



Diálogos Latinoamericanos  
ISSN: 1600-0110  
au@au.dk  
Aarhus Universitet  
Dinamarca

CRUZ SUÁREZ, JUAN CARLOS

Poesía y poliorcética. El Auto de San Lorenzo de José de Anchieta y la conquista del imaginario  
indígena

Diálogos Latinoamericanos, núm. 20, junio, 2013, pp. 22-47  
Aarhus Universitet  
Aarhus, Dinamarca

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16229035002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Poesía y poliorcética. El *Auto de San Lorenzo* de José de Anchieta y la conquista del imaginario indígena

JUAN CARLOS CRUZ SUÁREZ

## **Abstract**

The conquest and colonization of a territory entails a series of operations designed to eliminate a whole model of culture. After wartime, the colonization and subsequent disposal of the collective imagination of the conquered space is imposed by the invaders. The operations performed in order to carry out such a removal occur mainly in the space of discourse. Indeed poetry —or literature in general— is one of the discourses used to execute this operation. This article aims to establish a connection between the art of war and the colonization of the imagination through poetry. I will try to point out that the two mechanisms of invasion cannot be separated if the aim is to control the other effectively. Following this perspective I will analyze *El auto de San Lorenzo* written in Brazil in the middle of the XVI century by the Jesuit José de Anchieta. This play is precisely one of the most representative evidences of what I will call here a *total conquest*.

**Key words:** José de Anchieta, Auto de San Lorenzo, imaginario indígena, poliorcética, poesía, conquista, ingenio.

## I

Así estaba el caballo, y los troyanos deliberaban en medio de una gran incertidumbre sentados alrededor de éste. Y les agradaban tres decisiones: rajar la cóncava madera con el mortal bronce, arrojarlo por las rocas empujándolo desde lo alto, o dejar que la gran estatua sirviera para aplacar a los dioses. Esta última decisión es la que iba a cumplirse. Pues era su Destino que perecieran una vez que la ciudad encerrara el gran caballo de madera

donde estaban sentados todos los mejores de los argivios portando la muerte y Ker para los troyanos. (Homero, *Odisea*, Canto VIII, 2003, 164)

La obra griega más antigua conservada en la que se presentan las líneas maestras de una táctica militar referente a la conquista y defensa de ciudades o fortificaciones pertenece a Eneas el Tácito: *Poliorcética o Comentario táctico sobre cómo deben defenderse los asedios* (355-346 a. Cto.). Este libro esgrime con detalle la elevación de lo puramente estratégico-militar a la categoría de auténtico arte de la guerra (Dain, 2003). Cada una de las partes que integran el desarrollo discursivo de esta obra de ingeniería bélica confirma —tanto si se ataca como si se defiende— la importancia del dominio de dicho arte, pues será su control el que determine finalmente una posible victoria sobre el enemigo a derrocar.

Un paradigma incuestionable de poliorcética defensiva queda simbolizado con la construcción del coloso de Rodas. La estatua de 32 de metros de altura —representación del dios Helios, protector de la ciudad— conmemora el significativo hecho de una resistencia épica. En el año 305 a. Cto. las naves de Demetrio I de Macedonia —conocido después, debido a su infalibilidad en la conquista de ciudades, como Demetrio Poliorcetes— se situaban frente al puerto de la ciudad a la par que una serie de torres eran encajadas sobre los barcos para después servir de lanzadera de los soldados que debían sortear los muros de Rodas (Hazel, 2002). El intento resultó en vano. Una tormenta primero y la estrategia defensiva usada por los rodios ante una segunda intentona —esta vez usando una torre más grande situada sobre la tierra<sup>1</sup>— imposibilitó la conquista de la ciudad. Demetrio I tuvo que retirarse sin haber logrado el objetivo de someter a Rodas.

La poliorcética emerge también en el espacio literario, por ejemplo a través de la figura un héroe mítico: Ulises. La cita de encabezamiento

---

1 Me refiero aquí al helépolis o ‘torre tomadora o conquistadora de ciudades’. Se trata de torres de grandes dimensiones que necesitan para su desplazamiento la participación de más de tres mil hombres. La más célebre fue la construida por Epícamo de Atenas para Demetrio I. Esta torre era manipulada por 200 hombres. Se necesitaban, además, otros 3400 para poder moverla (Adock, 1957).

corresponde a la segunda ocasión<sup>2</sup> en la que Homero —en la voz de Demócodo— nos relata la manera en la que ingeniosamente Odiseo hace entrar en Troya al pequeño grupo de argivios que finalmente abrirán las puertas de la ciudad para hacer que ésta sucumba. Ulises, sabedor de la hazaña lograda, asiste al relato con visible emoción. Se asienta sobre el pilar de una estratagema militar el éxito de una fama póstuma al fin lograda. El héroe, Ulises, lo es más que nunca no solo por el hecho en sí de la conquista lograda, sino, sobre todo, por la creación de un ardid eficaz que hace expugnable lo aparentemente indestructible. Esa beta exhibe un proceso ingenioso previo. Se inventa una solución a partir de los pocos recursos posibles a los que se puede acudir. He ahí la importancia del plan trazado. El ejercicio amable que se manifiesta en la entrega de un posible presente, se transforma en el engaño o estrategia de conquista que permite la caída de la ciudad. Una suerte combinada de poliorcética que bascula entre el dinamismo de la edificación del objeto —el propio caballo— y el fenómeno socio-cultural de la entrega del aparente regalo constituyen un arma eficaz que dobla finalmente todo el aparato defensivo de la ciudad. Ulises, como es sabido, adulza y enciende el valor que tiene el héroe o el hombre calmado, aquel que se muestra sereno y mesurado, tanto en la acción como en el uso de la palabra. Su fuerza radica precisamente en la combinación de elementos aparentemente irreconciliables: la victoria en la guerra se forja en el conocimiento del otro, en el estudio de sus debilidades y en el uso del ingenio que permite finalmente mostrar la superioridad de quien pretende la conquista.

