

## EL BARROCO AMERICANO: HERNANDO DOMÍNGUEZ CAMARGO

[...] a la metáfora gongorina, Domínguez opone una imagen de espacio y desarrollo muy americana

(Lezama Lima)

Tunja, sin duda, ha sido un epicentro cultural, una especie de capital artística de rica estampa arquitectónica renacentista testiga fiel del trabajo de los principales escritores de la colonia. Por sus calles deambuló Juan de Castellanos con su *Elegía de varones ilustres de Indias*, buscando el tono y la estructura épica que prometían sus crónicas rimadas. También Juan Rodríguez Freyle encontró aquí, en la ciudad de Tunja, *las habladurías de plaza y de parroquia* que luego transformó en *deliciosos cuentos*, recogidos en *El carnero*.<sup>1</sup> La madre Francisca Josefa del Castillo y Guevara nació, vivió y escribió su *Vida* en Tunja; en la paz y soledad del convento de Santa Clara, encontró *la atmósfera enrarecida en la cual el tiempo parecía haberse anclado en el siglo XVI*,<sup>2</sup> y que le permitió expresar líricamente sus *Afectos espirituales*.

En el caso de Hernando Domínguez Camargo, también Tunja significó el punto de partida y el de llegada tanto en su vida religiosa como en su obra literaria.<sup>3</sup> Como fácilmente puede constatarse, el nombre de Tunja se asocia al de los grandes escritores de la colonia y merecería que los eruditos historiadores y críticos literarios le dedicaran su esfuerzo para escribir las páginas que hacen falta sobre *La época barroca en la Tunja colonial*.<sup>4</sup>

Hernando Domínguez Camargo no nació en la nobilísima ciudad de Tunja; sin embargo su nombre está íntimamente asociado a ella. Había nacido en Santafé de Bogotá en 1606, como hijo primogénito del hogar de Hernando Domínguez, español nacido en el pueblo de Medina de las Torres y catalina de Camargo Gamboa, quien había nacido en la

---

1 José Juan Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, 2 ed., Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, p. 56.

2 *Ibid.*, p. 90.

3 Las referencias a su obra se harán según la edición a cargo de Rafael Torres Quintero: *Hernando Domínguez Camargo: Obras*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1960.

4 El título que propongo lo recojo del libro *La época barroca en el México colonial* de Irving A. Leonard [México, Fondo de Cultura Económica, 1974.] Allí mismo, su autor considera que el barroco americano *como una época histórica y como un modo de vida, no ha sido totalmente evaluado* (p. 13).

villa de Mompo. Ambos habían sido vecinos de Tunja antes de su traslado a Santafé.<sup>5</sup> Además el futuro poeta ingresó al noviciado que la Compañía de Jesús tenía en Tunja en el año de 1621. Allí permaneció hasta el año de 1623, fecha en la cual hizo sus votos religiosos. De 1623 a 1631 no se sabe a ciencia cierta que pasó en su vida. Tan sólo que se trasladó de Tunja a Quito junto con 30 compañeros de comunidad, al parecer por necesidades económicas de la Comunidad. En Julio de 1631 viajó a la ciudad heroica, a la que se refiere metafóricamente como *esta de nuestra América pupila*. Allí convivió con San Pedro Claver, el famosísimo Padre de los negros durante cuatro años. Pero ni siquiera en el poema *Al agasajo con que Cartagena recibe a los que vienen de España* menciona al santo, a causa, quizá, de lo que un crítico describe como *la fría, cristalina, ahistórica y asocial cosmovisión culterana*.<sup>6</sup>

Con carta del 1 de noviembre de 1636, el Padre General de la Compañía de Jesús, aceptó *la dimisión del P. Hernando Domínguez* motivada por *sus graves faltas*. Pero en realidad, no se conocen, hasta el momento las causas del alejamiento del poeta de la Compañía de Jesús. Su biógrafo más autorizado, (aunque haya empleado una contextura conectiva un tanto novelada), don Guillermo Hernández de Alba, parece sugerir a partir del poema *A la muerte de Adonis* que el asunto erótico debió ser una de las causas para su expulsión de los jesuitas.<sup>7</sup> Meo Zilio acepta esta primera hipótesis y comprueba que amén del mencionado poema, en varias partes del *Poema heroico* se manifiesta una despierta sensualidad que reafirmaría esa causa. Por otra parte, no hay que descartar *su entrañable afición a los negocios comerciales, su amor por las cosas lujosas y preciosas, su espíritu liberal y libertario* como posibles causas de su expulsión de la vida religiosa comunitaria.

Lo que conviene señalar es, sin embargo, que Domínguez Camargo nunca renegó de su madre y maestra y que por eso a los 23 años de su expulsión, dejó parte de sus bienes y su biblioteca a la Compañía, destinó una suma para la celebración de la fiesta de San Ignacio de Loyola, y nombró como ejecutor de su testamento al Rector del Colegio de Tunja. Pero la prueba más importante de su afecto a la Compañía de Jesús, se encuentra en la continuación de su *Poema heroico*, en donde emplea sus capacidades poéticas para cantar la vida del santo fundador.

Gracias a la intervención de Fray Cristóbal de Torres, quien no creyendo en la total justicia en el caso de la expulsión, lo dispensó en la Sinodal, el padre Domínguez ahora sacerdote secular, fue nombrado párroco de Gachetá en julio de 1636. Inició así su viaje por parroquias como Tocancipá, Paipa, Turmequé (1650-1657) que finalizaron cuando obtuvo el beneficio de la Iglesia Mayor de Santiago de la Ciudad de Tunja en el año de 1657. Su peregrinación por esos pueblos, cuyos nombres difícilmente pueden asociarse al de un

---

5 Otro escritor contemporáneo suyo y también muy asociado a las tierras boyacenses será el primer novelista de Hispanoamérica, según estudios recientes. Obviamente me refiero a Pedro de Solís y Valenzuela (1624-1711) y a su obra *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto* (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977- 1983).

6 Giovanni Meo Zilio, *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su San Ignacio de Loyola, Poema heroico*, Florencia, Casa Editrice G. D'Anna, 1967, p. 40.

