

EL RETRATO Y LA ALEGORIA SATIRICO-BURLESCA
EN ROSAS DE OQUENDO

Pedro Lasarte

University of Rochester

Entre las tempranas obras satíricas hispanoamericanas se destaca el largo romance de Mateo Rosas de Oquendo, *Sátira a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*, obra que a pesar de ser repetidamente mencionada en los manuales e historias de la literatura, todavía no ha recibido una adecuada atención crítica. Desde las primeras aproximaciones al poema, las de Antonio Paz y Melia y Alfonso Reyes, se vienen repitiendo algunas opiniones que se limitan a subrayar su valor histórico y documental, pero que no toman en consideración sus cualidades más propiamente literarias¹. Nuestro propósito en este breve ensayo es, entonces, el de llevar a cabo una lectura atenta de dos segmentos de la *Sátira* para poder así señalar un aspecto de lo que se nos presenta como un interesante e ingenioso texto literario del período colonial.

-
1. La *Sátira*, de 2020 versos, ha sido accesible al lector en dos transcripciones modernas, aunque no siempre fidedignas, del Ms. 19381 de la Biblioteca Nacional de Madrid, folios 1r-26v. La primera por Antonio Paz y Melia, en el *Bulletin Hispanique*, 8 (1906), 257-278, y la segunda por Rubén Vargas Ugarte en su *Rosas de Oquendo y otros* (Lima: Tipografía peruana, 1955), pp. 3-50. Véase también Alfonso Reyes, "Sobre Mateo Rosas de Oquendo, poeta del siglo XVI", *Revista de filología española*, 6 (1917), 341-370. Mi edición, de la cual provienen todas las citas del poema en este ensayo, incorpora a su aparato crítico un código variante y desconocido hasta la fecha. ("Mateo Rosas de Oquendo, *Sátira a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*. Estudio y edición", Diss. University of Michigan, 1983). Sobre la opinión crítica, algunos ejemplos: para Alfonso Reyes la obra sólo valía por el "testimonio que ella nos da sobre la vida americana del siglo XVI". (Citado por Luis Leal en su *Breve historia de la literatura hispanoamericana* (New York: Alfred A. Knopf, 1971), p. 20. De modo semejante, Emilio Carilla anota que a Rosas "se le recuerda y cita a menudo, si bien más como testimonio histórico que como auténtico poeta". "Lírica hispanoamericana", en *Epoca colonial*, tomo I de *Historia de la literatura hispanoamericana*, Luis Iñigo Madrigal, ed. (Madrid: Cátedra, 1982), p. 253. Por otro lado, Raimundo Lazo añade que Rosas era un "versificador fácil... [y] observador minucioso [en] su desenvuelta descripción social de Lima". *Historia de la literatura hispanoamericana. El período colonial (1492-1780)* (México: Editorial Porrúa, S.A., 1979), p. 123. Para una bibliografía completa sobre Rosas de Oquendo véase mi edición, pp. 382-383.

En sus rasgos más generales el poema asume un lenguaje de testamento o despedida del narrador (“Sepan quantos esta carta/ ... vieren,” 1–4)², que enmarca un “sermón” en el cual se denuncian los males y vicios que aquejarían la vida en Lima hacia fines del siglo XVI (“Venga todo el pueblo junto / no dexede oirme nadie, / que no abrá vno entre todos / a quien no le alcance parte,” 43–46). Cabe notar, sin embargo, que el proceso de referencia del poema observa una importante dualidad: si por un lado se trata de una aparente denuncia seria, crítica y reformadora de costumbres, lo cual de paso arroja luz sobre una variedad de vestimentas, comidas, paseos, y otras actividades de los primeros años de la Lima virreinal, el texto también se entronca con una tradición burlesca y joco-seria que elude la representación histórica a favor del juego lingüístico y la parodia literaria. En este caso, por ejemplo en su creación de caricaturas, retratos, y alegorías satíricas, por lo general de orientación grotesca y obscena, el poema muestra una clara conciencia literaria del artificio y la exposición retórica, cuya concentración de juegos semánticos recuerda la llamada “dificultad conceptista” del período barroco español³.

