

*Arbey Atehortúa Atehortúa**

LA PINTURA ESCRITA EN FRANCISCO ÁLVAREZ DE VELASCO**

THE WRITTEN PAINTING IN FRANCISCO ÁLVAREZ DE VELASCO'S

RHYTHMICA SACRA, MORAL Y LAUDATORIA

*Profesor Titular, Universidad Tecnológica de Pereira. Diploma de Estudios Avanzados de la Universidad de León (España). Publicaciones: *Poesía en el desierto: sobre El desierto prodigioso* (Pereira: UTP, 2008); *Narrativa de las guerras civiles colombianas*, v. 1 (Bucaramanga: UIS, 2009); *Narrativa de las guerras civiles colombianas*, v. 2 (Bucaramanga: UIS, 2010). Áreas de interés: literatura colonial hispanoamericana y literatura colombiana del siglo XIX. Correo electrónico: arbe@utp.edu.co

**Este artículo se inscribe en el proyecto "Literatura y sociedad" del programa de Español y Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira.

Resumen

Un tópico tradicional, recogido en la fórmula horaciana *Ut pictura poiesis*, es el que establece paralelismos entre la creación literaria y la pictórica. El neogranadino Francisco Álvarez de Velasco (1629-1703) explora, en la *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*, un caso particular, el del poema que tiene como motivo una pintura. La relación está determinada por la consideración divina de ambas expresiones y la alta estima de la plástica, asumida por algunos escritores barrocos como la primera de las artes. Se analizan, especialmente, los sonetos dedicados a San Francisco Javier, y se asume la dimensión crítica y metatextual del verso frente a la plástica.

Palabras clave: poesía, pintura, contrarreforma, fidelidad, transtextualidad, imitación, desengaño



Abstract

A traditional topic, contained in the Horatian formula *Ut picture poiesis*, establishes parallels between literary and pictorial creations. In his *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*, Francisco Álvarez de Velasco (1629-1703) explores a particular case, that of the poem whose motif is a painting. The relationship is determined by the divine consideration of both expressions and the high esteem in which plastic art was held by some Baroque writers as the most important of the arts. The article analyzes the sonnets dedicated to Saint Francis Xavier, addressing the critical and metatextual dimension of poetry in relation to painting.

Key words: poetry, painting, counter reformation, transtextuality, imitation, deception

UNA PINTURA PUEDE SER la representación de la palabra, del diálogo, tal como ocurre entre *La rendición de Breda* (1637), de Diego Velásquez, y un pasaje del drama de Calderón, *Las lanzas* (1625). Después de la toma del fuerte de Breda por parte de Spinola, éste se encuentra con su rival Nassau y, en un gesto honroso, acepta las llaves de la rendición y le concede tres días para la retirada; Velásquez pareciera pintar ese momento preciso del drama calderoniano.

La falta de esta correspondencia la encontramos en la representación de camellos en la pintura colonial ecuatoriana, a juzgar por la deformidad de los animales. Parte de las composiciones y motivos de la pintura colonial provienen de modelos europeos, que se conocieron en América a través de las estampas; éste es el caso particular del cuadro *Sagrada familia*, de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, que copia la composición del grabado *El retorno de Jerusalén*, de Schelte de Bolswert. La ausencia de estos modelos en el caso de los camellos en la pintura ecuatoriana, llevó al pintor a interpretar la palabra: los camellos aparecen como bestias deformes o, en su defecto, se cambiaron por mulas, tal como sucede en una pequeña escultura quiteña del siglo xvii¹.

La lengua pinta o copia la imagen. Las diversas imágenes de las divinidades y los hechiceros andinos como demonios alados, realizadas por Pedro Cieza de León y Guamán Poma de Ayala, se crearon a partir de la descripción de dicho imaginario. La palabra y la imagen sirvieron de este modo al proceso de colonización política y espiritual del Nuevo Mundo; allí donde el verbo era inoperante debido al analfabetismo, la imagen cumplía el papel adoctrinador. Pero en la mayoría de los casos plástica y palabra interactuaban como una forma de aprovechar al máximo el carácter publicitario del barroco, como lo señala Martínez Alarcón en *Geografía de la eternidad* (15). En relación con la imagen, Serge Gruzinski aclara que Occidente “conocía de tiempo atrás esta función pedagógica y mnemotécnica asignada a la imagen ya ampliamente justificada por el analfabetismo de las masas europeas y después por los indígenas” (75). También señala que para la tradición medieval, las imágenes instruyen a los simples como si lo hicieran los libros; lo que un libro representa para quienes saben leer, “lo es una imagen para el pueblo ignorante que la contempla” (75).

Uno de los temas que subyace en este hecho es la relación solidaria, trans-textual entre la plástica y la poesía en el siglo xvii. Ambas expresiones puestas explícitamente al servicio de la transmisión de la doctrina católica a partir de

1 La escultura, tallada en madera policromada, se encuentra en el Museo de Arte Colonial de Quito, y representa a los tres reyes magos montados en mulas y guiados por David que sostiene una estrella, revelando, de este modo, cierto carácter paródico, burlesco.

la Contrarreforma². Nos ocuparemos de la situación en la que el verso tiene como motivo una pintura, relación determinada por la consideración divina de ambas expresiones y la alta estima de la plástica, asumida por algunos escritores barrocos como la primera de las artes³. Esta alta estima de la pintura y la poesía puestas al servicio de la fe aparece en poemas del neogranadino Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla (1629- 1703), el “enamorado de Sor Juana Inés de la Cruz”, incluidos en la *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*.

En Álvarez de Velasco lo primero que se aprecia es que sus poemas se convierten en una especie de metacrítica de la plástica y un elogio del realismo “divino” de las pinturas, cualidades que cree compartir con sus poemas. No se trata, por lo tanto, de una relación implícita entre la palabra y la imagen, sino de situaciones explícitas donde los dos objetos artísticos, el retrato y el poema, coexisten. En esta relación entre un material lingüístico y otro visual, los poemas señalan el realismo de los retratos como criterio fundamental de valoración estética; la falta de técnica se evidencia en el grado de fidelidad con que los objetos son representados. Esta fidelidad se traduce en la manera como se finge lo natural, y no en copiar lo que es considerado por Álvarez de Velasco como imposible.

