripción de los pechos de la Virgen como “Potosís” (montañas/fuentes de plata) que llenan de “licor” (plata/leche/sustento) la boca del bebé Jesús, por ejemplo, repiten la idea de América como una fuente de riqueza que sostiene voluntariamente a los representantes humanos de Dios (el monarca católico y la república de españoles) en la tierra (en Europa o las Américas). Por otro lado, la forma en que sus íconos de la naturaleza obligan al lector a confrontar constantemente la muerte e inestabilidad del teatro americano, señalan la profunda artificialidad del mito providencial de que estos objetos (americanos) —plantas, animales, personas— simplemente *estaban allí* para Europa como un premio de Dios, que no les arrebataron la vida por calculados actos de violencia. Al perpetuar este mito y llamar simultáneamente la atención sobre su inestabilidad, Domínguez Camargo de nuevo demuestra una posición epistemológica y un *locus* de enunciación multiposicional de escritores criollos que “veían” desde una frontera entre Europa y América. Víctimas ellos mismos de una narrativa de la historia que a veces les negaba los frutos

del trabajo de sus padres, los criollos demostraban tanto un conocimiento de conceptos europeos del mundo como un reconocimiento de los engaños en que estos conceptos se basaban.

En los íconos que hemos venido analizando aquí, Domínguez Camargo revela una posición epistemológica fronteriza que sobrepasa un punto de vista puramente español o indígena. Aunque entendido en el pensamiento científico-racional europeo y la percepción cristiana-providencial del mundo, Domínguez Camargo embellece su monumento poético religioso con íconos ekfrásticos que desafían los modelos visuales que sostenían este entendimiento europeo en el ámbito cultural. Frente a un modelo cartesiano de ver/determinar la verdad, el cual suponía ver desde un ojo y desde un punto de vista, propone un modelo epistemológico que incluye la actividad de múltiples espectadores en ambos lados del Atlántico. Frente a un modelo visual holandés que convertía los objetos en fetiche y oscurecía su modo de adquisición, propone un modelo que revela la inestabilidad no sólo de la riqueza material, sino también de los mitos que justificaban su violenta acumulación. Aunque estos íconos no revelan una epistemología auténticamente indígena, sí revelan lo que Walter Mignolo describe como “moments in which the imaginary of the modern world system cracks” (23).

Reconocer esta posición ideológico-ecfrástica fronteriza nos permite reevaluar la relación entre la Hispanoamérica colonial y la modernidad occidental. Estos íconos iluminan una lucha entre criollos por el poder y la autoridad, la cual distingue la colonialidad hispanoamericana de la de otras regiones con procesos de colonización distintos y una elite colonial distinta. Esta lucha, por su parte, ilumina también las dificultades del crítico latinoamericano contemporáneo (y aún más, obviamente, del latinoamericanista norteamericano) que reside en la metrópoli y que busca autorizarse en un mundo que privilegia sujetos epistemológicos y fuentes de autoridad no latinoamericanos. A semejanza del criollo del siglo xvii, señala Grínor Rojo, el exiliado intelectual latinoamericano (voluntario en algunos casos, no voluntario en otros) busca consolidar su autoridad cultural estableciendo “un *locus* de enunciación por encima de la oposición centro/periferia... hac[iendo] así de una circunstancia de menoscabo el *plus* que le permit[e] decir lo que dice desde una zona blanca” (Rojo, 14). Según vemos en este poema de Domínguez Camargo, esta posición no conlleva necesariamente una valoración de saberes indígenas a la par con el saber occidental, pero sí llama la atención sobre los mitos que condicionan cualquier entendimiento de la realidad. Si este texto nos recuerda la dificultad de ver desde una “zona blanca”, también nos recuerda la dificultad de ver desde una “zona franca”, de ver de una manera que evite las obligaciones y las costumbres impuestas por modelos de visualización modernos que afectan “cómo” y “qué” vemos, pensamos y soñamos. ❧

Obras citadas

- Bernucci, Leopoldo. "Unfulfilled Promises: Epic and Hagiography in Hernando Domínguez Camargo's *Poema Heroico*". *Caliope* 4 (1998): 270-82.
- Beverly, John. *Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco*. Los Teques, Estado Miranda: Fondo Editorial A.L.E.M., 1997.
- _____. "Máscaras de humanidad: sobre la supuesta modernidad del *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano". *Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana* 22 (1996): 45-58.
- Bolaños, Álvaro Félix y Gustavo Verdesio (eds). *Colonialism Past and Present: Reading and Writing about Colonial Latin America Today*. Albany: State U of New York Press, 2002.
- Carilla, Emilio. *Hernando Domínguez Camargo. Estudio y selección de Emilio Carilla*. Buenos Aires: R. Medina, 1948.
- Castillo, David R. "Horror (Vacui): The Baroque Condition". En: *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*. Nicholas Spadaccini y Luis Martín-Estudillo (eds.). Nashville: Vanderbilt UP, 2005, 87-104.
- Colombí-Monguió, Alicia de. "Piélagos de voz: sobre la poesía de Domínguez Camargo". *Revista de Filología Española* 46 (1986): 273-96.
- Diego, Gerardo. "La poesía de Hernando Domínguez Camargo en nuevas visperas". *Thesaurus* 16 (1961): 181-310.
- Domínguez Camargo, Hernando. *Obras/Hernando Domínguez Camargo*. Giovanni Meo Zilio (ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Domínguez Matito, Francisco. "El mitologismo criollo de Domínguez Camargo: comentarios al Libro I del *Poema heroico de San Ignacio de Loyola*". En: *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*. Ed. Ignacio Arellano y José Rodríguez Garrido. Pamplona: U de Navarra, 1999, 113-27.
- Jursich Durán, Mario y Rymel Eduardo Serrano. "Tríptico: instrucciones para leer poesía erótica". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 30 (1992): 33-55.
- Friedländer, Max. *Landscape. Portrait. Still-life*. Oxford: Bruno Cassierer, 1949.
- Gimbernat de González, Ester. "La expresión de la espiritualidad ignaciana en el *Poema heroico* de Hernando Domínguez Camargo". *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 46 (1991): 321-30.
- _____. "Apeles de la re-inscripción: A propósito del *Poema heroico* de Hernando

