



La loa de El divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana

Carmela Zanelli

University of California, Los Ángeles

—[183]→

La importancia de la loa que precede al auto sacramental de *El divino Narciso* reside por un lado en la representación de algunos elementos de la religión nahua tales como la celebración de la ceremonia del *Teocualo* («Dios es comido») en honor del dios Huitzilopochtli como prefiguración del Misterio de la Eucaristía. Además, la loa, como señala Marie-Cécile Bénassy-Berling, pone en escena «de manera alegórica y forzosamente esquemática, la doble conquista temporal y espiritual de América y su interferencia» (307). Esta estrategia discursiva tiene, entonces, como propósito la recuperación¹ tanto de una dimensión estrictamente teológica como la recuperación de una dimensión histórica de las culturas indígenas, siempre dentro de los paradigmas de la cultura occidental. Haciendo una apretada síntesis del argumento de la loa, se observa que los personajes indígenas -América y Occidente- adoran al «dios de las semillas», que no es otro que el «temible» Huitzilopochtli. A

continuación, llegan los personajes europeos -la Religión Católica y el Celo- al suelo americano, hecho que implica la confrontación inmediata de las dos culturas y la represión de los antiguos cultos indígenas. Sin embargo, tras producirse la inevitable sujeción de la población —184→ aborígen por medios militares, los personajes europeos reconocen en las prácticas idolátricas signos que prefiguran la «verdadera» religión. Como resultado, la Religión Católica se propone convertir a los indígenas por medio de la representación teatral del misterio de la Eucaristía en el auto de *El divino Narciso*. De esta manera, los personajes de la loa se convierten en espectadores del auto, el cual surge a modo de ejemplo para lograr la conversión definitiva de los indígenas². Es importante recordar que ni el auto ni la loa estuvieron dirigidos al pueblo indígena mexicano y ni siquiera se debe pensar que la función de la loa haya sido el adoctrinamiento de los indígenas³. Los autos sacramentales se representaban durante la fiesta del *Corpus Christi* para propiciar la reafirmación de la fe cristiana en un ambiente celebratorio.

El divino Narciso y su loa introductoria, como se verá más adelante, se escribieron para ser representados en Madrid. Por lo tanto, el propósito buscado en el presente estudio no es otro que dilucidar los mecanismos retóricos y las fuentes utilizadas por Sor Juana para representar a los personajes indígenas y tratar de esclarecer las motivaciones que subyacen a dicha representación, considerando que los receptores que la poeta tenía en mente eran el pueblo y la corte españoles⁴. Es en este sentido que se advierte el intento de Sor Juana —185→ por recuperar también la dimensión histórica de los pueblos americanos, al percibirse un cierto cuestionamiento de las formas en las que fueron conducidos los procesos de conquista y evangelización de estos pueblos, sobre todo si se toma en cuenta a quiénes iba dirigida la representación.

Para abordar la doble estrategia seguida por la monja mexicana es necesario definir la función que cumple la loa en la economía de la totalidad de la obra. A partir del ejemplo de Calderón de la Barca, las loas se elevan al nivel de los autos que preceden sin perder su carácter introductorio. En este sentido, la loa de Sor Juana no es la excepción ya que ésta se convierte en el punto de

articulación de distintos niveles textuales, sean éstos *intratextuales* (relación con el auto), *intertextuales* (fuentes discursivas que sirven de base a la totalidad de la obra) y *extratextuales* (circunstancias de la representación a las que la loa refiere)⁵.

Como se vio previamente, es evidente que el auto corresponde a un nivel de representación englobado en la loa, en la medida que los personajes de la loa terminan siendo los espectadores inmediatos del auto. El auto corresponde, entonces, a un nivel intratextual con respecto a la loa y nos encontramos frente a la utilización del recurso del «teatro dentro del teatro».

