

# lexis

Vol. XXXI (1 y 2) 2007

revista de lingüística y literatura

DEPARTAMENTO  
DE HUMANIDADES



FONDO  
EDITORIAL

Santa Rosa de Lima y la simbología sacro imperial.  
Lectura desde la épica, la corografía y la iconografía  
(siglos XVII-XVIII)

Elio Vélez

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

1. Introducción: ¿teopolítica providencial del Imperio o mitografía criolla?

La vida de Isabel Flores de Oliva, mejor conocida como santa Rosa de Lima, aparece estrechamente ligada al desarrollo de las elites criollas, sobre todo de aquellas afincadas en la capital del Virreinato del Perú. No obstante la vigorosa ligazón que existe entre su culto y los intereses específicos de los grupos criollos de los siglos XVII y XVIII, debemos intentar comprender en qué medida su relato hagiográfico fue utilizado como vehículo de legitimación para confirmar, por una parte, la adhesión de los españoles americanos a la política imperial y, por otra, para actualizar dicha relación mediante un cambio de los paradigmas con los que el espacio y los sujetos americanos eran percibidos por la Metròpoli e, *in extenso*, por Europa en general.

Al respecto ya se han realizado valiosos estudios que han interpretado su leyenda a través del estudio de la iconografía derivada de su gran relato hagiográfico; sin embargo, los textos literarios de fines del XVII y comienzos del XVIII han sido, hasta el momento,

estudiados de manera independiente de aquellos ocupados en la investigación sobre las relaciones entre el culto santarrosino y la idiosincrasia criolla de las elites coloniales. Por ello, propongo una lectura que atienda el macrorrelato hagiográfico de la santa limeña como un producto político y un artefacto retórico-poético dirigidos hacia la Metrópoli por parte de las elites criollas, principalmente limeñas. Dicho macrorrelato debe ser atendido como una substancia mixta que se manifiesta tanto en las artes plásticas como en aquellos géneros literarios capaces de traducir su orientación política hacia una teopolítica imperial hispánica<sup>1</sup>. Así, la iconografía santarrosina aparece como un rico caldo de cultivo en el que principalmente el género épico se nutre para producir un efectivo discurso que, tentativamente, podríamos verificar como una suerte de epistemología americana del imperio<sup>2</sup> que conlleva una afirmación política hacia la creación de una nueva ortodoxia de lo que en esos años constituía el Orbe Indiano; visto, pues, en última instancia como Planeta Católico, en palabras de Fernando Rodríguez de la Flor (2003).

Durante el siglo XVII, el ámbito de la producción simbólica al servicio del Imperio Hispánico y de su *pietas Austriaca* estaba ya plenamente regido por una doble articulación de sistemas herme-

---

<sup>1</sup> Para Rodríguez de la Flor el término *teopolítica* alude necesariamente a aquella “totalidad imperial hispana” que “no deja de invertir empeños en el campo de lo factual, de lo material, y no pierde nunca enteramente de vista la perspectiva de la necesaria conquista material del mundo” (2003). La esfera de acción, pues, que constituye esta teopolítica remite necesariamente al “componente imaginario” sobre el cual se proyecta una trascendencia específica y providencial para enmarcar los procesos de colonización del mundo americano. En ese sentido, la *teopolítica* constituye una suerte de doctrina de las doctrinas (así como la Retórica es el código de los códigos), mediante la cual la ideología imperial se vuelve impermeable a toda crítica e, inclusive, a las derrotas fácticas del accionar bélico.

<sup>2</sup> La poesía épica, desde sus inicios textuales, ha configurado siempre un discurso que busca subrayar los valores propios del *ethos*. Sus aparentes tautologías, respecto de las doctrinas políticas que sustentan su *epos*, encierran una necesidad marcada por iterar los valores asumidos por un gobierno con el fin de hacerlos indelebles en la memoria de sus oyentes o lectores. Así, sobre la estrecha ecuación que se percibe entre la épica y el poder detentado por el imperio se puede llegar a las mismas de David Quint, para quien dicho género constituye una especie de *narrativa del poder* (1993: 45-46).

néuticos: la Retórica (fusionada ya a las poéticas aristotélica y horaciana) y la Teología, en la medida de que esta representa una exégesis de las Sagradas Escrituras. Así, la consolidación ideológica que se patenta en los productos discursivos y simbólicos desde la ciudad letrada viene de la mano a una *lectura* o *interpretación* de la Historia como gran relato sagrado, es decir, como una actualización política de los designios de la Providencia que legitima al Imperio Católico Español a lo largo del mundo conocido. De esta manera, la historia providencialista que sustenta la vigencia de la Casa de Austria se convierte en una teopolítica que, en última instancia, proyecta una visión cosmológica y escatológica, inclusive sobre aquella historia más reciente del Nuevo Mundo. En la portada del tratado *Philippus prudens* de Juan Caramuel Lobkowitz (véase ilustración n°1) se aprecia, por ejemplo, cómo se percibe el orbe imperial en el marco cosmogónico que fusiona la visión ptolemaica del universo con una alegoría política claramente providencialista: el Rey es un león (icono crístico) que combate a la Idolatría de los pueblos protestantes, encarnada a su vez en la imagen de un dragón o serpiente. Se trata, pues, de revivir como una cita, en el contexto del Imperio Hispánico, el gran texto de la *Historia Salutis* que contiene, a su vez, el del enfrentamiento entre el bien y el mal. Esta articulación dialéctica de una historia providencialista que va de la mano de una sistematización de las estrategias de lectura genera, pues, un discurso altamente impermeable en el que inclusive los fracasos del Imperio son percibidos como preanuncios de una próxima *ætas aurea*: Felipe IV, para Caramuel, sigue siendo rey de Portugal poco antes del levantamiento de Juan II, duque de Braganza en 1640; el mismo que tres años antes hablaba de las “invictamente belicosas armas de España” sin considerar los terribles sacrificios llevados a cabo por la corona del mismo Felipe IV para la recuperación de la ciudad de Breda. Asimismo, en el manual de Bernardo Vargas Machuca, *Milicia y descripción de las Indias*, que abre el siglo XVII (véase ilustración n°2), se puede ver cómo la proyección expansiva del Imperio incorpora ya al continente americano en el *orbe conocido* que Felipe III



Ilustración n°1: *Philippus prudens* de Juan Caramuel Lobkowitz. Antuerpia, 1639.

mide con un compás, al mismo tiempo que resguarda con la espada (“A la espada y al compás,/ más y más y más y más”).

