

JUAN BAUTISTA AGUIRRE Y LA POÉTICA COLONIAL

Francisco Javier Cevallos
University of Massachusetts at Amherst

El campo de los estudios coloniales ha sido, sin lugar a dudas, uno de los más apasionantes y fructíferos durante los últimos quince años. Guiados por un afán innovador que asume en su razón misma de ser un carácter interdisciplinario, críticos literarios, historiadores, etnógrafos, antropólogos, artistas y científicos han escudriñado textos y documentos culturales de toda índole que nos han permitido tener una imagen cada vez más clara de la época colonial. Implícita en esta labor se halla la idea de que durante este período emerge y se desarrolla una identidad "hispanoamericana", distinta ya de una "española". Es fácil justificar esta aserción. Basta considerar la rivalidad que surge desde los primeros años entre criollos y peninsulares. Asumir esa identidad nos ha llevado a asumir que todos los productos culturales del período participan de esa "búsqueda", de esa "americanización" cultural. Sin embargo, como han explicado entre otros Octavio Paz y Ángel Rama, desde perspectivas diferentes, la conciencia "criolla" es el resultado de un afán por mantener un sistema de clases basado en grados de mestizaje. No es, pues, un prelude a la independencia sino un afán de integrarse, de una manera típica en sociedades coloniales, al mundo de la metrópoli.

Si aceptamos este último postulado, en los estudios literarios tenemos que plantearnos una pregunta básica que creo no nos hemos planteado todavía: ¿Existe una "literatura colonial" hispanoamericana? Asociada con esta pregunta surgen numerosas otras: ¿Cuáles son sus características distintivas? ¿Se pueden considerar todos los textos escritos en América parte de una misma "literatura"? ¿Cómo incorporamos los textos de resistencia indígena dentro de este esquema? Y por supuesto, queda una pregunta más básica aún: ¿qué textos son parte de esa literatura? En un trabajo que se ha vuelto clásico, Walter Mignolo (1982) ofrecía algunas precisiones genéricas sobre crónica, carta y relación. Es interesante notar cómo Mignolo trata de categorizar, siguiendo el modelo de géneros literarios, textos que son documentos históricos. De una manera u otra, esto lo hacemos todos los que estudiamos "literatura colonial". Dentro de ésta, con la notabilísima excepción de Sor Juana, la enorme mayoría de estudios críticos se dedican a textos y autores que no escribieron dentro de los campos tradicionales de la "literatura". Es parte del carácter mismo del campo, y el auge de la teoría literaria en los últimos veinte años nos ha dado un enorme arsenal de herramientas para justificar nuestro trabajo.

Es decir, adaptamos los textos a las necesidades de la teoría o crítica del momento, y hemos soslayado las preguntas básicas que he planteado. No es mi intención en este trabajo tratar de responder a todas estas preguntas, sino más bien esbozar algunas ideas sobre cómo aproximarnos a ellas. Dejando de lado el problema de géneros literarios, creo que en primer lugar debemos dividir los estudios sobre "literatura colonial" en por lo menos tres categorías diferentes: "textos de la colonización", "textos del colonizado", y "literatura colonial".

Dentro de textos de la colonización incluyo los textos escritos desde una clara perspectiva europea, para un público europeo, sobre el proceso de conquista y colonización. El *Diario* de Colón inicia este grupo, y a él pertenecen, por ejemplo, las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, la *Verdadera historia* de Bernal Díaz, las *Décadas* de Herrera, o la *Historia* de Gómara. Dentro de esta categoría entran también, a mi ver, textos que algunos críticos han leído como "americanos" pero que en realidad responden a la ideología conquistadora, como son *Los comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, *La Araucana* de Alonso de Ercilla, o los *Naufrajos* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca.

El segundo grupo, textos del colonizado, es posiblemente uno de los campos que más se ha desarrollado en los últimos años. En mi opinión es, además, el único campo en el que se pueden emplear, con las salvedades necesarias, algunos de los postulados teóricos del llamado "poscolonialismo". En efecto, si se me permite el aparte, creo que el éxito crítico de esta escuela ha llevado a algunos críticos a emplear un lenguaje y unos conceptos desarrollados para la situación poscolonial del imperio británico y superimponerlos, muchas veces de manera gratuita, sobre la colonia española en América, sin reparar en las diferencias tan marcadas en los dos procesos coloniales (Klor de Alva 1992, 1995; Adorno 1993). En el caso de textos de resistencia indígena, sin embargo, la dinámica textual justifica el empleo del léxico poscolonial. Este grupo de textos es relativamente pequeño, e incluye la obra de Guamán Poma de Ayala, tan cuidadosamente estudiada por Rolena Adorno (1986, 1989) y Mercedes López Baralt, entre otros, al igual que los textos de la "visión de los vencidos", y textos andinos de resistencia al conquistador (Chang-Rodríguez, Harrison).

