

EL BARROCO, ARTE HISPANICO

El Barroco representa, por su propagación y por su irradiación a otros países, uno de los momentos más trascendentales en la historia de las artes. Este estilo, que tuvo como sello caracterizante la voluntad de crear hacia el infinito, tuvo tres focos luminosos en las cortes de Madrid, México y Lima. Así la 'cosmovisión' barroca quedó establecida en las dos riberas del Atlántico, lo que da la pauta y perspectiva necesarias para poder entender por qué este arte es primordialmente hispánico. En este estudio vamos a analizar el Barroco de Indias, principalmente con el objeto de que se destaque el hecho de que desde sus comienzos fue no sólo típicamente español, sino hispanoamericano. Se trata de un arte de arquitectura. La iglesia de Santo Domingo de Oaxaca es un buen ejemplo. Es, también, una manera cortesana en la que el buen decir es requisito ineludible. Recuérdese la cortesía del teatro de Ruiz de Alarcón. Presenta, además, una poesía sensual, rica en sonoridades como ilustra la obra de Bernardo Balbuena. Finalmente, posee una profunda simbología religiosa como atestigua el *Triunfo parténico*, de Sigüenza y Góngora. Tal vez la contemplación de la fachada de la Universidad de Cuzco — antiguo colegio de la Compañía — puede servir para establecer un primer entendimiento de lo que es esta manera artística. La idea dinámica que impera en la forma y la apetencia ornamental son evidentes. Se observa una herencia clásica en el uso de las columnas jónicas y corintias, pero adaptada a un nuevo genio que se columbra en el arco truncado, en las medidas en volumen y en la intensificación de motivos antropomórficos y embleáticos.

Ocurre que el término *barroco* ha sido aplicado especialmente al arte y la literatura alemana, y quizá esta conno-

tación germánica haya prevalecido cuando, ampliándose el significado, ha sido utilizado para hacer referencia al siglo xvii en Italia, Inglaterra, Francia y España. Creemos, sin embargo, que la expresión de este movimiento no obtiene una exégesis adecuada, si no se posee una clara perspectiva de su centro hispánico, ya que un estilo se caracteriza donde tiene mayor apogeo, y no se sitúa ni en los orígenes ni en los sectores laterales. Tácitamente se acepta por los eruditos entendidos el hecho de que la literatura y las artes en general del siglo xvii poseen su expresión barroca más rica y compleja en el mundo hispánico. Sin embargo, la tendencia general ha sido la de considerar el movimiento como una expresión europea, dando poco énfasis, en los mejores casos, a la producción allende el Atlántico. Numerosos trabajos han sido dedicados a la definición y al entendimiento del Barroco. La diversidad de aproximaciones al problema literario se debe, en parte, a la hostilidad a plantear el hispanismo de este siglo xvii ¹. A ello ha ayudado la falta de perspectiva histórica objetiva. Sin embargo, y quizá debido a intereses históricos creados, el Barroco ha atraído y atrae, para ser negado o alabado, a casi todos los que estudian el proceso evolutivo del arte y la literatura. Basta acudir a los trabajos de investigación de Mark, Wellek y Calcaterra para obtener la información precisa de la asiduidad con que se ha tratado el tema ².

La simple acepción *barroco* no ha sido recogida sin lucha. Todavía hay quienes no la admiten con signo positivo, pero el número de éstos es cada vez menor ³. El vocablo, que

¹ Excepción elogiosa es la del profesor HELMUT HATZFELD, en su estudio *El predominio del espíritu español en las literaturas del siglo XVII*, en *Revista de Filología Hispánica*, III (1941), págs. 9-23.

² JAMES MARK, *The uses of the term Baroque*, en *Modern Language Review*, vol. 33 (1938), págs. 547-563; RENÉ WELLEK, *The concept of baroque in literary scholarship*, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Baltimore), vol. V, núm. 2 (diciembre de 1946), págs. 77-109; CARLO CALCATERRA, *Il problema barocco*, en *Questioni e Correnti di Storia Letteraria*, Collana diretta da Attilio Momigliano, Milano, 1949.

