

# **LA INVECTIVA APOLOGÉTICA DE HERNANDO DOMÍNGUEZ CAMARGO: UNA SÁTIRA A PROPÓSITO DE CIERTAS FORMAS DE POESÍA**

---

**DOMÍNGUEZ CAMARGO'S INVECTIVA APOLOGÉTICA:  
A SATIRE IN RELATION TO CERTAIN POETRY FORMS**

ANA CAROLINA OCHOA ROA\*  
*Pontificia Universidad Javeriana*

Fecha de recepción: 15 de febrero de 2013

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2013

Fecha de modificación: 31 de mayo de 2013

## RESUMEN

El propósito de este artículo es explicar la crítica que hace Hernando Domínguez Camargo de lo que él desaprueba como oficio poético, a través un examen meticuloso de algunos momentos de su única obra satírica en prosa: la *Invectiva apologética*.

PALABRAS CLAVE: *Invectiva apologética*, Hernando Domínguez Camargo, poesía, crítica, sátira.

## ABSTRACT

The purpose of this article is to explain the Hernando Domínguez Camargo's criticism of what he disapprove as poetic function by means of a meticulous examination of some moments of his *Invectiva apologética*.

KEY WORDS: *Invectiva apologética*, Hernando Domínguez Camargo, poetry, criticism, satire.

\* Magister en Literatura. Pontificia Universidad Javeriana.

*Si escribiera en verso, yo me diera a prueba (hermano lector), que deseara verme aprobado de bonetes sabios, capillas doctas y barbas graduadas: yo he caído en la cuenta y me he querido rapar a navaja de estos enfados y de andar pidiendo a otros lo que yo puedo darme, porque es gran palabra el ave de tuyo... Yo me apruebo hasta tente; yo me calo la capilla y yo me castro de barbas y quiero ser más doctor capón que doctor probado; y con eso me aborro de rogar a nadie y salvo al mundo con mi cara eunuca, que es más que lavada y tan limpia que no has de hallar un pelo de qué asirme; porque yo veo en los bonetes grasa y no letras; en las capillas mugre y no réplicas; y en las barbas pelos y no argumentos.... Y pregunto yo: ¿qué mejor cara tiene un “yo me entiendo” que un “yo me apruebo”? Pues si éste es cerrado de mollera, este otro es tupido de labios. Yo me entiendo cuando me apruebo; yo me apruebo porque me entiendo*  
(Domínguez 420-21).

## ANOTACIONES INICIALES

Hernando Domínguez Camargo (1606-1659) dejó varias obras póstumamente editadas: su ciclópeo *Poema Heroico* (1666); sus poemas cortos reunidos en el *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años, por el Maestro Jacinto de Evia, natural de Guayaquil, en el Ecuador*<sup>1</sup> y su *Invectiva apologética*, recogida como apéndice del mismo, todos estos editados en 1675. La obra domingueña en términos generales no empezó a ser vista con buenos ojos por la crítica sino hasta el siglo pasado<sup>2</sup>. Fue Gerardo Diego el primer crítico contemporáneo que hizo un reconocimiento de Hernando Domínguez Camargo en calidad de poeta (41).

De todas sus propuestas estéticas se podría afirmar casi con toda seguridad que la *Invectiva apologética* ha sido una de las menos estudiadas por la crítica. Esta obra se constituye en una crítica que Domínguez escribe como respuesta a un poema sobre la pasión de Cristo que le ha enviado el alférez de Palma y Nieto; la obra es, por extensión, una posición clara frente a los letrados de la época, así como la que desde su punto de vista es la mejor manera de hacer poesía, y a la cual el poeta anexa su propio ejercicio poético, un poema sobre el mismo asunto y para el cual declara tomar como modelo el poema de Fray Félix Paravicino. Con las consideraciones atrás como

1. Este texto se puede consultar en formato digital en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España.
2. Casi dos siglos antes (1792), Manuel del Socorro Rodríguez lo había sacado del olvido a través de una defensa en algunos artículos apologéticos recogidos en su *Papel Periódico de Santafé de Bogotá*.

antesala, estas páginas se proponen explicar la crítica de Domínguez en su *Invectiva* en el marco de las letras sescentistas.

## SOBRE LOS CONCEPTOS DE LO SATÍRICO Y LO BURLESCO

Del hecho de que Domínguez escogiera la sátira mordaz para su única obra en prosa encontrada, resulta su determinación por un género, la escogencia de un estilo. La elección es, en este caso particular, la prosa satírico-burlesca, una forma popular. Esto tiene una razón de ser al resultar el barroco, mejor dicho, el barroco propiamente culto, muy cercano a lo cortesano y marca identificadora del letrado, un código considerado insuficiente para la evaluación crítica que busca rechazar ciertas formas de hacer poesía. Lo anterior impone a este trabajo un acercamiento a los conceptos de lo satírico y lo burlesco.

