Capítulo 6

La emblemática de los siglos áureos en los hológrafos de santa Rosa de Lima

EMILIO RICARDO BÁEZ RIVERA*

Desde el mismo momento de su hallazgo en 1923, las mercedes concedidas por Dios a Santa Rosa de Lima, contenidas en las “Mercedes” o “Heridas del alma” y en la “Escala espiritual” fueron entendidas y denominadas como “gráficos” o “emblemas”, por su propio descubridor, fray Luis G. Alonso Getino. Todavía veinte años después, él mismo afirmó en su libro haber identificado “dos [papeles viejos] de aspecto cabalístico, plagados de *gráficos*, elaborados a tijera con fragmentos papiráceos y con telas de distintos tonos, que estaban pegadas al blanco pliego de papel que sirve de fondo a los *emblemas*” (Alonso, 1943, p. 61; énfasis añadido).

Más recientemente, el director de la Biblioteca Nacional del Perú, Ramón Mujica Pinilla, en un voluminoso artículo, “El ancla de Rosa de Lima: Mística y política en torno a la Patrona de América” (1996), y en su libro *Rosa limensis* (2001) ha insistido en la equiparación irrefutable de las mercedes santarroseñas con los emblemas de la literatura áurea.

El propósito de este capítulo es, por un lado, profundizar en la contextualización del lenguaje santarroseño a tenor de la tradición de la emblemática áurea y, por otro, precisar la distinción entre emblemas

* Departamento de Estudios Hispánicos, de la Facultad de Humanidades, de la Universidad de Puerto Rico.

y empresas en las quince mercedes que figuran en los hológrafos de la primera poeta mística y visionaria de la Hispanoamérica colonial¹.

El emblema

El Renacimiento, heredero del arte de la memoria y cuya tradición se remonta a los orígenes de la epistemología occidental cuando aún no llegaba la imprenta, propició la creación del emblema o la unión de elementos pictóricos con lemas y glosas aclaratorios. La extensa trayectoria de estas composiciones alegóricas, de posible lectura simbólica, se inicia con el *Emblematum liber* (1531), de Andrea Alciato (véase la figura 41), quien los concibió con su forma característica sin sospechar siquiera que con ese raro librito crearía un género literario inmensamente popular, o que él —según Peter M. Daly— sería conocido como “el padre y príncipe de los emblemas” (Preminger, Brogan y Warnke, 1993, p. 326).

De constitución tripartita, la *pictura* era la imagen gráfica o figura, la *inscriptio* hacía las veces del título fraseado a modo de lema y sentencia breve al pie o sobre la imagen y, por último, la *suscriptio* consignaba, por lo general en verso, una explicación más detallada del contenido implícito en la imagen y en el título (Estébanez, 1999, p. 312). Sírvanos un emblema del creador Alciato (véase la figura 42) para explicar cada una de sus partes según lo expuesto.

Bajo el título de “Perfidia”, aparece este emblema cuya *inscriptio* o lema resume su objeto principal, a modo de ejemplo: los aduladores, precisamente, modelan una conducta perversa. La estrofa heterométrica de endecasílabos y heptasílabos italianos alternados es la *suscriptio*, la cual arroja mayor luz a la *pictura*, en conjunción con la *inscriptio*, y caracteriza al camaleón, símbolo del adulador:

1 Comparto esta opinión con Carolina Ibáñez-Murphy (1997). Valiéndome del término “poesía visual” que Rosa Sarabia acuña para comentar el arte poético de Vicente Huidobro en su libro *La poética visual de Vicente Huidobro* (2007), ahondo en la creatividad innovadora de la patrona del mundo panhispánico de ultramar en Emilio Ricardo Báez Rivera (2012).

Figuras 41 y 42. Ejemplar del *Emblematumliber* perteneciente a la Universidad de Glasgow, Emblem Website, Lyon, 1551

Mantiene el camaleón la boca abierta,
y de aire se nutre.
Cambia seguido y toma varios colores
Salvo el blanco y el bermejo.
Así, de común aire se alimenta
el adulator siempre, siempre.
Devora; e imita toda conducta, excepto
la cándida y sincera².