Todas estas relaciones se ubican dentro de una dimensión del arte puesto al servicio de las ideas contrarreformistas; desde esta perspectiva, la poesía y la pintura, entre otras expresiones, tenían como objetivo contribuir al proceso de sujeción. Francisco Pacheco, uno de los tratadistas del arte en el xvii, manifiesta los grandes beneficios de las imágenes para la Iglesia; para él, no se puede declarar el beneficio que de las imágenes se recibe: “amaestrando el entendimiento”, refrescando la memoria de las cosas sagradas, produciendo en el ánimo los mayores y más eficaces afectos, y “ejercitándose como obra de varón cristiano adquire otra más noble forma, y ella para el orden supremo de las virtudes” (40).

Cuando la pintura o la poesía no están referidas a asuntos religiosos representan formas de la vanidad y el desengaño. Para Álvarez de Velasco la poesía, la pintura y todas las demás expresiones son formas que deberían estar exclu-

2 “Se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo le ha concedido, sino también porque se expone a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos” (Concilio de Trento, sesión 25, 4 de diciembre de 1563).

3 “... también en la opinión común del xvii, la pintura se alza hasta un papel de modelo para todas las demás artes –incluyendo las literarias–, al que todas tratan de aproximarse. La voz “pintoresco” sirve para calificar elogiosamente aquello que merece ser tratado por la pintura” (Maravall, 505).

sivamente al servicio de lo sagrado; de esta manera lo expresa en el “Prólogo al lector” de su *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*: “[...] 2la armonía de las consonancias debía solo servir, como en los Templos los Organos para las divinas alabanzas, y quando mas a otros assumptos Morales, y Panegiricos” (5). Esta idea del neogranadino en cuanto a las artes, que define igualmente su concepción sobre la pintura expresada en ciertos poemas, nos permite revisar otras ideas contenidas en poemas sobre retratos, publicados en España y en la antología mexicana *Flores de baria poesía* de 1577.

Esta relación transtextual entre la poesía y la pintura es solidaria, no porque el poema necesite del retrato al cual alude para cobrar sentido, sino porque ambos están al servicio de una mentalidad contrarreformista. Entre los motivos, ya señalados, están los poemas que se refieren a pinturas de personas muertas, hecho que nos ubica en otro de los grandes cultos del xvii, junto a los temas macabros y tenebristas de origen gótico, apropiado para la difusión de las ideas de la Iglesia y, especialmente, jesuíticas. Dos sonetos del neogranadino Francisco Álvarez de Velasco, “A la singular pintura” y “Al mismo assumpto”, tienen como motivo un retrato de San Francisco Javier en su lecho de muerte.

El primer soneto, “A la singular pintura”, sugiere una ágil andadura, debido a la ausencia de pausas gramaticales dentro de los versos, a excepción del tercero. Este aspecto es coherente con algunos acentos heroicos, como el del primer verso: “Destreza fue también (o nuevo Apeles)”, y el traslado de acentos para mantener el ritmo, tal como sucede al sugerir acentuar *Prométheo* en vez de Prometheo.

SONETO

Destreza fue tambien (o nuevo Apeles)
Copiar muerto a Francisco en su traslado,
Ya que no pudo, qual Prométheo osado,
Alma darle el primor de tus pinceles.

Que fuera estraño en terminos tan fieles
Ver sin sentido a un vivo, y que ocupado
Su cuerpo no estuviesse del Sagrado
Espiritu que oy goza altos doseles.

Y assi, para formarlo en todo cierto.
Y hazer su copia en todo parecida,
Muerto lo retrató sagaz tu acierto,

A ver oy un milagro nos combida,
Pues tan al vivo ha retratado a un muerto,
Que oy a un muerto por ti vemos con vida. (238)

El asunto del poema es la destreza del pintor, que con asombroso realismo retrató a San Francisco, pero muerto. El poema, como el cuadro en mención, remite a la degradación de la carne, la perennidad y la *vanitas* de la vida terrena. La muerte se le aparece al hombre del XVII en las más diversas formas y en una variedad de símbolos (la rosa marchita, una calavera, una tibia), para recordarle que es mortal. En el caso del poema de Álvarez de Velasco, y el cuadro al que se refiere, el motivo es la muerte de un santo; se activa de este modo su función ejemplar, moralizadora, precepto expuesto por Francisco Pacheco al hablar de las “ingeniosas moralidades” con que se recubre la obra, pues ésta “procurando apartar a los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor” (40). Y figuras como San Francisco Javier se convierten en íconos de esta representación.

San Francisco Javier⁴ es uno de los motivos preferidos por los pintores y poetas del siglo XVII, pues son numerosos los cuadros que lo representan en su tránsito, o en los instantes previos al mismo. Álvarez de Velasco no deja de considerarlo como su Padre (8). El neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, como tantos otros, fue autor de al menos uno de estos cuadros, obra que pudo conocer Álvarez de Velasco. Una de estas obras es *Muerte de San Francisco Javier*, donde se representa al santo en su lecho de muerte, acompañado por diez ángeles que portan flores blancas. Es una pintura que retoma una composición clásica en dos niveles: el superior, donde permanecen los ángeles en gran agitación; en dicho nivel, que espera el alma del santo, hay vida, claridad, belleza y lozanía. En el plano inferior yace San Francisco. Llama la atención en la expresión del rostro, los ojos yertos y la boca semiabierta. Su figura es la que comúnmente circuló: el santo moreno, con barba y con sus objetos emblemáticos, como el crucifijo que abraza. Su muerte ocurre en el instante que miramos; su rostro refleja los momentos previos a la agonía y por eso aún sostiene un Cristo. El santo posa descalzo, y en la misma posición inclinada de los agonizantes o los retratos de monjas coronadas.