Esta teopolítica del imperio hispánico, al repercutir sobre la esfera americana de los virreinos del Nuevo Mundo, genera, como es de esperarse, una respuesta no menos compleja y no menos cargada de esta doble articulación entre Teología y Retórica. América tendrá que inventarse, pues, desde el plano teopolítico que impone la Casa de Austria y, desde ahí, buscará recrearse a partir de una mitografía criolla; es decir, desde un discurso político y moral que tratará de ver en América el pasado pagano que otrora constituyó el mundo grecolatino. Así, la patria de los criollos pasaría a ser el nuevo origen de la historia providencial que actualiza la mitología fundacional en

Ilustración n°2: *Milicia y descripción de las Indias* de Bernardo de Vargas Machuca. Madrid: Pedro Madrugal, 1599.



una escatología cristiana. De esta manera, América llegará a desempeñar una tarea fundamental en aquello que el portugués Antonio Vieira llamó *historia del futuro*: siendo el Imperio Hispánico el gran escenario de la proyección del gran misterio eucarístico, de aquel matrimonio entre los poderes temporales del Rey y espirituales del Creador, América buscará ser ese otro espacio femenino y materno que lo contenga y, a la vez, lo proteja de sus enemigos, ya sean idólatras o protestantes. No debe sorprender, pues, que para el Orbe Hispánico el misterio de la Eucaristía constituya la gran metáfora sobre la que se proyecta la unión del mundo sublunar (propio del poder mayestático) con la del metafísico (relativo a Dios y a la *Historia Salutis*). No fue difícil ni para los españoles peninsulares ni para los americanos imaginar el territorio imperial como un gran cuerpo humano en el que la violencia habría de motivar, por una parte, la expiación; y por otra, la encarnación de la promesa de salvación.

## 2. América y su invención desde el cuerpo femenino: los relatos de la corografía y la épica americana

La primera representación alegórica que se conoce sobre el continente americano, como lo explica Miguel Zugasti, es la que el artista florentino Francesco Pellegrino realizó para ilustrar un libro publicado en París en 1530: allí aparece una mujer encadenada que lleva un yugo y, al mismo tiempo, cubre su cuerpo desnudo con una túnica traslúcida. La exuberante vegetación que la acompaña recuerda, sin lugar a dudas, a la del Nuevo Mundo (Zugasti 2005: 21). Desde entonces, a lo largo del siglo XVI, la iconografía habría de representarla como una mujer joven, semidesnuda, con indumentaria guerrera y rostro fiero que recuerdan en el imaginario clásico a las Amazonas. Casi siempre va armada con una aljaba llena de flechas y un arco. Además, la subjetiva experiencia empírica de los primeros viajeros contribuirá a que aparezca con un caimán a sus pies y un penacho que la corona. Su figura, pues, nació al mismo tiempo que su nombre, al mismo tiempo que los europeos inventaban el significado de un todavía inestable significado (véase ilustración n°3). Ya para fines del XVI, en 1593, año del que data la *editio princeps* de la *Iconologia* de Cesare Ripa, América es un significante mediante el cual las cortes modernas europeas pueden aludir a esa vasta realidad que es el Nuevo Mundo. Diez años tendrían que pasar para que la obra de Ripa aparezca con ilustraciones y, de esa manera, el imaginario europeo consolide una de las más prestigiosas representaciones iconográficas del territorio nombrado por Amerigo Vespucci (véase ilustración n°4): así, uno de los grabados de Jan van Straet en el que se representa el encuentro de Vespucci con la alegoría de América nos ilustra sobre la visión que los europeos comenzaban a tener del suelo de las Indias Occidentales a inicios del siglo XVII. Era la tierra prometida descubierta por la ciencia que representa el astrolabio. Finalmente, la teconología de los viajeros europeos había dado con el Paraíso occidental, el cual se asumía como una entidad femenina dispuesta a ser seducida por los varones ilustres que se hacían a la mar.

Ilustración n° 3:  
Alegoría de  
América. Cesare  
Ripa, *Iconologia*.  
Roma: 1603



Ilustración n°4: Alegoría de América. Jan van Straet. Stradano: 1589-1600.



Sin embargo, la prestigiosa representación de Ripa tiene antecedentes muy claros, como lo señala el mismo Zugasti, en la versión que el pintor Joris Hoefnagel hiciera de América para el frontispicio del libro *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelio (véase ilustración n°5), publicado en Amberes en 1570 (*La alegoría de América* 23). Al respecto, conviene citar la descripción que se hace en la *Frontispicii explicatio* de su imagen femenina:

La ninfa que ves en la parte inferior se llama América, de la cual no ha mucho se apoderó el audaz Vespuccio cruzando el mar y abrazandola con tierno amor. Ella, olvidada de sí y de su casto pudor, está sentada, desnuda por completo, excepto por la cinta que ata las plumas de sus cabellos, la gema con que señala su frente, o las tintineantes ajorcas con que ciñe sus piernas. En la mano derecha tiene una clava de madera con la que sacrifica a los hombres obesos y bien cebados que ha capturado en la guerra, cuyos cuerpos desmembra y quema a fuego lento o cuece en una caldera. Mas cuando le agujonea el hambre devora los miembros crudos recién cortados, todavía chorreando negra sangre y estremeciéndose bajo sus dientes: su alimento es la carne de los vencidos y su oscura sangre, crimen tan espantoso de ver como de contar. ¡Qué representación de bárbara impiedad y desprecio a los dioses! En la mano izquierda ves una cabeza humana recién cortada. He ahí asimismo el arco y las veloces flechas con las que, tensando bien el arco, inflige fatales heridas a los hombres y los mata (Zugasti 2005: 23 y 27).

El texto que acompaña la edición del *Theatrum* de Ortelio ilustra brutalmente las categorías desde las que el Nuevo Mundo comenzaba a ser percibido como un espacio salvaje por el público europeo, en el que, desde luego, los principios cristianos se perdían en una rusticidad nada ajena a la antropofagia. Así, a la luz de dicha descripción, podemos volver nuestra atención sobre los poemas épicos del ciclo araucano, en los que las mutilaciones de los cuerpos adquieren una sintomática densidad metafórica: ya David Quint (1993: 140-147) y, puntualmente, Paul Firbas (2002: 831-846) han reflexionado sobre los significados políticos que adquirió en la modernidad el tópico del cuerpo mutilado o fragmentado, reinterpretado a partir de la *Pharsalia* de Marco Anneo Lucano. En la me-

Ilustración n°5: Alegoría de América. Abraham Ortelius. *Theatrum Orbis Terrarum*. Amberes: 1570. Grabado de Joris Hoefnagel.