Los teóricos de los siglos XVI y XVII “aducen como rasgo definitorio de la sátira la intención de corregir vicios mediante una censura moral que utiliza el medio instrumental... de la graciosidad” (Arellano 21), sin que sea necesario el efecto de la risa; según este autor, algunos teóricos incluso la inscriben en el área de la ética (22), mientras que lo burlesco es considerado como lo chistoso, lo jocoso, sin mayores pretensiones críticas (24), no obstante puede ser introducido en lo satírico para facilitar su penetración. Un aspecto fundamental a la hora de establecer una diferencia entre lo satírico y lo burlesco es el criterio y adhesión a un sistema de valores. Este autor parafrasea a Jammes, para quien la sátira tendría su sustrato en un sistema de valores ampliamente aceptados en un momento dado por los grupos sociales, y esos valores entrarían a ser defendidos en ella, mientras lo burlesco exalta los valores negados por la norma social (26), aunque para este mismo teórico es claro que la frecuente y denodada predicación de la ideología oficial podría llegar a ser incómoda para el poder que no la lleva a cabo del todo, y constituirse por ese medio en una verdadera actividad subversiva, incluso, antigubernamental (30). Con todo, para Arellano es difícil dibujar los límites entre lo satírico y lo burlesco, pues estas dos categorías coexisten en planos diferentes al de la intención ideológica (34).

Aplicando esta teoría a la *Invectiva*, como texto que reúne lo satírico y lo burlesco, alude a ciertos vicios, para seguir utilizando el lenguaje anotado arriba, pero aquí se trata de unos vicios que se despliegan del plano moral para pasar también al estético; de hecho la *Invectiva* se puede considerar práctica subversiva en tanto crítica muy personal contra los letrados de la época, su mediocridad, pero también porque deja clara una estética muy personal. Tanto la *Invectiva* como el soneto “A Guatavita”<sup>3</sup> son las úni-

3. Sin embargo, es preciso advertir que en mayor medida su *Poema Heroico* y otros poemas, permítase decirlo, menores, participan en mayor de la estética culterana merced a su uso del lenguaje, las

cas obras en las que Domínguez se vale de la sátira como medio lírico de expresión. “A Guatavita” es un soneto satírico burlesco que más que estar dedicado a la región, va dirigido al transeúnte que por allí deambula; el poema entonces sería una burla en contra del imaginario español de adquisición de riquezas, alimentado por la leyenda fantasiosa, y da en cambio la imagen de un pueblo común y silvestre (Domínguez 391).

En el análisis de la crítica que Domínguez hace a través de su texto en prosa es preciso no olvidar una mirada cuidadosa a la situación de la poesía sescentista en el contexto político y social que la enmarcaba, para entender mejor la relación del escritor neogranadino con escritores que también se encargaron de la actividad poética de sus pares.

### ALGUNAS ANOTACIONES A PROPÓSITO DEL CONTEXTO DE LAS LETRAS SESCENTISTAS

El barroco es el período de tiempo al que se hará mención, pues en él se encuentra inmersa la obra literaria domingueña. Empezando por una ubicación socio-histórica de la problemática de la metrópoli —que repercutiría, aunque no de manera especular en las colonias—, un examen del texto de Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, explica que “el Barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis, relacionada con fluctuaciones críticas en la economía del mismo período” (55). Durante los últimos años del siglo XVI y buena parte del XVII, específicamente desde la última parte del reinado de Felipe II y hasta la casi finalización del gobierno de Carlos II, España experimentó una profunda crisis social de la mano de otra de carácter económico. Tales crisis y las ideas renacentistas, que ya habían hecho mella en las cabezas de muchos, generaron en el hombre español moderno una conciencia que predicaba la posibilidad del ser humano de mejorar o empeorar su situación; es más, lo ubicaban en la posición de cuestionar o avalar el rol de los estamentos gubernamentales dentro del período de crisis. Así, muchos veían en la monarquía española una clase incapaz de asumir las riendas de una España atrapada en la encrucijada de la desigualdad, el hambre, la miseria y la peste; más allá de ello, la consideraban la directa responsable de semejante problemática. Ese descontento generalizado ocasionó disconformidades y, con ellas, revueltas, motines, alborotos y rebeliones en el campo, pero especialmente en las ciudades que se habían llenado de menesterosos, desposeídos de sus tierras por causa de la expropiación de

---

alusiones mitológicas, el lujo en las descripciones de los ambientes, el hipérbaton, el uso superlativo de la metáfora, la exaltación del campo por medio del artificio retórico, entre otros.

terrenos comunales o bienes propios que se otorgaban a laicos y eclesiásticos, bajo la máscara de libres testamentos y, aunado a todo ello, la crítica de la injustificable conducta de los eclesiásticos.