Opera, entonces, una serie de elementos *invisibles* —podemos decir, fenómenos— que se desmarcan de lo puramente objetual o material —la muralla, la armadura, la espada, etc.—. Se trata de una versión de aquellas condiciones necesarias para formar a un verdadero señor de la guerra, un samurái. En el dominio del arte de la guerra, incluso aquella más inmediata, la que tiene como enemigo directo el cuerpo que se quiere

---

2 La primera vez se produce en el canto IV. Encontramos ecos del caballo de Troya también en el canto XI de la Odisea. Virgilio, en su Eneida (libro II) también se refiere al asunto. Así mismo, podemos encontrar el motivo en la obra de Eurípides *Las troyanas*.

destruir o se desea someter, hay un alcance invisible: “¿Cuándo hay que enfrentarse con un enemigo? ¿Cómo se le puede controlar (y cómo se puede controlar uno mismo)? ¿Qué tipo de energía debe usarse, y cuál es la forma de emplearla más ventajosamente?” (Ratti y Westbrook, 2000, 457)<sup>3</sup>. Estamos ante estrategias de alcance interior. Se exige un conocimiento profundo de los límites tanto físicos como emotivos; lo material, también, constituye un elemento a ser estudiado desde esta interioridad a la que se somete todo el proceso de conquista del otro, o de lo otro. De ahí la importancia que tiene, además, la inclusión del ardid. Ulises lo sabe bien, y por eso recurre a una estrategia de inclusión, a un mecanismo de penetración no violento en apariencia. Una vez traspasado el límite defensivo, no queda fórmula posible de resistencia. El invasor ha situado en el interior del sistema la maquinaria que le permitirá deshacer todo ese mundo de intramuros que se antojaba invencible. El ejercicio de conquista, por tanto, ha sido subrepticio, lateral, sin duda alguna ingenioso. Volveré a ello más tarde, pues conviene ahora recordar que en la poliorcética también se tiene en cuenta la estrategia de quien se defiende.

Se recurre, por tanto, a movimientos defensivos que de alguna manera fracturan cualquier previsión hecha por el invasor. La posibilidad de ser vencido genera un nuevo tipo de consenso social, hábilmente orquestado desde el paternalismo autoritario que se ensambla en un tipo de credo, que fulmina cualquier atisbo de triunfalismo por parte del oponente. Se percibe un arte nuevo, esta vez coligado a una épica diferente, en la que la muerte voluntaria de la comunidad entera otorga al vencido un aire de victoria solemne. Así es reconocido por los romanos, al menos, cuando al fin traspasan las cotas defensivas de Masadá. En ese preciso instante se reconoce la fuerza del vencido, potencia moral y estado máximo de plenitud como instancia social que se niega a rendirse. Algunos *guayres* de re-nombre se asían, de la misma manera, a los *faycanes* para después despeñarse juntos, seguidos de familias enteras, allá por el siglo XV, en

---

3 En el contexto de esta referencia se desarrolla las técnicas de alcance interior que los señores de la guerra desde el Japón medieval usan dentro del arte marcial del *bujutsu*, arte que integra distintas técnicas de defensa y ataque.

pleno proceso de conquista de Canarias. En ambas actitudes sobreviene una pulsión de resistencia al límite de la propia vida, de sobrevivencia en la muerte, sin posibilidad, entonces, de capturar ese instante de penetración que el conquistador trae consigo. El eje sobre el que gravita toda una cultura se verá salvaguardado —al menos así debieron pensar— de la contaminación que el invasor necesariamente impondrá. Esa contaminación es, en todo caso, un primer momento de todo un proceso de adopción de modelos y finalmente de aniquilación del espacio cultural conquistado. De ahí que la solución impuesta en esos casos límites sea la de adelantar esa desaparición colectiva como única vía posible de resistencia. La muerte es ahora el espacio a conquistar, nuevo castillo o fortaleza donde el invasor no podrá levantar sus máquinas de guerra contra los muros de la ciudad. El espacio de conquista se convierte así en estancia espectral, sin anclajes físicos, lugar de abstracciones o potencialidades —todas— de carácter mítico-religioso. Se fragua en esa muerte una nueva estrategia de defensa que, al final, garantiza con eficacia la rememoración digna de aquellos pueblos que en realidad no pudieron ser vencidos. Así lo recuerda Flavio Josefo en el caso de Masadá:

Cuando allí se toparon con el montón de muertos, no se alegraron, como suele ocurrir con los enemigos, sino que se llenaron de admiración por la valentía de su resolución y por el firme menoscenso de la muerte que tanta gente había demostrado con sus obras. (1999, 406)

El alma —sentida aquí como unidad esencial de una determinada cultura— queda salvaguardada. Solo aquellos que viven presenciaran, en todo caso, la puesta en escena de un segundo movimiento de ataque y derribo: la conquista de todo el imaginario colectivo de la comunidad, la paulatina transformación o transmutación de un espíritu autóctono en otro aún por edificar.

Como ya se ha sugerido, un alcance o procedimiento de índole interna genera el siguiente estadio de conquista. Demetrio I, Ulises o los conquistadores romanos —por citar solo una pocas referencias—, conocían el valor de la operación físico-retórica —si tal combinación fuera posible— por la que una comunidad es sometida desde el principio

violento hasta la usurpación radical de su imaginario. En ese segundo estado, la palabra —poética y retórica— adquiere la forma de poliorcética discursiva que se enlaza para sitiar los recursos simbólicos-culturales que finalmente quedarán sometidos al dominio del discurso invasivo. Desde una perspectiva estrictamente humanista —y con ello me refiero claro, al Humanismo prístino— la palabra se convierte en el centro de operaciones desde el que se ha de trazar la conquista del imaginario, haciendo que incluso el arte de la poesía devenga en *máquina de guerra*, sutil aparato discursivo capaz de penetrar en lo más profundo de toda una cultura.

## II

El ingenio constituye un facultad humana que gestiona la creación de figuras, imágenes o construcciones retóricas encaminadas a cautivar la atención de un determinado receptor. He dicho cautivar, cuando bien podemos decir que el ingenio —y con él la poesía y la retórica— persuade, convence, seduce; y así también, conquista y domina al sujeto receptor, haciéndole caer dentro de un juego que acepta y necesita, pues consolida y fija las coordenadas de *algo* finalmente muy humano. La forma en la que este discurso penetra en el espacio personal de un determinado sujeto o una determinada comunidad se realiza de forma subrepticia, sin violencia, casi como si el mismo texto constituyera una suerte de murmullo<sup>4</sup> en el que se percibe primero una suerte de música —

---

4 Me remito aquí a mi artículo “Nada más que murmullo” (2010) en el cual realizo una aproximación a la poesía barroca, especialmente a la de Góngora, a través de su comparación con una suerte de murmullo. La poesía, debido a su difícil comprensión, adquiere la fisionomía de lenguaje soterrado, fugaz, aparentemente impreciso por su también aparente desvío de un sentido recto. Ello, a fin de cuentas, supone precisamente un tipo de operación retórico-poética encaminado a dificultar la aprehensión del significado profundo del texto. El papel del lector es esencial en el proceso de de-codificación posterior que conducirá a la desarticulación del propio murmullo y con ello al conocimiento de la verdad que el texto ocultaba.

que atrapa siempre— y después confirma la presencia de un tipo de verdad que opera en ciertos niveles socio-culturales.