didada de que el cuerpo humano es un microcosmos que refleja la perfección del macrocosmos universal, fue legítimo para toda una tradición épico-narrativa ver en la sujeción y sometimiento riguroso del cuerpo humano una alegoría de la destrucción de aquel gran cuerpo constituido por la nación, por la *civitas*. En el caso de Luciano, estamos ante una representación cruda de la sociedad romana que se ha separado en dos bandos (republicano y cesarista) después de cien largos años de guerra civil; mucho después, para 1569, Alonso de Ercilla, habría de proponer en su poema *La araucana* una lectura no muy alejada de dicha interpretación. Al respecto, Paul Firbas apunta que “[l]a exploración de los cuerpos en su interioridad física y la segmentación de sus miembros para acceder a su conocimiento presentan analogías notables con la exploración de nuevos territorios, la captura de cuerpos humanos y la conquista de

otras sociedades” (2002: 837). Ciertamente, el cuerpo es un icono privilegiado, en la medida de que es un microcosmos, para escenificar los procesos mediante los cuales ese *otro territorio* se descubre como una maravillosa anatomía. El primer encuentro, consignado prístinamente en la descripción del grabado del libro de Ortelius y en la épica americana de mediados del XVI, será brutal tanto para los americanos como para los cristianos que sufrirán la violencia de quienes se resisten a la sujeción del Imperio. Sin embargo, América no sería solo la encarnación violenta de esa Amazonas cruenta que decapita a los españoles y pasea por encima de sus miembros descuartizados, que supo captar Philippe Galle en sus *Personificaciones* ya para inicios del XVII (véase ilustración n°6), sino también un espacio sagrado en el que habría de cumplirse la promesa de la Nueva Jerusalén de *Isaías* 40, de la Jerusalén Celestial de *Apocalypsis* 21, cuyo diseño corográfico se puede apreciar, por ejemplo, en el diseño que Felipe Guamán Poma de Ayala realizó de la “ciudad del cielo” (véase ilustración n°7). El discurso teopolítico, pues, traerá consigo un género en el que esa articulación ya mencionada entre Retórica y Teología permitiría la representación simbólica de un espacio ordenado por los sistemas ideológicos del Antiguo Régimen: se trata de la corografía. Esta, junto con la épica, constituye uno de los instrumentos más efectivos para colonizar el espacio de los nuevos territorios, pues su función es justamente más ideológica que científica en términos empíricos: no se trata necesariamente de una topografía que detalle minuciosamente el terreno que habrá de ser representado por la cartografía, sino del relato fundacional que va de la mano con la descripción moral del espacio, la *urbs*, y de la comunidad que en él habita, la *civitas*.

Además, debemos considerar que la corografía no siempre se enuncia directamente como género específico, sino que, sobre todo, aparece o bien disimulada o bien inscrita en otro que tenga más prestigio, como es el caso de la poesía épica o heroica. La tradición corográfica derivada del mundo grecolatino consolida una tradición

Ilustración n°6: Alegoría de América.  
Philippe Galle, *Personificaciones*. 1581 - 1600



Ilustración n°7: Diseño de la  
“Ciudad del Cielo”, consignado  
en la *Nueva coronica y buen  
gobierno*.

retórica de alabanza denominada *laus urbis*.<sup>3</sup> Esta, además, se re-

<sup>3</sup> Conviene precisar los significados diacrónicos que el término *corografía* ha tenido a lo largo de su historia. El geógrafo griego, Claudio Ptolomeo (natural de Ptolemaida en época del helenismo), en su *Geographikè hyphégesis* (*Guía geográfica*), tal y como lo recuerda R. L. Kagan (1999: 33; 2004: 384), explica que la *corografía* (del griego *χωρα*, que significa “espacio”, “región” o “país”) es uno de los tres métodos científicos para conocer el mundo natural. Junto con la cosmografía (estudio del universo y sus partes) y la geografía (estudio de la tierra y su relación entre partes continentales y masas de agua), la corografía venía a ser una descripción minuciosa de los detalles más pequeños de los lugares. Ya para 1533, Petrus Apianus, en su *Cosmographicus Liber* afirma que la corografía es lo mismo que topografía; es decir, una suerte de vista de plano que estima las peculiaridades del terreno (Kagan 1999: 33-34). La corografía, pues, desde sus primeras definiciones y posteriores aplicaciones ha sido siempre una descripción detallada, imaginada o no, del espacio y de la gente que lo ocupa. Además, dicho término viene a ser el más antiguo de la tríada formada por las disciplinas *chorographia-topographia-geographia*, puesto que nace como una de las ramas de la astrología (Curry 2005: 682).

Por otra parte, en lo que toca a la tradición clásica asimilada directamente durante los siglos XV y XVI, cabe destacar que el tratado geográfico más antiguo y leído —que se conserva en latín— es la *Chorographia* (también conocido por los títulos de *Cosmographia* y *De situ orbis* en la tradición manuscrita) de Pomponio Mela. Se cree que nació en Tingitana, ciudad de Hispania, y se sabe que concluyó su obra el año 44 d. C. en época de Claudio. P. Mela no solo se limitó a incluir en sus descripciones noticias etnográficas e históricas, sino que, además, introdujo diversos *mirabilia* propios de los lugares descritos. Quizá un hecho que no se destaca a menudo es el del origen *literario* de los tratados geográficos. Por ejemplo, conviene recordar que Estrabón de Amasia (hoy, Ponto) en sus *Geographiká* utilizó como fuente no solo a Eratóstenes, Hiparco y Polibio, sino que partió principalmente de Homero. Así, el libro III de su tratado nos refiere hechos y descripciones de una Hispania que él nunca visitó con otra materia que no sea la de su imaginación. En tal sentido, P. Mela —y quienes lo imitaron a lo largo de la historia— tuvo siempre en cuenta el modelo clásico de las descripciones geográficas como uno que no solo debe atender las necesidades objetivas de lo que hoy entendemos por “ciencia”, sino también las subjetivas que permiten la reelaboración de una realidad ajustada a las creencias y necesidades políticas de una comunidad. Para la segunda mitad del siglo XVII (*circa* 1650) la corografía se divorció de la disciplina astrológica, como se aprecia en el tratado de Bernhardus Varenius, *Geographia generalis* (Curry 2005: 682).

Por su parte, ya en materia propia de la épica culta, el poema de Ariosto, *Orlando furioso*, incorporó elementos de la corografía para aproximar al público lego las geografías fabulosas conocidas solo por eruditos durante la Edad Media. En el canto X, 69-76 Ruggiero conduce al maravilloso corcel alado, Hipogrifo, por encima de diversos reinos e islas. Mas ya en el canto XXXIII, 96-101 es Astolfo quien sobrevuela el continente europeo desde los Pirineos hasta los confines de la península Ibérica. Luego, recorre todo el norte africano hasta llegar, en la octava 102, a los dominios de Senapo, emperador de Etiopía. El poeta señala que en dicho reino las gentes conocen

lacionó tempranamente con discursos narrativos como la épica y la hagiografía<sup>4</sup> en los que de una u otra manera convenía fijar en la memoria de los lectores una relación firme e incuestionable entre las figuras del santo o el héroe respecto de un espacio, cuya comunidad de habitantes, reconociese como modelo paradigmático. En ese sentido, no debe sorprendernos encontrar, por una parte, en las hagiografías santarrosinas extensos pasajes en los que se describe la ciudad y el ornato de Lima como una manera de establecer correspondencias entre sus cualidades y las de la santa; por otra, en la poesía épica se buscará afirmar la pertenencia de la materia narrada a un espacio o, más precisamente, un reino o ciudad. Para la primera década del seiscientos tenemos el caso de *Armas antárticas* de Juan de Miramontes Zuázola, en cuyo canto I, entre las octavas 74 y 88, el autor incluye un elogio de la ciudad de Lima.<sup>5</sup>

---

el cristianismo y realiza una detallada descripción de los méritos de sus ciudades, así como de las riquezas de sus tierras. Uno de los pocos estudiosos que ha señalado puntualmente la relevancia del poema ariostesco en este sentido respecto de la épica colonial es, sin duda, Paul Firbas (2006b: 69-71).