Es probable que la escasa —y parcial— atención crítica prestada a la *Sátira* obedezca mayormente a razones de censura moral o fervor “americanista”⁴, pero a la vez pareciera formar parte de un criterio de selección o expectativa “genérica” comúnmente hallada en los manuales y antologías de las literaturas hispánicas. Es fácil advertir que la historia literaria por lo general ha preferido un concepto de sátira “pura” que favorece aquellas obras que, aunque a veces “endulzadas” por el giro ingenioso y la comicidad, se orientan, o deberían orientarse, hacia una inequívoca crítica reformadora

-
2. El testamento satírico era bastante conocido. Se halla, por ejemplo, en el *Cancionero de Baena* (números 142 al 316 de la edición de José María Azáqueta (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966); y en la literatura peruana sobrevive en pliegos sueltos hasta el siglo XVIII. Véase Ventura García Calderón, ed. *Costumbristas y satíricos*, Biblioteca de cultura peruana, 1a. serie, No. 9 (París: Desclée Brouwer, 1938), I, pp. 37–57.
 3. Para nuestra orientación hacia la problemática definición de “conceptismo” o “dificultad conceptista”, véase Fernando Lázaro Carreter, “Sobre la dificultad conceptista”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956), VI, pp. 355–386. Para la historia crítica del término, véase Andrée Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española* (Madrid: Castalia, 1967).
 4. Rubén Vargas Ugarte, por ejemplo, en su edición del poema omite algunos pasajes que considera obscenos y niega la posible veracidad de la denuncia de los males morales del virreinato. Dice que Rosas habría escrito sólo “por despecho y en desquite de la mala fortuna que le acompañó en nuestra tierra” (pp. xiii-xiv).

de costumbres y vicios sociales ⁵ . Es decir, por lo general se ha marginado

5. Kenneth Scholberg, por ejemplo, en su documentado estudio del género, aunque reconoce y estudia detalladamente la importancia y entronque de la poesía burlesca, obscena, e intrascendente, con los textos satíricos medievales, aboga por una definición que favorece la obra crítica y moralizante. Así, opina que “hay o parece haber en la sátira dos tendencias generales e importantes, es decir, la horaciana cuyo ‘ridentem dicere verum’ caracteriza el propósito de evocar una sonrisa ante las flaquezas humanas y así curar a los lectores de tales debilidades, y la asociada con Juvenal, que se caracteriza más bien como una indignación moral y un desprecio frente a los vicios y corrupción de los hombres, y cuyo propósito es herir y destruir”. *Sátira e invectiva en la España medieval* (Madrid: Gredos, 1971), pp. 10–11. Su *Algunos aspectos de la sátira en el siglo XV* (Berne: Peter Lang, 1979) tiene la misma orientación. Algo muy semejante se halla también en las definiciones de Julio Rodríguez-Puértolas, para quien la sátira “trata de reflejar la realidad que rodea al escritor con un criterio de autenticidad y sinceridad, aunque tal criterio venga marcado en muchas ocasiones por deformaciones ideológicas y partidistas”, *Poesía crítica y satírica del siglo XV* (Madrid: Castalia, 1981), p. 9. Cabe añadir que la mayoría de estas definiciones, de un modo u otro, remiten a conceptos hallados en historias y estudios norteamericanos o ingleses que por lo general desconocen la sátira hispánica. En su página 9, n. 9, Rodríguez Puértolas, por ejemplo, remite a las obras de Edgard Johnson, *A treasury of Satire* (cuyo único ejemplo de la sátira hispánica es el *Quijote*), David Worcester, *The Art of Satire* (quien omite por completo alguna mención del género en España), y Gilbert Highet, *Anatomy of Satire*, cuya percepción parcial y limitada de los géneros satíricos españoles ya ha sido vista y estudiada, entre otros, por Otis Green en “A Hispanist’s Thoughts on the *Anatomy of Satire* (A Review of Gilbert Highet’s Book”, *Romance Philology*, 17 (1967), 123–133 y por María Rosa Lida en *La tradición clásica en España* (Barcelona: Editorial Ariel, 1975), pp. 392–393, donde reseña las ideas de Highet halladas en *The Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature*. Véase también Lía Schwartz Lerner, “Supervivencia y variación de imágenes clásicas en la obra satírica de Quevedo”, *Lexis*, 2 (1978), p. 27, n. 1.