El soneto de Álvarez de Velasco resalta la fidelidad de la pintura; el acierto del pintor que para “formarlo en todo cierto/Y hazer su copia en todo parecida”, lo retrató muerto. Los versos elogian al pintor, refiriéndose a su “destreza” y al “primor de sus pinceles”. Pero sólo Dios es el artista supremo, el creador de la

4 Sacerdote jesuita que nació en Navarra (1506-1552). Fue misionero en la India y el Japón, y llegó a convertir a unos tres millones al cristianismo. Cuando trataba de llegar a China, enfermó en la playa de una isla cerca al río Cantón y murió en una humilde choza acompañado por uno de sus discípulos chinos. Sus principales atributos son: una cruz en la mano derecha, como símbolo de los misioneros, y un libro abierto en que se lee *Ad Maiorem dei Gloriam*, primeras palabras de la regla de la Compañía de Jesús.

naturaleza, y así se muestra en los poemas de Álvarez de Velasco “A la milagrosa imagen” (336) y “A la milagrosa echura del Santo Christo de Maracaibo”, poemas a los que nos referiremos posteriormente. Según el poema, la fidelidad lograda en la pintura al representar muerto a San Francisco es, aparte de asombrosa, ingeniosa; si se hubiera retratado vivo, el pintor se hubiera encontrado ante la imposibilidad de darle alma por medio del primor de los pinceles, pues San Francisco ha muerto. Asume de esta forma Álvarez de Velasco otro precepto de la pintura barroca expuesto por Pacheco, como el de “parecerse a lo imitado, ahora como acto de virtud”; mediante la imitación debe “representar la cosa que pretende” y haga que parezca viva (40). El artista es un osado entonces, y la habilidad que posee se expresa mediante alusiones al mundo clásico.

En este soneto, “A la singular pintura”, los héroes de la Antigüedad se utilizan como modelos de comparación. Usualmente se trata de adjetivizar de forma positiva la figura de un santo, llegando incluso al detrimento del modelo clásico. Los héroes clásicos son seleccionados de acuerdo con las cualidades que contribuyen a realzar la figura objeto de comparación. En los poemas sobre San Francisco Javier, Álvarez de Velasco compara al santo con Alcides, en alusión a la excelencia del héroe griego en la carrera: San Francisco, para no dejarse burlar de su guía cuando cruzaba una aldea de infieles, “corrió a pie pareja con el bruto”; por eso es calificado de “ligero Alcides” y de “Hipómenes glorioso”. Este sobrepujamiento es considerado un tópico tradicional de persona (Azaustre, 43) orientado al panegírico del individuo, en este caso del santo, propio también de las ideas de la época⁵.

Pero en el caso del soneto que nos ocupa, y en otro del mismo tema, “Al mismo assumpto” (239), la habilidad del pintor de copiar con gran fidelidad a San Francisco Javier, lleva a que el elogio y la comparación se hagan con el ingenioso pintor franciscano calificado de “nuevo Apeles”, de “Prometeo” y de “Ceuxis primoroso”. Este tipo de comparaciones aparecen en otros autores que escribieron poemas referidos a pinturas, como Miguel Colodrero de Villalobos, “Culto Danteo, si español Apeles”, y Félix Paravicino, que llama “Émulo de Prometeo” al Greco⁶, con motivo de un retrato que le hizo.

La comparación del pintor con Prometeo en el poema de Álvarez de Velasco, se establece por el tamaño de la empresa, la cual encierra una figura antitética, pues es tanto una victoria como una derrota: el poema dice que el pintor “ha

⁵ Caso emblemático sería el de Hernán Cortés, comparado por los poetas del xvi con los héroes de la Antigüedad (Reynolds, 259-71).

⁶ En “Al mismo griego en un retrato que le hizo del autor” (Blecuá, 184).

dado vida” a San Francisco al pintarlo muerto; este hecho sólo se puede comparar con la *osadía* de Prometeo al robarle el fuego a los dioses para darle nueva vida al hombre, otorgándole el dominio de la técnica. Según el soneto de Álvarez de Velasco, la sensación de realidad es lo que permite la comparación con el pintor griego Ceuxis. El soneto califica el cuadro de San Francisco Javier de milagroso al ser la representación fiel de un muerto, hecho que se convierte en una nueva forma de otorgarle la vida. La osadía reside en la habilidad del artista de haber pintado de forma tan real un muerto.

Los últimos versos del soneto, a través de una figura de contraste, plantean lo que debería ser la búsqueda del realismo en la pintura, que se puede extender a la búsqueda de un lenguaje llano por parte de Álvarez de Velasco: “Pues tan al vivo ha retratado a un muerto/Que oy a un muerto por ti vemos con vida”. Nuevamente, los preceptos de Francisco Pacheco nos ayudan a aclarar estos hechos. Según el sevillano, el pintor debe procurar que sus figuras muevan los ánimos, turbándolos, alegrándolos, o inclinándolos a la piedad o al desprecio, “y que salga del cuadro, y lejos y cerca parezca viva, y que se mueva” (87), ideas que comparte también el otro gran tratadista del arte, Vicente Carducho, para quien la pintura debe mover a las almas, incitando las lágrimas y los empedernidos corazones (citado por Maravall, 508). Este efecto de la pintura, a mover a las “ingeniosas moralidades” más que la alabanza al anónimo pintor es lo que exalta Francisco Álvarez de Velasco. Y esto es precisamente lo que él considera que realiza; sus poemas terminan siendo entonces un elogio de sí mismo, de su maestría como pintor con las palabras, y no del anónimo pintor franciscano; sus poemas expresan el sentido que debería tener la pintura, y por consiguiente la poesía: la fuerza de captar lo vivo; como la pintura, la poesía debe enseñar, conmover y deleitar. Para Álvarez de Velasco, la poesía, al igual que las demás artes, tiene como función las divinas alabanzas, los asuntos morales y los discretos y eruditos juicios (7).

Revisemos el otro poema de Álvarez de Velasco dedicado al mismo tema. En el soneto “Al mismo supuesto”, el motivo es también la habilidad del pintor que logró representar, con extrema fidelidad, a San Francisco Javier en su lecho de muerte; el pintor, o en otras palabras, la obra, es poseedor de una “destreza” que excede y asombra.

AL MISMO ASSUMPTO

Quejarse puede, si en razon se advierte
De Francisco el rebaño religioso
De tu pincel (o Ceuxis primoroso)
Pues le das otra vez con él la muerte.

Aunque a este tiempo puede agradecerte
 El lograr por él oy el alborozo
 De verlo muerto en pie, sagrado gozo
 Que nadie alcanza por dichosa suerte.