Asimismo, este episodio, en el ámbito de la épica colonial, ya había sido imitado en *Carlo famoso* (Valencia, 1566) de Luis Zapata, XXXII 25 y ss y XXXVI 30 y ss; y en *El Bernardo o victoria de Roncesvalles* (Madrid, 1624) de Bernardo de Balbuena, XV 165-186, XVI, XVIII 94-113.

<sup>4</sup> Tema que ha sido notablemente comentado por Thomas J. Heffernan. El autor se refiere a la “comunidad de creyentes” que posibilita, mediante su fe, la consagración del culto de la santa o el santo (1992: 16-17, mi traducción). Asimismo, sobre el uso político e ideológico de los relatos hagiográficos —sobre todo hispánicos— véase el capítulo “De la hagiografía a la historia nacional” en Javier Pérez-Embuid Wamba (2002: 303-374).

El mismo Thomas J. Heffernan (1992: 19) explica cómo el hagiógrafo debe establecer una relación muy clara entre el *locus* del santo respecto de la comunidad de lectores que comparte la ciudadanía con el mismo. Para el autor, el hecho de que la hagiografía medieval haya tenido que dejar de lado los intereses “estéticos”, propios de la *elocutio*, para favorecer la difusión del dogma fue uno de los principales motivos que fortalecieron la estrategia retórica del *laus urbis*. Por eso, luego, las corografías —ya desde 1383 para el caso del *Regiment de la cosa publica* de Francesc d’Eximensis (Kagan 1999: 54-55)— asumirían, sobre todo en el período de la dominación musulmana, la necesidad de exaltar la sangre de sus mártires cristianos. La importancia de la vida de mártires y santos en la *civitas* radicaba en la búsqueda del prestigio, en la necesidad de ser una suerte de “paraíso terrenal”, de *civitas Dei*.

<sup>5</sup> Así en el canto I de *Armas antárticas* de Juan de Miramontes Zuázola (circa 1609) se aprecia cómo la historia de la conquista del Perú va de la mano de una

Así, llegamos a dos textos fundamentales para comprender cómo la construcción simbólica de un espacio femenino (y una comunidad ligada al mismo) permite que Lima se erija como un modelo paradigmático dentro del sistema de representaciones establecido por el imaginario imperial: se trata de *Fundacion y Grandezas de la muy noble, y muy leal Ciudad de los Reyes de Lima...*<sup>6</sup> del jesuita criollo Rodrigo de Valdés, impreso en Madrid en 1687 y de *Vida de Santa Rosa de Santa María...*<sup>7</sup> de Luis Antonio de Oviedo y Herrera, conde de la Granja, impreso a su vez en Madrid en 1711. Ambos textos, separados entre sí por poco más de 20 años, representan, acaso, dos de los intentos más notables por consolidar una imagen simbólica de la ciudad de Lima, no solo entendida desde una perspectiva del cuerpo femenino, sino, sobre todo, como aquella ciudad, como aquella *civitas Dei*, que pone coto final a la teopolítica providencialista unidireccional de los Austrias. Más aún, que termina por consolidar aquella respuesta que he denominado mitografía criolla.

En el caso del texto de Valdés, estamos ante una eficaz corografía que, por *lectio facillior*, ha sido leída como un poema épico<sup>8</sup> (véase

---

descripción de la derrota del mundo andino. Para ello entre las ya citadas octavas 74 y 88 del mismo canto el autor incluye un elogio de la ciudad de Lima o *laus Urbis*. Ahí Pizarro es comparado con el legendario Rómulo Quirino, fundador de Roma, ciudad que la grandeza de Lima evoca. Esta será siempre comparada con ciudades ilustres del pasado como Roma o Jerusalén.

<sup>6</sup> El título completo de la obra es *Fundacion y Grandezas de la muy noble, y muy leal Ciudad de los Reyes de Lima, insigne corte, Cabeza Tres vezes Coronada del Perv, Rico Lucido esmalte de la Corona de España, que ciñe, al Circulo Eterno de dos Mundos, nuestro Augusto Invicto Monarca, tres vezes Grande Emperador de las Indias: Celebradas a Coros de vna, y otra lengua, en Quartetas heroycas de verso Hispano-Latino*. Madrid: Imprenta de Antonio Román, 1687.

<sup>7</sup> Su título completo es *Vida de S[anta] Rosa de Santa María, natural de Lima y patrona del Perú. Poema heroyco*. Madrid: Juan Garcia Infançon, 1711.

<sup>8</sup> Cito por la *editio princeps* de 1687. El ejemplar se conserva en la bóveda de la Colección especial de la BC-PUCP. Los números arábigos corresponden a las cuartetas y las letras son correlativas a los versos de las mismas. Cuando haga referencia a las notas marginales del poema citaré de acuerdo con la página correspondiente.

Quizá la confusión de la crítica que ha visto en el poema de Valdés un ejemplo de poesía épica (principalmente Mazzotti 1996 y Carlos García-Bedoya 2000: 91, 96-97) parta del hecho de que en la portada principal del libro (que no parece ser la original, pues la interior muestra claramente las intenciones del autor y la pri-

ilustraciones nº8 y 9): ciertamente el poema tiene un tono heroico que tiene que ver con la lectura providencialista que el jesuita realiza respecto de la historia de la fundación de la capital virreinal, mas su relato no se concentra sobre un *epos limensis* encarnado en un héroe, sino sobre la historia misma de su fundación. Uno de los aspectos más interesantes del poema radica en las extensas notas que acompañan al mismo; rasgo que evidencia la necesidad que tenía el autor por cerrar la interpretación de su texto, en caso fuese comentado y leído por europeos que pudiesen tergiversar el sentido de sus cuartetas.

Así, en los versos liminares del poema, el jesuita habla de una *Peruvica Ariadna* (3d) que representa paradigmáticamente a la castidad y fidelidad femeninas. El sentido mitográfico de dicho pasaje se complementa justamente con las notas que conducen su interpretación:

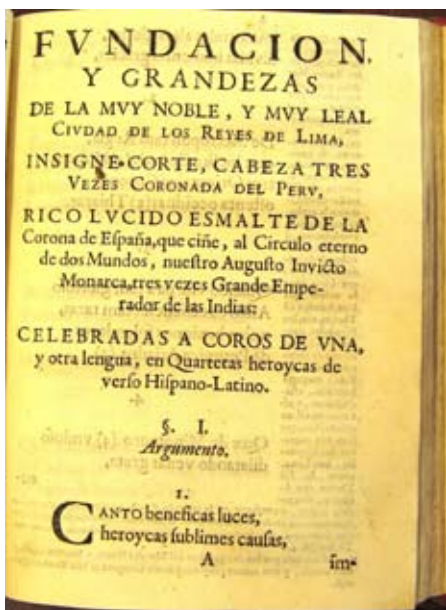
Quando usurpa à tam glorioso  
Astro excellencias tam raras,  
Quàm benignos splendores  
Dà *Peruvica Ariadna*.