³ En Francia, el uso del término barroco ha sido combatido insistentemente por los teorizadores del clasicismo.

había sido sugerido para mofa de un arte sin clasicismo, ha venido a ser por paradoja histórica un concepto que se aviene bien con el sentido contemporáneo de las artes en la búsqueda sin fin de nuevos medios de expresión. El estudio de la perspectiva cronológica aclara lo sucedido. Una singular anécdota ha ajustado el término. El siglo xviii propagó la derrota del escolasticismo, y la *Encyclopédie* impuso una nueva manera filosófica. Esta *Weltanschauung* suponía el estilo barroco como una tendencia caótica, bárbara, sin rigor científico y especialmente fanática. Encontraron la palabra *baroco* como la designación *ad hoc* para tal período; es decir, lo bautizaron con el nombre de un silogismo extravagante y ridículo. La premisa general afirmativa (A) conducía a la premisa menor negativa particular (O), para concluir con un juicio particular negativo (O). Era, por tanto, un raciocinio *bizarre*. En esta trayectoria interpretativa, Winckelmann utilizaría el vocablo en 1755 para indicar un arte de mal gusto. Jacobo Burckhardt generalizó el concepto en el siglo xix con una ligera variante; lo aplicaba en la arquitectura al momento de decadencia que siguió al Renacimiento, centrándolo en la expresión de la Contrarreforma en Italia, Alemania y España.

En el siglo xx, la historia del término dio un giro definitivo. Los métodos de estudio más rigurosos y exigentes y menos emocionales favorecieron este cambio. Un discípulo de Burckhardt formuló una nueva valorización. Heinrich Wölfflin abrió una nueva axiología a la crítica con su obra *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1915. En ella se establece en forma positiva que el Barroco es un arte independiente, diferente del Renacimiento y de significación propia. Señala cinco categorías para probarlo: *das Malerische, Tiefe, offene Form, Einheit, Unklarheit*. Estas abstracciones críticas se oponen a otras tantas renacentistas: *das Lineare, Fläche, geschlossene Form, Vielheit* y *Klarheit*. Quedaban así clasificadas las dos corrientes artísticas. De las categorías barrocas, la tercera ofrece notable interés, pues ha sido apli-

cada a la literatura ⁴. Wölfflin la explica en la forma siguiente:

En el siglo xvi las partes del cuadro se ordenan en torno a un eje central; si no lo hay, ateniéndose a un perfecto equilibrio de las dos mitades del cuadro, lo cual, aunque no siempre se pueda definir fácilmente, se percibe muy bien por el contraste que ofrece frente a la ordenación libre del siglo xvii. Es un contraste como el que se designa en mecánica con los conceptos de equilibrio estable e inestable. Pero el arte representativo del Barroco va decididamente contra la afirmación de un eje central. Desaparecen las simetrías puras, o se disimulan con toda clase de desplazamientos del equilibrio ⁵.

Oskar Walzel aplicó este concepto a la literatura en un substancioso estudio. Analizó la 'forma abierta' en la obra de Shakespeare, y llegó a la conclusión de que la variedad de énfasis en los actos, las agrupaciones asimétricas y el número de caracteres menores suponían una técnica barroca ⁶. Desde el ensayo de Walzel, 1916, este estilo abarca también las letras.

El Barroco es una corriente cultural que se refiere a todas las manifestaciones del arte. En ello están de acuerdo los críticos. Se ha precisado la época. Wellek lo fija entre las últimas décadas del siglo xvi hasta la mitad del siglo xviii ⁷. Américo Castro coincide al colocarlo entre el Renacimiento y el Siglo de la Ilustración ⁸. En la vertiente hispanoamericana se prolongó con más insistencia en el siglo xviii. Picón Salas ⁹ posee reveladoras páginas sobre el tema. Se ha estudiado y fijado también su significación en la literatura.

⁴ La quinta, *Unklarheit*, es también muy sugeridora para las letras de este período, y ha sido traducida al castellano como *claroscuro*.

⁵ ENRIQUE WÖLFFLIN, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, (Biblioteca de Ideas del Siglo xx, dirigida por José Ortega y Gasset), 2ª ed., Espasa-Calpe, 1952, pág. 179.

⁶ OSKAR WALZEL, *Shakespeares dramatische Baukunst*, en *Jahrbuch der Shakespeare-gesellschaft*, LII (1916), págs. 3-35.

⁷ R. WELLEK, *The concept of baroque...*, estudio cit., pág. 87.