Si se observa el tramado intertextual, la loa sirve no sólo para introducir al auto, sino, como en el caso presente, reproduce de alguna —186→ manera parte de su problemática⁶. En todo auto sacramental hay un *asunto* y un *argumento*; el asunto es siempre el mismo -la representación del misterio de la Eucaristía- mientras que hay una gran variedad de argumentos que corresponden a los diversos ropajes utilizados para discutir el asunto⁷. Se puede utilizar una historia divina, histórica, legendaria o mitológica -como el caso del auto estudiado- para dramatizar el tema o asunto. Desde la primera escena del auto de *El divino Narciso*, el personaje de la Naturaleza Humana -al asumir momentáneamente el papel de autora de la obra que se está a punto de representar- ilumina mediante un comentario metatextual los dos niveles que configuran la alegoría, los que a su vez corresponden a las dos matrices discursivas principales de *El divino Narciso*: el texto del Antiguo Testamento representado por el personaje de la Sinagoga y la antigüedad pagana representada por el personaje de la Gentilidad. De la primera, la autora tomará el sentido -o cuerpo de la idea- y de la segunda, las voces -es decir, «los poéticos primores / de la historia de Narciso» (*Auto*, I: 147-148)⁸.

—187→

La loa de *El divino Narciso* no es un auto en miniatura dado que no trata precisamente de la representación de la Eucaristía a través de un argumento de la mitología o historia nahua como podía esperarse. La loa refleja hasta cierto punto la problemática del auto al sugerir que la cultura americana podría

ser argumento digno para representar el misterio eucarístico, aunque no llega propiamente a hacerlo. Sin embargo, al incorporar Sor Juana a la cultura indígena mesoamericana en la loa, la eleva al establecer un paralelo con esa otra antigüedad más conocida y aceptada como era la cultura grecolatina. De este modo, el punto de contacto entre los ritos americanos y los cristianos se cristaliza a través del auto que recoge la alegorización de la fábula clásica de Eco y Narciso. Es el personaje de la Religión Católica quien establece este nivel de identificación entre las dos culturas paganas, al ofrecerles a América y Occidente el auto para que sepan «que también había / entre otros Gentiles, señas / de tan alta Maravilla» (V: 425-434). Sor Juana responde, de este modo, al problema teológico que supuso el «descubrimiento» de América, es decir, determinar el estatuto de estos pueblos paganos con respecto a la Ley de Gracia⁹.

—188→

Según Edmond Cros, el aporte de la loa consiste en enfatizar «las semejanzas que existen entre las tres [religiones] para poner de manifiesto lo esencial de su elemento común [...] Las particularidades de los cultos azteca, o antiguo, no son más que el ropaje de que [se] sirve el demonio [...] para ocultar el verdadero Dios» (83). Robert Ricard, por su parte, señala que las analogías establecidas entre la comunión y el bautismo y los ritos aztecas le sirven a Sor Juana para evidenciar que estos últimos son acciones fraudulentas inventadas por el demonio (234). Esta perspectiva es evidente en el siguiente parlamento de la Religión Católica.

si aquesta infeliz tenía
un Ídolo, que adoraba,
de tan extrañas divisas,
en quien pretendió el demonio,
de la Sacra Eucaristía
fingir el alto Misterio.

(V: 426-431)

Ahora bien, examinando más en detalle los elementos que permiten al personaje-intérprete de la loa -es decir, la Religión Católica- reconocer una cierta anticipación del cristianismo en los rituales celebrados por América y Occidente, destacan la ceremonia nahua del Teocualo y la purificación que precede a dicha ceremonia. La primera corresponde, grosso modo, al sacramento de la comunión y la segunda al sacramento del bautismo. Curiosamente, la aproximación de la Religión Católica a estas costumbres es dual, tal como señala Jorge Checa, y puede ser entendida de forma ambivalente (200). Por un lado, «el Teocualo y otros ritos sangrientos no son sino cultos maliciosamente incitados por el demonio», los cuales son interpretados como una desfiguración o como «remedos» de las Sacras Verdades. Por otro lado, parece insistirse en la posibilidad de asimilar a las poblaciones indígenas al Cristianismo, tomando como base el parecido de sus ritos a los ritos cristianos (Checa 198-199). Aquí se insistiría en una prefiguración o «cifra» de esas mismas verdades en [—189→](#) los ritos americanos. Méndez Plancarte, por su parte, enfatiza la gran originalidad del asunto de la loa sorjuanina, la cual podría haber sido titulada *El Verdadero Teocualo*, en la medida que se alude al rito previamente mencionado que consiste en la confección de la estatua de Huitzilopochtli hecha de cereales amasados con sangre humana, en la que los indígenas figuraban la muerte de su dios, y que se repartía como «comunión» (LXXII-LXXIII).