Assi oy dos maravillas encontradas
 Se ven por tu destreza, en ti excedida,
 A un mismo tiempo con primor logradas,

Ser de tu mismo Padre Patricida,
 Matandolo otra vez a pinceladas;
 E hijo fiel, que de muerto, le da vida. (239)

Este poema tiene una estructura similar al anterior, pues sugiere la misma andadura; el punto al final del segundo cuarteto, al igual que en el poema “A la singular pintura”, indica la sujeción a las formas clásicas del soneto⁷. La rima de este soneto es abrazada, e inicia con un verso heroico que señala un marcado ritmo, al tratar un tema relacionado con la muerte: “Quexarse puede, si en razón se advierte”. El otro aspecto interesante y reiterativo en este soneto es que el poeta quiere que se escuche directamente su voz y, utilizando una figura de pensamiento, califica al pintor de “Ceuxis primoroso”. Esta figura retórica se asume en su sentido clásico como la inserción de una idea, elogio del pintor, en medio del asombro de los novicios al contemplar el realismo de la pintura. En “A la singular pintura”, recurriendo nuevamente al tópico del sobrepujamiento, Álvarez de Velasco llama al anónimo pintor nuevo Apeles; pero no olvidemos, como lo ejemplifica ampliamente Francisco Pacheco (32-37), que la divinidad actúa por intermedio del pintor.

Álvarez de Velasco no nombra al pintor, pero señala que es un miembro de la misma orden franciscana; por eso lo considera patricida, al pintar muerto al padre de la orden. Jaime Tello expresa que los sonetos se refieren a un cuadro de un “lego franciscano anónimo que decidió representar a San Francisco muerto” (Tello, xxxiii). Álvarez resalta este hecho; el anónimo pintor le está dando de nuevo muerte al santo, es decir, a su padre, al padre de la orden: “Matandolo otra vez a pinceladas”. Los monjes podrían “Quexarse”, si “en razón se advierte” de lo que hizo el pintor, pero al parecer el grado de realismo logrado perdona esta osadía; el poema expresa el asombro de los religiosos, por ver a San Francisco “muerto en pie”; cuando se mira el retrato, éste transmite esa emoción que debe ser inherente al arte puesto al servicio de la religión.

⁷ Véase la información sobre el soneto en el *Diccionario de métrica española* de José Domínguez Caparrós (401).

Una encontrada correspondencia da fin al soneto, pues dos maravillas se condensan en la pintura de San Francisco Javier: el pintor, por medio de las pinceladas, le da de nuevo muerte a San Francisco Javier. Álvarez de Velasco utiliza la forma asañada de un pincel para sugerir la imagen del pintor martirizando la carne del santo. La segunda maravilla consiste en que por la fidelidad del dibujo, el pintor logró darle de nuevo vida a San Francisco⁸; por eso la impresión que causa la pintura en el convento: “El lograr por él oy el alborozo”. La antítesis se convierte en figura central, pues el artista, al contrario del acto parricida de Edipo, también otorga la vida. Surge aquí la ambigüedad y la contradicción barroca, expresada en los versos finales: “Ser de tu mismo Padre Patricida [...] / Y hijo fiel, que de muerto, le da vida”.

La posición de Álvarez de Velasco frente a la Antigüedad clásica la podemos deducir de otro poema dedicado a Agustino: “El Apolo africano” (459). El poeta utiliza las cualidades de los héroes clásicos para el sobrepujamiento de los santos de la Iglesia; por eso despoja a los antiguos del ropaje divino, tal como lo hizo la Iglesia medieval, fenómeno señalado por Jean Seznec en *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*⁹. En la introducción al poema de Agustino se describe el mito del nacimiento de Apolo, que correlativamente dimensiona el nacimiento de Agustino. La intención es realzar la figura de Agustino, a quien el poeta llama “Apolo africano”. Pero Agustino es superior y diferente al modelo con quien se compara, pues éste surge como un nuevo y verdadero astro. Para lograr esto, el poeta descalifica las características que han identificado a Apolo de Delfos. La ambigüedad se posiciona de este modo de la imagen, pues Agustino es elogiado al ser llamado el Apolo Africano, al mismo tiempo que el poeta se cuida de realizar una apología del dios griego. La Antigüedad es calificada entonces de atrevida, al adorar a Apolo como al sol, como adivino y como Dios:

A este, pues, joven de valor ardiente,
Adoraron por Sol, y por su Oriente
[...]
Por Deydad lo adorassen, sin escusas
De las Ciencias, los Artes, y las Musas

8 Que es el objetivo del arte según Pacheco, representar “el alma de la persona, porque parezca viva” (40).

9 Según Jean Seznec: “Los dioses tradicionales eran simplemente soberanos a los que la gratitud- o la adulación- de sus súbditos había elevado a los cielos” (19).

Otros calificativos continúan exaltando la figura de Agustino y empujando la de Apolo. El poeta critica lo que se ha considerado las cualidades de Apolo, y las atribuye a Agustino; ésta es entonces antítesis conceptual: Agustino se convierte en el nuevo y verdadero Apolo:

Llamar a Apolo Sol, burla fue necia,
 Serlo Augustin ardiente de la Iglesia,
 Por verdad lo confirman los mayores
 Astros, que en ella alumbran superiores. (463)

Toda esta poética se completa cuando el elogio de Agustino, y su superioridad frente a Apolo, se compara con la pintura a la que se refiere el poema, en la cual aparece Agustino con plumas, y sin flechas, tal como las portaría Apolo. Agustino es, entonces, “Un verdadero Sol”, sacado de un “Sol fingido” que es Apolo.

Estos poemas de Álvarez de Velasco, dedicados a los temas morales, al espacio vivo de la muerte, exigen la revisión a una mentalidad que tiene que ver con lo llamado por Santiago Sebastián (1981) la pedagogía de los sentimientos de violencia durante el barroco, y en este caso en particular en la Colonia; todo esto dentro de cierta retórica de la imitación, que busca efectos morales en el receptor. Álvarez de Velasco desprecia las “consonancias sin arte”, que resuenan en los “relaxados oídos del vulgo” (7); la búsqueda de un lenguaje llano, alejado de las “puerilidades” de los “songreadores”, y pretende que la poesía, así como la pintura, produzca un estado de sujeción. Y nada mejor que hablar y pintar la muerte, las imágenes macabras y tenebristas para lograr este efecto.