⁸ AMÉRICO CASTRO, *Las complicaciones del arte barroco*, en *Tierra Firme* (Madrid), núm. 3 (1935), pág. 168.

⁹ MARIANO PICÓN SALAS, *De la Conquista a la Independencia*, 2ª ed. correg.

Fue una revolución de formas y de ideas, y no una mera secuencia del período anterior. El clasicismo, aunque admirado, no bastó para satisfacer el ansia de nuevas soluciones. Se creó un teatro propio. Lope de Vega dogmatizó los cánones. La poesía descubrió el poder lírico de la metáfora, y Góngora inició el rico y complejo culteranismo. La prosa se retorció ingeniosamente aplicando nuevos procedimientos expresivos. La sátira alcanzó su mayor hipérbole. En resumen, el artificio fabricó una nueva dimensión rompiendo los límites naturales, y dio un formidable impulso hacia la comprensión moderna del arte.

La literatura barroca acepta seis categorías fundamentales. El procedimiento empleado para su definición responde al método de Wölfflin. El suizo formuló *a posteriori* sus conceptos generales después de haber acudido al estudio directo de la plástica. El análisis de los textos hispánicos ha dado como fruto la determinación de un número de coordenadas o directrices¹⁰. Estas son: arte de corte, educación cristiana, forma abierta, dinamismo, hipérbole e intensificación de los procedimientos estilísticos.

Herbert Cysarz sugirió el término *Hofkunst* para el Barroco vienés¹¹. Tal designación puede ampliarse al estilo en general, porque es precisamente un arte cortesano. Durante el gobierno de los Habsburgos, el sistema social estuvo regulado desde la corte de los reyes de España o desde las cortes virreinales de México y Perú en América.

y aumentada, México, Fondo de Cultura Económica, 1950. Véanse los capítulos vi, *El Barroco de Indias*, y el vii, *Erudición, temas y libros de la época barroca*.

¹⁰ IMBRIE BUFFUM ha estudiado el período francés comprendido entre 1570-1650, en *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou*, New Haven, 1957. SÁNCHEZ ESCRIBANO ha aplicado el método al drama español: *Wölfflin's principles in Spanish drama: 1500-1700* por SÁNCHEZ ESCRIBANO y D. H. ROATEN, New York, 1952.

¹¹ HERBERT CYSARZ, *Vom Geist des deutschen Literatur-Barocks*, en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (Halle), I (1923), págs. 243-268.

En aquella sociedad palaciega el nacimiento daba el rango y la categoría. Existió, como ha señalado Gustavo Correa, una honra inmanente ¹². La literatura rondaba alrededor de la política de palacio, y, por tanto, la carrera de letras podía significar una escala segura para subir en el riguroso orden jerárquico establecido. Un sentido aristocrático determinó la expresión de las artes. La educación correspondía al estado de hidalguía. Era privativa de la nobleza. Los distingos sociales impusieron una fórmula cortés por la que las cosas se expresaban sin especificarse. Retórica de ingenio o de bien decir. Se esmeró la galanura, se pulimentó la corrección. Algún malicioso pudo haber dicho que esta etiqueta consistió en la manera de quitarse el sombrero. Paralelamente exigía una actitud de representación. El cortesano requería un público. Günther Müller ha señalado con penetración este aspecto ¹³. El estilo barroco buscó impresionar. Acudió especialmente a las formas dramáticas, porque eran el mejor medio para crear el espectáculo. Ruiz de Alarcón se refirió, así lo han señalado Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, a la cortesía como una manera necesaria en la vida. El dramaturgo seguía en ello la trayectoria general de la época; por eso, las fórmulas cortesanas de Calderón se escucharon con gusto en Lima y México. En la poesía, esta tendencia se reflejó en el gusto de enmascarar la confesión directa. Una academia de metáforas escondía el hilo narrativo. El énfasis se acentuó en el esfuerzo ingenioso. Góngora fue el mago de la palabra, a quien más tarde, los simbolistas escogerían por maestro. En la época tuvo fervientes admiradores y seguidores. En América, Juan de Espinosa se declaró su defensor más fervoroso ¹⁴. El colombiano Hernando Domínguez Camargo, autor del *Poema heroico de San Ignacio*

¹² GUSTAVO CORREA, *El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII*, en *Hispanic Review*, vol. XXVI (abril de 1958).