Si se nos permite aquí un breve excurso, es curioso notar que esta idealización canónica del género satírico hispánico recuerda los preceptos de las poéticas de los siglos XVI y XVII. Así, en 1596, por ejemplo, Alonso López Pinciano, en boca de Hugo, afirmarí que lo “satyrico puro”, a diferencia de lo “cómico”, “reprehende co[n] severidad y acerbidad más o menos; co[n] más, como Iuuenal, co[n] menos con algo de irrisió[n], como Horacio”; y en otro lugar también diría que la sátira “toca y trata particularme[n]te aquella parte de la Philosophia Moral q[ue] se dize Etica”. *Philosophia antigua poética*, Alfredo Carballo Picazo, ed. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973), III, pp. 238 y 235. De modo semejante, Luis de Carballo, en su *Cisne de Apolo* (1602) se queja de la práctica burlesca y jocosa de la sátira de su día, y recuerda que el género “en los passados sufriera reprehender los vicios, como aora lo es el de los sermones... Y el verdadero oficio de los Poetas Satyricos es el que oy tiene[n] los predicadores”. Alberto Porqueras Mayo, ed. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958), II, p. 62. Y asimismo, en 1617, Francisco de Cascales en su *Tablas poéticas* hace suya la definición y preferencias de Minturno y afirma

un cuantioso e importante *corpus* satírico que se orienta hacia lo meramente burlesco, obsceno e intranscendente, o que —como en el caso del poema de Rosas de Oquendo— yuxtapone la crítica social con la obscenidad jocosa, la imitación culta con la tradición folklórica y popular⁶. Pero pasemos ahora

que “toda esta poesía es morata, porque en ella no se haze otra cosa que enmendar las costumbres y por tanto, el satírico deve saver mucho de la filosofía moral”. Benito Brancaforte, ed. (Madrid: Espasa Calpe, 1975), p. 183 y p. 180, n. 6. Para los tres siglos que median entre las preceptivas clásicas y la historia literaria contemporánea es fácil rescatar una semejante e ininterrumpida preferencia. Baste un ejemplo: Marcelino Menéndez y Pelayo, hacia 1899, al comentar el influjo de las cantigas de **joguete certeyro** o las de **resaelha** de la escuela galaico-portuguesa en la sátira española, comenta: “odioso linaje de sátira pasa con el nombre de **obras de burla** a los cancioneros castellanos”. **Antología de poetas líricos castellanos** (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944), I, p. 243.

Algunos críticos ya vienen reparando sobre este error de óptica. En palabras de José María Díez Borque, por ejemplo, “hay que tener muy presente que la reconstrucción del panorama poético del XVII español, tal y como suele presentarse en historias de literatura, monografías, etc., es parcial, insuficiente y sólo responde a medias a la verdad... El problema no nace sólo de la necesidad de completar el material... sino de un cierto desenfoque metodológico, ...del menosprecio o ignorancia de determinados géneros literarios que tuvieron una real importancia en la vida poética de la época...” Luego, al tratar los “sub-géneros” que considera marginados, aunque su preocupación recae más bien sobre la sátira política, sí añade que “Foulché-Delbosc, a comienzos del siglo, había mostrado la existencia de una poesía erótica, y aún pornográfica, no publicada”, y que “fue necesaria la labor de exploración de diversos manuscritos (como los 3985, 3913, 3884, 3915, 3890, 3168, etc. de la BNM) por Jammes, Lissorgues y Alzieu para demostrar la importancia y extensión de este tipo de poesía en el siglo XVII” (“Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano”, *Hispanic Review*, 51 (1983), 372–373 y 376). Al respecto véase también Antonio Rodríguez Moñino, **Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII** (Madrid: Editorial Castalia, 1968); Keith Whinnon, **Spanish Literary Historiography, Three Forms of Distortion** (Exeter: University of Exeter, 1967), en especial las páginas 19–23; José Manuel Blecua, **Sobre poesía de la edad de oro** (Madrid: Gredos, 1970), pp. 21–24; y Eugenio Asensio, **Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media** (Madrid: Gredos, 1957), pp. 7–20. Para el caso del poema de Rosas, parece claro que gozó de bastante popularidad y difusión, aunque obviamente en forma manuscrita. Por ejemplo, hacia 1604 lo cita extensamente Baltasar Dorantes de Carranza en su **Sumaria relación de las cosas de la Nueva España con noticia individual de los descendientes legítimos de los conquistadores y primeros pobladores españoles** (Ms. JG1-664 de la Benson Latin American Collection de la Universidad de Texas en Austin, 1604), folios 340v-343r y 467r-477r (reproducida en una edición paleográfica por José María Agreda y Sánchez (México, 1902) y en una segunda edición facsimilar: Jesús Medina, ed. (México, 1970). Luego, hacia 1621, en un romance anónimo escrito para satirizar la **Ovandina** de Pedro Mexía de Ovando, se leen los siguientes versos: “No sabes que Oquendo dijo / deste Pirú las verdades / y que en buenas puridades / Don de Pero Sánchez