7 Meo Zilio, p. 38.

poeta barroco, fueron las que permitieron gozar de la soledad necesaria para su creación.<sup>8</sup> Tunja, por su parte, siempre le proporcionó un ambiente y una tradición literaria que había iniciado el primer cantor del Nuevo Reino, el poeta Juan de Castellanos.

Allí, en la ciudad que, aunque venida a menos, según la descripción que en la época hizo de ella Lucas Fernández Piedrahíta,<sup>9</sup> significaba tanto afectivamente para el poeta, murió en 1659. Su testamento es un testimonio importante de diversas actitudes y preocupaciones en ese momento cercano a la muerte, y aún de su biografía, porque -gracias a él- nos enteramos, por ejemplo, que era *familiar y comisario del Santo Oficio*.<sup>10</sup> Allí, por ejemplo, menciona que como parte de su legado se construya una capilla *en la iglesia parroquial de Señor Santiago de esta ciudad*, que efectivamente se construyó pero que erróneamente se denomina *del fundador*.<sup>11</sup> Más que sus disposiciones materiales, lo verdaderamente importante es el legado de su obra literaria: *Todos los libros que tengo predicables y de estudio y mis papeles mando se den al Colegio de la Compañía de Jesús de esta ciudad*.

Según lo han probado el padre Aurelio Espinosa Pólit<sup>12</sup> y Guillermo Hernández de Alba, la publicación de la totalidad de la obra literaria de Hernando Domínguez Camargo se debe al exquisito gusto literario del jesuita guayaquileño Antonio Bastidas.<sup>13</sup> Y con él, se inicia una curiosa historia de valoración e incomprensión del poeta santafereño puesto que su obra parece haber estado sujeta a *girar de la rueda de la fortuna*, si bien -según Meo Zilio- hay que buscar en la política de la Compañía de Jesús, la causa del olvido del autor y de su obra.<sup>14</sup> Para los contemporáneos del autor del Poema heróico, como el mismo Bastidas o

- 
- 8 Se dedica durante todo este tiempo a *Dialogar con los libros, ayudarse con su fino humor a dominar la acritud de su carácter; templar las libertades de su lengua y de su pluma laborando con curia su rendido homenaje a San Ignacio de Loyola... y regresar siempre a sus "Soledades", tal se me antoja la vida de este curas de almas, en destierro de gentes cultas donde tanto hubiera brillado su ingenio* (Guillermo Hernández de Alba, *Vida y obra de Hernando Domínguez Camargo*, en *Obras*, p. XLIII).
  - 9 *Pero esta ciudad que dio señales de ser la mayor del Reino, ya sea por la sequedad y frío, ya por la falta que padece de agua y leña, o porque los comercios se hacen con mayor comodidad en Santafé y en las demás tierras vecinas al río grande [...] ha llegado a tal disminución, que apenas se conservan en ella quinientos vecinos* (Lucas Fernández de Piedrahíta, en el apéndice documental que trae *Obras*, p. cv).
  - 10 Sobre el significado que tiene esta confesión, véase el análisis que realiza Meo Zilio (pp. 58-62).
  - 11 Monseñor Jorge Monastoque ha hecho colocar dos pergaminos que recuerdan la relación de dicha capilla de la catedral con el nombre del poeta don Hernando Domínguez Camargo; en uno aparece un poema y en el otro, la disposición testamentaria para su construcción de la capilla.
  - 12 El padre ecuatoriano Espinosa Pólit llega a plantear la posibilidad de que Bastidas, además de editor, fuera el verdadero autor de las obras de H. Domínguez Camargo. Tanto Hernández de Alba como Meo Zilio prueban, a mi parecer fehacientemente, la paternidad de las obras del poeta santafereño. (*Obras*, p. LXXIII-XC; Meo Zilio, p. 68).
  - 13 Guillermo Hernández de Alba, *Obras*, p. IXXI. Meo Zilio ve en el empleo de seudónimos (D. Antonio Navarro Navarrete para el Poema y D. Atanasio Amescua y Navarrete para la Invectiva, una prueba más de que la obra de Domínguez significaba un riesgo al cual se exponía su editor, más siendo él jesuita (p. 67).
  - 14 Meo Zilio, p. 177. En otra parte nos dice: *Si nuestras hipótesis no andan desacertadas, es dable suponer que, en cuanto algún padre de la Compañía leyendo atentamente el poema o, a lo mejor, desmenuzándolo en alguna lección de seminario o colegio, llegó a percibir claramente (por debajo de la formal oscuridad) su espíritu casi pagano, sensual y sibarítico, y a comprender realmente en lo semántico ciertos pasajes difícilmente defendibles para un lector piadoso, en seguida tiene que haberse producido la reacción, tanto más rígida cuanto más tardía. A partir de aquel momento, Camargo y su obra deben haberse vuelto tabú para la Compañía, para las demás órdenes religiosas de la colonia, para la colonia misma.* (p. 65).

Jacinto de Evia, Domínguez Camargo es considerado como *el más culto e ingenioso poeta, no sólo del Nuevo Reino de Granada, su patria, pero a mi entender, el refulgente Apolo de las más floridas musas de todo este orbe.*<sup>15</sup> A finales del siglo XVIII, Manuel del Socorro Rodríguez realiza la primera defensa de Domínguez Camargo en su *Papel Periódico de Santafé de Bogotá*. En 1867, José María Vergara y Vergara considera que los poetas neogranadinos tienen las bellezas o defectos de sus maestros españoles y que en el caso de Domínguez Camargo, que no era genio, no produjo más que absurdos. Posteriormente, don Marcelino Menéndez y Pelayo considera que *su poema heroico de San Ignacio de Loyola es sin duda uno de los más tenebrosos abortos del gongorismo, sin ningún rasgo de ingenio que haga tolerables sus aberraciones.*<sup>16</sup> Todavía en 1954, el padre Nuñez Segura considera que *en este poema [el de san Ignacio], como en los de Góngora [...], todo es incomprensible porque se disloca el sentido.*<sup>17</sup> En la recientemente publicada *Historia de la poesía colombiana*, el crítico William Ospina todavía se muestra indeciso entre la admiración por la fidelidad y originalidad del poeta santafereño y su abundancia *en excesos, en manifestaciones en lo grotesco y lo monstruoso en incongruencias y exageraciones, aunque ello lo lleve a veces a invenciones imperdonables y absolutamente ininteligibles.*<sup>18</sup>