Los emblemas, por su naturaleza didáctica, fueron concebidos para comunicar conocimiento o verdades de manera rápida, edificante y persuasiva, a fin de quedar fijos en la memoria. Se convirtieron en el lenguaje predilecto de las enseñanzas espirituales y morales, a la vez que se configuraron como el código idóneo de la propaganda política y religiosa del Barroco. El pensamiento se moldeó y desarrolló —de acuerdo con José Antonio Maravall— en una cultura masiva de carácter dirigido, que apelaba a la eficacia de la imagen visual: en pocas palabras, “una cultura de la imagen sensible”, difundida por medio de textos impresos, sermones, pinturas, arcos triunfales, túmulos, altares, fuentes artificiales y toda suerte de monumentos magníficos, con el propósito diáfano de llamar la atención del espectador en beneficio de la doctrina a ser impartida (Maravall, 2000, pp. 501-502).

La literatura española es prolija en temas preceptistas, entre cuyas obras se encuentran *Empresas morales* (1581), de Juan de Borja; los *Emblemas morales* (1589), de Juan de Horozco y Covarrubias; la *Philosophia antigua poética* (1596), de Alonso López Pinciano; los *Emblemas moralizados* (1599), de Hernando de Soto; el *Cisne de Apolo* (1602), de Luis Alfonso de Carvallo; los *Emblemas morales* (1610), de Sebastián de Covarrubias y Orozco; la *Idea de un Príncipe Político Cristiano. Representada en cien empresas* (1640), de Diego de Saavedra y Fajardo, y la *Agudeza y arte de ingenio* (1648), de Baltasar Gracián, entre otros tantos títulos y autores.

2 Agradezco a mi colega Roselina Rivera Hernández la revisión de la traducción al español.

Es el propio Maravall quien crea un abanico de términos con los cuales se presumió después de cierta distinción entre los emblemas y las empresas, los enigmas, los jeroglíficos, las divisas y los blasones, entre otros. Pese a los rasgos que comparten todos ellos, Maravall pormenoriza las diferencias principales entre el emblema y la empresa, a la cual se le veda en su *pictura* la aparición de la figura humana completa, cuyo simbolismo resulta más abstracto y su mote más breve y menos declarativo que el del emblema (Maravall, 1972, pp. 152-158).

Maravall también le concede a la Edad Media la transmisión de la representación conceptual bajo las figuras que desfilaron en la heráldica y propone tres influencias significativas en la emblemática áurea. La primera es la utilización como método adoctrinador de los *exempla*, que eran narraciones breves en las cuales se subrayaba el valor de los casos concretos, y de las fábulas, que en este particular, se estimaron muy adecuadas para la expresión de la doctrina, ya que los emblemas representaban comúnmente apólogos entre animales y cosas (Maravall, 1972, pp. 158-161, 164-165). La plasticidad de las representaciones gráficas en vidrieras de catedrales, tímpanos, capiteles y retablos conforman la segunda herencia del medievo en los emblemas, cuyo fin era inculcar la moral, de manera indeleble, sirviéndose de la imagen, cuyo poder comunicativo era capaz de superar el millar de palabras, según reza el dicho.

Con dicho ánimo, obras metódicas de la mística española, como los *Ejercicios espirituales* (1548), de san Ignacio de Loyola, pretendieron educar la voluntad partiendo de lo que el mismo fundador de los jesuitas llamó “el traer de los sentidos”. Por último, la oscuridad de su expresión verbal atraía el ingenio y suscitaba una gustosísima fruición en el grupo culto al cual se dirigía, dado que en el siglo xvii existía un verdadero grupo de lectores familiarizados con los motivos bíblicos, mitológicos e históricos trabajados en esta literatura. Esa “sabrosa dificultad” —así la llama Maravall— funcionaba, igual que la *pictura*, como una técnica de grabado en cuanto incitaba el ingenio a detenerse para desentrañar el sentido oculto, provocando que el concepto se abismara más y persistiera en la mente, en virtud de la intensidad con la cual había sido comprendido (Maravall, 1972, pp. 170-171, 174, 180-184).