al asunto que aquí más nos concierne, la ingeniosa y desatendida agudeza del lenguaje de los retratos y alegorías de la *Sátira a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*.

Retratos

Entre los versos 1083–1098 se halla una de las varias caricaturas satírico-grotescas del poema: el de una vieja libidinosa y “buscona” que intenta esconder por medio de afeites y otros engaños los efectos de la vejez. El “tipo” es de gran antigüedad y difusión en la literatura burlesca occidental, pero como con toda verdadera reelaboración de un tópico, Rosas le entrega al modelo literario ambas una visión personal y un reflejo de preferencias o estilo de época⁷. El elemento “grotesco” del retrato se presenta primordialmente como coordinación paradójica de opuestos, algo que halla su punto de partida en la oposición central de la *Sátira*: la verdad y la apariencia, binomio del cual se desglosan una variedad de yuxtaposiciones que hacen eco de ciertas preferencias de la época: vida—muerte, hermosura—fealdad, juventud—vejez, pureza—corrupción, etc., y que a la vez parodian los modelos de armonía

hizo”. En Antonio Rodríguez Moñino, “Cómo se publicaba un libro en Indias a principios del siglo XVII. Andanzas inquisitoriales de la *Ovandina*, crónica de linajes coloniales”. *Tierra firme*, Nos. 3–4 (1936), 416.

Cabe mencionar que la *Sátira* de Rosas es también un claro ejemplo de la poco reconocida característica de los géneros satíricos hispánicos de fundir el elemento culto con el popular. Así, por ejemplo, el poema yuxtapone una inusitada elaboración de un exordio y una peroración en acuerdo a lo prescrito para los géneros épicos con la descripción vulgar, obscena y escatológica. Véase mi “Mateo Rosas de Oquendo: la sátira y el carnaval”, (en prensa en *Hispanic Review*).

7. El retrato de la vieja libidinosa se halla, por ejemplo, en Marcial (Epigramas I,

19 y III, 93) y en Horacio (Epodos 8 y 12; Odas I, 25 y III, 15). En las literaturas hispánicas, entre numerosos ejemplos, puede verse el *Cancionero de obras de burla provocantes a risa* (1519). Según la edición de Pablo Jauralde Pou, et al. (Madrid: Akal Editor, 1974), los poemas numerados 7, 11, 32 y 42; aunque cabe notar que éstos, significativamente, carecen del concentrado juego conceptista que se halla en la *Sátira* o en otras obras contemporáneas. Para los ejemplos quizás más conocidos, aunque posteriores al poema de Rosas, los de Quevedo, véase el estudio de Amédée Mas, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo* (Paris: Ediciones Hispano-Americanas, 1957), pp. 51–63 (“La vieille”). También el ya citado artículo de Lía Schwartz Lerner, “Supervivencia y variación de imágenes clásicas en la obra satírica de Quevedo”. *Lexis*, 2 (1978), 27–56, y de la misma autora, “Martial and Quevedo: Re-creation of Satirical Patterns”, *Antike und Abendland* 23 (1977), 122–142.