La corriente contraria, de revalorización del poeta neogranadino, obviamente está ligada al redescubrimiento de Góngora. En Hispanoamérica, precisamente, se van a dar las primeras puntadas de este proceso, en 1911, con la publicación del artículo *La estética de Góngora* del maestro mexicano Alfonso Reyes; con este ensayo se inicia el redescubrimiento de la poesía barroca tanto en España como en la América Española. Por ello, Dámaso Alonso dedica sus estudios sobre el *Polifemo*, *Para Alfonso Reyes, cabeza de todos los gongoristas de hoy*. El trabajo del escritor mexicano fue continuado por los miembros de la llamada generación del 27 que precisamente reciben este nombre porque se reunieron para celebrar el tercer centenario de la muerte del poeta cordobés. Y de este grupo, Gerardo Diego va a poner atención y a reevaluar también la poesía de Hernando Domínguez Camargo al incluirlo en su *Antalogía poética en honor de Góngora* (Madrid, Revista de Occidente, 1927). En tierra americana, este trabajo pionero correspondió a Emilio Carilla en su trabajo sobre *El gongorismo en América* y, posteriormente, en su ensayo más extenso sobre *Hernando Domínguez Camargo.*<sup>19</sup> Su objetivo es el de mostrar que *por encima de imprecisas y vagas distinciones de géneros literarios, el valor del poema heroico es más lírico que épico: no es la narración de la vida del santo lo más remarcable en ella, sino los*

15 H. Domínguez Camargo, *Obras*, p. 6.

16 Citado por Joaquín Antonio Peñaloza, *Estudio preliminar*, *Obras*, p. CXXXIII.

17 José A. Nuñez Segura, *Literatura colombiana*, Medellín, 1954, p. 52.

18 William Ospina, *Poesía de la colonia, Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Casa de Poesía Silva, 1991, pp. 71 y 61. Ospina reprocha a Domínguez *la construcción de una red de significaciones que no nacen de la experiencia común y compartida, sino de arbitrarias interpretaciones personales* (p. 61). ¿Y por qué habría de hacerlo si su poesía surge más de una tradición literaria que el mismo Ospina identifica con el Culteranismo? Por supuesto que por ello a veces sus versos son más literarios que poéticos.

19 Emilio Carilla, *El gongorismo en América*, Buenos Aires, 1946. *Hernando Domínguez Camargo*: Estudio y selección de Emilio Carilla, Buenos Aires, R. Medina, 1948.

comentarios, la ornamentación, la visión estilizada de la naturaleza.<sup>20</sup> Indudablemente, el crítico argentino demuestra que *el vocabulario, sintaxis, metáforas, hipérbolas y menudas particularidades estilísticas de la lengua poética gongorina son utilizadas por el poeta Domínguez Camargo en una medida y firmeza tal que es difícil a veces distinguir el original modelo*. Es decir que se encuentra en el poeta santafereño *dignidad dentro de la imitación*.<sup>21</sup> Posteriormente, en un artículo de 1961, Gerardo Diego llega a una conclusión muy semejante: *El modelo es Góngora, pero esta vez casi nos atrevemos a decir que el maestro queda superado por el alumno*.<sup>22</sup> Para Meo Zilio, *es la primera vez, en la historiografía camargueña, que alguien 'se atreve' a decir (aunque sea con cautela) que en algún punto Camargo ha superado a Góngora*.<sup>23</sup>

En 1956, se publica en la revista *Mito* el artículo *Hernando Domínguez Camargo y el tema ignaciano* de Ricardo A. Latcham. Allí se coloca a los poetas ignacianos del siglo XVII (Belmonte Bermúdez, Escobar y Mendoza, Oña y Domínguez Camargo) en el marco histórico-religioso de la Compañía de Jesús como institución fundamental de la contra-reforma. Señala la relativa ceguera de ambos criollos frente a la opulenta naturaleza americana. Finalmente, Latcham resalta la importancia del ambiente poético de Quito respecto a la formación literaria que allí adquirió el poeta neogranadino.

En el mismo año en que apareció el artículo de Latcham, se publicó *La obra poética de Hernando Domínguez Camargo* en la biblioteca de la Presidencia de la República. Su editor y prologista fue Fernando Arbeláez. No obstante que en este prólogo todavía aparecen tesis inaceptables como la de considerar el gongorismo de la obra como *una de las fallas fundamentales de la obra*,<sup>24</sup> representa un avance en la crítica especialmente si se tiene en cuenta el contexto crítico colombiano anterior.

Sin embargo, el instrumento básico para afianzar la crítica camargueña apareció en el año de 1960 cuando el Instituto Caro y Cuervo, publicó las obras del poeta, edición a cargo de don Rafael Torres Quintero y con estudios de Joaquín Antonio Peñalosa y Guillermo Hernández de Alba. Éste último ofrece el mejor ensayo biográfico sobre Domínguez Camargo, profusamente apoyado en documentos hasta esa fecha inéditos. El estudio del mexicano Peñalosa, apoyado firmemente en los conceptos de Alfonso Méndez Plancarte, enfatiza el impulso vital del *Poema heróico* en donde el barroco aglutina todos los conocimientos de la época (teológicos, mitológicos, de ciencias naturales, etc.). Resalta la originalidad de la poesía camargueña no obstante sus vínculos con el gongorismo e insiste en el carácter americano del poema. Respecto a la *Inventiva apologética*, este estudio crítico analiza textualmente el por qué es justificado hablar de las influencias quevedescas en esta prosa polémica de tono mordaz y agresivo, de espíritu malicioso e implacable, y de lenguaje

---

20 Carilla, *Hernando Domínguez Camargo*, p. 11.

21 Carilla, *Ibid.*, p. 41.

22 Gerardo Diego, *La poesía de Hernando Domínguez Camargo en nuevas vísperas*, Bogotá, I. Caro y Cuervo, 1961.

23 Meo Zilio, p. 195. Seguramente Meo Zilio olvida el texto de Lezama sobre el poeta colombiano publicado cuatro años antes que el de Gerardo Diego.