¹³ GÜNTHER MÜLLER, *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock*, Wildpark-Postdam, 1927.

¹⁴ J. DE ESPINOSA MEDRANO, *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España contra Manuel de Faria y Sousa, caballero portugués*, Lima, [1662?].

de Loyola (1666), siguió con entusiasmo inigualado la lección del cordobés. La emoción quedó relegada a un rincón y venció la tensión intelectual y el juego de palabras. Teniendo esto presente, podría defenderse la tesis de que la lírica de Sor Juana fue más un producto de química literaria que eco real de desengaños amorosos. Finalmente esta concepción palaciega predisponía a la alabanza. Y, por eso, la poesía obtuvo a veces fines laudatorios. Así el peruano Pedro de Peralta y Barnuevo compuso un *Canto panegírico u poesías en celebración del maravilloso tiro con que el Príncipe Nuestro Señor mató un feroz toro*, que está en la misma tónica de aquel *Anfiteatro de Felipe el Grande, Rey católico de las Españas... contiene los elogios que han celebrado la suerte que hizo en el toro*, que recogió José Pellicer en Madrid, 1631.

La segunda categoría es la educación cristiana. El Barroco es arte de eclesiásticos y monjas, si no de licenciados ambiciosos. Los ejemplos de virtud ayudaron a comprender el sentido de la tribulación humana. Las alegorías popularizadas en la Edad Media sirvieron para ilustrar el dramatismo de la situación del hombre en el teatro del mundo. La 'cosmovisión' se asentó en una inamovible ortodoxia cristiana. El auto sacramental, un tipo de representación de evidente abolengo medieval, adquirió su expresión más perfecta. Calderón fue el maestro inigualado y, entre sus numerosos discípulos, Sor Juana de la Cruz ocupó un lugar preclaro con *El divino Narciso*. Esta ansia doctrinal, investida de razón dialéctica, trató de dar soluciones a toda clase de preguntas o problemas, incluso en aquellos casos en que sólo una endeble hipótesis cabía formularse. La Contrarreforma, campeona de las ideas del Concilio de Trento (1563), participó activamente en todo tipo de manifestación artística. Esto permitió a críticos como Joseph Nadler, Werner Weisbach y Paul Hankamer insistir en el sentido contrarreformista del Barroco¹⁵. La orden de la Compañía de Jesús fue la que encauzó con más entusiasmo

¹⁵ JOSEPH NADLER, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, vol. III, Regensburg, 1918; WERNER WEISBACH, *Der Barock als Kunst*

este apostolado. La filosofía tenía raíces senequistas, como puede verse en el *Tratado de la tribulación* (1589), de Pedro de Ribadeneira. En la historia se hizo una laudable tarea; un ejemplo fundamental es la *Historia natural y moral de las Indias*, de José de Acosta, obra de excelente documentación informativa, a la vez que, en ocasiones, peregrina. En la literatura podía advertirse sin dificultad una manera religiosa. La épica reflejó este influjo en obras como *La Christiada* (1611), compuesta en el Perú por el dominico español Diego de Hojeda, y que es la epopeya de Cristo. La educación recibida supuso que los caracteres 'mundanos' se acercaran también a la temática sacra. Mateo Alemán, creador del famoso pícaro Guzmán, se olvidó del género para componer en sus últimos años, en Nueva España, una vida devota, *Sucesos de Fray García Guerra, Arzobispo de México*. Valle y Caviedes, probablemente el satírico más audaz e intencionado del virreinato, español 'acriollado' en el Perú, aportó una producción religiosa, que se destaca en la edición de Vargas Ugarte¹⁶. En resumen, el fervor religioso se debió primordialmente al tipo de educación de la época que tuvo uno de sus pilares más firmes en la actitud tridentina.