Delimitados estos dos campos, nos queda un cuerpo de textos que creo podemos llamar "literatura colonial". Curiosamente, o quizás al contrario, como cabía esperar, los problemas genéricos se resuelven si aceptamos esta nueva configuración. En efecto, dentro de lo que llamo literatura colonial cabe la obra de Sor Juana, de Balbuena, de Caviedes, de Aguirre; el teatro, tanto laico como misional, escrito en la colonia; la riquísima tradición de poesía, campo que, con pocas y notables excepciones, hemos dejado casi abandonado (Sabat de Rivers); algunos de los libros de viajes; la ficción —es otro lugar común decir que en la

colonia no se escribió ficción, lo que no es enteramente acertado. No olvidemos, por ejemplo, que Fernández de Oyiedo escribe una novela de caballería, Balbuena una pastoril, Solís una pastoril a lo divino, etc. Y finalmente, los manuales de poética y retórica que corrieron como textos en las escuelas y colegios y que enseñaron a versificar a miles de poetas americanos. En este trabajo me concentraré en la obra de uno de los poetas coloniales más importantes, y su relación con las poéticas de la época (Cevallos 1983, 1995).

Juan Bautista Aguirre nació en Daule, cerca de Guayaquil, en lo que es hoy Ecuador, el 11 de abril de 1725. A los quince años ingresó, como muchos otros jóvenes intelectuales de la época, en la Compañía de Jesús, y se ordenó en 1754. Desde muy joven gozó de gran prestigio intelectual, lo que se evidencia en que en 1756 fuera nombrado catedrático de filosofía en la Universidad San Gregorio Magno, en Quito. Se conservan algunos de sus extensos tratados filosóficos, y algunos han sido incluso reeditados. En Quito fue también muy conocido como poeta, tanto "serio" como sobre todo satírico y polemista. Desgraciadamente, de su obra burlesca quedan muy pocos textos. En 1767, junto con todos los demás jesuitas americanos, fue expulsado de las colonias y se trasladó a Italia, donde vivió en Faenza y luego en Tívoli. Allí su fama de teólogo le valió el puesto de consejero espiritual de los tres obispos que se sucedieron en la diócesis. Uno de ellos, el cardenal Gregorio Bernabé Chiaramonti, fue elegido Papa (Pío VII) catorce años después de la muerte de Aguirre, acaecida el 15 de junio de 1786 (Aguirre 1943; Carilla).

La obra poética de Aguirre, como tantas otras de la época, tiene una curiosa trayectoria. Olvidada por casi un siglo, la encontró en un manuscrito el erudito argentino Juan María Gutiérrez y la copió en sus *Estudios biográficos y críticos* (1863). Basándose en este texto, en 1943 aparecieron dos ediciones con largos estudios, de Emilio Carilla y Gonzalo Zaldumbide. Las dos ediciones ofrecen variantes interesantes, algunas de ellas atribuibles a erratas en las transcripciones. La edición de Zaldumbide se reedita en 1960. En 1979, en el archivo de uno de los conventos en Cuenca, apareció un cuaderno que contenía algunos poemas desconocidos de Aguirre. El manuscrito parece ser autógrafo, y fue editado por Julián Bravo, con un estudio de Ernesto Bravo. La primera edición completa de Aguirre apareció en 1983 (Cevallos 1983).

Contemporáneo de Aguirre, jesuita como él, y compañero en la expulsión fue Joaquín Ayllón. Ayllón nació en la ciudad de Ambato, Ecuador, en 1712. Al igual que Aguirre, ingresó en la Compañía de Jesús, donde desempeñó varios cargos académicos y, como los demás jesuitas, marchó a Italia tras la expulsión, donde continuó su trabajo intelectual hasta su muerte. Mientras enseñaba en el colegio de los jesuitas en Quito, escribió una *Artis Poetica* y una *Retorica* que se usaron como textos en varios de los colegios hispanoamericanos. Su *Artis Poetica. Compendium*, en latín, fue

editado por Luis Cordero en 1884, acompañada de una traducción castellana.