Ante una situación que amenazaba su poderío, sus bienes, su capacidad para controlar las crisis, así como el cuestionamiento de la ideología que sostenía y justificaba su comportamiento, la monarquía vio la necesidad de buscar unos mecanismos de defensa y ataque: una extensa operación social tendiente a contender las fuerzas dispersadoras que amenazaban con desmoronar el orden tradicional, y en cuya cabeza se situaban, junto a ella, la Iglesia y la nobleza. Para ello se valió de mecanismos físicos e ideológicos de represión. En cuanto a los medios ideológicos, considerados por Maravall indirectos pero no menos eficaces que los físicos (la fuerza soldadesca y la inquisitorial), se contaba el arte, incluida la literatura —principalmente el teatro de Lope de Vega—, como medio pedagógico al servicio de los intereses de la Corona y de la Iglesia, que incluía en su código de moral social esos modos de comportamiento (Maravall).

Con el fin de entender la operatividad del grupo letrado allende el mar en ese período, se presentará de manera sintética el análisis propuesto por Rama en el segundo capítulo de su libro titulado *La ciudad letrada*, donde se expone de manera clara la situación del campo artístico en la época colonial. Rama habla de una ciudad real, la parte material y perceptible de la sociedad en las colonias, detrás de la cual siempre hubo una ciudad letrada que la condujo a través del orden estricto de los signos; la mayoría de componentes de este cogollo letrado eran sacerdotes, quienes como clase intelectual se encargaron de la especial misión civilizadora (transculturación) que permitiría y promovería, a través de la evangelización instrumentalizada, vale decir, los sermones, el púlpito y el teatro, para la población analfabeta (casi el 80%), el sistema ordenado absolutista y en estricta subordinación de las metrópolis, para facilitar la jerarquización y concentración del poder. Como puede entreverse en estas líneas, algo de la mentalidad moderna ya se estaba aplicando inclusive en las colonias, o sea los métodos de ideologización masiva acabados de mencionar; tan alta fue la propagación de la ideología imperante a través de la propaganda en las colonias, que inclusive superó lo que al respecto sucedió en las sociedades europeas de la época.

Las obras artísticas operaban en un circuito cerrado de acción recíproca entre las esferas del poder y el grupo letrado, lo cual significa que emergía del poder virreinal y volvía laudatoriamente a él. En lo relacionado con el campo específico de la literatura, Rama aduce que dentro de la función poética cabía un canto religioso y patriótico como signo del estrecho vínculo entre el “cogollo urbano letrado” y la esfera del poder. No obstante esa situación de cercanía entre los escritores y los poderes políticos, Rama

resalta la significativa capacidad que demostró ese grupo letrado para institucionalizarse, procurando un poder autónomo dentro de las instituciones del poder de las que formaba parte, a saber, audiencias, capítulos, seminarios, colegios, universidades. Este grupo social, muy consciente del poder que tenía sobre la palabra, sabía de la opción de crear mensajes con una especificidad propia y, por consiguiente, de un funcionamiento autónomo, resultado de su pleno conocimiento de los mecanismos, falencias y vicisitudes de esos poderes temporales. Todo ello los llevó a reflexionar sobre cuán conveniente podría resultar otro tipo de institucionalización que reuniera al grupo estrictamente relacionado con el ejercicio intelectual; por tales motivos se generó en la conciencia de algunos escritores, españoles y nacidos en suelo colonial, ese deseo de especificidad de su arte, de originalidad de expresión en su producto cultural, y la necesidad de abrirse espacios diferentes de expresión y que no necesariamente se constituyeran en un canto laudatorio y aprobatorio de la mentalidad imperante de aquel entonces. Asimismo, esa conciencia de independencia ubicó a muchos escritores en la crítica y ejercicio de la actividad poética en cuanto tal.

Muchos escritores, o bien por mediación de sus mismos ejercicios poéticos o de escritos en prosa referidos a tales ejercicios, buscaban dar justificación a la forma de tejer su obra estética. Quevedo, por ejemplo, se valió de la sátira literaria para criticar lo que no aprobaba como práctica poética válida, como lo dice el estudio preliminar de su *Antología poética*, efectuado por Francesc L. Cardona: "... el culteranismo encabezado por Góngora: *La culta latiniparla y Aguja de navegar cultos*, en donde satiriza a las mujeres pedantes y la vaciedad y mera palabrería para él de los poetas culteranos. Así la artificiosidad gongorina queda entre dicho con esta frase quevediana: 'Traeme dos globos de la mujer del gallo, quitas las no ocultas y adereza el remanente pajizo' (por hazme una tortilla)" (15). Por su parte, Góngora, aprovechó asimismo el discurso satírico para hacer una defensa de la literatura calificada como oscura en sus *Soledades*:

De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía: si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina, a quien no he quitado los artículos, como le parece a V.m. y a esos señores, sino excusádoslos donde no necesarios... Demás que honra me ha causado hacerme obscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego, pues no se han de dar las piedras preciosas a los animales de cerda (343).