Los temas macabros se pusieron de moda desde la Baja Edad Media; no faltaban símbolos como las calaveras, el atributo más directamente alusivo a la muerte, como señal de quien reina por doquiera. La muerte aparece como tema ineludible durante los siglos XVI y XVII. Es explicable que Miguel Ángel diga que la muerte es su pensamiento dominante, que el papa Inocencio IX mande pintar un cuadro con la representación personal de su lecho de muerte, o que Alejandro VII tenga un ataúd debajo de su cama. En Francia se representan cadáveres en alto estado de putrefacción; uno de los ejemplos paradigmáticos lo constituye la escultura realizada por Ligier Richier para la tumba del conde Nassau: el artista representó al conde tal como sería tres años después de muerto. Italianos y españoles, por su parte, relacionan la iconografía de la muerte con el pensamiento de la mortalidad, haciendo resaltar el carácter pasajero del hombre. Los holandeses expresan igualmente en su arte el carácter perecedero de la naturaleza y del mundo.

Durante el barroco se asume la muerte como símbolo de la piedad; por eso los jesuitas recomendaban la visión de la calavera para excitar la imaginación. En América, para una representación del juicio final en 1559 los jesuitas hicieron extraer de las sepulturas “osamentas, y aun cadáveres de indígenas, enteros y secos” (Arrom, 54), lo cual señala el culto creciente a la muerte en nuestra región. Por la misma época, el auto de fe de luteranos, celebrado en Valladolid el 2 de mayo de 1559, no tuvo ningún reparo en quemar cadáveres: “La difunta madre de los hermanos Cazalla, Leonor de Vivero, tampoco se libró del oprobio: su cadáver fue exhumado para quemarla en efigie” (Pérez, 56).

Los restos óseos, como calaveras, tibias y hasta esqueletos completos, aparecen en el decorado de los oratorios. Al neogranadino Fernando Fernández de Valenzuela, por ejemplo, se le encarga en 1638 el traslado de los restos del arzobispo Bernardino de Almansa desde la Villa de Leyva hasta Madrid, España. Fernández conserva el cadáver durante algunos meses en la casa de su padre y roba una calavera¹⁰ para adornar su altar. Don Pedro Fernández, padre de Fernando, por su parte, guardaba además de la mortaja, el ataúd con que lo habían de enterrar.

Que el hombre tenga siempre presente la muerte aparece como el principal medio contra la vanidad del mundo. La imagen de la carne deteriorada, del cuerpo macilento, del cabello blanco y las manos huesudas, de donde brotan las venas como una especie de raizal, se expresa como el mejor antídoto contra la vanidad; no hay más que prepararse para la muerte. Estas son las ideas que ordena transmitir el Concilio de Trento y que marcarán indiscutiblemente la visión de mundo y la mentalidad de los devotos criollos de la colonia hispanoamericana.

Las divinidades de la Iglesia constituyen un valioso material para referir el tema de la muerte, empezando por la imagen de un Cristo sangrante. En el terreno divino, la muerte representa el triunfo final, el feliz encuentro con Dios de aquellos que vivieron en penitencia o en su gracia; éste es el simbolismo, por lo menos de la coronación de las monjas en su lecho de muerte.

En la Nueva Granada, fuera de los cuadros de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, el otro conjunto de obras valiosas lo constituye la colección de retratos de monjas muertas o monjas coronadas, gusto que se registró igualmente

10 Según Santiago Sebastián, el tema de la calavera se puso de moda desde la Baja Edad Media, como el símbolo más alusivo a la muerte, como señal de quien reina por doquiera. Pero en el barroco la calavera pasa a ser un símbolo de la piedad jesuítica, que “recomendaba la visión de la calavera para excitar la imaginación” (Sebastián, 100).

en la pintura de la Nueva España y el Virreinato del Perú. En la elección del motivo de pintar a las abadesas recién muertas, el artista, regularmente anónimo, expresa la mentalidad funeraria y macabra de la Colonia. El pintor podría haber realizado el retrato de las abadesas en ejercicio, tal como ocurrió con las pinturas de arzobispos o virreyes pero, obedeciendo a un gusto de la época que privilegiaba el momento de coronación con flores de las monjas más virtuosas, las retrató muertas; la pintura, expuesta en los pasillos del convento, servía así como modelo para las novicias de una vida devota y ejemplar.

La coronación, a la que tenían derecho también las rectoras de los conventos, representa la victoria por un tránsito gozoso a la gloria eterna. Las monjas aparecen en los retratos en posiciones inclinadas y casi de perfil, obedeciendo posiblemente al ángulo que dominaba el pintor, pues los cuadros eran realizados a través de las rejas del coro bajo, como se aprecia en el cuadro anónimo *Exposición del cuerpo de Santa Mónica*. Experiencia de este hecho la registra Carlos de Sigüenza y Góngora en *Paraíso occidental*¹¹.

Y si la pintura es asumida como modelo para la poesía, a ésta también la invaden los temas y las imágenes de la muerte y del desengaño. Bastan como ejemplo obras como *La portentosa vida de la muerte*¹², de Fray Joaquín de Bolaños, texto acompañado de dibujos de escaso valor estético pero muy sugerentes, o poemas como “Moribundo que naufraga” (120) y “Novísimo de la muerte” (289) de Álvarez de Velasco. La poesía de Pedro de Solís y Valenzuela o la de Sor Juana Inés de la Cruz retoman una y otra vez estos temas.

Los poemas y las pinturas que se mantienen dentro de esta funcionalidad religiosa no se cuestionan. El realismo, criterio para definir la calidad de estas obras, no se traduce en una fiel copia, sino en un efecto, en la forma como éstas conmueven, impresionan. Y el efecto es total en los temas religiosos pues las pinturas, como los poemas, son obras divinas. Las únicas obras que son objeto de cuestionamiento son los retratos profanos, obras de un individuo concreto. En éstas se evidencia la falta de técnica para lograr la fidelidad y captar de

11 “Advirtiendo las religiosas conservaba el cadáver la hermosura de su dueña sin alterarla en cosa, quisieron perpetuar en su retrato la memoria de quien les había servido a todas de cariñosa madre. Llamado un pintor y puesto ya inmediato a la reja del coro bajo para retratarla, aunque fuese a medio perfil, por no haber disposición para que fuese de lleno” (Sigüenza, 323).