Antes de determinar cuál es la interpretación que prevalece, es oportuno ver el contexto en el que ocurre la celebración de los ritos nahuas. La primera escena de la loa se abre con la danza del Tocatín, donde indios e indias se encuentran ataviados con mantas y huipiles, llevando en las manos plumas y sonajas; mientras bailan, canta el personaje de la Música, quien exhorta a todos los presentes a participar en la fiesta del Gran Dios de las Semillas, epíteto que constituye para José Rojas Bez una «humanista y acertada sustitución» del temible y sangriento dios guerrero Huitzilopochtli (57). La alusión velada a este dios nahua evidencia la estrategia seguida por Sor Juana, la cual consiste en ofrecer una representación más asequible de las culturas

americanas, sin dejar de mencionar, aunque de manera indirecta, los sacrificios humanos¹⁰.

La presencia del canto (y en este caso también de la danza) convierte al texto en ritual festivo de carácter litúrgico. Lo curioso es que la «liturgia» resaltada en la primera escena de la loa sea nada menos que el ritual pagano en honor de Huitzilopochtli. Es muy revelador advertir que éste reciba el mismo tratamiento festivo de la liturgia católica que también se hace extensivo a los ritos paganos de la Antigüedad clásica como ocurre en la primera escena del auto de *El divino —190→ Narciso*. De este modo, Sor Juana presenta los ritos indígenas en un contexto de toda solemnidad y respeto¹¹.

Prevalece entonces la segunda interpretación de los signos culturales indígenas, porque a pesar de ser fruto de la inspiración diabólica, este significado negativo se subordina al sentido positivo, es decir el aprovechamiento de las semejanzas formales de los dos cultos -el indígena y el cristiano- para propagar la fe cristiana (Checa 200-201)¹². Por ello, el proceso que significaba considerar a la mitología de la antigüedad clásica como un borroso vestigio de una revelación inmemorial desfigurada era una tesis compartida por Calderón y Sor Juana y por los intelectuales de la época (Méndez Plancarte LVI). Lo interesante es que esta prefiguración de la religión católica se haga extensiva a los ritos y culturas americanas en la loa que nos ocupa, en la loa de *El cetro de José* y en el *Teatro de Virtudes Políticas* de Carlos de Sigüenza y Góngora, sólo para citar ejemplos de la literatura novohispana¹³. Esta concepción de la prefiguración de evidente raigambre agustiniana y paulina se ve complementada por el universalismo cultural propuesto por la cultura jesuítica de la época. El jesuita Athanasio Kircher fue uno de los primeros en establecer puntos de contacto entre la antigüedad clásica y los pueblos americanos recién descubiertos, especialmente los pueblos mesoamericanos¹⁴.

—191→

La discusión anteriormente expuesta corresponde a la interpretación, por momentos ambivalente, hecha por Sor Juana de los elementos rituales del

pueblo nahua. Se trata de la recuperación de la dimensión teológica del pasado indígena mediante un particular proceso de exégesis. Podemos suponer que primero Sor Juana construye su descripción de los rituales indígenas a partir de fuentes históricas tales como la *Monarquía Indiana* de Juan de Torquemada y posiblemente, otras informaciones provistas por Carlos de Sigüenza y Góngora¹⁵. A esta base informativa, Sor Juana superpone la lectura que de estos signos hace su personaje -la Religión Católica- la que sigue los pasos exegéticos de San Agustín en *Sobre la doctrina cristiana*¹⁶. Como se advirtió previamente en la loa, no se trataba de alegorizar el misterio de la Eucaristía sino de dramatizar el mecanismo de construcción de una alegoría posible, es decir, destacar «una situación o un enunciado externamente falsos [los cuales] dirigen nuestra atención hacia un mensaje real desde el punto de vista —192→ simbólico» (Checa 200). Esta es una de las dimensiones del tramado intertextual seguido por Sor Juana en la loa y corresponde a la recuperación de la dimensión teológica de la cultura indígena. Una segunda dimensión corresponde a la recuperación histórica de la cultura indígena -particularmente el proceso de conquista y la manera en la que se condujo la evangelización en el Nuevo Mundo- los cuales, creemos, son interpretados sin ambivalencias.