La poderosa síntesis simbólica del lenguaje emblemático dominó toda la difusión impresa tanto en Europa como en sus territorios del Nuevo Mundo. La mística más antigua del virreinato de la Nueva España, la venerable madre María Magdalena de Lorravaquio Muñoz (1574-1636), evidencia uno de los rasgos más comunes de la empresa en una de las visiones que narró en su autobiografía espiritual por mandato de sus confesores: “Vi de repente abaxaban *dos brazos bellos* y con *un rotulo* en cada uno y vide muy claramente las letras y q.^e me enderesaban *estos rotulos* al corazon no pude entender lo q.^edezianp.^rq.^e luego se desaparecieron” (Lorravaquio, 1650, ff. 41v-42r; énfasis añadido)³. En efecto, la *inscriptio* solía aparecer en una banda plegada y suspensa en la parte superior o inferior de la *pictura* o sujeta por una mano con su brazo sin más.

Asimismo, no sorprende que, casi un siglo después, sor Juana Inés de la Cruz se hubiera aprovechado de este mismo rasgo para dar nombre al silencio en su celeberrima “Respuesta”:

Buscar efugios para huir de la dificultad de responder, y casi me he determinado a dejarlo al silencio; pero como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún *breve rótulo* para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga. (De la Cruz, 1957, pp. 440-441; énfasis añadido)

La imagen visual que crea este “breve” rótulo explicativo del silencio resulta irónica en el contexto de la carta misma, pues funciona solo como indicador inicial de que su silencio no otorgará nada y que, con esta primera pauta, se desatará una sólida argumentación de autodefensa.

3 A finales de octubre de 2013 salió la primera impresión de este manuscrito en una edición paleográfica y prólogo míos, bajo el título de *Visiones y experiencias extraordinarias de la primera mística novohispana. Autobiografía de una pasionaria de Cristo*, por la editorial de la Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica.

Las “Mercedes” y la “Escala espiritual”

Santa Rosa de Santa María no es la excepción. Los gráficos que representan las mercedes que recibió cumplen cada una de las directrices de la composición de imágenes según la emblemática áurea: se trata de un gráfico comentado con una frase o varias, que adoptan cierto movimiento, al estilo de las bandas curvas o arqueadas con extremos plegados de los códices medievales (véase la figura 43). Compuestas el 23 de agosto de 1616 con el propósito de ilustrar los cuadernos de su autobiografía espiritual, las “Mercedes” o “Heridas del alma” y la “Escala espiritual” constituyen el primer documento de calidad artística de una mística criolla en la Hispanoamérica colonial (véase la figura 44).

Figura 43. “Mercedes” o “Heridas del alma”

Figura 44. “Escala espiritual”, 1616

Fuente: Báez (2012, pp. 108-109).

La frase aclaratoria del primer gráfico santarroseño comienza por indicar que ese y todos los demás corresponden a la “*primera merced de eridas que recevi de Dios*”(énfasis añadido), aclaración que no se volverá a repetir. Esta hace las veces de identificación del mensaje figurativo-verbal, como también hizo el místico de Fontiveros con sus canciones que no tituló pero que encabezó con un epígrafe explicativo. El corazón de tela pegado al pliego en este y en todos los demás gráficos siempre simboliza el alma que, como voz poética-plástica, se expresa de manera verbal en los lemas aclaratorios que son, a nuestro parecer, genuinas líneas poéticas. La cruz, principal símbolo de la pasión de Cristo, ocupa el centro en su totalidad, desde el ápice donde

Figura 45. Primera merced

se ubican la vena cava superior, el cayado de la aorta y la vena pulmonar hasta el ápice inferior del miocardio. Una herida abierta en su aurícula izquierda⁴ se alarga verticalmente, producto de una lanzada.

La poesía de la santa comienza, propiamente, en la *inscriptio*: “Con lansa de asero me irio i se escondio”. La disposición gráfica de sus palabras, no lineal y transgresora de la horizontalidad tradicional del lenguaje —aún para la poesía barroca hispanoamericana—, circunvalan el corazón de tela y adquieren una extraordinaria similitud con los caligramas del poeta surrealista francés Apollinaire, anticipándose a ellos por más de dos siglos (Apollinaire, 1985, p. 81; Gómez de la Serna, 1931, p. 113). Pero Rosa no los inventó (Báez, 2012, pp. 120-1201), sino que —en este y en todos los casos que la divisa se ciñe