## LA *INVECTIVA APOLOGÉTICA*: UNA SÁTIRA A PROPÓSITO DE LOS LETRADOS Y DE CIERTAS FORMAS DE HACER LITERATURA

Domínguez Camargo presenta una crítica en prosa del mal poema que le ha enviado el alférez de Palma y Nieto, lo que demuestra que el poeta se inscribe en una tradición de poesía y crítica. Así, su *Invectiva* en tanto propuesta crítica y apologética no es nueva. Dada la imposibilidad de analizar en su totalidad la *Invectiva*, este estudio se concentrará en los siguientes apartados: la dedicatoria, el prólogo al lector y la aprobación, en los cuales el autor teje su crítica; no pueden quedar descartados algunos ejemplos de la crítica microtextual propiamente dicha del considerado mal romance.

Para empezar es preciso detenerse en la dedicatoria de esta obra al alférez de Palma y Nieto, donde se revela esta última figura como amparo de los versos del poeta (412) y a quien Domínguez Camargo hace la siguiente petición, refiriéndose a las letras contenidas en la obra: "... haga sombra benigna a esta mi defensa apologética [y] no las permita a otros ojos" (412). ¿Cuáles serían las razones por las cuales el poeta hizo estas afirmaciones? Un análisis detenido de la obra tiene parte de la respuesta.

Bajo el título "Lucifer en romance de romance en tinieblas..." (413), el autor escribe un apóstrofe dirigido a un lector anónimo:

Si lector sabio, se enojarán las barbas de los letrados, que tienen pelos doctos y escubillas graduadas. Si lector discreto, es meterte en baraja con los frailes de la orden, que tienen discretos por elección y no por naturaleza. Si lector cristiano, es mentira, porque te hará desbautizar este anticristo; y será lector anticristiano. Si lector bautizado, es tratarte como a vino de taberna. Si lector urbano, es darte qué hacer con las pontificiales, que te hundirán a gritos. (413)

Estos enunciados, dispuestos a merced de la reunión de las figuras retóricas anáfora y zeugma descartan como anhelados receptores de su obra a los letrados, a los discretos por elección y no por naturaleza; inmediatamente después amplía el conjunto de descartados. Más bien, prefiere un receptor de otra índole: "... ya di contigo, y no se te dé nada de los cultos, que ellos no son entendidos, ni por activa ni por pasiva..., sino que son como el infierno, eternidad de tinieblas" (414), y lo califica con los adjetivos "anónimo" y "entendido", pues para él en ese tiempo no tienen nombre los entendidos, quedan descartados, pues los cultos sumidos en una oscuridad tenebrosa a nivel intelectual.

Otro aspecto de la *Invectiva* que es necesario resaltar es el vocabulario picaresco y burlesco utilizado desde las primeras líneas. Así, en la dedicatoria el lector se encuentra con algunas palabras y enunciados como: "El busilis de V. Md. era asómbreme con el romance, como si yo fuera tordo nacido en los desiertos y no en los campanarios... y este

es el dedi de mi Dedicatoria, con perdón de la contera, que se queda no a que la coman, sino a que la meen los perros: y tóme se de este orín muy enhorabuena... quejéme de V. Md. que me convidó con la carne de doncella monja, y me escondió en ella el anzuelo de fraile”, y refiriéndose al poema que critica: “... hermafrodito de hipérboles” (411-12).

La parte final del prólogo de esta obra confirma otro aspecto interesante del carácter del poeta, quien asevera a su lector anónimo y entendido que esos son ocios “de una pluma mal halagada de la soledad”, pues “no escupe dulce el que es amargo y tiene hiel en la boca” (417), palabras coherentes con la amarga soledad experimentada en los desiertos provincianos en los que pasó aproximadamente veinte años de su trayectoria vital<sup>4</sup>. Si bien ese lenguaje polémico de la persona selecta como el poeta, a nivel público, no debía ser castigado, para Meo-Zilio el asombro va más allá si se piensa que quien escribía así no era nada menos que un párroco de pueblo, siendo el destinatario una autoridad como el alférez, y la persona objeto del escrito polémico otro religioso, como parece desprenderse de una alusión contenida en el prólogo de la misma *Invectiva* (“tordo viejo de la iglesia que se anida en los campanarios”) (Domínguez xvii). Asimismo, la *Invectiva* es una crítica al clero en muchos sentidos y la censura inquisitorial en aquel momento iba dirigida, entre otros, a textos que criticaran a miembros de la iglesia o que hicieran escarnio de los mismos (Muñoz 36).

En la “Aprobación” se manifiesta una apreciación muy desligada de lo que pudiera aprobarse desde el punto de vista de la convención, lo aceptado, si no por la mayoría, al menos por un grupo que ostenta ciertas facultades o poderes para marcar la pauta. Con lo anterior en mente y para remover la polvareda que obstruye al lector actual la clara perceptibilidad del texto sescentista apologetico de Domínguez Camargo, así como la toma de posición tejida a través sus páginas, se presentará un examen de la “Aprobación”, relacionándola y justificándola en algunos casos con otros apartados de la *Invectiva*.