En el contexto histórico, además, en el que nos movemos, la palabra retórica o poética se sitúa en el centro de las operaciones del conocimiento. Estamos ante una verdadera preeminencia de la palabra (Grassi, 1993), lugar que le corresponde después de años de tradición humanista —iniciada ésta en Italia— en la que el *verbum* se iguala a la *res* desde su nueva fisionomía constructivista de imágenes, tropos y conceptos que albergan una verdad tras su decodificación. Se trata, y en esto también sigo a Grassi, de erigir un espacio discursivo en el que la palabra cobra el estatus de elemento a partir del cual se genera conocimiento. Su dominio, el del discurso, convierte al orador o al poeta en el creador de la propia civilización —algo que Vico ya confirmaría más tarde en su *Ciencia Nueva*—, y con ello, finalmente, en sujetos dotados de una capacidad —de origen siempre ingenioso— especial para conquistar las fortalezas del lenguaje, los espacios simbólicos, los productos culturales, el imaginario colectivo. Con ello, el arte de decir e interpretar conlleva el dominio precisamente de los mecanismos que se accionan para poder generar esos aparatos retóricos que se configuran. Todo ello con el único fin de conectar una serie de *deseos* que ya se presuponen, o que son, en definitiva, necesarios para que el juego de seducir y ser seducido se reproduzca en el contacto entre lo poético-retórico y su recepción. Hacemos constar aquí que la poesía, como arte de la palabra, no solo se edifica en función del deseo de expresar de forma diferente una realidad concreta, y por tanto, el deseo también de *conquistar* al lector de esa realidad enmascarada retórica y poéticamente, sino que sobre todo —y como es sabido— se caracteriza por el propio deseo del lector por ser sutilmente traspasado, conquistado o, si se quiere, penetrado por el juego lírico. Se da, por tanto, un ejercicio de resistencia nula. Se abre la puerta sensorial al órdago lanzado desde la textualidad o la oralidad en la que se inscribe el instante poético. Se acepta un tipo de pleitesía, una entrega, en la que finalmente la victoria será de la propia estrategia, por tanto, del ingenio poético y en última instancia —y lo confirmo con cierta grandilocuencia— de la propia poesía.

Bien, siendo así, habrá que considerar que dicho arte convendrá a ciertos sujetos a la hora de transmutar o trasladar la potencia de todo un imaginario hacia el terreno cultural, simbólico y religioso de toda una comunidad. De esa manera no es de extrañar que el complejo aparato de conquista, precisamente para completar la captura total del otro —esto es, en todos los niveles humanos posibles— se haga con los servicios de un tipo de *militar* habilitado para generar discursos, y en el caso concreto en el que nos encontramos, textos lírico-poéticos, con el que acabar de ensamblar todo el andamiaje de una operación de conquista que pretende ser total. Frente a ese sujeto, el receptor de la obra no presenta el mismo deseo de ser traspasado por la experiencia poética, pues no comparte los mismos códigos culturales que se presentan en el invasor, colonizador o representante de la potencia hegemónica opresora. Esa falta de reconocimiento previo produce un verdadero choque de imágenes, una auténtica “guerra” siguiendo el término propuesto por Serge Gruzinski (1996)<sup>5</sup>. Se impondrá entonces la eliminación paulatina del sistema iconográfico indígena —y abordo aquí la entrada en el contexto en el que se resuelve mi análisis—, la destrucción en muchas ocasiones de las imágenes divinas y paganas que hacen de ese sistema todo un imaginario cultural. Frente a ello, se introducen los nuevos campos iconográficos que deben ser asimilados, aprehendidos, aceptados y finalmente adorados —esto último solo en el caso de la religión, pues otras muchas imágenes fueron introducidas para suplantar a las preexistentes—.

Hablamos, como se percibe, de la imagen como producto de la representación material de un concepto o fenómeno determinado. Pero esa guerra emprendida sobre el imaginario debe además extenderse al campo

---

5 "Como la imagen constituye, con la escritura, uno de los principales instrumentos de la cultura europea, la gigantesca empresa de occidentalización que se abatió sobre el continente americano adoptó —al menos en parte— la forma de una guerra de imágenes que se perpetuó durante siglos y que hoy no parece de ninguna manera haber concluido" (12). En cuanto a la existencia de una posible guerra de imágenes, resulta también muy interesante la aportación de Carlos Ricón mencionada en la bibliografía. Este autor extiende el evidente conflicto inicial surgido tras el coque cultural hacia el espacio de la coexistencia de ambos imaginarios, específicamente en el Barroco.

de lo que sería el mero espacio conceptual, allí donde la palabra adquiere fuerza y se constituye en el núcleo esencial que debe ser dominado para poder acceder al centro de operaciones desde el que se configura todo el programa socio-cultural de la comunidad. Sobre ese anclaje es hacia donde vira la nueva palabra que viene a occidentalizar o evangelizar el ánimo indígena. Volveremos a ello más adelante, pues la obra que aquí analizaremos constituye precisamente una vía de hábil de penetración y deconstrucción del espacio religioso-conceptual del indígena, de tal manera que se posibilita una evidente lucha de imágenes de la cual resultará vencedora, lógicamente, aquellas introducidas por el evangelizador.

Los misioneros enviados a América tras la conquista militar confirman la validez de la operación totalizadora emprendida. Había que someter la cultura conquistada al arbitraje de la sociedad colonizadora. Es una fase posterior a la conquista militar la que, por tanto, requerirá de elementos discursivos nuevos, adaptados a las necesidades que dicha operación conlleva<sup>6</sup>. Se configura una nueva estrategia discursiva, una verdadera *poe-poliorcética* a través de la cual los misioneros tratarán finalmente de hacer sucumbir la resistencia indígena. Frente a ello, el indígena sostiene —pues su imagen es producto de la construcción que de ellos han hecho los propios colonizadores— su paradigma seudo-mágico, *salvaje*, no-civilizado, en términos —claro— del potente etnocentrismo de quien toma el rol de su salvador. El temor que se tiene hacia él le confiere unas ciertas atribuciones mágicas, pues se desconoce por completo la configuración de su imaginario, en todo caso, mundo simbólico erróneo que debe ser corregido por el evangelizador de turno. El ‘hombre salvaje’ —en términos de Taussig— ha de ser salvado de ese error existencial en el que vive. El camino de penetración o traslado hacia el mundo cristiano que se le ofrece ejerce el rol de garantía de supervivencia, de nuevo estado en el que el individuo, despojado ya de su imaginario, deviene en ser

---

6 Hecho que finalmente va a provocar la emergencia de discursos dominantes imbricados en la propia esencia del poder desde el que se articulan y que, como se ha visto, quedará habilitado durante las generaciones futuras. Sobre el tema de los discursos coloniales esgrimidos en la dirección que acabamos de señalar, resulta muy interesante la obra colectiva editada por Pilar Latasa que citamos en la bibliografía.

finalmente ‘civilizado’. Pero, no será así de forma efectiva, pues, como apunta Fernando Rodríguez de la Flor (173) lo que se consigue, finalmente, es que ese indígena transite entre espacios sin que finalmente logre un verdadero asentamiento en alguno de ellos. Mundos simbólicos, por tanto, que se le escapan pues no logra entenderlos en su dimensión completa. Ha de sobrevivir en una nueva geografía mixta de imágenes y discursos que han arrasado el mundo anterior al que pertenecía. Se advierte, en ello, un cierto fracaso en la misión evangelizadora, hecho que procura, a la postre, el rechazo de ese indígena “peregrino” que no podrá ya ser integrado en el sistema simbólico general que se trataba de imponer en su totalidad<sup>7</sup>. La integración de ese sujeto ahora desprovisto de espacios simbólicos de referencia, arrasado ese espacio, de hecho, por parte de quien promete ser su salvador, por tanto, solo será ya posible en el espacio de una cultura compuesta (Gruzinski, 1991, 230), lugar, en todo caso, que no dará pie a que se produzca una efectiva revaloración del mundo indígena.