---

mera, aquellas propias de quienes realizaron la edición póstuma) antepone lo que parece ser un componente retórico del poema como una marca de género textual. Si bien en la portada del libro, en efecto, figura como título del mismo *Poema heroico hispano-latino...*, tan solo una lectura de los preliminares aclara velozmente la confusión: tanto la “Licencia del ordinario” del licenciado don Alonso Portillo y Cardos, como la “Licencia” de Manuel de Moxica y la “Fè de Erratas” de don Martín de Ascarça refieren al libro en cuestión bajo el título *Fundación y grandezas* (en algunos casos *Grandezas*. . .) que se consigna en la portada interior, la cual he dicho antes parece ser la original. En dicha portada figura como una especificación formal, al final del extenso título, el hecho de que las “grandezas” hayan sido “CELEBRADAS A COROS DE VNA, / y otra lengua, en *Quartetas heroicas del verso Hispano-Latino*” (mi subrayado). Si bien existe toda una cuestión sobre la recepción del poema en un círculo erudito (secular y monástico) consignado en los preliminares del poema respecto del estilo híbrido de su lengua, solo resta explicar aquí que en el poema el término *heroico*, como ya lo explicado anteriormente, es usado en su plena amplitud semántica vigente en la época. Por lo demás, solo resta notar que el título del libro (propuesto como original) sigue una tradición corográfica ampliamente reconocida que no solo se deja ver su semejanza con *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena (Nueva España 1604), sino que además se puede verificar en los múltiples ejemplos consignados por R. Kagan en su estudio sobre las ciudades del territorio hispánico (1999: 26, 30-32).



Ilustraciones nº 8 y 9:  
 Portada exterior del poema,  
 aparentemente realizada  
 póstumamente por los editores  
 de la Compañía de Jesús.  
 Portada interior en la que se  
 conserva lo que, según los  
 paratextos, es el título original  
 de la obra.



Quæ de Minotauro undoso  
 dilatando venas grata,  
 auríferas, generosa  
*Christianos Theseos salva. . .* (3, 4, mi subrayado)

Al respecto, la interpretación que hace de las cuartetos resulta más que reveladora: la constelación de Ariadna, que Valdés reconoce sobre Lima, traslada su sentido mitográfico al de su propia historia. Lima, al igual que Ariadna es una mujer honrosa de estado, honor y estimación que le entregó a Teseo, ahora alegoría de los españoles, las hebras de oro para conducirlo hacia América. Inmediatamente, pues, reclamará el jesuita criollo que "... no quiera Dios, que sean tan ingratos los españoles, con Lima, como lo fue Theseo con Ariadna, dexandola acabar y consumir en lo retirado de este nuevo mundo..." (p. 2, nota 3). Lima es ahora, sin duda, el espacio en el que se reescribe el pasado mitológico europeo; el cual no deja de ser altamente aleccionador. Si bien la ciudad, en tanto macrocosmos, asume una función femenina respecto de su relación con España, esta no deja de ser crítica. Se trata, en todo momento, de construir una imagen de Lima, y por extensión de América, como el paraíso prometido que debe ser estimado en cuanto tal y, en esa medida, incorporado al imaginario como un elemento prestigioso y necesario para la gran hermenéutica de su historia política.

No obstante, el poema de Valdés todavía reserva la mejor de las analogías para la última parte del mismo. En ella, para clausurar el largo panegírico de la historia de la ciudad, de sus héroes y costumbres, reserva un merecido y retóricamente significativo espacio a santa Rosa de Lima. Así, en las cuartetos 562 y 563 la ciudad de Lima, una vez más, se relaciona con el Imperio Hispánico en una ambigua y sugerente posición femenina:

Quæ de Iesu, Infante Æterno,  
 ostenta nuptiales Arrhas,  
 quando Thalamo glorioso  
 es tam rigurosa Tabla,

Quæ macerando, sustenta  
 virginales carnes castas,  
 accusando deliciosas  
 Plumas lascivas, si blandas. . . (562-563)

Ciertamente, una de las cualidades de Rosa en tanto santa es la de ser esposa de Cristo; sin embargo, los criollos han de sacar mayor provecho a dicha condición. Rosa de Lima, microcosmos que representa a la ciudad y a la comunidad que en ella habita, ha llegado a desposar a Cristo por méritos de castidad y castigo. Así, las “Arrhas”, es decir, los dones que intercambian ambos esposos, representan; por una parte, la bendición de Cristo, quien reconoce y estima los sacrificios de Rosa (y por ende los de Lima y sus habitantes); por otra, los beneficios que habrá de obtener Cristo, acaso el cristiano Teseo, del culto de Rosa, su esposa. Vemos, pues, cómo la identidad femenina del espacio americano, concretamente el de la capital del Virreinato del Perú, ahora acusa rasgos en nada delezna- bles: ya no se trata de un ámbito feroz en el que la muerte es regalo para los conquistadores, sino de un espacio en el que puede florecer la santidad y, desde luego, la unión mística con Cristo.

Llegamos ahora al poema épico del conde la Granja. Su *Vida de Santa Rosa* constituye uno de los intentos más efectivos por hacer patente no solo la vigencia de la teopolítica imperial como afirmación respecto de la hegemonía comercial de los reinos protestantes, sino también por crear una conjunción entre el discurso épico-militar y aquella estrategia de legitimación propia de la elaboración de una mitografía criolla. Rosa de Lima no solo es la heroína que habrá de combatir la idolatría, representada en una ficción del pasado incaico, y la herejía a través de una ingeniosa metáfora que se mezcla con los relatos de piratas, sino también el principio simbólico que articula una alegoría de su vida como la historia providencial del Nuevo Mundo.

Si bien el poema en cuestión amerita un examen más exhaustivo, conviene aquí comentar uno de los aspectos más interesantes del mismo y, hasta la fecha, menos estudiado. En el grabado realizado

por Mathías de Yzala para la portada interior del poema (véase ilustración n°10), se aprecia una interesante reelaboración de varios tópicos. Por una parte, la inmensa rosa que nace del escudo de Lima sigue las tradiciones iconográficas del tronco de Jesé y de los huertos místicos de este derivados. Ahora, Rosa es la flor que nace del mismo escudo. No obstante, es curioso notar que el tallo de la misma es sujetado por la diestra de una alegoría de América que ha perdido los rasgos salvajes y violentos (sus flechas y arco han quedado rezagados a un segundo plano): ya no sujeta la cabeza decapitada de un europeo, sino el tallo de la Rosa que habrá de convertirse en el nuevo paradigma femenino para representar a Lima y a América (véase ilustración n°11).<sup>9</sup> Además, dicho paradigma alegórico se ubica en el mismo plano que la idealizada representación del autor del poema, quien contempla la imagen mística en estado de éxtasis y se inspira al mismo tiempo para escribir su *epos limensis*, en una sugerente reminiscencia a los grabados que ilustran la visión de la isla de Patmos en el *Apocapypsis*. La América salvaje de inicios del XVII ha sido desplazada por una Rosa Mística que porta, en la siniestra (el lado del corazón) una corona jeroglífica de olivos que alude a su nombre y que, además, contiene la imagen del Niño-Esposo; y en la diestra, el ancla que simboliza la esperanza y, a su vez, sostiene una maqueta de la ciudad de Lima. En la versión épica que el conde de la Granja construye del relato hagiográfico de la Santa, su papel como