y belleza operantes en la convención renacentista ⁸. Veamos entonces el retrato, subrayando los vocablos a estudiar:

Y la otra viexa enbustera,
tapa por ataparse,
enzaiada para el juego,
si hubiese quien la alquilase
qué *cara cara* la suia
para quien se la *encaraze*.
La *boca* que os ofresía
dulses ternezas suaues
no topara con sus dientes
vn *busso*, por bien que nade.
Toda la *cabesa calba*
del *sincopado caluarse*;
y siñe la crespá frente
de enrrizados aladares
sobre vna *tersia* de *jesto*
y *sinco baras* de *talle*. (1083–1098)

Primero, las palabras *tapada por ataparse* entran en un juego paronomástico con relación etimológica que encierra el sentido ambivalente del retrato ⁹. La vieja se halla *tapada* (con el rostro escondido), para cubrir cierta “verdad”: que es vieja y fea; pero simultáneamente, también para descubrir su intención ya que “tapada” en el vocabulario de la germanía es “prostituta y buscona” ¹⁰. Es decir, el lenguaje que la describe asimila desde un principio el núcleo antitético de la figura (y en cierto sentido el de la *Sátira*), el de la reciprocidad de la apariencia y la verdad. La ambivalencia se duplica al explicarse la razón para cubrirse la cara, el *ataparse*, que ahora sobrepone a la

-
8. La definición de lo “grotesco” es asunto complejo y controvertido, y está fuera de los propósitos de este ensayo. Sin embargo, un repaso a la bibliografía crítica sobre el concepto sí permite rescatar como constante la presencia de una fusión de elementos opuestos o incongruentes. Véase por ejemplo el manual de Philip Thompson, *The grotesque* (London: Methuen & Co. Ltd., 1972).
 9. Para los diversos usos de la paronomasia véase Quintiliano, *Institutio oratoria*, IX, iii, 66–80.
 10. La definición se halla en el documentado estudio de José Luis Alonso Hernández, *Léxico de marginalismo del siglo de oro* (Salamanca: U. de Salamanca, 1976), que abreviaremos como AH. Para la práctica de las mujeres de cubrirse el rostro, algo que fue censurado fuertemente tanto en España como en América, consúltese Raquel Chang-Rodríguez, “Tapadas limeñas en un cancionerillo peruano del siglo XVII”, *Revista interamericana de bibliografía*, 28 (1978), 57–62.

decepción de la apariencia física otra alusión variante a sus propósitos: “ata-
parse” permite una lectura anfibológica sexual (en su sentido literal es “cu-
brir una cosa con otra”) ¹¹ .

Enzaiada polisémicamente repite el enmascaramiento y la ambivalencia entre la apariencia y la realidad del retrato, la de “esconder” pero a la vez “mostrar” o “señalar” la profesión de la vieja. Primero, hay una descripción física, la de vestir una “saya” ¹² ; es decir, vestida o “cubierta” para entrar en el “juego” (vocablo este último de fácil y obvia connotación sexual). Pero aquí la “cobertura” también descubre su intención y su profesión *ensaiada* es “adiestrada” o “aleccionada”. Luego, a partir del comentario de narrador, el “si hubiese quien la alquilase”, que nuevamente alude a la prostitución, el retrato pasa a sobreponer una serie de descripciones grotescas que ya apuntan hacia la presentación de su fealdad y descomposición física. *Cara cara* es un juego polisémico de mayor agudeza ¹³ , en el cual se yuxtaponen