### III

El jesuita canario José de Anchieta conocía a la perfección el poder que la palabra retórico-poética tiene a la hora de conquistar o alterar la voluntad del otro. Su formación universitaria en Coimbra y su ingreso en la Compañía de Jesús en 1548 le dan no solo los conocimientos esenciales del Humanismo imperante en muchos intelectuales de la época, sino que, sobre todo, le permite dotarse de todo el engranaje espiritual y cognitivo que la orden que exhibe. Hay que señalar aquí que si bien la *Ratio Studiorum* de los jesuitas no se concluyó hasta finales del siglo XVI, concretamente en 1599 —dos años más tarde que se produjera la muerte de José de Anchieta—, no cabe duda de que en el transcurso de los años el

---

<sup>7</sup> ”Ello hace ser al nativo, desde la perspectiva dominadora y la esfera de la soberanía, un ser irredimible, contra el que se manifestará pronto una inquinia y desconfianza singular, pues ella expresa un «despecho» y frustración misional que se resuelve contra lo que es su objeto no alcanzado” (Rodríguez de la Flor, 173).

pensamiento educativo de la orden se fue gestando y comentando dentro del seno de la Compañía de Jesús. Si atendemos a la manera en la que Anchieta desarrolla su tarea evangelizadora y catequizadora —seguida de un claro programa pedagógico o docente marcado por una clara veta moral— no nos quedará duda de que las operaciones educativas resaltadas en la *Ratio* fueron parcialmente puestas en práctica por el jesuita canario en su afán por hacer cristiana el alma de los indígenas a los que pretendía adoctrinar. Lo veremos más adelante.

Anchieta, como tantos otros misioneros que partieron hacia América, tiene una clara conciencia cristiana y evangelizadora. Su participación en la conquista de Brasil se ubica dentro del espacio de articulación de discursos atingidos a la exploración y posterior noqueo del imaginario indígena. La habilidad intelectual de Anchieta le lleva a estudiar las lenguas locales —es autor de la primera gramática del tupí, y primera de todas las lenguas indígenas de América— para posteriormente ir trazando una suerte de hoja de ruta cultural en la que se sobre-impresionan aquellos núcleos simbólicos fuertes que constituyen las bases sobre las que se edifica una parte del imaginario de la comunidad conquistada. Si aceptamos aquí que toda cultura indígena se fija en gran medida sobre elementos mágico-religiosos —por tanto no racionales, algo que califica a las culturas y sociedades modernas—, siguiendo en esto a Vargas Llosa (187), habrá que indicar aquí que ese imaginario al que hago referencia deviene de discurso que adquiere un alto grado de convencimiento. Ese convencimiento, que como comenta Llosa se fija aún más cuando se ficcionaliza al indígena y su mundo, da forma a toda una cultura que en base a las imágenes que la representan se hace sólida, adquiere un verdadero sistema de pensamiento y de conocimiento que es finalmente el espacio que el evangelizador tenderá a conquistar.

Para tener constancia de la existencia de unos valores socio-culturales y religiosos propios —si bien erróneos desde la perspectiva cristiana— se hace necesario iniciar ese camino hacia el conocimiento del otro que ya apuntábamos. Ese movimiento de interés cognitivo previo no inaugura exclusivamente un momento antropológico —al menos así se me antoja—, sino diría que tiene, además, una motivación que se instala dentro del ámbito de la curiosidad maniquea —muy jesuita a fin de cuentas—

inclinada hacia el desmantelamiento del objeto estudiado. Por tanto, es una suerte de libido distinta la que la promueve, una pulsión que gira en las cercanías de una verdadera misión *seudo secreta* o incluso lúdica —todo juego parte de un enfrentamiento— en la que la victoria, sin embargo, se ofrece al vencido como nuevo espacio para su salvación: se le hace entrega de la imagen efectiva de un *Dios verdadero*. Por tanto, no se pretende esclavizar al individuo, sino salvarlo de su error universal. El movimiento de conquista del imaginario se erige en función de un acto de pureza y bondad absoluta por parte del conquistador-misionero-poeta. Desde esa perspectiva, José de Anchieta elabora una obra paradigmática de lo que aquí defendemos como verdadero arte de conquista retórica, en clara combinación con el aparato total de una poliorcética hispana desplegada en América. Me refiero, claro, a su conocido *Auto de San Lorenzo*<sup>8</sup>.

La operación de Anchieta se inserta dentro del gran proyecto de colonización del imaginario ampliamente estudiado, entre otros por especialista como S. Gruzinski. Para este autor esta empresa “resultaba fácil e insuperable” (1991, 186), pues por un lado ambas culturas comprometían su credo último con la idea de la existencia de un nivel supraterrenal que adquiría los valores de una verdad absoluta y apodíctica. Por otro lado, sin embargo, se presentaban determinados obstáculos que partían sobre todo de la forma en la que éstos se concebían, hecho que afectaba al plano conceptual que definía los propios actos que promueve la fe o que establece un marco de interpretación posterior. No hay que olvidar tampoco —como ya se ha sugerido— que la realidad colonial se situaba “en un tiempo y en un espacio distintos, descansaba en otras ideas del poder y de la sociedad, desarrollaba enfoques específicos de la persona, de lo divino, de lo sobre natural y del más allá” (Gruzinski, 1991, 186). Esto supone la entrada en juego, en un mismo espacio geográfico, de dos modelos de aprehensión de la realidad, algo que configurará, desde la perspectiva del colonizador, un plan de acción que permitía la paulatina

---

8 Ha de notarse aquí que me estoy refiriendo en todo momento al término poesía de manera muy general. *El auto de San Lorenzo*, obviamente, no es poesía en sentido estricto; en todo caso, lo incluyo bajo esa denominación por su fuerte carácter lírico.