---

<sup>9</sup> En una comunicación personal, Ramón Mujica Pinilla me recordó que José Flórez Araoz, uno de los principales estudiosos de la iconografía santarrosina, había dejado en sus fichas de investigación consignada la existencia de un óleo de gran formato de fines del siglo XVIII en el que aparecía una versión del grabado de la *editio princeps* del poema del conde de la Granja. Dicho cuadro, lamentablemente, permanece extraviado hasta el día de hoy. Sin embargo, en Bolivia, como parte del IV *Encuentro Internacional del Barroco*, se preparó una exposición de cuadros dedicados a las vírgenes en el Museo Nacional de Arte. Ahí, José Antonio Rodríguez Garrido identificó un cuadro perteneciente a una colección particular (del que muestro un detalle) titulado “Apoteosis del sagrado Corazón de Jesús” y que data del siglo XVIII. Dicho cuadro, como se aprecia en el detalle muestra una composición iconográfica muy similar a la realizada por M. de Yzala en el grabado del poema del conde de la Granja. Curiosamente las dos flores que custodian la Sagrada Forma son Rosa y lo que parece ser una representación similar de Mariana de Jesús, la Azucena de Quito.



Ilustración nº10: Portada interior de *Vida de Santa Rosa de Santa María*, Madrid: García Infanzón, 1711.

protectora de la ciudad ha sido fijado de manera contundente. Sin embargo, se ha llegado más lejos, pues su cuerpo femenino ha reemplazado definitivamente aquel cuerpo feral de América para reforzar la necesidad de ver en el Nuevo Mundo, sobre todo a partir del caso paradigmático de Lima, un nuevo cuerpo místico que ha sido desposado con la imagen de Cristo. Este, a través del gran misterio de la Eucaristía, era ya uno de los más sólidos símbolos que articulaban la cada vez más deteriorada hegemonía de la teopolítica hispánica. Rosa de Lima representaba una nueva oportunidad para preservar su dogma y para reinstaurar su leyenda.

Ilustración  
n°11: Detalle.  
“Apoteosis del  
Sagrado Corazón  
de Jesús”.  
Anónimo del  
siglo XVIII.  
Colección  
particular.  
Cortesía de  
Ignacio Arellano.



### 3. Conclusiones. Santa Rosa de Lima y la nueva ortodoxia americana: los macrorrelatos de la épica y la emblemática en el siglo XVIII

El año de 1711 no solo vio la aparición del poema santarrosino de Luis Antonio de Oviedo y Herrera en Madrid; también presencié la publicación de un libro de emblemas en la ciudad de Fermo, compuesto por Domenico Raccamadori que se titula *Rosa limensis, seu symbola, quibus virtutes, gesta, et miracula Rosæ de S[ancta] Maria exprimentur auctore Dominico Raccamadori in signum obsequii et devotionis* (1711). El libro, que hasta la fecha ha sido citado por es-

casos investigadores, entre ellos Ramón Mujica<sup>10</sup> (2001: 458), constituye una narración emblemática de la hagiografía santarrosina. En este, los episodios más representativos de su vida han sido relacionados con tópicos de la iconografía para, una vez más, legitmar su relación con los símbolos clásicos con la finalidad de establecer una mitografía criolla.

Así, el *Fénix* es uno de los sobrenombres que mejor evidencia la interpretación que de Rosa de Lima hicieron tempranamente los criollos americanos. Con el lema *De funere surgit* (Resurge de la muerte) este emblema (véase ilustración n°12) muestra una imagen muy socorrida por la tradición icónica: se trata del ave fénix quien, como bien se sabe, resurge de las cenizas. Sin embargo, dicho motivo tiene otras connotaciones en la temática santarrosina. La imagen solar en la esquina superior derecha podría ser o bien una alusión a la figura del Rey o bien, siguiendo el esquema narrativo-hagiográfico del libro, una alusión a Cristo-Rey. Sus rayos, pues, si bien motivan la incineración del ave inmortal son a su vez la fuente de su vida renovada. En la leyenda se lee *Diva Rosa in sepulcro novis clarescit miraculis* (La divina Rosa brilla con nuevos milagros desde el sepulcro); es decir, que al igual que la muerte del fénix esta solo debe ver vista como un tránsito hacia una vida renovada y superior. El sepulcro o muerte de Rosa, en definitiva, es la fuente de sus milagros. Lo dicho se confirma en los versos, en los que se lee *Occidit, et felix SURGIT DE FUNERE Phenix;/ sed Rosa clara magis surgit ab igne Rogi* (Sucumbe el fénix y feliz resurge de la muerte; pero Rosa resurge más clara del fuego del sepulcro). Rosa, pues, es asumida como símbolo de la renovación que el Nuevo Mundo representa

---

<sup>10</sup> Hasta la fecha, en el ámbito de los estudios santarrosinos, el nombre verdadero del autor de *Rosa limensis seu symbola* había sido confundido. El cardenal Francisco Barberino (1597-1679) es la autoridad a quien Domenico Raccamadori dedica en última instancia el libro de emblemas. El cardenal proviene de la importante familia de los Barberini, cuyo escudo de armas (tres abejas sobre un campo azur) aparece reproducido en los preliminares del libro. Por lo demás, a Domenico Raccamadori se le conoce tan solo por una obra histórica, *Notizie istoriche della città di Fermo*, que publicó a su vez en Italia a mediados del siglo XVIII.

Ilustración n°12: Emblema  
XXXVII “De funere  
surgit”, Raccamadori,  
Dominico. *Rosa limensis sev*  
*symbola* (Fermo 1711).



dentro de la teopolítica providencial con la que el Imperio Hispánico enfrenta el cambiante siglo XVIII.

No obstante, esa Rosa renovada mantiene todavía una fuerte relación de fidelidad hacia el poder hegemónico: así construye su nueva ortodoxia, ya lo hemos mencionado, como la esposa de Cristo. En el canto IX del poema del conde de la Granja Rosa será llamada “de el Sol Divino, Girasol amante” (IX, 33d). Domenico Raccamadori, consigna dicho motivo en el *index iconographicum* de su *Rosa limensis* como “*Heliotropium Solem respiciens*” (Heliotropo, el que contempla al Sol) y lo distingue con el lema “*Despicit ima*” (véase ilustración n°13). El *heliotropium* es el “girasol”, otra flor que permite comprender por contraste las cualidades de Rosa: el Sol, como se lee en el lema, “desprecia a las cosas más bajas” (*despicit ima*), es decir, las mundanas. Así, aun cuando el sol desprecia al Heliotropo, flor que gira hacia el sol (girasol), “la Rosa humilde alcanza el resplandor divino” (*Rosa divinum, dum tenet ima, Iubar*). La





Ilustración n°13:  
Emblema XVII “Diva  
Rosa eucharistico cibo”,  
Raccamadori, Dominico.  
*Rosa limensis seu symbola*  
(Fermo 1711).

relación metafórica entre Rosa (materia femenina) y el Sol (materia masculina) refuerza la significación femenina que la santa transmite a la simbología de la ciudad de Lima. El girasol y la rosa son, al fin y al cabo, flores o frutos de la tierra que necesitan de la luz solar para crecer. Luz que es la de Cristo y el Rey al mismo tiempo.