12 *La portentosa vida de la muerte* (1772), junto con *Los sirgueros de la Virgen, Siglo de Oro en las Selvas de Erifile* y *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, entre otras, es considerada una de las obras de la prosa de ficción colonial hispanoamericana.

esta forma la vida. En un poema de la española Catalina Clara Ramírez de Guzmán, “A un retrato de una dama”, el retrato profano se convierte en una apariencia, en un engaño, en una ilusión:

A UN RETRATO DE UNA DAMA

Retrato, si eres sombra ¿cómo imitas
al sol de más lucientes resplandores?
Muerto, ¿cómo están vivos tus colores?
Sin vida, ¿cómo tantas vidas quitas?
Sin cuerpo muchas almas acreditas;
sin alma, ¿dónde forjas los rigores?
Si Clori es sin segunda en los primores,
¿cómo darle segunda solicitas?
Eres una apariencia que recrea
(gozada de los ojos solamente),
una ilusión alegre de la idea,
un engaño que finge en lo aparente,
una ficción que el gusto lisonjea,
mentira, al fin, que a la verdad desmiente. (348)

En este soneto figuras antitéticas diferencian y oponen el retrato, considerado como algo muerto, como una sombra, a la persona real objeto de la pintura; por eso plantea la siguiente pregunta: ¿cómo un retrato puede imitar “al sol de más lucientes resplandores”? La ambigüedad surge cuando comprobamos que el retrato pertenece a la misma poeta, pues Clori surge como el alter ego de Ramírez de Guzmán. Para ella, ubicándose en la mentalidad barroca, el retrato es una forma de la vanidad, una ilusión, una mentira que conduce al desengaño. La poeta se pregunta entonces: ¿cómo puede algo que está muerto, sin cuerpo, sin vida “darle segunda” a alguien (Clori) que es única? Los tercetos finales refuerzan la isotopía que señala la correspondencia del soneto a la mentalidad barroca: éste pasa a ser una apariencia y una ilusión; un símbolo de la vanidad y desengaño de lo terreno.

Ramírez de Guzmán, a diferencia de lo que hace Álvarez de Velasco con sus sonetos sobre la pintura de San Francisco Javier, desmiente el valor de su retrato. Este tipo de posiciones, y en este caso por la falta de técnica, es el tema de un soneto del español Luis de Ulloa y Pereira (1584-1674), cuyo título es de hecho explicativo: “Al pintor que no sacó parecido el retrato de Celia”. Para el poeta, la belleza natural no se puede copiar (“que quiso examinar si la belleza/ copiarse de su esfera permitía”).

La situación contraria, en el terreno de lo personal, la encontramos en un soneto de Fray Hortensio Félix Paravicino, “Al mismo griego en un retrato que le hizo el autor” (Blecua, 184), al referirse a un retrato que le hizo El Greco, pintura que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Boston. Paravicino considera el bello y delicado retrato del Greco superior al modelo, es decir, a sí mismo. Paravicino aparece en plena juventud, en posición reposada, con una expresión grave y una mirada fija. Es, como lo exponen los tratadistas de la época, un testimonio de sicología; no es la realidad misma, sino una interpretación, una transformación del objeto, y por eso Paravicino afirma en su poema “que en la imagen exceda al ser el arte”.

Paravicino, al elogiar su retrato, extiende el elogio al mismo Greco, a quien considera un “émulo de Prometeo”, un “amago de Dios” capaz de crear. El poeta observa perplejo su retrato y se pregunta, entre la creación del Greco y la de Dios, *cuál es el cuerpo en que ha de vivir duda*, verso con el que se cierra el soneto. De este modo, Paravicino elogia tanto la pintura como al pintor, al entendido en ella.

Sor Juana Inés de la Cruz, al igual que Álvarez de Velasco, también explora esa relación entre la pintura y la poesía dentro de la mentalidad colonial. Por lo menos uno de estos poemas, “Lámina sirva el Cielo al retrato”, lo conoció el neogranadino, a juzgar por sus palabras: “porque aunque entre las primorosas obras de Soror Juana ay un elegante Eneametro de una pintura, a la señora Vi-reina” (Álvarez, 9). En otro soneto de la mexicana, al parecer sobre un retrato suyo, aprovecha para referirse a la pintura como un ejemplo del desengaño. En “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llaman pasión” (277), la poetisa mejicana no tiene reparos en considerar el retrato como ejemplo de la vanidad, cuando éste tiene como objeto la figura de un ser humano.

En el bello poema Sor Juana Inés de la Cruz considera el retrato apenas como un trozo de madera, puro desengaño. Su colorido, su perennidad es engañosa y aparente, y como el modelo, está predestinado para el deterioro y la desaparición. El tiempo aparece como tema, pues el retrato no es una forma de suspender la juventud, de detener el deterioro de la carne por el paso de los años: *excusar de los años los horrores*; todo es vano e inútil: el mismo cuadro es el cadáver, el polvo, la sombra, nada. Es negligente quien piensa que a través de un retrato puede sentirse inmortal. La belleza, la lozanía femenina ni siquiera se mantendrá en el retrato; éste es materia, madera y colores que se pudren, como se pudre el cuerpo que representa.

La perfección del retrato, entendida como la correspondencia fiel al modelo, no se puede lograr, y por eso el pintor es considerado como un ser rudo. Frente a

esta imposibilidad, dos elementos aparecen para calificar la pintura, hecho que se extiende a la poesía: la imagen del espejo y la de Dios como artista.