4 La vista frontal del corazón busca confundir sus lados. De ahí la inexactitud de Jorge Alberto Rosenbrock cuando identifica la aurícula a la derecha como describe en su estudio inédito *Las heridas de amor en Santa Rosa de Lima* (1996, p. 178). Agradezco a Ramón Mujica Pinilla la gentileza de habérmelo facilitado.

a la forma cardíaca— los intuyó, por frasearlo de algún modo, con genuino valor artístico. Las mercedes santarroseñas producen la sensación lúdica entre la idea y la forma, haciendo la salvedad de que su autora no contó con una formación académica artística, lo cual las hace *sui generis* y más meritorias. Por la ausencia del Amado, cuya figura sugiere la sinécdoque de la lanza, extensión de su brazo, este gráfico se puede considerar como una empresa. La exclusión de la lanza y del brazo, objetos admitidos en la *pictura* de la empresa, obedece a la huida del divino cazador.

El segundo gráfico es uno que, *stricto sensu*, se podría clasificar como emblema en vista de la presencia del Niño Jesús de cuerpo entero. La cruz está hincada en el ápice de los vasos sanguíneos. Una imagen recortada del Niño Dios sentado aparece en el centro de la silueta cordial. El corazón —como *locus*— es, en esta ocasión, una basílica que se identifica con los templos o lugares de oficio sagrado católicos que muestran la cruz en el punto más alto del tejado. En la nave principal rige el Rey de Reyes entronizado en su edad más tierna. La *inscriptio* contiene una declaración que dispara la temperatura del discurso poético: “Aquí descanso Jesus abrasandome el corazon”.

No sería ocioso advertir que la figura del Niño ha sido extraída de una imagen que incluía a la Virgen y quien lo tomaba en brazos, dada la postura de reposo del Niño, como si estuviera en el antebrazo materno, con sus piernas al aire, como suele representarse en la iconografía cristiana. Esta exclusión voluntaria y consciente de la Virgen por parte de Rosa obedece a la naturaleza del contenido teológico de los hológrafos, cuya expresión lírica tiene como fuente la mística nupcial de la pasión de Cristo⁵, quien suele desposarse con sus doncellas jóvenes siendo él apenas un niño.

5 La mística de la pasión crística parte del ideario paulino en torno a la disciplina corporal, expuesto en sus cartas: Romanos 6, 6; 12, 1; I Corintios 6, 18-19; 9, 25-27; II Corintios 4, 10-11; Gálatas 6, 14; Filipenses 1, 20-21; 3, 17-18, entre otros pasajes. A fin de lograr la limpieza de corazón que viabiliza el encuentro íntimo con la Divinidad, esta vía espiritual alcanzó su plenitud con los estigmas de Francisco de Asís (1181/1182-1226), en La Verna (1224), con quien la contemplación gana un nuevo eje en la pasión de Cristo: la *imitatio crucis*, que sería premiada con la estigmatización de cerca de 350 personas más —casi

Figura 46. Segunda merced

El tercer gráfico bien pudiera visualizarse como emblema o empresa, por la presencia del espíritu de Dios que habita la totalidad del alma. Dios *está* de cuerpo entero, aunque paradójicamente incorpóreo por su esencia espiritual. Por lo general, por Dios se entiende a la Trinidad, pero también a Dios Padre, de quien ya existían imágenes de cuerpo entero en la iconografía del catolicismo renacentista. Dentro del corazón que

todas mujeres —desde la Edad Media hasta la época actual en la tradición cristiana-católica. Especialmente en ellas, la *imitatio crucis* se concibe desde la óptica amorosa y nupcial, cuya fuente primera se identifica en el Cantar como en la exégesis simbólica de Orígenes (185/186-254) y los escritos de san Bernardo de Claraval (1090-1153).

Figura 47. Tercera merced

muestra dos pares de alas, otro corazón completamente blanco representa a Dios. Cada una de las cuatro alas lleva escrita la frase “Buena para Dios”, a modo de mote que las justifica, a la vez que anuncia el imperativo de la elevación espiritual del alma.