La llegada de los españoles perturba la armonía y festividad de las celebraciones iniciales. Aparecen la Religión Católica de dama española y el Celo, disfrazado de Capitán General (representando de esta manera, el brazo armado de la religión). Como primera reacción la Religión insta al Celo a que castigue a la Idolatría que celebra sus supersticiosos cultos; sin embargo, antes de permitir un acto violento por parte de Celo, la Religión decide invitarlos a que abracen de forma pacífica la «verdadera» religión. Esta vacilación de estrategias es evidente en el siguiente parlamento del personaje.

Yo iré también, que me inclina
la piedad a llegar (antes
que tu furor los embista)
a convidarlos, de paz,
a que mi culto reciban.

La respuesta de los indígenas a esta especie de Requerimiento es de autoafirmación de sus derechos antiguos y de rechazo a la imposición del nuevo culto. América señala, por ejemplo: «¿Qué Naciones nunca vistas / quieren oponerse al fuero / de mi potestad antigua?» (II: 113-115). Por su parte, el Occidente reacciona con estupefacción frente a exigencias que no alcanza a comprender: «¿Qué Dios, qué error, qué torpeza, / o qué castigos me intimas? / Que no entiendo tus razones [...]» (II: 156-158). Es revelador que se señalen estas reacciones de absoluta perplejidad frente a acusaciones que no se entienden, —193→ frente a derechos de un rey y un dios que se encuentran demasiado lejos para ser aceptados.

El fracaso del requerimiento pacífico va seguido por la acción militar. Los indígenas se encuentran aterrorizados por las armas desconocidas. La descripción de tales acciones se da desde su punto de vista y añade más dramatismo a la escena; se advierte el espanto producido por las armas de fuego y por los soldados a caballo, los cuales son interpretados como un ser monstruoso mitad humano, mitad animal¹⁷.

OCCIDENTE ¿Qué abortos el Cielo envía
en contra de mí? ¿Qué armas son éstas,
nunca de mis ojos vistas?

AMÉRICA ¿Qué rayos el Cielo vibra
contra mí? ¿Qué fieros globos
de plomo ardiente graniza?
¿Qué Centauros monstruosos
contra mis gentes militan?

La tercera escena se inicia con la rendición de los indígenas frente al poderío militar español; sin embargo, éstos declaran orgullosamente la defensa de sus propias creencias y el ejercicio de su libre albedrío, aun en situación de cautiverio. Sorprende sobremanera, el orgullo de América, personaje indígena femenino, quien ya antes le había exigido al Occidente que desoyera las razones de los europeos para así proseguir con la observación del culto al Dios de las Semillas. Ahora, América se resiste a someterse ideológicamente a la Religión Católica y por lo tanto piensa resistir a las «intelectivas armas», tal como se observa en el siguiente pasaje.

Si el pedir que yo no muera,
y el mostrarte compasiva,
es porque esperas de mí
que me vencerás, altiva,
como antes con corporales,
después con intelectivas
armas, estás engañada;
pues aunque lloro cautiva
mi libertad, ¡mi albedrío
con libertad más crecida
adorará mis Deidades!

(III: 226-236)

Vemos que están presentes aquí las dos tendencias seguidas en las campañas de evangelización. Primero, la supresión violenta de los cultos paganos y luego el sometimiento pacífico. Esta vacilación con respecto a las estrategias a seguir revela un cierto cuestionamiento a los modos seguidos por las campañas de evangelización cristiana en el Nuevo Mundo. En este sentido Sor Juana aparece más audaz que teólogos como Francisco de Vitoria y Domingo de Soto sin llegar a sostener las posiciones defendidas por Bartolomé de las Casas (Bénassy-Berling 309). Sor Juana parece exigir, mediante su crítica, que no se escandalice «a los indios con procedimientos violentos que corrían el riesgo de impermeabilizar los corazones a la predicación ulterior —

195→ de una religión de amor» (Bénassy-Berling 309). De este modo, en el proceso de recuperación de la dimensión histórica, Sor Juana utiliza para la reconstrucción apretada de los procesos de conquista y evangelización las informaciones disponibles de crónicas y relaciones. A esta reconstrucción también superpone una interpretación crítica de tales acontecimientos siguiendo, posiblemente, la discusión filosófica sobre la «Guerra justa» desarrollada por Vitoria, Soto y Las Casas.