La *Poética* de Ayllón no pretende ninguna originalidad en cuanto a la materia que trata. Su intención es solamente orientar a los jóvenes estudiantes en los principios de la versificación. Por eso, no duda en recomendar a sus estudiantes que acudan a otros preceptistas para continuar sus estudios, y especialmente nota que "Acerca del Arte Poética española escribió muy acertadamente Rengifo; y a él debe recurrir todo el que desee consultar ejemplos dignos de ser imitados" (250). Ayllón, como tantos otros preceptistas, sigue el esquema general del *Arte poética castellana* de Rengifo, incluyendo definiciones básicas, diferentes metros, estrofas, acompañadas de ejemplos. Pero Ayllón nos da solamente un compendio, sin entrar en los detalles abrumadores de la obra de Rengifo.

Veamos en forma breve la *Poética* de Ayllón. Comienza con la tradicional definición de poesía, "Es el arte de hablar en verso con alguna ficción verosímil" (106), acompañadas de las justificaciones de rigor, siguiendo los postulados de Horacio. Luego explica los elementos necesarios para escribir poesía, y defiende, de manera muy original, que "aquellos sin poseer vena poética bastante fecunda . . . [pueden] suplir con la industria y el trabajo" (108-09) esta falta. Este postulado nos permite vislumbrar el papel que jugaba la poesía en la vida diaria de la colonia durante el siglo XVIII. Los torneos y justas poéticas eran parte integrante de la sociedad de la época. El poder escribir en verso, o mejor aún, improvisar en endecasílabos perfectos, eran requisitos para triunfar socialmente. Joaquín Ayllón, hombre de su época, abandona una de las actitudes fundamentales de todo teórico y preceptista preocupado por el arte como inspiración, y sostiene que cualquier persona, con un poco de trabajo, puede ser poeta. Para lograrlo, enumera seis condiciones, sacadas de la tradición poética, pero vistas a la luz de su nueva postura ideológica, por lo que la imitación, pasa a último lugar en su lista de prioridades: "1º, el estudio de las instituciones poéticas; 2º, la lectura de los grandes modelos; 3º, el ejercicio frecuente en componer versos; 4º, la lima severa, con que se pula una y otra vez la composición; 5º, la posesión a lo menos mediana, de casi toda especie de conocimientos; 6º, la imitación" (109).

Cada uno de estos preceptos ocupa luego un capítulo en que se explica con ejemplos. Lo que es interesante, siguiendo la actitud mental de Ayllón, es la cantidad de restricciones que predica para la composición poética. Si el culteranismo defendía el uso de neologismos, Ayllón postula que "No deben usarse tampoco voces griegas que no hayan sido empleadas por poetas de reconocido mérito" (123). Si la libertad de creación poética es fundamental para un poeta barroco, Ayllón recomienda a sus estudiantes que "observ[en] escrupulosamente" (123) sus preceptos en cuanto al empleo de versos, vocablos y figuras retóricas.

Un segundo apartado de su obra se dedica a las “especies” de la poesía: epopeya, elegíaca, lírica, bucólica, cómica, trágica, epigramática, y finalmente los tan gustados anagramas, laberintos, etc. Al considerar la poesía lírica, ofrece una larga y cuidadosa enumeración de pies, versos, metros, acompañados de ejemplos. Así mismo, los epigramas y anagramas le permiten demostrar su ingenio de versificador. Lo importante de esta clasificación de los géneros poéticos es el valor que da a la poesía lírica. Es, sin duda, el género que le interesa más, y al que le dedica mayor atención. A pesar de que sigue, originalmente, el patrón clásico de darle mayor valor a la poesía épica —incluso la estudia en primer lugar—, nos ofrece un vislumbre de modernidad prestándole más atención a un género cuya finalidad no es tan “alta” como la heroica. Sus capítulos sobre la poesía lírica, pese a seguir las preceptivas tradicionales en su exposición, apuntan hacia una posible renovación de un género que se encontraba agotado en los numerosos juegos artificiales que saturaban la poesía colonial.