Sobre los laterales y terminando en la parte superior del corazón, la *inscriptio* dice: “El campo del corazón lo llenó Dios de su amor haciendo morada del”. Si tomamos la revelación de san Juan Evangelista de que Dios es amor (1 Carta de Juan 4, 8), entonces la voz lírica de este verso-lema iguala la presencia de Dios por medio del amor como atributo suyo; así Dios, todo él, mora en el interior del alma. Esta tercera merced cumple con el número total de emblemas o empresas que contiene el primer pliego de papel; en el segundo se ubican las doce restantes que serán clasificadas del mismo modo.

El emblema de la cuarta merced presenta la cruz que se yergue tocando el borde superior de una circunferencia céntrica y oscura en su interior, semejante a un abismo del cual emerge la imagen recortada —no en contorno— de una paloma en vuelo, rodeada de una nubosidad lumínica. Al lado derecho del ápice del miocardio,

una mano con su antebrazo empuña un trozo de tela que representa el cálamo. Sobre el tronco de vasos cordiales se impone la *suscriptio*: “Aquí padese el alma una impasencia S.^{ta}”, rayana con la reacción de la voz lírica juancrucista en su “Cántico espiritual”: “¡Ay!, ¿quién podrá sanarme? / Acaba de entregarte ya de vero” (De la Cruz, 1982, p. 26).

La *inscriptio* o lema versal rodea el órgano receptor, dice: “Corazón lleno del divino amor aquí escribe fuera de sí”. Este es un emblema y no una empresa, debido a la figura de la paloma en vuelo, antonomástica del Espíritu Santo, y que es una representación corpórea completa de la Tercera Persona divina. Para no ser prolijo, amerita resumir que las mercedes quinta, sexta, séptima y octava constan de la *inscriptio* y de la *pictura* solamente. En la quinta merced, el rayo que atraviesa el corazón se identifica con Jesucristo, quien acuñó la metáfora ontológica de la luz para sí, cuando afirmó: “Yo soy la luz del mundo” (Juan 8, 12), por eso pudiera considerarse como emblema.

Figura 48. Cuarta merced

La sexta merced exhibe una ballesta sin disparar, cuyo proyectil atraviesa de lado a lado el corazón, de modo que cumple con la sinécdoque del brazo del cazador divino y admite su lectura como empresa. La séptima merced parece anfibológica, pues un brazo es el que porta el crucifijo en el centro del corazón, con lo cual la empresa resultaría favorecida; sin embargo, el crucificado aparece de cuerpo entero y es a quien alude la *inscriptio*: “Alle al que ama mi anima tendrele i no le degare”, de modo que puede interpretarse como emblema.

Por último, la octava merced es un emblema que apunta a la presencia *in absentia* del amado, en el clavo que le deja en el alma, en la epidermis cardiaca, en calidad de arras de sus desposorios. La segunda ocasión en que se volverá a repetir la combinación textual de *inscriptio* y *suscriptio* es en la novena y décima mercedes. De manera muy creativa, la santa coloca, en un círculo blanco y céntrico del corazón, la *suscriptio* de la novena merced: “Solo sana / quien ia la- / bra con / amor”.

La *inscriptio* casi cerca por completo la figura cordial: “Llagado corazon con el fuego del amor de Dios en cuya fragua se labra”. Además, remite al conocimiento de que el círculo más claro donde se fragmentan las frases de la *suscriptio* es la fragua, de color incandescente, donde el divino herrero la forja purificándola con amor; es decir, consigo mismo. Acto seguido, en el emblema de la décima merced, la *suscriptio* ocupa la parte superior y expresa: “Enferma estoy de amores / ofiebre quemuero de ella”. Cercando el órgano receptor, la *inscriptio* es un verso del Cantar de los Cantares que percute sus sílabas de austero latín: “Fulcite me flóribus, stipate me malis. quia amore Languo” (Sostenedme con flores, cercadme de manzanas, que estoy enferma de amor. Cantar de los Cantares 2, 5). Con este verso latino —posiblemente de la Vulgata— Rosa de Lima sella la relación de sus vivencias místicas remitidas al confesor, su destinatario culto, y restringe el alcance de su poesía visual al círculo muy pequeño de su o sus confesores, como era lo acostumbrado.