11. En el *Diccionario de Autoridades* (1726) (Madrid: Gredos, 1963), desde ahora abreviado como Aut. La “anfibología” obscena es la forma polisémica más típica del lenguaje satírico—burlesco de Rosas. En cierto sentido se trata de una lectura “alegórica” en la cual al sentido literal se le sobrepone un sentido figurado que, como se verá a continuación, en muchos casos se entrega por una semejanza fónica (por “alusión paronímica”), por una relación de sinonimia, o por una mera relación de sustitución metafórica, en algunos casos ya usual en los lenguajes del hampa y la germanía. Al respecto Heinrich Lausberg recuerda a Quintiliano y afirma que este tipo de anfibología “tiene abierto ilimitadamente el campo de la relación metafórica: en última instancia no hay palabras ni texto seguro de la metáfora obscena en la interpretación del público” (*Manual de retórica literaria*, José Pérez Riesgo, trad., (Madrid: Gredos, 1967), II, p. 385). En el caso de Rosas la ambigüedad obscena sí sería producto de una voluntad de estilo, práctica no poco común, y algo que el mismo Lausberg, por ejemplo, halla en el caso de Malherbe (“Zur Stellung Malherbes in der Geschichte der französischen Schriftsprache”; *Romanische Forschungen*, 62 (1950), en especial las páginas 188–193). Por otro lado, la retórica de la época reconoce el gusto hispánico por la ambigüedad. Así, por ejemplo, Bartolomé Jiménez Patón, aunque no en referencia a la creación de un sentido obsceno, dice que “anphibolia o anphibología es quando la palabra haze dos sentidos... y esto en Latín es vicioso mas en Castellano es ornato”. “Elocuencia española en arte” (1604), en *La retórica en España*, María de las Casas, ed., (Madrid: Editorial Nacional, 1980), p. 293.
12. Saya: “Ropa exterior con pliegues por la parte de arriba, que visten las mujeres, y baxa desde la cintura hasta los pies” (Aut.).
13. Quintiliano considera esta figura de repetición de palabras, o *geminatio*, como modalidad paronomástica (IX, iii, 66–67). Jiménez Patón utiliza el término de origen griego y lo traduce como “antistatis”, y aunque no lo limita a su clasificación tradicional de repetición en contacto, muy significativamente sí reconoce su uso en las obras burlescas: “La Poesía Castellana esta llena de esta exornación con mucho adorno ... y aún en prosa anda la descripción de vn mostro muy donosa y ridicula, en el libro de Carnestolendas” (p. 283). Véase también Lausberg, *Manual de retórica literaria*, II, pp. 130–132.

varias lecturas que aluden jocosamente a su profesión: su *cara* (su rostro) es *cara* para sí misma (es decir, de excesivo costo) porque siendo fea y vieja pierde dinero. Asimismo, el “tener *cara*” es ser atrevida, en este caso por querer ‘alquilarse’ siendo tan fea; pero el *cara cara* alude también irónicamente a su juventud perdida, ya que “cara” es a la vez “querida” o “deseada”, yuxtaponiéndose el recuerdo de la juventud desvanecida con la realidad presente ¹⁴.

Encaraze entra en juego paronomástico con el *cara cara* del verso anterior, y contextualmente reverbera en varios sentidos que ahora se desplazan sobre la posible relación con un “cliente”. Primero, en su sentido literal, *encaraze* se lee como la acción del que tomase en serio a la vieja, pero con un sentido sexual sobrepuesto ya que por alusión paronímica —apoyado en la semejanza fónica de las primeras sílabas— *encaraze* se puede leer como “encaraje”, vocablo que claramente se relacionaría con el acto sexual ¹⁵. Pero

14. En el siguiente romance de Góngora, fechado hacia 1583 por R.O Jones, se halla un juego paronomástico bastante semejante al de Rosas:

Yo se de una buena vieja
que fue un tiempo rubia y zarca
y que al presente le cuesta
harto caro el ver su cara

Poems of Góngora (Cambridge: Cambridge U. Press, 1966), p. 96. El subrayado es nuestro. Por otro lado, cabría especular sobre aún otra posible connotación, *caracara* es una voz guaraní, utilizada en la Argentina (y Rosas vivió en la región del Tucumán) para un “ave de rapiña, de la familia de los falcónides”. Francisco Santamaría, *Diccionario general de americanismos* (México: Pedro Robredo, 1942). Véase también Charles E. Kany, *American-Spanish Euphemisms* (Berkeley: U. of California Press, 1960), p. 9.