Dejando de lado la compleja arquitectura intertextual, importan sobremanera las referencias a las condiciones extratextuales de la representación de la obra presentes en la loa para determinar hacia dónde apunta esta doble recuperación de la cultura indígena. Al final de la loa, los personajes enfatizan el hecho que la representación tendrá lugar en Madrid y no en México. El Celo le cuestiona a la Religión Católica que la obra, habiendo sido escrita en México sea representada en Madrid; a lo que la Religión responde: «¿Pues es cosa nunca vista / que se haga una cosa en una / parte, *porque en otra sirva?*» (el énfasis es nuestro, V: 446-448). ¿Sirva para qué? ¿Cuál es el propósito de representar este auto sacramental y su loa introductoria en Madrid? Recordemos que los espectadores últimos y externos de todo el conjunto textual son el pueblo y la corte españoles. Estos necesitan el auto, donde se establecen relaciones de analogía entre los ritos cristianos y la mitología grecolatina, para primero entender y luego incorporar dentro de sus paradigmas culturales al mundo pagano americano representado en la loa. De este modo, lejos de tratarse de la difusión propagandística de la religión católica, Sor Juana habría buscado la difusión de las culturas indígenas americanas en el mundo europeo y particularmente en el mundo español. En otro momento, el Celo le cuestiona también a la Religión que incorpore a las Indias en una obra que se representará en Madrid. El personaje de la Religión replica que los personajes indígenas son —196→ «especies intelectivas», para las cuales no «habrá distancias que estorben / ni mares que les impidan» (V: 470-472). Los personajes indígenas son ideas abstractas que representan sin impedimento alguno «lo que se intenta decir». Cabría preguntarse, entonces no sólo ¿qué se intenta decir?, sino ¿quién lo intenta decir? No es gratuito que

sean los personajes indígenas quienes critiquen la violencia de la conquista militar y que se resistan a abrazar una religión que no comprenden.

Por otro lado, estas referencias explícitas a las circunstancias de creación y la discusión entre el Celo y la Religión Católica sobre el lugar ideal de la representación permiten destacar a esta última como la autora tanto del auto como de la loa. Una vez más, Sor Juana, siguiendo los pasos de Calderón, deja señales de cómo fue construida la obra en cuestión. Y al igual que en el auto, es también un personaje femenino el que se desprende del conjunto y el que se erige como la autora no sólo de la obra que se va a representar (el auto) sino de la loa misma. La Religión aclara que el auto fue escrito por encargo, introduciendo el ubicuo *tópico de humildad* o de la *falsa modestia* y al hacerlo se refiere a las circunstancias reales de la composición del auto, el cual fue resultado de un encargo hecho a Sor Juana por la condesa de Paredes, tal como señala Méndez Plancarte en sus notas. La Religión Católica (como la propia Sor Juana, más tarde, en la *Respuesta*) insiste en que lo que escribe no es fruto de la osadía, sino de la obediencia:

Demás de que el escribirlo
no fue idea antojadiza,
sino debida obediencia
que aun a lo imposible aspira.
Con que su obra, aunque sea
rústica y poco pulida,
de la obediencia es efecto,
no parto de la osadía.

(El énfasis es nuestro, V: 449-456)

—197→

En las dedicatorias, se ofrece la obra a diferentes personas e instancias administrativas de la Metrópoli: «a su Reina esclarecida», «a sus Supremos Consejos», «a las Damas», entre otros. América dedica la obra a los ingenios de España y aprovecha para hablar de su propio ingenio.

a sus Ingenios,
a quien humilde suplica
el mío, que le perdonen
el querer con toscas líneas
describir tanto Misterio.