Las mercedes decimoprimer y decimosegunda son empresas que sugieren la relativa cercanía letal del divino cazador por el arpón de fuego y el dardo que atraviesan sus respectivos corazones. Es la decimotercera merced la que, de nuevo, impone el rasgo restrictivo del

Figura 49. Novena merced

emblema por la aparición del corazón crucificado, que se contempla desde la espalda de la cruz; por ello, luce de cuerpo entero en virtud de su simbología mística.

La decimocuarta merced denota una transformación del alma crucificada que ha adquirido un par de alas de distinto color con dos lemas grabados: “Amor puro” —ala derecha— y “Temor santo”—ala izquierda—. Al pie de la cruz se localiza la *inscriptio* en forma piramidal: “La / vida / es cruz”. Además, se conecta con una especie de cuerda a la *suscriptio*, que es una sentencia escrita debajo del primer peldaño de la escalera y que se sitúa en el centro de todo el segundo pliego de papel, la cual reza: “Desata Señor el nudo que me detiene”.

Figura 50. Décima merced

Para finalizar, la decimoquinta merced es un emblema que continúa la acción transformadora del alma de la merced anterior, pues el corazón desclavado vuela con tres pares de alas sobre el extremo superior de la cruz. La *inscriptio* resulta fragmentaria, con frases cortas y una descripción más extensa de lo común: “Arrobo. embriaguez en la bodega, secretos del amor divino, o dichosa union abraso estrecho con Dios”. El

Figura 51. Decimocuarta merced

alma adopta una fisonomía de serafín con tres pares de alas que, por su bicromatismo, representan a Dios Padre y Espíritu Santo por ser blancas —primer y tercer par de alas—, igual que a Dios Hijo por ser del color de la tela del corazón —segundo par—. Las tonalidades y el orden de distribución de los tres pares de alas connotan la Trinidad de la que participa el alma en vuelo deífico de consumación mística.

Figura 52. Decimoquinta merced

Cierre

Ante el desconocimiento de si la santa leyó tratados o libros de emblemática, queda subrayar que pudo haber aprendido este lenguaje de sus propios confesores, expuestos constantemente a colecciones de *exempla* y a toda suerte de bibliografía emblemática de corte doctrinal, para la redacción de sus sermones, cuando no para la fijación mnemotécnica

de un motivo que les inspirara una predicación oral. Directa o indirectamente aprendida, lo cierto es que comporta una más de las hebras que conforman el complejo tejido intelectual de la poética de la primera santa del mundo hispánico de ultramar.

Referencias

- Alonso, L. (1943). *Santa Rosa de Lima, patrona de América. Su retrato corporal y su talla intelectual según los nuevos documentos*. Madrid: Aguilar.
- Apollinaire, G. (1985). *Caligramas*. Madrid: Cátedra.
- Báez, E. (2012). *Las palabras del silencio de Santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*. Madrid: Iberoamericana y Vervuert.
- De la Cruz, J. (1957). Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz. En A. Salceda (ed.). *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz*, iv. México: Fondo de Cultura Económica.
- De la Cruz, J. (1982). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Estébanez, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Gómez de la Serna, R. (1931). *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ibáñez-Murphy, C. (1997). *¿Primera escritora colonial? Santa Rosa de Lima: sus Mercedes y la Escala Espiritual* (tesis inédita de doctorado). Universidad de Arizona, Arizona, Estados Unidos.
- Lorrovaquio, M. (1650). *Libro en que se contiene la vida de la Madre Magdalena, monja professa del Convento del S.^r S. Jeronimo de la Ciudad de México, hija de Domingo de Lorravaquio, y de Ysabel Muñoz su legítima mujer*. Austin: Universidad de Texas.
- Maravall, J. (1972). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones.
- Maravall, J. (2000). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Mujica, R. (1996). El ancla de Rosa de Lima: Mística y política en torno a la Patrona de América. En J. Flores (ed.), *Santa Rosa de Lima y su tiempo* (pp. 53-209). Lima: Banco de Crédito del Perú.

- Mujica, R. (2001). *Rosa limensis*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo de Cultura Económica y Banco Central de Reserva del Perú.
- Preminger, A., Brogan, T. y Warnke, F. (eds.) (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Rosenbrock, J. (1996). *Las heridas de amor en Santa Rosa de Lima*. Inédito.
- Sarabia, R. (2007). *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid: Iberoamericana y Vervuert.