erradicación del modelo considerado como erróneo, a la postre, el del pueblo conquistado. La imposición de un modelo sobre el otro forma parte de la estrategia compuesta del acto de conquista. Solo desde un sistema de poder impuesto se puede garantizar la práctica de ese segundo tiempo de usurpación del espacio socio-cultural en el que habita el conquistado. Como bien comenta Gruzinski (187), la Iglesia pone en marcha todo un plan de acción encaminado a desmantelar el convencimiento o aprehensión del mundo que posee el indígena. El catecismo y la predicación son señalados como parte fundamental de esa expansión ideológica y religiosa que se establece sobre los territorios conquistados y colonizados. El uso de pintura y otros elementos iconográficos comenzaron a formar parte del *objetuario* común del evangelizador, de tal manera que a través de ellos se pretende instruir al indígena. No obstante, como se pregunta Gruzinski, “¿Cómo hacer comprender y ver seres, figuras divinas, más allá sin equivalente alguno en las lenguas indígenas o en las representaciones locales? ¿Cómo si no mediante aproximaciones que acusen su sustancia y su forma?” (187). A mi modo de ver, José de Anchieta inicia con su *Auto de San Lorenzo* un tipo de obra que trata precisamente de salvar esas dificultades iniciales, sin que ello quiera decir que el objetivo fuera completado en su totalidad. Sin duda alguna, a efectos reales, el auto debió constituir un elemento más en el proceso de conquista del imaginario, sin que su grado de efectividad pueda ser verdaderamente cuantificado desde nuestra perspectiva, aunque, eso sí, podamos fácilmente confirmar que obras como estas forjaron lo que iba a constituir un tipo de cultura híbrida o sincrética —tema, en todo caso, del que no me ocuparé ahora—.

Por otro lado, del *Auto de San Lorenzo* diré que se trata de una obra que escapa de la brillantez poética ofrecida por la poesía más elaborada y significativa del período en el que se inscribe: el pleno Renacimiento. No me extenderé en el mero análisis estilístico que demostraría este argumento, pero si recalcaré la claridad expositiva, el pretendido y mesurado equilibrio y la simpleza de los tropos y conceptos —de claro uso “convencional y funcional”, como señala Brito (41)— que intervienen en el texto, pues ello prueba la direccionalidad —en el sentido del público al que la obra se dirige— que tiene la obra. Desde esa perspectiva, el texto se

aleja completamente de la posterior retórica y poética barroca ensalzada por otros jesuitas como el propio Baltasar Gracián. Si la esperanza de encontrar una verdad en la cifra poética parte de un perfeccionado arte de la ocultación del sentido durante el Barroco, en cambio, en Anchieta, esa verdad ha de ser evidente a simple vista. Estamos aún alejados, por tanto, de los niveles de complejidad y del entramado simbólico provocado por la fusión de culturas que nutrirá el alma misma un espíritu barroco americano<sup>9</sup> que partirá —siguiendo a Lezama Lima— de la tensión, el platonismo y la aspiración a una cierta plenitud que se completa, incluso, con “adquisiciones de lenguaje” (46) —y entiendo aquí voces que se entremezclan, discursos que interaccionan—.

En el caso de Anchieta, está claro que aludo a la necesidad de transmitir el contenido esencial de la obra a un público iletrado que además no está habilitado —por pertenecer a otro ámbito cultural— para deducir el sentido profundo de obras de arquitectura compleja<sup>10</sup>. Había, por tanto, que anticipar un tipo de composición que acudiese a su lector-receptor en el formato adecuado al objetivo que se perseguía. La palabra, como ya se ha sugerido, se sitúa en el centro de toda observación, pues desde ella se produce la entrada en los discursos del otro. Cabe, incluso, reflexionar sobre cada una de las que componen cualquier artefacto retórico o poético —una oración, también, cumpliendo así una máxima de la Compañía de Jesús ya decretada por Ignacio de Loyola, quien en sus *Ejercicios espirituales* habla del significado de la palabra en la oración (69-70)—. De ahí, sin duda, que sea preciso atenerse a esos sentidos que surgen de la palabra, del discurso. La complejidad de dicho tejido textual conllevaría el alejamiento de un público o auditorio que debe ser

---

9 Remito aquí al trabajo editorial de Lois Parkinson Zamora y Monika Kaup (2010) en el cual se recogen algunos de los textos más significativos sobre el Barroco en América. La obra, así mismo, permite observar la confluencia de elementos simbólicos y discursivos que operan en el nivel representativo de una cultura que media entre los particularismos y lo transcultural, hecho que una vez más nos permite señalar a la obra de Anchieta que aquí analizamos como un estadio previo a esa expansión y dominio simbólico mestizo que surge con vigor en el siglo XVII.

10 Público principalmente compuesto por indígenas, pero también colonos, soldados o comerciantes, como señala Azevedo Filho (sin numeración de página).

evangelizado. Las discusiones teológicas o, en suma, la verdad divina, se codifica, entonces, en un discurso tejido para la fácil aprehensión del sentido profundo, que sin embargo no por ello “deixaram de exercer profunda influência moralizadora no seio das populações agrupadas em aldeias, condenado os costumes dissolutos e difundindo a fé religiosa” (Azevedo Filho, prefacio)<sup>11</sup>. Para que tal operación fuese realizable, Anchieta —aliado con las estrategias pedagógicas de la orden a la que pertence— no solo recurre a un lirico de estructura popular —anclada más en ciertos usos medievales que en la estilización renacentista—, sino que además se hace con todos los recursos posibles que hacen del entramado poético un texto de “inocencia comprensible” (Brito, 41) para el público al que iba dirigido. Como bien señala Brito (41-43), la música y el uso del teatro le sirvieron de elementos persuasivos que no se pueden desligar de la lirica que constituye el elemento discursivo central sobre el que opera el programa evangelizador que lleva a cabo:

La larga experiencia junto a las comunidades autóctonas despertó en el jesuita la capacidad de aclimatar (aculturar) las consignas de la misión evangelizadora al medio natural y social de su peculiar auditorio, y alentó todos los recursos de persuasión escénica (visual y auditiva) para hacer deslizar, bajo la envoltura del espectáculo, el concepto abstracto, la enseñanza catequética o el espíritu del dogma. (Brito, 42)

La importancia del uso de estos elementos casa, para un estratega como Anchieta, con el tipo de lirica popular que conlleva su expresión poética. Como base tiene toda una tradición de cancioneros que han dejado huella en el sustrato cultural del que él mismo parte. Conoce, y en esto sigo a Brito, la importancia del uso del mote, de la glosa y de los estribillos, claro ejemplo no solo de esa huella popular en su poesía, sino también de la puesta en práctica de un arte retórico desplegado para conquistar la

---

11 Agrega Azevedo Filho en su prefacio a la edición del *Auto de San Lorenzo* que aquí manejamos: “Era uma espécie de teatro-catecismo, simples em seu conteúdo, mais dinâmico que erudito, sem deixar de ser hábil [...] Os dogmas de Igreja e a moral católica, através de pequenos jogos dramáticos, se tornaram mais acessíveis à compreensão do silvícola.”

imaginación del auditorio. Ancheta, dice Brito, “sabía a ciencia cierta que en la oralización del estribillo (por repetición y declamación) se generaba la asociación inconsciente [...] entre la experiencia auditiva y visual de la palabra lírica y el mensaje que se aloja en su colectiva repetición” (46).