(V: 481-485)

Nuevamente se repite el *tópico de la humildad*, el cual inevitablemente se articula en tanto polo opuesto de la empresa osada. Sin embargo en esta segunda ocasión el papel de la autora ha sido asumido por el personaje indígena de América; es ella la que pide perdón por sus «toscas líneas» en la representación del Misterio de la Eucaristía y podría parecer que América pide disculpas por los «borrones» y «remedos» que constituyen los elementos de su cultura con respecto a la «verdadera» religión¹⁸. De hecho, tanto ella como Occidente están casi convencidos de las virtudes de su nueva creencia. Al final de la loa estos personajes dicen «que ya / conocen las indias / al que es Verdadero / Dios de las Semillas» (V: 489-492). Por otro lado, América no es la única que pide disculpas a sus notables —198→ espectadores, también el Celo pide perdón postrado, quizá para disculparse por los excesos cometidos durante la conquista militar (Comunicación personal con José Pascual Buxó)¹⁹.

Tratar de responder satisfactoriamente a las interrogantes antes propuestas supondría aventurar la hipótesis de la necesidad que tiene la poeta de proveer una representación asequible y atractiva para el público europeo de las culturas americanas, las cuales también presentan una sombra del Creador y de la «verdadera» fe en sus ritos autóctonos, aun cuando se trate del sacrificio humano²⁰. De este modo, Sor Juana recupera la dimensión teológica de las culturas indígenas. Por otro lado, la representación orgullosa del pueblo indígena, a través del personaje de América -con quien Sor Juana en parte se identifica- y la presencia de cierta dosis de cuestionamiento al proceso de

conquista y a las campañas de evangelización corresponden a la recuperación de la dimensión histórica de dicha cultura.

Esta obra es una muestra de la necesidad que tienen algunos españoles-americanos por reconocerse como individuos distintos de los —199→ peninsulares. Los criollos, en tanto hijos de los primeros conquistadores se sienten con derecho de ocupar las tierras conquistadas. A partir de mediados del siglo XVII hay un estudio histórico del pasado histórico distinta de la aproximación cronística de las décadas pasadas. Esto permite a criollos como Sor Juana y Sigüenza y Góngora la apropiación del pasado y la historia de ese suelo para inventar y enaltecer una patria distinta de la española. Por ello, sostenemos que este doble proceso de recuperación de la cultura indígena en la loa sorjuanina implica quizá la emergencia de formas de una conciencia criolla, que se filtra a través de una brillante manipulación del discurso y la retórica dominantes²¹.

Obras citadas

Bénassy-Berling, Marie-Cécile. *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Checa, Jorge. «El divino Narciso y la redención del lenguaje». *Nueva revista de filología hispánica* 38.1 (1990): 197-217.

Cros, Edmond. «El cuerpo y el ropaje en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 39. 1, 2 y 3 (1963): 73-94.

Díez Borque, José M. «Teatro y fiesta en el barroco español: El auto sacramental de Calderón y el público: Funciones del texto cantado». *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica* 396 (1983): 606-642.

Genette, Gérard. *Figures, Figures II, Figures III*. Paris: Éditions de Seuil 1966, 1969, 1974.

———. *Palimpsestes*. Paris: Éditions de Seuil, 1982.

—200—→

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

Méndez Plancarte, Alfonso. «Estudio liminar». Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas Tomo III. Autos y Loas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. VII-XCVIII.

Moraña, Mabel. «Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XIV: 28 (1988): 229-251.

Lockhart, James. *The Nahuas After the Conquest. A social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth Through Eighteenth Centuries*. Stanford, California: Stanford University Press, 1992.

Parker, Alexander A. «The Calderonian Sources of *El divino Narciso* by Sor Juana Inés de la Cruz». *Romanistisches Jahrbuch* 19 (1968): 257-274.

———. «The *autos* as drama». *The allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales*. Oxford & London: The Dolphin Book Co., 1943.

Ricard, Robert. «Sur *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz». *Nouvelles Études Religieuses* (1935): 215-226.

Rojas Bez, José. «Sor Juana y *El divino Narciso*: Síntesis americanista del "matrimonio divino"». *Cuadernos americanos* 2.1 (1988) 47-63.

Ryan, Michael. «Assimilating New Worlds in the Sixteenth and Seventeenth Centuries». *Comparative Studies in Society and History* 23: 4 (1981): 519-538.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