24 Fernando Arbeláez, *La obra poética de Hernando Domínguez Camargo*, Bogotá, Ed. A.B.C., 1956, p. 428.

irónico y desbocado: *Si Góngora pervade en su poesía, Quevedo ondula en la superficie misma de su prosa.*<sup>25</sup>

Con base en todo este trabajo crítico, Giovanni Meo Zilio publicó en el año de 1967, el estudio más completo y sistemático sobre la obra de Hernando Domínguez Camargo. Si bien su intención es la de centrar su atención en el *Poema heróico*. Estudia sus fuentes bibliográficas, su estructura ideológica, y la relación del poema de Camargo con la épica hispánica y europea. Pero, además, dedica un capítulo a la vida del poeta, y otro a la crítica que ha recibido su obra, además de un apéndice sobre el gongorismo de Domínguez Camargo, en donde demuestra *que ya no se puede hablar de imitación sino de verdadera simbiosis y sincretismo poético*, y que, además, *el santafereño representa la explosión del gongorismo en América, que se ha producido con atraso respecto a la península, pero que ha alcanzado, tal vez, su cumbre más alta.*<sup>26</sup>

No obstante, el ambicioso objetivo de Meo Zilio de dar una visión total sobre Domínguez Camargo, la crítica sigue escudriñando en busca de nuevos matices en su obra. Así, por ejemplo, el maestro Rafael Torres Quintero, examinó cuidadosamente el canto a Cartagena con el objeto de presentarlo como *una de las mejores muestras del gongorismo en América*, en donde el santafereño *excede al conocido barroco de la Península y aun a la majestad de los templos coloniales de México o de Lima*, y logra crear *una pequeña obra maestra no superada y difícilmente superable por los cantores de la heráldica villa.*<sup>27</sup>

*Esta es nuestra América pupila  
de salebrosas lágrimas bañada  
que al mar las bebe, al mar se las distila  
de un párpado de piedra bien cerrada,  
digo de un metro real, que recopila  
en su niñeta breve dilatada  
Babilonia de pueblos tan sin cuento,  
que les ignora el sol su nacimiento*  
(Obras, p. 391)

¿Cómo no apreciar ese gongorismo originalísimo en esa serie de metáforas? Cartagena es el ojo ciclópeo del continente americano, su cerrado párpado de piedra son sus murallas y en la pequeñez de su niña dilatada abarca todo el orbe. Esta cadena de metáforas crean la imagen poética comunicada estéticamente al lector.

---

25 Joaquín Antonio Peñalosa, "Estudio preliminar", *Obras*, p. CLXXXIX. Se puede encontrar ejemplo de esta prosa en la descripción que hace Domínguez del poeta al cual fustiga: *Mirelo a la boca y vila con impresión de tarasca entunida, entallada de bostezo perdurable que nunca se cierra, extenuada de hocico y despernacada de quijadas; los dientes que eran colmillos, eran chuzos de marfil con corcova y lo que eran dientes parecían almocafres de hueso o escarpas de cuerno* (*Obras*, p. 427).

26 Meo Zilio, pp. 330-331.

27 Rafael Torres Quintero, "El poema a Cartagena de Indias de H. Domínguez Camargo", en *Estudios filológicos y lingüísticos* [Homenaje a Ángel Rosenblat en sus 70 años], Caracas, Instituto Pedagógico, 1974, pp. 501-502.

En 1983, Carmen de Mora Valcárcel publicó un artículo sobre *Naturaleza y barroco en Hernando Domínguez Camargo*, en donde afirma que *si después del importante elenco de críticos que, ya por lo barroco, ya por su propia calidad, se han acercado a Domínguez Camargo, no se le concede el lugar que merece en la literatura hispanoamericana, tal vez sea su destino permanecer como autor de segunda fila, fiel y disciplinado discípulo de Góngora*. Sin embargo, su objetivo leer al poeta es el de *mostrar aquellas cualidades poéticas que revelan su originalidad aún a pesar de la influencia del poeta cordobés*.<sup>28</sup> Ester Gimbernat de González ha publicado dos artículos en donde ilustra cómo el poeta colombiano *concilia textos, convenciones, erudición y propósitos ampliamente otorgados por la cultura del XVII, y dentro de los marcos de este panorama, ejercita el ansia placentera de repetir, reelaborando los elementos de los que dispone [...]* y crea una amplia superficie para ser desbordada dentro de un disfrute sensual que cuestiona las mismas pautas del arte de la Contrarreforma.<sup>29</sup>

Después de haber presentado muy superficialmente el panorama crítico en torno a Hernando Domínguez Camargo, pretendo profundizar en el sentido del barroco americano que se encuentra en su obra, apoyado en las ideas del escritor José Lezama Lima, apasionado defensor del poeta colombiano. Su punto de partida, es al mismo tiempo, un programa de estudio del barroco colonial: *Nuestra apreciación del barroco americano está destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones del lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias*.<sup>30</sup>

Sin duda alguna, para entender el barroco americano es necesario ubicarlo dentro del contexto histórico de la colonia. Si el barroco fue el arte de la contrarreforma por excelencia en España, en América es el arte de la colonia, del afianzamiento del poder español y portugués, tras la conquista. Pero al mismo tiempo es el arte del *primer instalado en lo nuestro*, del aquel que haya o no nacido en España, decide ser el señor americano. Damos por entendido que es un arte de dependencia de la madre-patria en cuanto a su origen tan íntimamente ligado a la Contra-reforma, al Concilio de Trento y a la Compañía de Jesús. Sin embargo es imposible pensar que ese barroco que precisamente es plenario y abarca todas las facetas de ese nuevo ser americano, convirtiéndose más en un modo de la vida que en una escuela artística específica, se pueda considerar simplemente como un pálido reflejo del barroco peninsular. Éste ofrece el modelo, las pautas y los cánones; pero ese señor americano quiere emular el modelo, subvertir las pautas y los cánones.