Con las palabras de su “Aprobación” Domínguez anota estar al tanto de esa concepción generalizada, concepción que pudiera involucrar al lector, cuyo presupuesto es la obra como resultado de la aprobación de “bonetes sabios, capillas doctas y barbas graduadas” (420). La relación de la indumentaria y presencia sacerdotal a través de los semas “bonete”, “capilla” y “barba” remiten metonímicamente al concepto de oficio de letrado, específicamente al de eclesiástico. Sin embargo, después el autor dice: “... yo he caído en la cuenta y me he querido rapar a navaja de estos enfados y de

4. Según Hernández, biógrafo del poeta y Meo-Zilio, las provincias cundiboyacenses por las cuales pasó el poeta fueron San Miguel de Gachetá (1636), Tocancipá (1637), Paipa (probablemente antes de 1650) y Turmequé, donde firmó su dedicatoria de la *Invectiva* (1652); a Tunja, su ansiadísimo y último destino, llegó hasta 1657.



andar pidiendo a otros lo que yo puedo darme” (420). La relación entre la aprobación del letrado y raparse de estos enfados no está muy clara hasta que se evoca la alusión histórica del término rapar. Según Covarrubias “ceremonia fue muy antigua rapar la cabeça al esclavo a quien davan libertad antes de ponerle el pileo” (895). El término “rapar” es, entonces, la manifestación de una pretensión de libertad que rompa las ataduras o quite los “enfados” que produce la necesidad de una aprobación externa no necesaria, y que no vale la pena desde el punto de vista de Domínguez, en lugar de pedir a otros lo que él mismo se puede dar: basta con su autoaprobación. De lo anterior sale una dilogía que cambia el sentido, comúnmente aceptado para las adjetivaciones “sabios”, “doctas” y “graduados”, que pasan a adquirir una connotación peyorativa y que le otorgan a la “Aprobación” un tono satírico.

La “Aprobación” ahora presenta una locución coloquial: “Y si puedo ser cuña de mi mismo palo, ¿por qué quieres que otros metan en mi cuña su palo?” (420). Seguidamente expone la razón: “... yo me calo la capilla y me castro de barbas y quiero ser mas doctor capón que doctor probado; y con eso me ahorro de rogar a nadie y salvo al mundo con mi cara eunuca” (420). Para entender esta parte se ha optado por agrupar la serie de metáforas en campos semánticos; los términos “castro”, “capón” y “eunuca” por medio de la sinonimia remiten al sema de emasculación. Entre las acepciones de Covarrubias del término “castrar” se encuentra la siguiente: “Ni más ni menos dezimos castrarse los poetas, quando dellos se quita y borra lo que tiene lascivo y poco honesto” (318). Así, aboga por la práctica sincera, independiente y autónoma, la práctica liberada de la tensión de tener que estar aprobada por esos otros, que no son la clase deseada para la aprobación de su obra, como lo subraya repetidas veces el poeta.

Sin embargo, las razones se siguen tejiendo a través de otro tipo de medios retóricos. Aparecen a continuación tres antítesis entre lo que se aparenta y lo que realmente se es como denuncia de un falseamiento a nivel intelectual: “... veo en los bonetes grasa y no letras; en las capillas mugre y no réplicas; y en las barbas pelos y no argumentos” (420). Esta serie de antítesis es la puntada de remate de la sátira domingueña. Se critica mordazmente el imaginario según el cual ser letrado, ser religioso, implica necesariamente ser erudito y estar comprometido con el quehacer poético. Lejos de serlo, muchos de los miembros de este grupo social están llenos de “grasa” y “mugre”, semas claramente utilizados como metáforas despectivas. Dicho razonamiento se fortalece con lo que ya ha dicho en su prólogo al lector: “Los Homeros antiguos dormitaban tal vez; pero los modernos roncan y es cada copla suya una modorra en cuatro pies, y duermen a verso suelto, como a sueño suelto; no causan admiración las letras de aquéllos a quien gradúa, no el estudio, sino el tratar con los que no saben. Es grande la universidad de la ignorancia” (417).

Sigue la “Aprobación”: “Mi prosa es viuda honrada”, metáfora que pone en relación su independencia artística con la mujer que ya no está comprometida; al igual que la mujer viuda, Domínguez deshace su compromiso con esas instituciones cuya pretensión es adueñarse de los sellos de aprobación de la práctica poética. Y dice que su prosa es privada, que califica algo “que ha sido excluido de oficio y dignidad” (Covarrubias 883), o también puede aludir a un quehacer muy individual, con impronta propia, distintiva. Con esto se comprueban aspiraciones a cierto nivel de individuación en el sujeto letrado de las colonias. Agrega el poeta: “... yo me ahorro de pruebas ajenas” y añade: “... porque las pruebas son una sabandija de las escuelas con quien yo no estoy bien; son monacillos de las conclusiones” (420). La sabandija connota desprecio; es también peyorativo ‘monacillos de las conclusiones’, pues se alude a la inexperiencia de las entidades que ostentan tener los méritos de aprobación o desaprobación de las producciones literarias en ese momento, y con las cuales el poeta manifiesta no estar a mano. Recuérdese que en el momento de la composición de la *Invectiva* (1652) el poeta ya había dimitido definitivamente de la Compañía de Jesús, como ha anotado Hernández de Alba, biógrafo del poeta (XXIX).