*El Auto de San Lorenzo*<sup>12</sup>, confirmo de ante-mano, constituye un artificio poético-retórico enmarcado en el órgano de los discursos evangelizadores que operaron en América Latina. Estos textos — ampliamente estudiados por numerosos especialistas en el asunto<sup>13</sup>— configuran un vasto tejido discursivo de raíz socio-cultural, antropológica, histórico o religioso que nos permite vislumbrar la forma en la que se ha articulado, desde la palabra, una imagen concreta de la colonización y el desarrollo de las culturas americanas posteriores.

Asimismo, la obra genera una fuerte tendencia a sincretizar<sup>14</sup> elementos tanto estéticos como culturales y religiosos que finalmente provoca una mezcolanza pretendida y premeditada, fiel reflejo de una realidad en la que prácticamente se acaba de experimentar la colisión de dos mundos hasta entonces desconocidos. Tras ese choque, los distintos símbolos y lenguajes entran en la brega, se enfrentan, como bien se puede apreciar en el *Auto de San Lorenzo*; finalmente, en una fase posterior, emerge una realidad nueva que parte de la fusión y mezcla de elementos diversos<sup>15</sup>. Es ese modelo de oposiciones simbólicas lo que ofrece, a la postre, la emergencia de un discurso llamado a imponerse sobre el otro, haciendo del desarrollo poético-dramático previo el campo de batalla sobre el que se sostiene una acaso guerra de imaginarios. Veámoslo a través del análisis

---

12 La edición que manejo (ver bibliografía) comprende la traducción completa de la obra al portugués.

13 La referencia principal a la que me he aproximado es la obra de Luque Alcaide que cito en la bibliografía. Ver también el artículo de Jorge Mario Cabrera Valverde que añado a la bibliografía.

14 Ver el artículo de Vinicius M. de Carvalho que cito en la bibliografía. El autor de este artículo muestra cómo Ancheta incluso recurrió a la música como elemento operativo a la hora de representar el *Auto de San Lorenzo*. Esa “operatividad” a la que hacemos mención se refiere, claro, a la manera en la que la música constituye otro elemento de captación y penetración en el imaginario del otro.

15 *El Auto de San Lorenzo*, cabe decir aquí, se compone de 1493 versos, de los cuales 867 están escritos en tupí, 595 en castellano, 40 en portugués y 1 en guaraní.

de algunos fragmentos esenciales que componen los cinco actos en los que se estructura la pieza<sup>16</sup>.

El acto primero se inicia con un canto dedicado a la escena del martirio de San Lorenzo. La concentración dramática del momento resulta obvia, pues se ensalza el valor del sacrificio personal —siempre inferior, claro, al del propio Jesús— debido al amor profesado hacia la figura de Cristo. Se concitan en el espacio lírico aquellos campos semánticos de fácil adscripción que se desenvuelven en la órbita de un discurso cristiano ampliamente compartido por esta comunidad religiosa. Como punto de partida el texto opera en un nivel axiológico, pues será la valoración positiva del sacrificio del hombre cristiano lo que se sitúe en el centro. En el acto segundo, sin embargo, aparece al fin su oponente. Tenemos aquí la emergencia de los primeros elementos simbólico-religiosos del mundo indígena, figuras, en todo caso, que habrá que derrocar. En este acto segundo entran en escena tres demonios indígenas: Guaixará —rey de los demonios— y sus criados, Aimbiré y Saravaia<sup>17</sup>. Estos demonios vienen armados con una serie de “pecados” —nótese aquí la perspectiva cristiana alumbrada ya por Anchieto en la acotación previa al segundo acto al mencionar el término ‘pecado’ (49)— con los que pretenden acabar con la aldea. Frente a esos demonios, aparecen la figura de sus opositores cristianos: San Lorenzo, San Sebastián y el Ángel de la Guarda. Entresaco aquí algunas estrofas muy significativas:

#### GUAIXARÁ

Esta virtude estrangeira  
Me irrita sobremaneira.  
Quem a teria trazido,  
Com seus hábitos polidos  
Estregando a terra inteira?

---

16 La edición que usamos (ver bibliografía) corresponde a la versión íntegra en portugués. He prescindido de la versión original que recoge amplios fragmentos en tupí, pues ello conllevaría la introducción de la respectiva traducción del texto.

17 Señalaré que se trata de representaciones finalmente alimentadas por el propio imaginario cristiano. Esto reproduce unos demonios indígenas depurados o medidos por el patrón de los demonios hipertrofiados del imaginario cristiano de origen medieval.

Só eu  
Permaneço nesta aldeia  
Como chefe guardião.  
Minha lei é a inspiração  
Que lhe dou, daqui vou longe  
Visitar outro torrão.

[...]  
Boa medida é beber  
Cauim até vomitar.  
Isto é jeito de gozar  
A vida, e se recomenda  
A quem queira aproveitar.

A moçada beberrona  
Trago bem conceituada.  
Valente é o que se embriaga  
E todo a cauim entorna,  
E à luta então se consagra.

Que bom costume é bailar!  
Adornar-se, andar pintado,  
Tingir pernas, empenado  
Fumar e curandeirar,  
Andar de negro pintado.

Andar matando de fúria,  
Amancebarse-se, comer  
Um ao outro, e ainda ser  
Espião, preder Tapuia,  
Desonesto a honra perder.

Para isso  
Com os índios convivi.  
Vêm os tais padres agora  
Com regras fora de hora  
Para que duvidem de mim.  
Lei de Deus que não vigora. (49-50).

De forma deliberada Anchieta sitúa el espacio de acción del ‘jefe’ de los demonios. Se vierte en el poema las fronteras de su dominio. Se señala la fuerza invasora, extranjera, que trata de descomponer un modelo de sociedad prestigiado por el propio demonio. Para ello se indica —así lo hace el diablo— el escenario de una forma de vida autóctona: la aldea, la comunidad indígena queda expuesta a esa modalidad de vida que anuncia Guaixará. La nómina de actividades inscritas en el programa vital del indígena va, así, desde el consumo de alcohol a la antropofagia. El demonio hace gala del convencimiento —antes ya sugerido— que caracteriza un espacio que se sabe propio y que, por tanto, trata de preservarse de la intromisión ajena. Es la llegada de un nuevo discurso lo que irrita al Guaixará, pues como bien nos recuerda, esa presencia de lo nuevo —de un nuevo discurso también— puede hacer dudar al indio, o dicho de otra manera, puede hacer que éste resitúe su imaginario, neutralizando así, sin duda, el poder del convencimiento del demonio, que susceptiblemente quedaría entonces reducido a ruina simbólica sin potencia emotiva o sensible, mera figura o abstracción de carácter *seudo folklórico* situada en el abismo de un posible olvido colectivo. Por tanto, su liquidación como figura del imaginario de la comunidad.