---

28 Carmen de Mora Valcárcel, *Naturaleza y barroco en Hernando Domínguez Camargo*, *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo XXXVIII, 1983, pp. 59-81. [Separata, p. 1].

29 Ester Gimbernat de González, "Apeltes de la Re-inscripción: a propósito del Poema heroico de Hernando Domínguez Camargo", *Revista Iberoamericana*, n° 140 (1987), p. 579. El otro artículo es "En el espacio de la subversión barroca: El poema heroico de H. Domínguez Camargo", *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo XXXVII, 1982, pp. 523-543.

30 Lezama Lima, *La expresión americana*, Santiago, Ed. Universitaria, 1969, p. 34.

Para el caso específico de la poesía, ese contexto generador lo proporciona la escuela gongorista, aunque también Quevedo aparezca claramente en la intención satírica y burlesca y en el lenguaje de su *Invectiva apologética*. El poeta cordobés proporciona léxico y sintagmas, metáforas, hipérbolos e hipérbatos. Pero fundamentalmente un ámbito del esplendor vítreo de lo poético: *Góngora culmina posiblemente en todas las lenguas románicas el vencimiento de la prueba heliotrópica. Su índice de luminosidad fija el centro por donde penetra el rayo metafórico y su tiempo de permanencia dentro del haz luminoso. Gracias a ese tiempo lucífugo cobra el único sentido, el endurecimiento del logos poético, por el cual no ofrece el rejuego de las mutaciones interpretativas, sino el único sentido que no se alcanza.*<sup>31</sup> Y no se logra llegar hasta él, precisamente por la abundancia excesiva de sentido, luz tan enceguecedora que hace brotar el oscuro sinsentido. La aparición simultánea de estas dos visiones, de este claroscuro es el que crea la tensión propia de todo arte verdaderamente barroco. *Góngora, sin proponérselo, prepara el esplendor del sentido, la anunciación de lo que hay que sacrificar. La fijeza o tiempo que resisten los objetos ante la luz. Uno de sus prodigios y de su época, consisten en que cerca de él existe quien destruye el sentido. Orgulloso de sus escamas ante la luz, y muy cerca de él, el humilde del sin sentido.*<sup>32</sup>

Aquí es donde hay que buscar la influencia valiosa del poeta de las *Soledades* en los autores como Hernando Domingo Camargo o Sor Juana Inés de la Cruz. El hecho de que aparezcan los mismos sintagmas gongorinos supone un conocimiento profundo del modelo y una memoria poética extraordinaria. Pero también fidelidad a la concepción poética del barroco en sí misma. *La poesía es un proyecto de cultura, que se sustenta en la cultura, y todo lo que es exterior a ésta toma con relación al lenguaje la connotación de referencia... El código de lectura, el espejo 'aunque cóncavo, fiel', en que viene a reflejarse lo real, es una lengua compuesta por todos los elementos culturales del Renacimiento: referencias mitológicas, astronómicas, plásticas, literarias, etc., que hoy precisan de una exégesis erudita. Ese saber ordena la naturaleza y la interpreta a partir de sus concepciones rígidas... Para Góngora la poesía no se inventa, sino al contrario, pertenece a un mundo 'ya' formado, de leyes fijas.*<sup>33</sup>

Esta concepción poética es la que encontramos en H. Domínguez Camargo.<sup>34</sup> El tema de su *Poema heróico* había sido muy trabajado. Repetir la biografía del santo fundador implicaba el deseo de alabarlo y manifestaba su admiración por el santo y su obra; el medio empleado para lograrlo consistió en poner de manifiesto todas las potencialidades verbales fundadas en la cultura. En otras palabras, lo que se ha denominado como *escritura después del punto*, o también como *excesos de la escritura*. El simple hecho de que H. Domínguez Camargo se base en una escritura anterior hace que la suya se convierte en una expresión poética al cuadrado. No es, como afirma, Ospina que con su poesía Domínguez construya *esa especie de realidad de segundo grado*, ya que toda su poesía lo hace puesto que nunca

---

31 Lezama Lima, *Esfera imagen*, Barcelona, Tusquets, 1970, p. 44.

32 Lezama Lima, *Ibid.*, p. 27

33 Severo Sarduy, *Escrito sobre el cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, pp. 57-58.

34 Domínguez Camargo aprovecha cada posible coyuntura para infiltrar en su discurso todo el conocimiento, toda la información disponible. Educado por jesuitas, reconocía las posibilidades que había entre el conocer y el sentido de la vista, dejaba que su poesía se colmara de ese apetito desmesurado de los sentidos y del intelecto (Ester Gimbernat de González, *Apeles de la Re-inscripción*, p. 571).

trabaja con *las verdades del mundo exterior*.<sup>35</sup> Sino que deliberadamente construye su poesía sobre la estructura de la estética gongorista. Si toda escritura se puede considerar como un metalenguaje, mucho más lo es el barroco por cuanto que aquí *es como sí, más que poner el lenguaje al servicio del mensaje, la forma como mensaje se pusiera al servicio de la experiencia lingüística*.<sup>36</sup>

Esa intención del barroco es más apremiante en el caso del americano porque experimenta el complejo terrible de *creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo a resolver*.<sup>37</sup> Pero, paradójicamente, aquí es donde aparecerá mucho más nítidamente el sentido americano del barroco de un poeta como Domínguez Camargo y no tanto en su referencia al paisaje o a los animales que provienen más de su experiencia literaria y menos de su deseo de reflejar literalmente la naturaleza. En esto tiene razón Meo Zilio cuando dice que ello obedece a un factor acrítico *esencialmente afectivo que, a veces, continúa obnubilando a algunos investigadores del nuevo mundo: la búsqueda y la afirmación de la americanidad a toda costa, como categoría poética y como entelequia, aun cuando se trata de juzgar a quienes como Camargo se sitúan en un plano universal sea por su lenguaje poético, sea por su cosmovisión*.<sup>38</sup>

A pesar de que el crítico italiano está en lo cierto al pensar que no se es americano por nombrar una araña, una serpiente, *mi clima* o *mi patrio Magdaleno*, es conveniente mirar el americanismo de un autor como Camargo en relación con la necesidad de crear una expresión americana con el lenguaje heredado del español que adquiere un nuevo sentido simplemente porque aparece en otro contexto. El barroco americano no puede jamás ser considerado como una copia servil porque el marco en el cual aparece es diferente y tiene, además, otros ingredientes fuera del español. Lezama sintetiza muy bien esta idea cuando afirma que ese señor barroco *participa, vigila y cuida, las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaica y la hispano negroide*.<sup>39</sup> En esta fusión de elementos tan dispares se encuentra ese plutonismo que el cubano señala como característica fundamental del barroco americano. Domínguez Camargo, quizá, lo pudo apreciar en ese sol que aparece en el techo del presbiterio de la capilla de Santa Clara

---

35 Ospina, p. 59.

36 David Hayman, "Violaciones verbales", *Quimera*, n° 12 (1981), p. 30.

37 Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 21.