- Domínguez Camargo". *Revista Iberoamericana* 53 (1987): 569-79.
- _____. "‘El nieto ciego de la blanca espuma’: los emblemas de amor en el *Poema heroico* de Hernando Domínguez Camargo". *Revista de Estudios Hispánicos* 11 (1984): 153-62.
- _____. "En el espacio de la subversión barroca: El *Poema heroico* de Hernando Domínguez Camargo". *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 37 (1982): 523-43.
- Hill, Ruth. *Hierarchy, Commerce, and Fraud in Bourbon Spanish America*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005.
- Jáuregui, Carlos. "‘El plato más sabroso’: Eucaristía, plagio diabólico, y la traducción criolla del caníbal". *Colonial Latin American Review* 12 (2003): 199-231.
- Jay, Martin. "Scopic Regimes of Modernity". En: *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*. New York: Routledge, 1993, 114-33.
- Lezama Lima, José. "La expresión americana". En: *José Lezama Lima/Obras completas*. México: Aguilar, 1977, 278-390.
- Mazzotti, José Antonio (ed.) *Agencias criollas. La ambigüedad ‘colonial’ en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh: ILLI, 2000.
- McClintock, Anne. "The Angel of Progress: Pitfalls of the Term ‘Post-colonialism’". En: *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Patrick Williams y Laura Chrisman (eds.). New York: Columbia UP, 1994, 291-304.
- Mendoza Varela, Eduardo. *Antología poética. Hernando Domínguez Camargo*. Medellín: Editorial Bedout, 1969.
- Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton UP, 2000.
- Mitchell, W. J. Thomas. *What Do Pictures Want?: the Lives and Loves of Images*. Chicago: U of Chicago P, 2005.
- Mora Valcárcel, Carmen de. "Naturaleza y barroco en Hernando Domínguez Camargo". *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 38 (1983): 59-81.
- Moraña, Mabel y Carlos A. Jáuregui. *Revisiting the Colonial Question in Latin America*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Osterhammel, Jürgen. *Colonialism: a Theoretical Overview*. S. L. Frisch (trad.). Princeton: Markus Wiener Publishers, 1997.

- Osuna, Rafael. "Nuevas Indias de gula reconquistadas para Lope". *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico* 64 (1969): 82-92.
- Parkinson Zamora, Lois. *The Inordinate Eye: New World Baroque and Latin American Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 2006.
- Pinillos, Carmen. "Un campo privilegiado de anotación: la emblemática en la poesía de Hernando Domínguez Camargo". En: *Edición e interpretación de textos andinos: actas de congreso internacional*. Ignacio Arellano y José Antonio Mazzotti (eds.). Madrid: Iberoamericana, 2000.
- Rojo, Grínor. "Crítica del canon, estudios culturales, estudios poscoloniales y estudios latinoamericanos: una convivencia difícil". *Kipus* 6 (1997): 5-17.
- Sabat de Rivers, Georgina. "Lírica culta de la Colonia: Hernando Domínguez Camargo". *Calíope* 3 (1997): 5-23.
- _____. "El barroco de la contraconquista: primicias de conciencia criolla en Balbuena y Domínguez Camargo". En: *Relecturas del barroco de Indias*. Mabel Moraña (ed.). 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.
- Sabat de Rivers, Georgina y Elias Rivers. "Domínguez Camargo o el materialismo poético en la Nueva Granada". En: "*Con tanto tiempo encima*": aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra. Elizabeth Monasterios Pérez y Pedro Lastra (eds.). La Paz: Plural Editores, 1997, 309-17.
- Spadaccini, Nicholas y Luis Martín-Estudillo. "The Baroque and the Cultures of Crises". En: *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*. Nicholas Spadaccini y Luis Martín-Estudillo (eds.). Nashville: Vanderbilt UP, 2005, ix-xxxvi.
- Torres, Daniel. "Del calco aparente: una lectura de la lírica barroca americana". En: *Conquista y contraconquista. La escritura del Nuevo Mundo*. Julio Ortega y José Amor y Vázquez. (eds.) México: Colegio de México y Brown U, 1994, 355-61.
- Torres Quintero, Rafael. "El poema a Cartagena de Indias de Hernando Domínguez Camargo". En: *Homenaje a Ángel Rosenblat en sus 70 años: Estudios filológicos y lingüísticos*. María Josefina Tejera (ed.). Caracas: Instituto Pedagógico, 1974, 487-504.
- Webster Bulatkin, Eleanor. "La introducción al *Poema heroico* de Hernando Domínguez Camargo". *Thesaurus* 17 (1962): 51-109.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. G.E.M. Anscombe (trad.).
Londres: Basil Blackwell, 1958.

Woods, M. J. *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*. Oxford:
Oxford UP, 1978.