El espejo aspira a recrear lo real y, como lo señala Maravall, “le hace alcanzar un nuevo verismo” (514). Dios, por su parte, es el artista supremo y el único capaz de crear, de transformar la realidad dándole nueva vida. Como en un espejo, Dios refleja el rostro con entera fidelidad; pero un rostro, como otros símbolos barrocos, que transmite la sensación de cambio, de deterioro, una especie de sensación, de emoción que sujeta: *O eres del mismo Christo fiel Retrato [...] Oy al espejo, a Christo hallas por copia*. Se recoge aquí el tópico del rostro como un libro abierto donde podemos conocer el alma de las personas (Curtius, 466-79). En el soneto de Álvarez de Velasco “A la gloriosa Santa Rosalía”, al mirarse Rosalía en el espejo se refleja la figura de Cristo en la cruz; lo cual es calificado de *fiel retrato*. El espejo revela entonces el alma devota de Rosalía, sus valores espirituales, y sugiere un juego de inversiones, pues al reflejarse Cristo en el espejo, Rosalía pasa a ser, en cierto modo, la madre de dicha imagen. Ésta es otra forma de concebir el retrato, aquel donde, como lo afirma María Piedad Quevedo, una vida interior se verifica en su exterior¹³.

En la devoción de Rosalía se refleja y resplandece la imagen de Dios; la inversión lleva a la idea de lo terreno como imagen y semejanza de lo divino. Cuando la copia sea exacta, es que Rosalía alcanzó el nivel de perfección, o el estado místico a que lleva el ascetismo y que se revela en el cuerpo. De esta manera, lo reflejado pasa a ser también algo real: *Oy al espejo, a Christo hallas por copia*.

En un soneto, de autoría incierta, contenido en *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, “Con un cuerdo advertir loco peleo” (124), el espejo refleja la sepultura en vez de la persona, como forma de producir el desengaño. La sepultura, como el esqueleto o el cráneo, es excelente reflejo del vanidoso que se mira.

Cuando los pinceles están manejados por la mano de Dios son capaces de dar de nuevo la vida a través de la asombrosa fidelidad al modelo. Este tipo de situaciones sólo son posibles, entonces, con las imágenes divinas. El anonimato, el desprecio del artista real, su olvido, es entonces un valioso medio para justificar el origen divino de ciertas imágenes. La obra del pintor local, considerado apenas como un artesano que se mantiene sucio en su taller, no puede elevarse a la categoría divina.

13 La referencia completa dice lo siguiente: “La vida que las monjas escriben es la vida del alma, una vida interior que se verifica en su vida exterior. Así como su espiritualidad queda expuesta en el papel también lo está en su vida física, que es el modo de hacer visible lo invisible, por lo que la forma en que el alma se expresa será a través del cuerpo: cuerpo que escribe, pero también cuerpo que se narra en la herida” (67).

La imagen religiosa debe tener procedencia divina. La Iglesia se las ingenió para que esto apareciera de este modo, tal como ocurrió con la Virgen de Guadalupe en México¹⁴ o con el Señor de los Milagros en Colombia. En *Rhythmica sacra*... podemos señalar dos poemas dedicados a este tema: “A la milagrosa imagen de nuestra Señora de Chiquinquirá” (1989, 336) y “A la milagrosa echura del santo Christo de Maracaibo”.

Las quintillas “A la milagrosa imagen” ofrecen otras sugestivas relaciones entre el tema de la pintura y la escritura. En principio, el lenguaje pinta de nuevo el objeto, pues realiza una pormenorizada descripción de éste:

Veese allí su Sol templado,
mas como en su testimonio
tantos años avía estado
perdida, hasta oy no ha dexado
de su lado a San Antonio.
Al izquierdo lado, pues,
a un Apostol trae bendito,
en quien blason, e interés
es la Cruz (aunque ya oy es)
en otros un sambenito. (336)

Los versos sugieren que la imagen se encontró enterrada y debido a esto mudó los colores. El poema ofrece una alusión intertextual al tema de la representación de la Virgen de Chiquinquirá, pues señala que los nuevos cuadros han cambiado elementos de la composición clásica: en vez del apóstol Andrés aparece San Benito al lado de la Virgen. Esto se debe a que en la época era frecuente conservar, en términos generales, un tipo de composición: la Virgen de Chiquinquirá regularmente aparece en el centro de la escena, acompañada de San Antonio de Padua y el apóstol San Andrés, como en el cuadro *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, del neogranadino Antonio Acero de la Cruz; y las representaciones de la sagrada familia se hacían con el niño Jesús en el centro del cuadro, tomado de la mano de José y María.

Algunos aspectos en este poema de Álvarez de Velasco sugieren la interpretación del cuadro desde un punto de vista moral: el cuadro ha “mudado los colores”, se ha deteriorado por estar enterrado; la pintura, como el ser humano,

14 “Su instalación subrepticia le confirió el aura del misterio (y ¿por qué no, del milagro?), ya que el prelado confirmó los prodigios asociados a la imagen y atribuyó el origen del culto al propio Jesucristo” (Gruzinski, 104).

se degrada hasta desaparecer. Pero Álvarez de Velasco reconoce la intervención divina cuando dice que la pintura aún conserva su esplendor: *oy tiene, a lo que yo pienso, /muy buenos reales en joyas.*

El motivo de Dios como el artista supremo aparece en numerosos poemas recogidos en la antología mexicana de finales del siglo XVI *Flores de baria poesía*. En “Soneto al mismo” (Peña, 355) se habla de la imposibilidad de copiar el original: *ni humano genio basta a retrataros, / Sin que quede confusa o falsa el arte.* En otro poema dedicado al mismo tema, y recogido también en *Flores de baria poesía*, “Pincel divino, venturosa mano” (Peña, 314), se reconoce la maestría divina del pintor, a quien se cataloga de *Artífice ingenioso*, capaz de engañar al ojo, pues *muestra qual el cielo lo mostrara.*

Uno de los mejores ejemplos donde se asume a Dios como el artista supremo, lo constituye un soneto del siglo XVI y de autor incierto, también en *Flores de baria poesía*, sobre una imagen que se encontró en una concha de perla (Peña, 162). La imagen es considerada un milagro; la naturaleza aparece como el artista que esculpió en la concha, pero es Dios el *Criador que la ha criado*; por lo tanto es el artífice.