La poesía de Juan Bautista Aguirre se enmarca dentro de esta nueva manera de ver la poesía. Es decir, si por un lado, continúa la tradición culterana gongorista, por otro anticipa ya la idea del poeta como trabajador del lenguaje, y acepta plenamente la función social de la poesía. En el caso de los poetas jesuitas, esta función es de índole didáctica: maestros, confesores, predicadores, su obra en conjunto es más que mero deslumbramiento verbal, es lección moral y es prédica ininterrumpida. Veamos uno de los poemas de Aguirre como ejemplo, la “Carta a Lizardo, persuadiéndole que todo lo nacido muere dos veces para acertar a morir una”:

¡Ay, Lizardo querido!
si feliz muerte conseguir esperas,
es justo que advertido,
pues naciste una vez, dos veces mueras;
así las plantas, brutos y aves lo hacen:
dos veces mueren y una sola nacen.

Entre catres de armiño
tarde y mañana la azucena yace,
si una vez al cariño
del aura suave su verdor renace:
¡Ay flor marchita! ¡Ay azucena triste!,
dos veces muerta si una vez naciste.

Pálida a la mañana
antes que el sol su bello nácar rompa,
muere la rosa, vana
estrella de carmín, fragante pompa;
y a la noche otra vez, dos veces muerta:
¡Oh incierta vida en tanta muerte cierta!

En poca agua muriendo
nace el arroyo, y ya soberbio río
corre al mar con estruendo,
en el cual pierde la vida, nombre y brío:
¡Oh cristal triste, arroyo sin fortuna!
Muerto dos veces, porque vivas una.

En sepulcro süave
que el nido forma con vistoso halago,
nace difunta el ave,
que del plomo es después fatal estrago:
vive una vez y muere dos. ¡Oh suerte!,
para una vida duplicada muerte.

Pálida y sin colores
la fruta, de temor, difunta nace,
temiendo los rigores
del noto que después vil la deshace:
¡Ay fruta hermosa, qué infeliz que eres!
Una vez naces y dos veces mueres.

Muerto nace el valiente
oso que vientos calza y sombras viste,
a quien despierta ardiente
la madre; y otra vez no se resiste
a morir; y entre muertes dos naciendo,
vive una vez y dos se ve muriendo.

Muerto en el monte el pino,
sulca el ponto con alas, bajel o ave,
y la vela de lino
con que vuela el batel, altivo y grave,
es vela de morir: dos veces yace
quien monte alado muere y pino nace.

De la ballena altiva
salió Jonás, y del sepulcro sale
Lázaro, imagen viva
que al desengaño humano vela y vale,
cuando en su imagen muerte y vida viere,
que quien nace una vez dos veces muere.

Así el pino, montaña
con alas, que del mar al cielo sube;
el río que el mar baña;
el ave que es con plumas vital nube;
la que marchita nace flor del campo,
púrpura vegetal o florido ampo,
todo clama, ¡oh Lizardo!,
que quien nace una vez dos veces muera;
y así, joven gallardo,

en río, en flor, en ave considera
que, dudando quizás en su fortuna,
mueren dos veces porque acierten una.

Y pues tan importante
es acertar en la última partida,
pues penden de este instante
perpetua muerte o sempiterna vida,
ahora, ¡oh Lizardo!, que el peligro adviertes,
muere dos veces porque alguna aciertes.

Una lectura superficial del poema podría justificar la aserción de Gonzalo Zaldumbide quien había definido al poema como un "enigma desolado". Sin embargo, si consideramos el texto dentro de la poética jesuítica del XVIII, podemos ver que es, en realidad, un discurso moral perfectamente estructurado. Una pista inicial para esta lectura nos las da Emilio Carilla, quien señalaba en su breve comentario que éste es "calderoniano" y lo relacionaba con el monólogo de Segismundo. Esta lectura, sin embargo, se basaba solamente en el empleo de ciertos vocablos como flor, arroyo, aire, bruto, etc. (Carilla 24). La lectura que proponemos se fundamenta en un tema mucho más profundo. "La mundanidad del hombre," escribe Eugenio Frutos al estudiar el pensamiento de Calderón, "se basa en el olvido de la muerte" (149). Aguirre quiere avivar la memoria del hombre con su constante referencia a "dos muertes" que delimitan "una vida". En el Auto *La segunda esposa* incluye Calderón un soneto que establece esta idea:

¡Oh tú, antorcha, que en esa breve, en esa
tibia llama contienes sombras sumas . . .
Si no ardes, mueres, pues tu lumbre cesa;
si ardes, también, pues es fuerza te consumas,
luego ardiendo, o no ardiendo, siempre ahumas
las lóbregas paredes de la huesa. (en Frutos 261)