Llegando al cierre de la “Aprobación”, reitera el escritor: “Yo me apruebo a mí mismo” y remata al final: “Por aquí me conocerás, aunque no me recibas a prueba” (421). Con estas palabras muestra no temer la desaprobación externa; con “me conocerás” alude a su fidelidad a la verdad de su evaluación ética y estética, así ello implique la desaprobación de algunos de sus lectores. Se comprueba también que el hablante es el mismo poeta a través de la reunión de onomatopeya y zeugma en las líneas de cierre de este apartado, refiriéndose al romance sobre el que blande sus agudas críticas: “... me ha hecho amargo en los hechos, cuando yo me era amargo en el nombre”. Estas afirmaciones abarcan no solamente el plano del significante, sino que aluden claramente al sentimiento de desazón que le produce la mala literatura a través del juego paronomástico Camargo-amargo que el lector debe inferir en virtud de los dos juegos de palabras conjugados.

Ya desde el prólogo al lector, se adelanta mucho de la perspectiva estética domin-gueña y su crítica propiamente dicha. Se anota a continuación la primera crítica de la cual se quiere hacer mención: “... no sé si bien imitado por el toscó mío en otro romance, en que no presumí emulaciones tuyas, ni pretendí más que besar reverente en sus huellas los pies de tan divino Apolo” (417). ¿De quién besa las huellas y a razón de qué? Líneas atrás, Domínguez ha dado la respuesta. Refiriéndose al romance de la pasión de Cristo, anota: “... que esas están retocadas por el pincel armónicamente delgado del Paravicino” (417). En otras palabras, la consideración de su arte como emulación que pretende

besar las huellas de Paravicino tiene soporte en la siguiente razón: Domínguez ve en su modelo casi un pintor a la manera de Apeles, un modelo de perfección. Aquí se presenta la comparación entre Paravicino y el griego Apeles, uno de los más célebres pintores de la antigüedad. De esta manera Domínguez da lugar a la concepción de la poesía como pintura, como escena cinematográfica, intención artística del barroco a la que se refiere Hauser (96), tal como lo evidencia el análisis del romance “A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo” (Domínguez 375-76), si bien los ejemplos abundan en toda la producción poética de Domínguez. Para completar esta primera crítica el autor se refiere en su introducción al poeta criticado como “gato con asonantes” (422) —“Gatos llaman a los ladrones rateros. Gatos a los bolsones de dinero” (Covarrubias 632)—. Con esta figura de alusión, muy frecuentemente utilizada por Quevedo, hay la referencia a la mala poesía como un “mal ladrón” (422). En otro momento ha dicho el autor que su poesía, como buena ladrona, “confiesa sus hurtos”, pero dice que lo que ha robado es “el buen aire” del romance de Paravicino (422), y hace hincapié en el hecho del mal robo del poeta, entre otros motivos, porque niega ser ladrón (423). Con esto pone de manifiesto el aval del santafereño para la práctica transtextual (Genette 9), el texto como espacio en el que perviven voces ajenas, voces que lo enriquecen.

En este momento es preciso no olvidar esa honestidad que induce a la confesión de los préstamos tomados de voces ajenas a la del escritor, confesión que no hace el poeta objeto de la sátira y que es tan importante para Domínguez. En el *Poema Heroico*, tanto en la primera edición (1666) como en las posteriores, están señaladas a pie de página o al margen (según la edición) las citas o referencias de las que se ha valido el poeta en la producción de ésta, su más extensa obra; por ejemplo en la octava XXIV (Canto I del libro I) el poeta confiesa haber tomado un verso entero de Luis de Góngora y autoriza dicha cita diciendo que este, a su vez, tomó algunos versos de poetas latinos como Horacio y Virgilio (45). Del mismo modo cita o parafrasea algunos versículos bíblicos y a biógrafos de San Ignacio de Loyola como Nieremberg, reconociendo tales préstamos en el margen de las octavas. Aquí el tipo de diálogo textual, en términos de transtextualidad, sería la intertextualidad definida por Genette, de manera restrictiva, “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita” (10). Sin embargo, y retomando el hilo de la *Invectiva*, cuando Domínguez dice que lo robado no ha sido más que el buen aire, se deduce una pretensión de originalidad en el texto, si bien en cuanto espacio habitado por huellas ajenas, texto en el que el autor no deja de marcar su impronta propia por medio de hacer sus propuestas y sorprender con sus novedades estéticas.

Sigue el poeta: “El señor anticristo con presunción grande, pareciéndole que era lo mismo meter pluma que cuchara, y que era tan fácil escribir versos como revolver caldos; trató de pintar como el Paravicino, y quiso pintar Cristos y pintó monas” (417). Domínguez Camargo, a partir de un lenguaje cotidiano y burlesco, sigue su sátira en contra de la práctica poética poco juiciosa. La locución coloquial “revolver caldos” es también utilizada por Francisco de Quevedo en “El sueño de las calaveras”, refiriéndose a un letrado que en vez de revolver leyes, revolvía caldos (26). A través de la antítesis entre el oficio poético “escribir versos” y “revolver caldos”, el poeta introduce la consideración de la poesía como arte difícil y necesitado de esforzado trabajo para adquirir el tan deseado carácter pictórico, por oposición al tratamiento de un tópico tan antiguo y tan importante para el poeta como es el sacrificio de Cristo en favor de la humanidad, como si se tratara de un hecho tan ordinario como una disputa vana e inútil.