38 Meo Zilio, p. 190. Me parece que en este error cae William Ospina al considerar que Camargo se refugia en lo irreal, en su lengua *cerrando los ojos al desmesurado y demencial espacio que lo ciñe, y procurando que su obra siga el estilo y las normas de la poesía española de la época* (p. 56).

39 Lezama, EA, p. 56. Ilustra su aseveración por medio del trabajo barroco del indio Kondori, para el caso de la interrelación entre lo incaico y lo hispano, y por medio del Aleijadinho para la fusión entre el elemento portugués y el africano en el barroco brasileiro. *En la portada de San Lorenzo de Potosí, en medio de los angelotes larvales, de las colgantes hojas de piedra, de las llaves que como galerías navegan por la piedra labrada, aparece, suntuosa, hierática, una princesa incaica, con todos sus atributos de poderío y desdén* (Lezama, *Expresión americana*, p. 36).

(terminada hacia 1574): el símbolo del Dios de los chibchas fusionado con una de las imágenes más corrientes de la Eucaristía en la tradición cristiana.<sup>40</sup>

Si se concede que el americanismo del poeta santafereño radica en la búsqueda de nuestra expresión, podemos comprender el entusiasmo que despertó en el poeta de *Muerte de Narciso* la producción del poeta colombiano de la Colonia: *Es en América en donde sus intenciones de vida y poesía, de crepitación formal, de un contenido plutónico que va contra las formas como contra un paredón, reaparecen en el colombiano Don Hemando Domínguez Camargo. El mismo frenesí, la misma intención desatada, el mismo desprecio por lo que los vulgares consideran de mal gusto...*<sup>41</sup> Se percibe, así, que lo biográfico, lo religioso o lo místico no son la finalidad del poema, sino ese deseo de impregnar al relato de una escritura excesiva tanto en su sistema sintáctico de expansiones como en la red de metáforas que establecen el espacio de la imagen poética. Es tomar una forma para someterla a la prueba del fuego en busca de oro de la expresión americana. Hay imitación del Góngora de las *Soledades*, hermético y de difícil desciframiento, pero es una imitación que busca llegar a una nueva lógica poética en donde se da una lectura de lecturas y una escritura de escrituras con las cuales se establece una dependencia, pero también una tensión constante entre el texto y el contexto de sus fuentes. Y como en la cadena de la literatura un texto siempre responde a otros, el texto camargueño, a su vez, se convierte posteriormente en cotexto dentro del *Paradiso* barroco de Lezama. Allí sin mencionar siquiera al autor, se le tributa un homenaje - que sólo el lector de los barrocos capta - cuando se transcribe una octava del poema ignaciano:

*las tazas débilmente cristalinas,  
y las que el chino fabricó y conserva  
en las que pudre al sol conchas marinas,  
con las que antigua sucesión reserva...*<sup>42</sup>

Este sentido de la intertextualidad es el que nos permite comprender mejor el de la originalidad. Según Borges, *quizá estemos condenados a repetir los mismos versos pero con variaciones preciosas, a contar las mismas fábulas con pequeñas variaciones que son así mismo preciosas, pero ese es nuestro deber.*<sup>43</sup> Lezama señala cómo en el caso de Domínguez

---

40 [...] *corría como válida entre los indios de Tunja una desconcertante explicación del origen del sol y la luna y sobre la creación del hombre. En la oscuridad del mundo no había más personas que los Caciques de Sogamoso, y su sobrino el de Ramiriquí, quienes hicieron, para poblar la tierra, a los hombres de barro y a las mujeres de hierba. "Estaban todavía las tierras en tinieblas y para darles luz mandó el Cacique de Sogamoso al [de] Ramiriquí, que era su sobrino, subiese al cielo y alumbrase al mundo, hecho sol, como lo hizo; pero viendo no era bastante para alumbrar la noche, subióse el mismo Sogamoso al cielo, e hizoze la luna..."* (Miguel Triana, *La civilización chibcha*, Bogotá, Biblioteca del Banco Popular, 1984, p. 70).

41 Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 38.

42 Lezama Lima, *Paradiso* [Edición crítica a cargo de Cintio Vitier], Bogotá, Presidencia de República/Instituto Caro y Cuervo, 1988, p. 421. En la nota explicativa de esta edición crítica, se nos dice que estos versos parecen una cita apócrifa como versos improvisados 'a la manera de' [...] y, como juego cariñoso, hacia el pedante y querido estilo de las "Soledades" (p. 524). En realidad el lector-cómplice encuentra que es una cita de H. Domínguez Camargo y que a él es a quien se rinde homenaje (*Obras*, I, LXVII, p. 61).