La categoría tercera es la *f o r m a a b i e r t a*. Aceptamos la denominación de Wölfflin. El arte barroco, como ha indicado el crítico suizo, carece de un eje central que establezca una simetría de elementos. La unidad está conseguida por la subordinación de las acciones secundarias. El tema principal ofrece una unidad mental. La obra literaria así concebida posee más vitalidad y más posibilidades creadoras y también más riqueza de imaginación. Escojamos como ejemplo el poema épico *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* (1624), de Bernardo de Balbuena, obispo de Puerto Rico. Esta obra ha sido estudiada por Van Horne y Frank Pierce. Ambos han coincidido en subrayar la complejidad temática

der Gegenreformation, Berlin, 1921; PAUL HANKAMER, *Deutsche Gegenreformation und deutscher Barock*, en *Epochen der deutschen Literatur*, Stuttgart, 1935.

¹⁶ *Obras de D. JUAN DEL VALLE CAVIEDES*, introducción y notas de R. Vargas Ugarte, Lima, 1947.

y la diferencia de énfasis en los diversos cantos ¹⁷. La conclusión de Pierce es iluminadora. Establece el “uso de profundidad y movimiento frente a la armonía superficial y equilibrada” del Renacimiento ¹⁸. La urdimbre de las descripciones y el artificio poético ofrecen una línea ondulada con variedad en la fuerza de expresión. En los poemas extensos, en general, se advierte esta propensión a la multiplicidad de ejes subordinados. El detalle obtiene suma importancia. La escuela culterana debe situarse también bajo esta categoría. Los símbolos y las metáforas adquieren inusitada proyección y el estilo participa de la retorsión normativa, como puede observarse en el uso del hipérbaton. Barroco es tensión, es lucha por un fin deseable. Especie de situación desesperada con esperanza y con abundancia de contrastes. Un ejemplo, en la dramática, de lo que acabamos de decir, son las escenas primeras de *Las paredes oyen*, de Ruiz de Alarcón. Juan de Mendoza, el protagonista, ocupa una situación inestable en sus amores, pero tiene esperanza. Podríamos fijarnos también en los contrastes violentos de la obra. El personaje citado es espejo de pulido cortesano; su antagonista, don Mendo, lo es, en cambio, de maledicencia. Arte fecundo en su desequilibrio o falta de estabilidad estructural.

Dinamismo es la cuarta categoría. Se percibe en el ademán violento, en la metamorfosis de la imagen, en la acumulación de episodios. La ‘comedia de enredo’ fue el nuevo tipo de la dramática que ilustra las facetas indicadas. Recordemos *Los empeños de una casa*, de Sor Juana. Arte de tramoya, de movimiento y de cambio rápido de escenas. El decorado y la escenografía en general obtuvieron una función preponderante. La representación teatral evolucionó hacia

¹⁷ VAN HORNE, *El Bernardo of Bernardo de Balbuena, a study of the poem with particular attention to its relation to the Epics of Boiardo and Ariosto and its significance in the Spanish Renaissance*, en *University of Illinois Studies of Language and Literature*, XII, núm. 1 (1927); F. PIERCE, *El Bernardo of Balbuena: A baroque fantasy*, en *Hispanic Review*, vol. XIII (enero de 1945), págs. 1-23.

¹⁸ F. PIERCE, *El Bernardo of Balbuena...*, estudio cit., pág. 22.

la ópera, considerada como la síntesis de las artes. Los personajes literarios estaban provistos del magnetismo de la peripecia. Tirso de Molina creó la figura barroca de Don Juan, a la que Américo Castro ha llamado "vendaval erótico". El fraile mercedario vivió tres años en la isla de Santo Domingo y compuso dos comedias de asunto americano con abundancia de episodios, tituladas *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia*, que aparecieron en la *Cuarta Parte* (1635). En esta línea participó también el mesurado Ruiz de Alarcón con obras como *El Anticristo* y *El tejedor de Segovia*. Calderón, que recogió esta corriente y que ofreció la forma más cumplida, triunfó en los teatros americanos. *El gran príncipe de Fez* fue representado en el Colegio de San Pablo en Lima (1674), y la zarzuela *La púrpura de la rosa* fue estrenada en Lima en 1701, en honor del cumpleaños de Felipe V¹⁹. El ímpetu desbarató la reflexión clásica y la intuición sobrepasó el canon.