También en un momento de su crítica específica del poema replica al mal poeta no haber seguido un proceso de escritura que incluye los borradores. En un fragmento de su análisis crítico en el que se refiere a la inútil repetición de un asunto en una y otra copla, dice “que es sobra de consultar borrones y falta de no consultar al borrador ni al arte, aunque sea la Poética de Rengifo” (430). Así, por medio de la conjunción de las figuras de antítesis y de paronomasia (la segunda desplegada del plano del significante al del significado: “borrones” por oposición a “borradores”), contrapone la práctica esmerada y revisada a la práctica mediocre carente de trabajo arduo y revisión, que da lugar a una imagen poética hecha borrones. Adicionalmente y no obstante su aspiración a la autonomía, con las últimas palabras manifiesta la importancia de los manuales y teoría literaria para quien aspira a producir una obra artística, lo que significa que el poeta debe mirar la tradición literaria como modelo de su propuesta y con lo que autoriza la práctica como perteneciente a una institución literaria propiamente dicha, y no simplemente como actividad de ocio desatenta de los parámetros y modelos teóricos legados desde la antigüedad. Tanto el *Poema Heroico* como las demás obras de Domínguez dialogan continuamente con la tradición literaria, y ese diálogo se remonta a la literatura griega antigua, por ejemplo siguiendo el modelo teórico de Aristóteles en cuanto a la introducción de hechos verosímiles, aunque no reales, a propósito de la narración épica de algunos eventos de la vida de San Ignacio de Loyola, como anotó Antonio de Bastidas en su introducción al *Poema* (Domínguez 26).

Lo anterior puede ponerse en estrecha conversación intratextual con el *Poema Heroico*, que dice en uno de sus versos preambulares: “Para el dictamen tuyo soberano,/ bronces enrubie el sol con rayo oculto;/ un mármol pario, y otro, bruña ufano,/ en que rinda el cincel, el ritmo culto;/ sus diamantes la India dé a mi mano,/ con qué escribir

el título a su vulto;/ y porque a siglo y siglo esté constante,/ en cada letra gastaré un diamante” (39). En esta octava se tejen una serie de metáforas por medio de las cuales se relaciona el oficio poético con el arte de la escultura. Los semas “bronce” y “mármol pario” remiten a la buena calidad de los materiales, pero la existencia de estos por sí misma no es suficiente. Es precisa la acción de un sujeto sobre estos materiales. Es por eso que estos semas están acompañados de verbos o sustantivos que implican acciones como “enrubie” (poner los cabellos de color encendido; Covarrubias 521), “bruña”, “vale alisar cualquier metal o mármol que reciba pulimiento, y por estar la cosa bruñida reverbera la luz en ella y ofusca la vista” (237), el “cincel” como objeto con el cual se realiza la acción de esculpir en plata y oro, y el estatuario en las piedras y mármoles (420), para dar a luz un bulto o figura esculpida como resultado de la acción esforzada del poeta. Así pues, Domínguez compara el oficio poético con la escultura que requiere del cincel y del proceso de bruñido para dar forma y brillo a la figura. Con ese pulimiento simbólico de la palabra, ese esforzado trabajo, se da lugar al ritmo culto, término que, según Covarrubias “viene del verbo colo, que significa pulir y adornar; así que el lenguaje culto es un modo de hablar bien trabajado y cultivado... digno de materias altas y divinas” (386). Esta serie de metáforas da lugar a la visión de un quehacer poético que, al igual que el oficio escultor, requiere de un trabajo cuidadoso y sobre materiales finos, pues hay la clara pretensión de un arte perenne.

Por tanto, así como el escultor da forma a su obra con la ayuda del cincel, la poesía, como arte vencedor de barreras temporales requiere de un trabajo meticuloso. La palabra poética necesita de un pulimiento para que su arte merezca la pena, la palabra tan valiosa y bella como la gema preciosa (diamante). No así el arte que deforma, como el arte del mal poeta, quien en lugar de pintar a Cristo pintó una mona, deformando la imagen que quería proyectar, tal como el animal semeja la figura humana, sin ser la misma cosa. Así se articula el trabajo arduo del poeta con su recuerdo para la posteridad a través de la inmortalidad de sus versos.