43 Jorge Luis Borges, et al. *Literatura fantástica*, Madrid, Siruela, 1985, p. 18.

Camargo más que una voluptuosidad, un disfrute de los dijes cordobeses y de la encristalada frutería granadina, en Hernández Camargo el gongorismo, signo muy americano, aparece como una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos, por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aún más excesivo que los de don Luis, por destruir el contorno conque al mismo tiempo intenta domesticar una naturaleza verbal, de suyo feraz y temeraria.<sup>44</sup> Aquí radica la explicación de lo que timidamente se ha afirmado sobre el poeta barroco de Gachancipá o Turmequé: que el lector o el crítico llegan a sentir que, por momentos, el colombiano es más gongorista que Góngora. Imitar supone un conocimiento del modelo y de sus relaciones. *Pero si imitar es conocer, el escribir involucra el conocimiento de los límites permitidos por la copia. Por lo tanto el conocer se convierte en el poder de subvertir la lógica misma que engendra la copia.*<sup>45</sup> El negar esta posibilidad es la que lleva a una autora como Jean Franco a considerar que toda la literatura de los siglos XVI y XVII en Latino América se explica como resultado de una *imaginación colonizada*. Según esta visión crítica, *Sor Juana Inés de la Cruz, Sigüenza y Góngora son ejemplos de escritores cuya imaginación estaba encadenada por un ambiente provinciano que les ofrecía horizontes muy pequeños para su talento.*<sup>46</sup>

Otra cosa muy diferente es la que se puede apreciar en el *Poema heroico* de Domínguez Camargo. En él, lo barroco se inicia con la escogencia de la vida del Santo de Loyola como motivo narrativo del poema: *La poesía barroca fecundó muchas veces su espiritualidad en el tema inspirado en la vida de San Ignacio. Santo típico de la Contra-reforma, su prestigio se asentó, desde temprano, en las mentalidades de criollos hispanoamericanos, inspirados por las prédicas y ejercicios de los jesuitas.*<sup>47</sup> Así lo entiende el primer editor de la obra de Camargo. Sin embargo, aquí mismo se podría hallar otra explicación del por qué la misma Compañía de Jesús se encarga de que el poema quedara cubierto por un pesado manto de olvido por tanto tiempo. El lenguaje barroco de la obra del colombiano encumbra tanto la forma que llega a temerse por el contenido mismo. El lenguaje deja de ser dócil instrumento de expresión de contenidos serios y se revela, para entregarse al afán frenético de crear un espacio barroco de la escritura trazado por la metáfora de otras metáforas que al repetirse se cuestionan. Por supuesto que los discípulos ignacianos no aceptaron el poema de Camargo como la auténtica y elogiosa hagiografía del santo fundador, no obstante que no es el primero en colmarla de *exageraciones, leyendas, profecías, y sucesos maravillosos, pues la intención biográfica está subordinada a la intención hagiográfica, edificante y propagandista.*<sup>48</sup>

---

44 Lezama Lima, *La expresión americana*, pp. 38-39.

45 Gimbernat de González, *En el espacio de la subversión barroca*, p. 9.

46 Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1980, p. 31. Domínguez Camargo no aparece siquiera mencionado en este texto. Después de todo el trabajo crítico que hemos reseñado es incomprensible.

47 Ricardo Latcham, "San Ignacio de Loyola en los poemas mayores de inspiración jesuita", *Mito*, Año 1, n° 6 (febrero-marzo 1956), p. 460.

48 María Teresa Cristina, "La literatura en la conquista y la colonia", *Manual de historia de Colombia*, 3ª ed. tomo I, Bogotá, Procultura/Colcultura, 1984, p. 543.

En segundo lugar, lo barroco del *Poema heróico* se encuentra en la forma en que la estructura ese espacio textual. La tensión lograda por la manera artificial en que se contraponen los elementos presentados (animales, atuendos, vicios, comidas, etc.). Los dos elementos opuestos no se anulan sino que simplemente se yuxtaponen, aunque fuera del contexto permanecen disociados, para crear una tensión que no se resuelve propiamente en una síntesis dialéctica. Ello explica, demos por caso, que la pesca del atún se asocie a la fiesta taurina (I, LXI). La yuxtaposición, por asociación libre, crea una tensión que no se resuelve. Es lo que el lector encuentra, por ejemplo, en la descripción de las bellezas físicas de la Virgen que se perciben a través del claro oscuro barroco de su *augusta túnica*:

*Acuerda bien, cuanto 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 Potosts de la beldad más pura,  
donde en sus venas un licor desata,  
de quien es piedra el sol, y él es la plata.*  
(II, XLV)

Cuando el lector establece relaciones, esta estrofa se hace aún más densamente barroca: en primer término porque este lenguaje sensual contrasta con la pureza misma de Virgen,<sup>49</sup> que se alaba en todo el contexto. En segundo lugar, porque al llegar aquí, el lector relaciona esta descripción de la Virgen con la de la madre de Ignacio, que ya ha leído al comienzo del poema, y en donde también percibía esa plenitud de esplendorosa sensualidad:

*Con blanco alterno pecho le flechaba  
Madre amorosa, tanto como bella,  
de la una y otra eburnea blanda aljaba  
de blanco néctar una y otra estrella;  
y su labio al pezón solicitaba,  
si en blanca nube no, dulce centella,  
en aquél Potost de la hermosura,  
venas, de plata no, de ambrosía pura.*  
(I, XVI)

La complacencia en la reiteración de las mismas imágenes crea en el lector la experiencia de una sensualidad que rebasa las sensaciones visuales o acústicas para llevarlo

---

49 Meo Zilio encuentra aquí un apoyo para su tesis de que los censores no leyeron el texto completo que aprobaron. Por otra parte explica que *la sensualidad de nuestro poeta no tiene nada de mórbido ni de realmente irreverente puesto que se halla filtrada, purificada y cristalizada, en su completa objetivación sin residuo alguno, más allá de su verbalización misma.* (p. 97)

a encontrar una nueva unidad semántica en las metáforas, finalidad última de un poema cuyo verdadero placer radica en su lenguaje.