En el mismo acto los otros demonios hacen acto de presencia para apuntalar con su diálogo con Guaixará lo que éste último ya había anunciado. Se insiste, como veremos, en la necesidad de que los indios vivan en pecado. Pero, al mismo tiempo, comienza a penetrar en el texto una perspectiva ajena, un lugar tejido para que la operación evangelizadora introduzca elementos de oposición que adquieren paulatinamente no solo el carácter de réplica, sino, sobre todo, única vía de salvación del alma. En el ápice de la batalla de imaginarios que se acaba abriendo aparece, señalado por Aimbiré, la figura de San Lorenzo. Estamos ante el choque de fuerzas religiosas de sustrato cultural que no se reconocen —como antes sugeríamos al situarnos en la perspectiva de Grunzinski—. Anchieta ha ubicado a los demonios indígenas en brega directa con los santos cristianos. Éstos últimos, aquí representados por San Lorenzo, son los que a la postre habilitarán un camino de acceso a Dios, al único Dios posible.

**GUAIXARÁ**

Vem tentá-los que se moem  
A blasfemar contra nós.  
Que bebam, roubem e esfolem.

Que provoquem muitas lutas,  
Muitos pecados comentam,  
Por outros lados se metam  
Longe dessa aldeia, à escuta  
Do que a nossas leis prometam.

**AIMBIRÉ**

É bem difícil tentá-los.  
Seu Valente guardião  
Me amedronta.

**GUAIXARÁ**

E quais são?

**AIMBIRÉ**

É São Lourenço a guiá-los,  
De Deus fiel Capitão. (54-55)

La lucha discursiva se remarca con los posesivos desprendidos sobre la propiedad emotiva de la tierra que se pisa. Es tierra cristiana o potencialmente cristianizable, para unos; y tierra de vicios y costumbres propias para otros. Estamos en ese momento del texto en el que se representa la colisión de imaginarios, con todas sus posibles contradicciones y, sin duda, con todas sus posibles violencias; pero con toda la intencionalidad, también, pues es eso precisamente lo que dará pie a que se produzca la entrada de un imaginario en el espacio cultural del otro, para así, después, desposeerlo de anclajes, o mejor, resituarlo dentro de la frecuencia de la cultura invasiva.

**SÃO LORENÇO**

Dizei-me o que quereis desta

*Diálogos Latinoamericanos 20, junio/2013*

Mina terra em que nos vemos.

**GUAIXARÁ**

Amando os índios queremos  
Que obediência nos prestem  
Por tanto que lhes fazemos.  
Pois se as coisas são da gente,  
Ama-se sinceramente.

**SÃO SEBASTIÃO**

Quem foi que insensatamente,  
Um dia ou presentemente  
Os índios vos entregou?

Se o próprio Deus tão potente  
Deste povo em santo ofício  
Corpo e alma modelou!

**GUAIXARÁ**

Deus? Talvez remotamente  
Pois é nada edificante  
A vida que resultou.  
São pecadores perfeitos,  
Repelem o amor de Deus,  
E orgulham-se dos defeitos (62-63).

El acto termina con una cantiga que se inicia así:

**CANTIGA**

Alegrem-se os nossos filos  
Por Deus os ter libertado.  
Cuaixará seja queimado,  
Aimbirémvá para o exílio,  
Saravaia condenado! (78).

Los tres últimos versos se repetirán hasta tres veces. Se designa el castigo, se sentencia al demonio a un tipo de condena concreta, señalada como

inicio de un proceso, también, de liberación de la comunidad, pues ésta al fin ha sido liberada de sus demonios originales: su imaginario del mal queda finalmente sentenciado y, por tanto, situado en el flanco de lo posteriormente, con el paso del tiempo, olvidable.

En los actos siguientes se ensalza el valor de la muerte de San Lorenzo, pues será su sufrimiento cristiano lo que situará un parámetro o elemento comparable en el que medir la fe del sujeto. Igualmente se introduce un parlamento —diálogo entre poderes, sin duda— entre los demonios que deben ser castigados y los emperadores romanos Decio y Valeriano. Se intenta legitimar en todo momento el valor de un discurso de poder y su imposición sobre el vicio indígena. Para ello, conforme avanzan los actos, se produce una reincidencia en el tono de alabanza hacia la figura de San Lorenzo. De igual manera, los discursos cristianos sobre el pecado, el castigo, la redención o el amor hacen gala de presencia a través de la entrada en liza de un ángel y las alegorías del amor de Dios y el temor de Dios. En estas nuevas incursiones se vislumbra una constante: el pecado es castigado por Dios. Pero, como se verá en breve, emerge una fuerza consoladora, una suerte de abrigo o escudo de protección contra todo mal; o mejor, una recompensa última, sentimiento que rodea el alma inquieta o desatada del leal. Se trata del amor, claro, convidado en el texto a través del parlamento de la alegoría del amor de Dios. Es, en todo caso, un mandato, un imperativo a amar a Dios. Como momento ejemplarizante de un sacrificio amoroso anterior, se cita la entrega del hijo, de Cristo, a la muerte. Se valora y recalca ese momento con el fin de trasladar una gradación en el amor que el propio Dios siente por el hombre. Aquí reside también la salvación del alma de los individuos, de ahí la importancia que tiene aceptar el mandato: amar a quien primero te amó.

Por último, el acto quinto despliega un verdadero teatro del júbilo cristiano. Un coro de niños canta unas estrofas dirigidas a enfatizar el valor de la fe del Dios cristiano como fuerza salvadora del mal o error universal que perseguía a la cultura indígena.