Un estudio de los procesos editoriales de todas las obras del poeta santafereño, incluido su célebre *Poema heroico*, arroja una luz sobre lo polémicas que en su momento pudieron resultar las obras de este sacerdote exjesuita. Meo-Zilio, en el prólogo a su edición sobre las obras domingueñas, explica que los trámites editoriales estuvieron a cargo de un jesuita también, pero de un jesuita poeta, Antonio de Bastidas, quien dio su sello de aval a las obras domingueñas en calidad de esto y no de aquello; los encargados de las licencias en Madrid se confiaron de los criterios del mencionado poeta ecuatoriano y dejaron pasar las obras; sin embargo, durante casi dos siglos, las obras fueron sumidas en la oscuridad, nadie habló de ellas. Esto indica que, después de haberse licenciado su

publicación, alguien se tomó el tiempo de revisarlas y de prohibir su circulación en las colonias (Domínguez xxv-xxx). He aquí las razones por las cuales el poeta abre su texto en prosa con la petición al alférez de guardar sus palabras y hacer sombra benigna de su defensa apologética.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

El estudio que aquí se ha ofrecido de la *Invectiva apologética* muestra un ejercicio crítico a través del cual Hernando Domínguez Camargo presenta su concepción sobre la poesía. Este ejercicio satírico era común en otros autores que estuvieron profundamente enfocados en expresar sus justificaciones poéticas y metapoéticas, como es el caso de Francisco de Quevedo y Luis de Góngora. A pesar de que desde la metrópoli hubo un intento de buscar formas masivas de ideologización por mediación del cogollo letrado y de promover hasta cierto punto su ideología por medio del arte y de la literatura, muchos poetas, entre ellos Domínguez Camargo, plenamente conscientes de los debates poéticos de su tiempo, se concentraron en dar una visión de la poesía desde sus mismas propuestas literarias, hecho que de alguna manera los liberó de ataduras ideológicas fuera de su campo y más bien se ocuparon de la actividad literaria de sus pares.

La crítica del llamado mal poema que le ha enviado el alférez de Palma y Nieto muestra la concepción que tiene el poeta neogranadino de la buena poesía, que debe mirar atentamente a la tradición, no obstante sorprender con las particularidades propias de la marca individual del escritor. Para Domínguez Camargo el oficio poético es algo que requiere esfuerzo, de ahí la serie de metáforas que relacionan lo que hace el escritor al oficio de esculpir, todo eso con el fin de llegar a una poesía capaz de romper barreras temporales.

Del análisis de algunos momentos de la *Invectiva* se desprende un texto satírico-burlesco, predominantemente satírico, claro está, merced a la clara intención de crítica ética y estética de los letrados de la época colonial. La concepción del poeta a propósito de muchos intelectuales de su época, incluidos algunos poetas, es que sus símbolos de prestigio, vestiduras, aspecto exterior y títulos académicos en general no son necesariamente muestra de su erudición, tampoco de sus argumentos y mucho menos de la calidad de su producción artística. Por lo tanto, a través de la sátira el autor deconstruye, para utilizar términos de Cros (101), la errónea visión de las instituciones que pretenden avalar la producción literaria, tratando de liberarla de ataduras externas, reivindicándola como estatuto individual y encaminándola como práctica subjetiva por vía hacia la autonomía.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio. *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*. Madrid: Iberoamericana, 2003. Impreso.
- Cardona L., Francesc. Estudio preliminar. *Antología poética* por Francisco de Quevedo y Villegas. Barcelona: Edicomunicación, 1994. 7-24. Impreso.
- Covarrubias, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana y española*. Barcelona: Alta Fulla, 1987. Impreso.
- Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Trad. Soledad García Mouton. Madrid: Editorial Gredos, 1986.
- Diego, Gerardo. *Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego. Desde Lope de Vega a Rubén Darío*. Madrid: Alianza Editorial, 1927. Impreso.
- Domínguez, Hernando. *Obras*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Góngora, Luis de. *Antología poética*. Madrid: Castalia didáctica, 1986. Impreso.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte 2*. Trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Barcelona: Labor, 1993. Impreso.
- Hernández de Alba, Guillermo. “Hernando Domínguez Camargo: su vida y su obra”. *Obras por Hernando Domínguez Camargo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1960. XXV-CXXII. Impreso.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Ariel, 1980. Impreso.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradelas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2007. Impreso.
- Meo-Zilio, Giovanni. *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su S. Ignacio de Loyola. Poema heroico*. Messina: Casa Editrice G. D’anna, 1967. Impreso.
- Muñoz, Catalina. *Una historia de la lectura en la Nueva Granada: el caso de Juan Fernández de Sotomayor Doc. No. 6*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2001. Impreso.
- Pinillos, Carmen. “La *Invectiva apologética* de Hernando Domínguez Camargo. Notas para su edición”. *Hispanista. Primera revista electrónica de los hispanistas de Brasil*. Web. 1 de junio de 2011. <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo17esp.htm>>.
- Quevedo, Francisco de. *Antología poética*. Barcelona: Edicomunicación, 1994. Impreso.
- . *Los sueños*. Barcelona: Océano, 2000. Impreso.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998. Impreso.
- Rey, José del. *Educadores, ascetas y empresarios los jesuitas en la Tunja colonial (1611-1767)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010. Impreso.