En un temerario intento, Gerardo Diego toma un solo verso del poema ignaciano con el fin de *intentar definir una poética y una sensibilidad y para apurar contrastes de siglos y de calidades humanas*.<sup>50</sup> El verso *maravilloso* es el siguiente: *dulcemente alabastro fugitivo*. Veamos el contexto mínimo que permite su mejor comprensión:

...  
*la leche que en su mano transparente,  
dulcemente alabastro fugitivo,  
por imitarla suavemente dura,  
flúida densó al fuego su blancura.*

(IV, CXIV)

Para el poeta español, descubridor de Domínguez Camargo, la leche *queda definida poéticamente, creada o recreada en el bellissimo endecasílabo de tres palabras fundidas con forzada sintaxis latina según el procedimiento de Góngora, dulcemente alabastro fugitivo*. La experiencia poética se da por esa tensión que establece esas tres palabras que conforman una violenta paradoja pues el líquido (leche) es descrito en función de un sólido (alabastro) y luego a éste se le atribuye la cualidad de *fugitivo*. El resultado es *una creación de inesperable unidad en que los tres términos se funden en una única sobrerealidad, en una poetización o realce de la realidad leche*.<sup>51</sup>

Otro de los elementos pertenecientes al barroco en el *Poema heróico* tiene que ver con la naturaleza, con las descripciones de bodegones, de banquetes que profusamente se encuentran en el texto. Para Orozco Díaz este es un rasgo predominante en el arte barroco que lleva al predominio de los elementos visuales en la poesía: *Esta orientación favorece, y en parte fundamenta, la ampliación temática que caracteriza al Barroco: la entrada del cuadro de paisaje, de naturaleza, perspectivas e interiores, y así mismo la visión próxima de los elementos de la Naturaleza como las frutas y las flores e incluso de las cosas correspondientes al mundo de lo artificial y de lo inanimado*.<sup>52</sup> El dinamismo brota aquí también de la lucha entre diversas especies, de sabores afines, de sensaciones disímiles pero casi, diríamos, simultáneos:

*Ladraba sobre el lienzo o lo mordía  
un ajo y otro en dientes dividido,  
y en su favor la mesa discurría  
su deudo el puerro, en cólera encendido;  
el motín de estos dos favorecía  
el nastuerzo, a su nombre tan nacido,*

---

50 G. Diego, p. 16.

51 G. Diego, pp. 13-14.

52 Emilio Orozco-Díaz, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Ed. del Centro, 1974, p. 114.

*que, consanguínea, dulcemente abraza  
a su hermana gemela la mostaza.*  
(II, CLXXVI)

Pero sin duda alguna en donde mejor se notará ese dinamismo violento del barroco será en esa tensión creada por las continuas mutaciones hiperbólicas que experimenta la realidad, y que el poeta barroco afanosamente busca captar como dinamismo y fluir universal en donde encuentra la esencia de las cosas. Vida y muerte llegan a ser el punto culminante de ese fluir. Esa es la característica de la época barroca según Aguiar e Silva: *la muerte está oculta en todo lo que vive, es todo lo que es frescor y belleza, y el artista barroco siente ansia, y también el amargo deleite, de recordarlo sin cesar.*<sup>53</sup> En el poeta colombiano reiteradamente se encuentra ese dinamismo en ese magnífico manual de cocina barroca que se encuentra en su poesía:

*El cadáver agosto de la fruta  
que en bálsamo de almíbar se preserva.*

Para Gerardo Diego, esta tensión barroca del más guloso o goloso de nuestros poetas, llega a su culminación en la soberbia estrofa sobre las belicosas langostas; la vida animal se convierte en *suavísimas ruinas* en pro de la vida humana:

*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 ruinas.*  
(III, LXVII)

En definitiva, tenemos en Hernando Domínguez Camargo a un poeta mayor del barroco americano, con sensibilidad e imaginación propias y que a pesar de la dificultad que plantean sus transposiciones, latinismos léxicos y sintácticos, las alusiones mitológicas, los hipérbatos, sus metáforas al cuadrado, vale la pena conocer y leer para poder deleitarnos en la textura de su tramado barroco. En su obra la metáfora se desarrolla creando el espacio americano para la comunicación con toda la cultura universal. La tarea es difícil, pero, como dice el autor de *Paradiso, sólo lo difícil es estimulante [...] una primera dificultad en su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica.*<sup>54</sup> La recompensa no se hace esperar pues *allí donde están los mayores escollos y oscuridades por superar, allí también están,*

---

53 Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972, p. 289.

54 Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 9.

*con frecuencia, las mejores recompensas para el lector paciente.*<sup>55</sup> Haría falta una proficación de cada uno de esos cinco libros, de cada una de sus 8.928 versos, que mediante un trabajo de hermenéutica literaria procurara establecer un primer sentido en esos versos claroscuros. Esta labor permitiría, al mismo tiempo, distinguir el oro de la escoria en un poema que por su extensión necesariamente tiene versos en donde decae la inspiración poética. La segunda dificultad exige - igualmente - un arduo trabajo de historiografía literaria para ubicar la obra del poeta santafereño dentro de un proceso de desarrollo social y literario que destaque las condiciones de su producción artística. En ambas direcciones, todavía falta mucho camino por hacer.

## Povzetek

### AMERIŠKI BAROK: HERNÁNDO DOMÍNGUEZ CAMARGO

V prvem delu avtor članka predstavi življenjepis kolumbijskega baročnega pesnika (1606-1659) ter literarne kritike povezane z njim. V drugem delu se poglobi v pomen pojma ameriški barok, ki preveva delo Domíngueza Camarga, pri tem se naslanja na ideje Lezame Lime, kubanskega pisatelja in velikega občudovalca kolumbijskega pesnika. Fajardovo in Limovo razumevanje ameriškega baroka je hkrati študija kolonialnega baroka v Ameriki. Avtor razčlenjuje pesništvo Domíngueza Camarga. Zgled ameriškemu baročnemu pesniku je Góngora, vendar ga slepo ne posnema, temveč s prilagajanjem svojega pesništva ameriškemu značaju - in prav tu je njegova izvirnost - ga celo prekaša. H. Domínguez Camargo povezuje dve veliki sintezi, ki sta bistvo ameriškega baroka, špansko-inkovsko in špansko-črnsko sintezo. Njegovo najpomembnejše delo *Junaška pesnièev* se kasneje spremeni v kotekst v baročnem romanu *Paradiso* omenjenega kubanskega pisatelja Lezame Lime. Baročna je že izbira tematike *Junaške pesnièev*, gre za življenje Sv. Ignacija de Loyole. Baročne so tudi oblike, v katerih nastaja struktura besedilnega prostora (kopičenje metafor, izredno bogat jezik, čutnost podob, opisi narave, pojedin, zabav).

---

55 Cristina, p. 542.