Se aprecia cómo la figura de santa Rosa de Lima desde mediados del siglo XVII hasta inicios del XVIII resemantiza una serie de tópicos iconográficos y retóricos, al mismo tiempo que actualiza la teopolítica austriaca del Antiguo Régimen. Dicha renovación forma parte, además, de la construcción de lo que he denominado *mitografía criolla*, estrategia que busca la instauración de un nuevo paradigma de lo hispánico, entendido ahora como *hispanoamericano*. Santa Rosa no es solo una versión criolla de santa Catalina de Siena y su culto no es una simple *imitatio* barroca de los modelos hagiográficos europeos. Su figura y culto constituyen una respuesta que efectivamente actualiza no solo las categorías desde las que se

pensaba el Nuevo Mundo, sino que también pondera nuevos significados para el sistema que la creó. Es por eso que su vinculación con el misterio eucarístico, finalmente, resulta tan importante para comprender su densidad simbólica y política.

Desde la leyenda creada en torno del fundador de la Casa de Austria, el conde Rodolfo de Austria (1218-1291) —según la cual este le cedió el caballo a un sacerdote que caminaba portando la *Custodia*, gesto que le profetizó a su casa el dominio imperial— dicha Familia contó con una patente seguridad providencial sobre sus dominios políticos. Inclusive, como señala Ramón Mujica, Carlos V, “para reforzar el sentido mesiánico de su imperio, publicó un edicto en el que ordenaba que el arzobispo desfilara con la *Sagrada Forma* durante las procesiones de *victoria militar*: esta garantizaba la santidad perpetua y universal de su dinastía” (Mujica2001: 204; Tanner 1993: 207-222, mi subrayado).

Ya para el reinado de Carlos II, estaba más que vigente el decreto del Concilio de Trento, en la sesión XIII del 11 de octubre de 1551, según el cual la celebración del *Corpus Christi* constituía un triunfo sobre la herejía (Mujica 2002: 278). La representación iconográfica de dicho monarca se difundió, durante los siglos XVII y XVIII, a lo largo del sur andino, acaso por la presencia en dicha zona de la festividad de moros y cristianos. En uno de los óleos cuzqueños del siglo XVIII más conocidos sobre dicho motivo, se aprecia claramente como la *columna* sostiene la representación de la Eucaristía (véase ilustración n° 14), la cual, a su vez, es flanqueada por Carlos II en su defensa y por los moros, en su ofensa. Si bien es cierto que la columna representa, en la iconografía cristiana, uno de los improperios de la pasión de Cristo, simboliza, a su vez, a los mártires estilitas (que padecen en la columna como Bibiana o Simeón), pues la defensa de la Eucaristía en tierra de idólatras puede ser motivo de sacrificio (Monreal y Tejada 2000: 469). No obstante, la *columna* con la base y el capitel —como la que se aprecia en el lienzo— parece ser una representación del *árbol de la vida*, es decir, de aquel que “da vida al edificio que sostiene y a todo lo que este significa” (Chevalier 1986: 323).



Ilustración n°14: Defensa de la Eucaristía con santo Tomás de Aquino.  
Anónimo. Escuela cuzqueña (s. XVIII) Iglesia de San Pedro, Lima.

Sin embargo, no tardarán en aparecer reinterpretaciones locales en las que santa Rosa, sin lugar a dudas, habría de actualizar el sentido teopolítico de dicho motivo. En el célebre lienzo que representa la procesión del *Corpus Christi* en el Cuzco (véase ilustración n°15) se puede apreciar cómo santa Rosa antecede la imagen en la que se repite la escena en la que Carlos II ampara bajo su sable el cuidado

de la Custodia Eucarística. Así, no debería sorprendernos que al menos dos lienzos del siglo XVIII fusionen ya la imagen de santa Rosa a la de Carlos II. En uno de ellos (véase ilustración n°16), se aprecia cómo la santa asume una posición reverente respecto de la Custodia Eucarística, siendo ella ahora, y ya no Santo Tomás de Aquino como en la versión de la Iglesia de San Pedro, quien la sostiene. No obstante, en otra versión del mismo siglo (véase ilustración n°17), podemos apreciar cómo se ha intensificado la resemantización del contenido eucarístico en función de una exaltación de la patria chica a través de la figura de santa Rosa: ella no solo es quien sostiene la Custodia, sino que, además, ocupa ahora el lugar de la columna que sostiene el peso teológico del Misterio. Dicha interpretación iconográfica se puede rastrear en el capítulo IX de la hagiografía de González de Acuña, *Rosa mistica*, en la que se explica que la santa fue criada para ser “*columna fuerte à cuio valor auia de fiar Dios el peso de la Religion Christiana nuevamente introducida en las Indias...*” (1675: 95) Dicha definición de Rosa, además, se en-



Ilustración n° 15: Procesión del Corpus Christi, precedida por imagen de Santa Rosa de Lima. Anónimo. Escuela Cuzqueña. Cuzco: Museo de Arte Religioso, siglo XVIII.



Ilustración n°16: Defensa de la Eucaristía con santa Rosa de Lima.  
Anónimo. Escuela Cuzqueña (s. XVIII). Colección particular.

cuentra un eco en el poema del conde de la Granja (I, 92f), cuando Lima es enunciada como “Catholica Coluna” que corresponde a la fortuna de la santa en su virtud de defensora de la fe cristiana. Rosa, transmutada en *columna* (variación iconográfica del *árbol de la vida*), por una parte, representa el sostén de la Iglesia en el Nuevo Mundo (así como su efectivo ejercicio en defensa de la Eucaristía) y, por otra, da a entender que su figura es una suerte de emblema de la iglesia americana, es decir, de la comunidad de españoles americanos que busca ser considerada como el nuevo centro de poder imperial.



Ilustración n°17: Santa Rosa defiende la Eucaristía con Carlos II.  
Anónimo. Escuela Cuzqueña (s. XVIII). Museo de Osma.

Creo, pues, que en dicha resemantización iconográfica de uno de los tópicos más prestigiosos para simbolizar la vigencia ideológica de la teopolítica austriaca, la figura de santa Rosa de Lima nos invita a reflexionar sobre los procesos teológico-retóricos mediante los cuales la comunidad criolla busca su autovalía política.