La idea de la doble muerte para una vida tiene, además, origen en la vida de Cristo, quien al encarnarse "muere" de una manera simbólica, y luego con su muerte da vida. Y por supuesto, la larguísima tradición ascética y mística en numerosas religiones se basa en la idea de "morir" al mundo para "nacer" a una vida interior más elevada. La "Carta a Lisardo" es, pues, una explicación más de la necesidad de pensar en el más allá. Establecida ya esta lectura, es fácil ver cómo se desarrolla el texto. Las liras 2 y 3 retoman el topos de las flores, la azucena y la rosa, como símbolo de la brevedad de la vida. La azucena es el símbolo de la pureza—asociada con la Virgen María dentro de la simbología católica—pero es también la flor de la muerte, que adorna los funerales. La presencia

de esta flor indica, entonces, la muerte del cuerpo para que el alma sobreviva. A través de un juego de colores —“Pálida a la mañana”, “nácar”— Aguirre relaciona la azucena con la rosa. En la mitología clásica la rosa fue creada originalmente por Afrodita, al salir de la espuma, y era blanca. Dionisio, sin embargo, derramó una gota de vino tinto sobre la flor, adquiriendo ésta el color del mismo. Aguirre parece recrear el mito en su descripción. La flor “blanca” se convierte en “estrella de carmín”. Una lectura anagógica del mito nos pone frente al Aguirre predicador. Afrodita, diosa del amor, crea una flor símbolo de perfección y pureza (el alma), pero Dionisio la “mancha” y cambia su color (el pecado). La azucena y la rosa pasan a representar, de este modo, el alma y la vida, la gracia y el pecado.

La misma estructura simbólica existe en las siguientes liras, con las imágenes del río, el ave, la fruta, el oso, el barco. Algunas consideraciones sobre la séptima lira nos permiten aproximarnos al complejo mundo poético en el que se desenvuelve Aguirre. Para poder entender esta estrofa es menester recurrir una vez más a la mitología. El *oso* puede referirse al animal que habita en el bosque, pero varios elementos sugieren una lectura diferente: “sombras viste”, “vientos calza”, su “madre ardiente” le despierta. Estos calificativos parecen denotar algo en el espacio, posiblemente una estrella. Y esa es la solución al “rompecabezas”. La lira alude al mito de Arctos, es decir, a la Osa Mayor y la estrella Arturo. Arctos era hijo de la ninfa Calipso y Zeus, y mató, sin saberlo, a su madre, metamorfoseada en osa. Zeus los convirtió en constelación y estrella respectivamente. Las estrellas se encuentran condenadas a nacer y morir todos los días, es decir, “vive una vez y dos se ve muriendo.”

La lira 9 es el centro ideológico del poema. La estrofa se centra en la figura de Cristo, representado simbólicamente en Lázaro y en Jonás, quienes —de acuerdo con la exégesis bíblica— prefiguran la muerte y resurrección de Jesús. Esta lira funciona, además, como eje transformativo del sentido del poema: al tratar un tema claramente religioso anuncia ya, en alguna manera, la conclusión moral que se desprende de los ejemplos anteriores. El cuarto verso de la lira juega con las palabras “vela y vale”. La aliteración le sirve a Aguirre para atraer la atención del lector a esta estrofa como centro del texto. En efecto, la lira 8 está dedicada a un barco, y por ende a su “vela”. Hay que notar, sin embargo, la ambigüedad semántica de la palabra vela. Es tanto bujía que ilumina como vela de navío. En el poema la “vela de lino” es también “vela de morir”, lo que asocia la expresión con los cirios funerarios. Al introducir en la estrofa 9 la palabra “vela” en su acepción verbal, Aguirre acrecienta la polisemia de la misma y nos obliga a releer la estrofa anterior desde una perspectiva claramente didáctica. Y ya establecida esta lectura, las estrofas 10 y 11 simplemente recogen, siguiendo el modelo típico de preceptivas y poéticas, las imágenes que se han desarrollado para desembocar, de

manera definitiva, en la lección moral que ha sido guía e inspiración del poema:

Y pues tan importante
 es acertar en la última partida,
 pues penden de este instante
 perpetua muerte o sempiterna vida,
 ahora, ¡oh Lizardo!, que el peligro adviertes,
 muere dos veces porque alguna aciertes.