La hipérbole es la quinta categoría. Se prefirieron las actitudes extremas. Se deseó ante todo ser un asombroso prodigio, un monstruo de ingenio. Virtuosos precoces fueron Bernardo de Balbuena, Sor Juana Inés de la Cruz y Sigüenza y Góngora. El énfasis y el ademán exagerado dieron hinchazón a la prosa. Los descontentos amplificaron la sátira conceptista. Los símiles se hicieron sorprendentes por su audacia o por su maligna intención. Valle y Caviedes cultivó con singular donaire el género agudo y maldiciente en su popular *Diente del Parnaso*. La vena jocosa no perdonó a los médicos. Este tópico lo había manejado Quevedo con marcado efecto. La elaboración dio volutas al estilo y la poesía se hizo geometría. Las fórmulas requirieron una actitud desbordante y peregrina. Puede servir de ilustración un fragmento del romance decasílabo que "Pinta la proporción hermosa de la Excelentísima Señora Condesa de

¹⁹ Véase Calderón's popularity in the Spanish Indies de EVERETT HESSE, en *Hispanic Review*, vol. XXIII (1955), págs. 12-27.

Paredes" de Sor Juana Inés de la Cruz, en el que el trabajado metro refuerza el extraordinario acento:

Pámpanos de cristal y de nieve,
cándidos tus dos brazos, provocan
tántalos, los deseos ayunos:
miseros, sienten frutas y ondas ²⁰.

El Barroco se muestra así como un poderoso esfuerzo por ir más allá de los límites ordinarios.

La sexta categoría responde a la técnica del estilo. Es la intensificación de los procedimientos estilísticos. Las características mencionadas hasta ahora se reflejaron en la manera de escribir. La antítesis, el asíndeton, el contraste, el hipérbaton, la hipérbole — figura retórica —, el oximoron, la paradoja... fueron utilizados en fuertes dosis. Ello no ha escapado a la atención de la crítica; Karl Viëtor y Ernst Robert Curtius han estudiado la retórica de este período ²¹. El ejemplo de la mayor complicación técnica y del más feliz resultado es el *Primero sueño*, de Sor Juana, cuyo comienzo dice:

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las estrellas ²².

Otro caso apropiado es el *Oriental planeta evangélico*, de Sigüenza y Góngora. En ambos poemas, tanto en el de la monja jerónima, como en el del aspirante a jesuita, el uso de los procedimientos expresivos es muy rico e intenso.

Las seis categorías señaladas se complementan entre sí y a veces irrumpen en el campo ajeno, pues, en definitiva,

²⁰ Citamos por la edición de A. Méndez Plancarte, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, pág. 172.

²¹ KARL VIËTOR, *Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung*, en *Germanischromanische Monatsschrift*, XIV (1926), págs. 145-184, y *Probleme der deutschen Barockliteratur*, Leipzig, 1928; E. R. CURTIUS, *Mittelalterlicher und barocker Dichtungsstil*, en *Modern Philology*, XXXVIII (1941), págs. 325-333.

²² Edición de Méndez Plancarte cit., pág. 335.

son abstracciones útiles para guiar al estudioso por la selva intelectual de este estilo.

En conclusión, el Barroco se extendió con similar riqueza y abundancia a los dos lados del Atlántico. Quizá en la vertiente americana se puede observar una mayor insistencia en el adorno y una mayor persistencia en las letras durante el siglo XVIII que en la Península. Se trata de un estilo de signo hispánico que ocupa un lugar preponderante en la historia del arte y de de las letras occidentales ²³.

A. VALBUENA - BRIONES.

University of Delaware.

²³ Bibliografía: *Barroco de América*, de PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, en *La Nación*, Buenos Aires, 23 de junio de 1940; *El espíritu del Barroco*, de GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, Barcelona, 1940; *El Barroco en la literatura mejicana*, de WERNER PEISER, en *Revista Iberoamericana*, VI (1943), págs. 77-93; *Idea de la imitación barroca*, de JOSÉ LÓPEZ-REY, en *Hispanic Review*, vol. XI, núm. 3 (julio de 1943), págs. 253-257; *De la Conquista a la Independencia*, de MARIANO PICÓN SALAS, México, Fondo de Cultura Económica, 1944; *El gongorismo en América*, de EMILIO CARILLA, Buenos Aires, 1946; *Historia del arte hispanoamericano*, vol. II, de DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, Barcelona, 1950; *Baroque and Rococó in Latin America*, de P. KELEMEN, New York, 1951; *Baroque times in old Mexico*, de I. A. LEONARD, University of Michigan, 1959.