Podemos concluir que, en una primera etapa, atendemos una consolidación de la ortodoxia austriaca a través de una propagación icónico-literaria de la simbología imperial; hecho que constituye la

afirmación de una teopolítica providencialista que incorpora la existencia del Nuevo Mundo dentro de la Historia de la Salvación. Por otra parte, durante el paso del convulsionado siglo XVII al XVIII, vemos cómo la idiosincrasia colonial de los criollos actualiza la retórica de dicha simbología para afirmarse, en primera instancia, a través de una mitografía criolla que desplaza al pasado grecolatino de su instancia fundadora para erigirse como continuación de la promesa judeocristiana. En segunda instancia, veremos que dicha retórica será utilizada, ahora, para construir una nueva ortodoxia, en la que el mundo americano, sin dejar de concebirse a partir del cuerpo femenino como una prolongación e instancia dependiente de la figura patriarcal (Cristo y el Rey, su imagen mundana), consolida una vía alternativa en la que su participación teopolítica en la preservación de la fe católica habría de ser, sino definitiva, al menos primordial para la existencia del Imperio.

## Bibliografía

CHEVALIER, Jean (dir.)

1986 *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

CURRY, Michael

2005 "Toward a Geography of a World without Maps: Lessons from Ptolemy and Postal Codes". *Annals of the Association of American Geographers*. 95, 3, 680-691.

FIRBAS, Paul

2000 "Escribir en los confines. Épica colonial y mundo antártico". En Mazzotti, J.A. (ed.) *Agencias criollas. La ambigüedad "colonial" en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 191-213.

2002 "El cuerpo mutilado y el género épico en la colonia". En Hopkins, E. *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*. Lima: PUCP, 831-846.

2005 "'Gallardas damas'. Lima colonial como ciudad mujer". *Hostos Review*. 3, 256-267.

- 2006 “Juan de Miramontes Zuázola: armas y letras antárticas”. En Miramontes Zuázola, Juan de *Armas antárticas*. Ed. de Paul Firbas. Lima: PUCP, 15-68.
- 2006 “Una lectura: los héroes en el mapa colonial”. En Miramontes Zuázola, Juan de *Armas antárticas*. Ed. de Paul Firbas. Lima: PUCP, 69-115.
- GARCÍA-BEDOYA, Carlos  
2000 *La literatura peruana en el periodo de la estabilización colonial*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional de San Marcos.
- GLAVE, Luis Miguel  
1998 *De Rosa y espinas. Economía, sociedad y mentalidades andinas. Siglo XVII*. Lima: IEP-Banco Central de Reserva.
- GONZÁLEZ DE ACUÑA, Antonio  
1671 *Rosa mística/ Vida y muerte/ de/ Santa Rosa/ de s[anta] María/ Virgen/ de la tercera orden de s[santo] Domingo, natural de/ la Ciudad de los Reyes Metropoli del Reyno/ del Peru en las Indias Occidentales*. Roma: Nicolas Angel Tinas [BNP].
- GRAZIANO, Frank  
1997 “Expiación colectiva. Santa Rosa de Lima como salvadora del Perú”. *BIRA*. 24, 575-581.  
2002 “Santa Rosa de Lima y la política de la canonización”. *Revista Andina*. 34, 9-45.
- HANSEN, Leonardo  
1664 *Vita mirabilis & mors pretiosa venerabilis sororis Rosæ de S[ancta] Maria limensis, ex Tertio Ordine S[ancti] P[atris] Dominici*. Roma: Nicola Angelo Tirasso.  
1668 *La bienaventurada Rosa Peruana de S[anta] María de la tercera orden de Santo Domingo. Su admirable vida y preciosa muerte*. Trad. de Fr. Jacinto de Parra. Madrid: Imprenta de Melchor Sánchez.  
1929 *Vida admirable de S[anta] Rosa de Lima, Patrona del Nuevo Mundo*. Trad. de Fray Jacinto Parra. Vergara: El Santísimo Rosario.



HEFFERNAN, Thomas

1992 *Sacred Biography. Saints and Their Biographers in the Middle Ages*. Nueva York: Oxford University Press.

KAGAN, Richard L.

1999 *Imágenes urbanas del mundo hispánico. 1493-1780*. Con la colaboración de Fernando Marías. Madrid: El Viso.

2004 “Entre dos mundos: las vistas urbanas de Guamán Poma de Ayala”. En Martínez González, Carlos y Enriqueta Viola Vilar (eds.). *Grafía del Imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*. México: Fondo de Cultura Económica, 378-393.

MAZZOTTI, José Antonio

1996 “Solo la proporción es la que canta. Poética de la nación y épica criolla en la Lima del XVII”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 22, 59-75.

MIRAMONTES ZUÁZOLA, Juan de

2006 *Armas antárticas*. Ed. de Paul Firbas. Lima: PUCP.

MONREAL Y TEJADA, Luis

2000 *Iconografía del cristianismo*. Barcelona: El Acanalado.

MUJICA PINILLA, Ramón

2001 *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Fondo de Cultura Económica-Banco Central de Reserva del Perú.

2002 “El arte y los sermones”. En *El barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito, 219-313.

OVIEDO Y HERRERA Y RUEDA, Luis Antonio (conde de la Granja).

1711 *Vida de [Santa] Rosa de Santa María, natural de Lima y patrona del Perú. Poema heroyco*. Madrid: Juan Garcia Infançon.

PÉREZ-EMBID WAMBA, Javier

2002 *Hagiología y sociedad en la España medieval. Castilla y León. Siglos XI-XIII*. Huelva: Universidad de Huelva.

QUINT, David

1993 *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton University Press.

RACCAMADORI, Dominico

1711 *Rosa limensis, seu symbola, quibus virtutes, gesta, et miracula Rosæ de S[ancta] Maria exprimentur auctore Dominico Raccamadori in signum obsequii et devotionis*. Fermo: Io. Franc. Bolis & fratres impressores & priorales.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando

2003 "Planeta Católico". En *El barroco peruano 2*. Lima: Banco de Crédito, 1-25.

TANNER, Marie

1993 *The Last Descendent of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Haven: Yale University Press.

VALDÉS, Rodrigo de

1687 *Fundacion y Grandezas de la muy noble, y muy leal Ciudad de los Reyes de Lima, insigne corte, Cabeza Tres vezes Coronada del Peruv, Rico Lucido esmalte de la Corona de España, que ciñe, al Circulo Eterno de dos Mundos, nuestro Augusto Invicto Monarca, tres vezes Grande Emperador de las Indias: Celebradas a Coros de vna, y otra lengua, en Quartetas heroycas de verso Hispano-Latino*. Madrid: Imprenta de Antonio Román.

VARIOS AUTORES

1995 *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco de Crédito.

VÉLEZ, Elio

2003 "Épica y hagiografía. La vida de Santa Rosa de Santa María y la legitimación de la identidad criolla". *Patio de Letras*. 1, 121-136.

ZUGASTI, Miguel

2005 *La alegoría de América en el barroco hispánico. Del arte efímero al teatro*. Valencia: Pre-Textos.