El poema, entonces, no es un "enigma místico" como quería Zaldumbide, ni un "calco" del monólogo de Segismundo, como especificaba Carilla. Es un poema de índole moral y ascética. Las imágenes sobre las que gira dimanan de la consideración del *talis vita finis ita*: la vida es una clase de muerte, si la muerte ha de ser como la vida. Esta actitud no es contemplativa sino eminentemente activa. El modo y la forma como el hombre *hace* —no piensa, no medita— su vida. Es decir, la suma de actos que llevan a la muerte.

En esta apresurada lectura hemos visto la manera en que un poeta jesuita, Juan Bautista Aguirre, ofrece una enseñanza moral a su lector en su momento. Dentro de su sociedad, esta enseñanza seguía el modelo establecido por los predicadores. A la vez, Aguirre es poeta y como tal usa la poesía para transmitir su mensaje. Al igual que Ayllón en su *Poética*, Aguirre cree que el texto es el resultado del dominio de la técnica y la retórica, y el esfuerzo y talento del autor. Poeta barroco, despliega su arte para construir este cuidadoso rompecabezas en el que todas las piezas encajan perfectamente. El lector ideal de Aguirre tiene la clave para descifrar el poema. Esa clave incluye conocimientos de mitología, de la literatura preferida en la época, de teología básica. Ese lector, así mismo, conoce de retórica y poética. De todos esos conocimientos surge la lectura didáctica del texto, a la vez que éste mantiene, sobre todo, su carácter estético de obra literaria.

Obras consultadas

- Adorno, Rolena. "Reconsidering Colonial Discourse for Sixteenth- and Seventeenth-Century Spanish America." *Latin American Research Review* 28.3 (1993): 135-45.
- _____. *Guamán Poma de Ayala. Writing and Resistance in Colonial Perú*. Austin: U of Texas P, 1986.
- _____. *Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, 1989.
- Aguirre, Juan Bautista. *Nuevas poesías*. Introducción y texto de Julián Bravo, estudio de Ernesto Bravo. Quito: Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, 1979.

- _____. *Poesías y obras oratorias*. Ed. Gonzalo Zaldumbide. Quito: Clásicos Ecuatorianos, 1943.
- Ayllón, Joaquín. *Artis Poeticae. Compendium*. Ed. y trad. Luis Cordero. Quito: Tipografía Gubernamental, 1884.
- Carilla, Emilio. *Un olvidado poeta colonial*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1943.
- Cevallos, Francisco Javier. *Juan Bautista Aguirre y el barroco colonial*. Madrid: Edición, 1983.
- _____. "Imitatio, aemulatio, elocutio: hacia una tipología de las poéticas en la época colonial." *Revista Iberoamericana* 172-73 (julio-diciembre 1995): 501-15.
- Chang-Rodríguez, Raquel. *La apropiación del signo. Tres cronistas indígenas del Perú*. Tempe: Center for Latin American Studies, Arizona State U, 1988.
- Espinosa Pólit, Aurelio, & G. Zaldumbide. *Los dos primeros poetas coloniales*. "Biblioteca Ecuatoriana Mínima", Méjico: Editorial Cajica, 1960.
- Frutos, Eugenio. *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*. Zaragoza: CSIC., 1952.
- Gutiérrez, Juan María. *Estudios biográficos y críticos*. Buenos Aires, 1860. Edición moderna de Gregorio Weinberg. Buenos Aires: Editorial Raigal, 1957.
- Harrison, Regina. *Signs, Songs and Memory in the Andes. Translating Quechua Language and Culture*. Austin: U of Texas P, 1989.
- Klor de Alva, Jorge. "The Postcolonization of the (Latin) American Experience. A Reconsideration of 'Colonialism,' Postcolonialism,' and 'Mestizaje'." *Colonialism, Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Ed. Gyan Prakash. Princeton: Princeton UP, 1995. 241-75.
- _____. "Colonialism and Postcolonialism as (Latin) American Mirages." *Colonial Latin American Review* 1. 1-2 (1992): 3-23.
- López Baralt, Mercedes. *El retorno del inca rey: mito y profecía en el mundo andino*. Madrid: Editorial Playor, 1987.
- Mignolo, Walter. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista". *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1. *Epoca Colonial*. Coord. Luis Íñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1982. 57-116.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1984.
- Sabat de Rivers, Georgina. *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*. Barcelona, PPU, 1992.