Plástica y palabra establecen así una estrecha relación durante la época de la Colonia, y ambas se ponen al servicio de los programas propagandísticos de la época. La pintura de retratos de muertos y las imágenes divinas contribuyen al proceso de sujeción de los hombres. La poesía, por su parte, retoma el tema de los retratos y realiza de este modo una especie de metacrítica del arte. El realismo, la fidelidad de la copia, de la técnica, que se transmite en la expresión de rasgos psicológicos, surgen como valores fundamentales de la obra de arte, tal como lo señalan unos versos del “Soneto al mismo” en *Flores de baria poesía*: *beldad, cuia beldad se ve tan clara, / que al ojo engaña el arte soberano.* Álvarez de Velasco expone esta idea como prueba del ingenio del artista, y trata de llevarla al terreno de la poesía, en la búsqueda, como él mismo lo expresa, de un lenguaje llano. Ahora bien, la valoración de la fidelidad de la copia, de la imagen viva de las pinturas por parte de Álvarez de Velasco, se ubica dentro de la mentalidad barroca y contiene algunos matices, sugeridos también por la poesía.

En principio, el realismo como característica esencial de las obras sirve como testimonio de moralidad y vida ejemplar; los santos y supuestos personajes devotos de la Colonia son retratados en su lecho de muerte para transmitir una emoción, un sentimiento. En el caso de las imágenes divinas, éstas provienen directamente de la mano de Dios y su realismo sirve para expresar el sufrimiento, mediante imágenes sangrantes y dolorosas. Una de las técnicas mejor logradas la encontramos en la escuela quiteña del siglo XVII; basta recordar imágenes

como el *Cristo de la resurrección o San Isidro labrador*¹⁵, que se encuentran en el Museo Nacional de Arte Colonial de Quito. En el caso de América, según Gruzinski, era preciso evitar que los “naturales” adoraran y creyeran en imágenes de piedra, y por eso se pinta “la imagen de santa María para que solamente se traiga a la memoria que es Ella la que mereció ser madre de Nuestro Señor y que ella es la gran intercesora del cielo” (75). Fundamental, entonces, la idea de semejanza y similitud entre la imagen y lo representado. El hombre en su flaqueza necesita materializar y hacer visible a la divinidad.

No podemos pasar por alto que, así como otros textos barrocos, la *Rhythmica sacra, moral y laudatoria* de Álvarez de Velasco está acompañada de imágenes. Algunas son dibujos con una escasa técnica, pero con un gran poder de sugestión, como el que acompaña al poema “Moribundo que naufraga”, donde se aprecia una persona próxima a morir. La muerte toca a la puerta y un diablo quiere disputar el alma del moribundo. Pedro de Solís y Valenzuela señala esta práctica de ilustrar los manuscritos: “assistieron todos a ver lo que Antonio dibujava en el cartapacio. Delineó, pues, brevemente un hombre puesto en una cama con un crucifixo en las manos, como que estaba puesto en la agonía postrera de la vida y, luego, como más memorioso, escribió lo siguiente” (126).

Los poemas de Álvarez de Velasco referidos a cuadros sólo consideran una dimensión del arte: aquella donde la obra está exclusivamente al servicio de la religión. La pintura y la poesía únicamente deberían tener como tema lo divino. La valoración del realismo de las obras por parte de la poesía demuestra que se asume de forma clara el carácter publicitario del arte, y la sensación de un arte vivo, que transforma, que conmueve al consumidor. Álvarez busca el mismo efecto, y rechaza el culteranismo en su búsqueda de un lenguaje más “llano” y efectivo a sus propósitos. La poesía y la pintura profana son imperfectas y no logran captar el alma; Álvarez de Velasco, dentro de una larga concepción que en términos más próximos se remonta a la Baja Edad Media (Arias, 35-67), quiere asumir un solo sentido para la poesía, el divino; pero la extremosidad barroca también se proyecta en él, en la forma que la puede expresar un amante, el enamorado de Sor Juana Inés de la Cruz. ❧

15 Ver: *El Museo Nacional de Arte Colonial*.

Obras citadas

- Aguilar, María del Rosario. *Antología de poesía de los siglos de oro*. Bogotá: Norma, 2007.
- Álvarez de Velasco, Francisco. *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*. Bogotá: Imprenta Patriótica, 1989.
- Arias Montano, Benito. *Tractatus de Figuris Rhetoricis*. Huelva, España: Ediciones Clásicas, 1995.
- Arrom, José Juan. *Historia del teatro hispanoamericano: época colonial*. México: Ediciones de Andrea, 1967.
- Azaustre, Antonio. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 2009.
- Blecua, José Manuel. *Poesía de la Edad de Oro*. Madrid: Clásicos Castalia, 1984.
- Bolaños, Joaquín. *La portentosa vida de la muerte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Buxó, José Pascual. *El poeta colombiano enamorado de Sor Juana*. Bogotá: Plaza & Janés, 1999.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Lírica personal*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 1999.
- Fernández Félix, Miguel. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*. México: INAH, 2003.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Jauralde Pou, Pablo. *Antología de la poesía española del Siglo de Oro*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- Jurado, Fabio. "Historia de un poeta opacado por la historia: Francisco Álvarez de Velasco: el apasionado de Sor Juana". *Literatura 2* (Universidad Nacional de Colombia, 2000), 21- 46.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Martínez Alarcón, Ana María. *Geografía de la eternidad*. Madrid: Tecnos, 1987.

- Mejía Arango, Juan Luis. *Iglesia Museo Santa Clara, 1647*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1995.
- Mujica Pinilla, Ramón. *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Barcelona: Las Ediciones de Arte, 1982.
- Peña, Margarita. *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Pérez, Joseph. *La España de Felipe II*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Porras Collantes, Ernesto. *Otras noticias –y las últimas– sobre la prosaica vida de Don Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla*. *Literatura 2* (Universidad Nacional de Colombia, 2000), 11-20.
- Quevedo, María Piedad. *Un cuerpo para el espíritu: mística en la Nueva Granada, el cuerpo, el gusto y el asco*. Bogotá: ICANH, 2007.
- Reynolds, W. A. *Hernán Cortés y los héroes de la Antigüedad*. Madrid: Revista de Filología Española, 1965.
- Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza, 1981.
- Seznec, Jean. *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1983.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Paraíso occidental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Solís y Valenzuela, Pedro de. *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Bogotá: Imprenta Patriótica, 1977.