Aquí estamos jubilosos  
Tua festa celebrando.  
Por teus rogos desejando

Deus nos faça venturosos  
Nossa coração guardando.  
[...]  
Dos vícios já desligados  
Nos pajés não crendo mais,  
Nem suas danças rituais,  
Nem seus mágicos cuidados.  
[...]  
Milagroso, tu curaste  
Teus filhos tão santamente.  
Suas almas estão doentes  
Deste mal que abominaste,  
Vem curá-los novamente!  
[...]  
Pelo terrível que és,  
Já que os demônios te temem,  
Nas coisas onde se escondem  
Vem calcá-los sob os pés,  
Para que as almas não nos queimem.  
[...]  
Em tuas mãos depositamos  
Nosso destino também.  
Em teu amor confiamos  
E uns aos outros nos amamos"  
Para todo o sempre. Amém. (110-112)

Esta pretendida ingenuidad revela la nueva posición del individuo frente a las representaciones simbólicas —y su sentido— de su imaginario religioso y, por tanto, cultural. Los demonios indígenas han sido resituados, pulidos —tal vez— para darles la forma de enemigo a combatir. Para llevar a cabo dicha tarea, un nuevo Dios —el cristiano— invade el espacio en el que se ejecuta el enfrentamiento entre fuerzas divinas. Cristo aparece como remedio para el veleido alma indígena. Su entrada en el mundo de los indios se hace, medidamente, en forma de representación cálida y emotiva. Los niños cantan, desmontando cualquier atisbo de invasión violenta. Cada verso señala la entrada victoriosa de Cristo en el espacio de un otro que, sumido en la contemplación de la

representación, va comprendiendo que su triunfo sobre las fuerzas de sus males autóctonos se liga al momento cristiano, a la pleitesía a un nuevo Dios. Los vicios sociales que durante el auto han sido señalados en varias ocasiones quedarán así remediados. El indígena, al fin, tendrá acceso directo a una posible vía para la salvación de su alma. El destino de todo un pueblo queda, como se celebra en la última estrofa, en las manos de ese nuevo Dios.

Esa potencial salvación, en conclusión, se ofrece como premio para el sujeto vencido, o mejor aún, cabría decir, *convencido*. No nos situamos ante una conquista que surge de la aniquilación de toda la comunidad, sino, en todo caso, del desmantelamiento de su imaginario. En este segundo movimiento es donde otra muerte —ésta espiritual y vinculada a una determinada cultura y a una forma concreta de ser y estar en la realidad, es decir, de *existir* como pueblo— hace que la operación retórico-poética de Anchietá se integre dentro de las fuerzas activas en un tiempo de conquista. Asistimos así a una estrategia discursiva que ha adquirido los valores socio-culturales de auténtico arte de la guerra. En dicho movimiento la palabra poética adquiere los atributos de verdadero *regalo* hecho a una comunidad que en breve se pretende asimilar. El caballo de Troya, ‘aparente obsequio’ que permite la penetración de los argivios en la ciudad, deviene en símbolo de todo arte de conquista, pues no solo tiene validez como objeto material —efectivamente diseñado para provocar la muerte—, sino sobre todo como metáfora poderosa que sugiere la entrada de un mundo en otro y el posterior control de espacio imaginario del segundo. Una vez asentadas las figuras que Anchietá promueve —su particular caballo de Troya— el indígena solo puede ceder ante la potencia de la imagen creada. El Dios cristiano —vertido en el poema— habrá al fin traspasado todos los muros posibles, haciendo del indígena, en primera instancia, un sujeto aleccionado, falsamente civilizado y paralelamente forzado a convivir y a identificarse —o no— con los dos mundos a los que irremisiblemente acabará perteneciendo.

## Bibliografía

- Adcock, F.E. (1957) *The Greek and Macedonian Art of War*. University of California Press.
- Anchieta, J. de (1991) *O Auto de São Lourenço*. Ediouro, Rio de Janeiro.
- . (1998) *Poesías líricas castellanas*. Carlos Brito Díaz (ed.). Instituto de Estudios Canarios, Islas Canarias.
- . (1988) *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões*. Itatiaia, Belo Horizonte.
- Azevedo Filho, L. (1991) Prefacio a *O Auto de São Lourenço* de José de Anchieta. Ediouro, Rio de Janeiro.
- Brito Díaz, C. (1998) Introducción a *Poesías líricas castellanas* de José de Anchieta. Instituto de Estudios Canarios, Islas Canarias.
- Cabrera Valverde, J.M. (2011) “La evangénlización de los mayas y sus actores en La relación de las cosas de Yucatán” en *Los indígenas en la literatura hispano-americana. Aproximaciones axiológicas*. Actas del V Coloquio Internacional. Bogotá, Universidad de la Sabana, Tomo I, pp. 47-59.
- Carvalho, V. M. de (2011) “Os processos sincréticos da catequização jesuítica através da música no Brasil do século XVI” en *Los indígenas en la literatura hispano-americana. Aproximaciones axiológicas*. Actas del V Coloquio Internacional. Bogotá, Universidad de la Sabana, Tomo I, pp. 171-188.
- Cruz Suárez, J.C. (2010) “Nada más que murmullo. Notas sobre el ingenio y la poesía del barroco español” en *La cultura del Barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor (eds.). Varsovia, Instituto de Estudios Ibérico e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia.
- Dain, A. (2003). *Énée le Tacticien*. Les Belles Lettres
- Grassi, E. (1993) La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra. Anthropos, Barcelona.
- Gruzinski, S. (1991). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglo XVI-XVIII*. Fondo de Cultura Económica, México.

- . (1994) *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade runner” (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Hazel, J. (2002) Quién es quién en la Antigua Grecia. Acento, Madrid.
- Homero (2004) *Iliada*. Antonio López Eire (ed.). Cátedra, Madrid.
- . (2003) Odisea. José Luis Calvo (ed.). Cátedra, Madrid.
- Josefo, F. (1999) *La guerra de los judíos*. Biblioteca Clásica Gredos, Madrid.
- Lastasa, P. (2011) “Discursos coloniales. Algunas consideraciones” en *Discursos coloniales: texto y poder en la América hispana*. Pilar Lastasa (ed.). Iberoamericana Vervuert, Madrid.
- Lezama Lima, J. (1969) *La expresión americana*. Alianza, Madrid.
- Loyola, Ignacio de (2005) Ejercicios espirituales. Edapor, Madrid.
- Luque Alcaide, E. (2002) *La evangelización en América y sus retos. Respuestas de los protagonistas*. Promesa, San José de Costa Rica.
- Parkinson Zamora, L.; Kaup, M. (eds). (2010) *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterquest*. Duke University Press, EEUU.
- Ratti, O.; Westbrook, A. (2000) *Secretos de los Samurái. Estudio de las artes marciales del Japón feudal*. Paidotribo, Barcelona.
- Rincón, C. (2007) *De la guerra de las imágenes a la mezcla barroca de los imaginarios en el mundo colonial americano*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Rodríguez de la Flor, F. (2009) “Quinto Imperio. Ruina de la utopía evangélica americana en la conciencia barroca hispana” en *Modernidad iberoamericana. Cultura, política y cambio social*. Iberoamericana – Vervuert – CSIC, Madrid, pp. 155-182.
- Taussig, M. (1991) *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man : A Study in Terror and Healing*. University of Chicago Press, Chicago.
- Vargas Llosa, M. (1996) *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Fondo de Cultura Económica, México.