15. Camilo José Cela registra un uso con relación paronímica semejante a lo hallado en Rosas: “caracie” = “carajo”, *Diccionario Secreto* (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1971), la pt., II, 131. La antibología por relación paronímica es uno de los juegos más comunes de Rosas, algo que como vemos más adelante se utiliza para crear o connotar un valor obsceno. En esos casos el uso obsceno o “mal sonante” se relaciona con el “cacemphaton”. Al respecto véase Quintiliano. VIII, iii, 44-47; Jiménez Patón, pp. 291-292, quien lo llama “cachophaton...”; y Lausberg, “Zur Stellung Malherbes in der Geschichte der französischen Schriftsprache”, p. 190, donde lo denomina una “allzu peinliche phonetische Nähe”. Su uso como hecho retórico para aludir (o también eludir) la connotación obscena tiene una larga historia en la literatura occidental. Por ejemplo, para el caso de la literatura griega, véase Jeffrey Henderson, *The Maculate Muse* (New Haven: Yale U. Press, 1975), y para la latina, J.N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary* (London: Duckworth, 1982), p. 97 y *pássim*. Para un caso contemporáneo a Rosas, basta remitir a la conocida letrilla de Góngora, “Si en todo lo qu’hago / soy desgraciada, / ¿qué quiere qu’haga?” editada por Robert Jammes en su Luis de Góngora, *Letrillas* (Madrid: Castalia, 1980), pp. 120-129. Véase también Alberto Sánchez, “Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora”, *Revista de filología española*, XLIV (1961), en especial las páginas 118-121.

el juego verbal se extiende: el *encaraze* también rinde un “acercarle la cara físicamente”, lo cual proyecta aún otro sentido más sobre el “cara cara” ya visto: ahora al que se le aproxima le saldría mal (o caro) el asunto porque la “buscona” es en realidad vieja y fea.

Boca tiene una doble alusión erótica: metonímicamente alude a la voz de su juventud (las palabras expresaban metafóricamente “dulces ternezas suaves”), pero en el “juego” sexual, la boca también ofrecía “ternezas” físicas o sensoriales (besos, fragancia, etc.). Se evoca así un recuerdo de la juventud de la vieja, que contrasta grotescamente con el presente: ahora es desdentada y maloliente. Esto se entrega en una descripción alusiva que parodia el lenguaje descriptivo de la poesía petrarquesca: un “buzo” no podría dar con sus dientes por más que nadase, recordándose la gastada relación perlas=dientes de la poesía amatoria, pero aquí con un último sentido jocosamente impartido por el lenguaje marginal: “buzo” en germanía es “ladrón muy diestro o que ve mucho” (AH).

Continuando, en “Toda la *cabeza calba* / del *sincopado calvarse*” hay una paronomasia de juego polisémico que intensifica jocosamente la pérdida del pelo de la vieja y muestra su deseo de engañar. *Calvarse* se refiere literalmente a la caída de pelo, pero también al engaño (“calvar”, en germanía, es “engañar a otro”, Aut.). Se prefigura así la descripción de la peluca que yuxtapone la “calvicie” con la juventud y lozanía asociada con los “enrizados aladares”. Asimismo, el sentido ‘grotesco’ de la yuxtaposición es intensificado en la percepción fónica del lector (u oyente del discurso); la repetición de *calva*, *cara*, *calvarse*, *cabeza*, traen consigo una alusión paronímica a la irremediable “verdad” que yace bajo esos “enrizados aladares”: la calavera (*calvarse* es casi anagrama de “calavera”) ¹⁶. Pero el juego y la intensificación sobre el mismo tema continúa.

El “*sincopado calvarse*” irradia y sobrepone tres sentidos. *Sincopado* se lee literal y jocosamente como “abreviado, desfallecido, caído” ¹⁷, pero también, por un juego anfibológico el vocablo se relee como “sin-copado”, donde “copado” es “lo que tiene copa o frondosidad en la cima” (Aut.); es decir, nuevamente la calvicie. Pero aún más, y quizás de mayor interés, el re-

16. Para la imagen de la vieja como “calavera” en Quevedo, véase Lía Schwartz Lerner, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo* (Madrid: Taurus, 1983), pp. 67-80.

17. Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 1954). Desde ahora abreviado en nuestro texto como Corominas. Cabe añadir que allí leemos que “sincopado” es “helenismo de Góngora, poco imitado”.

trato en su presentación “contra—naturaleza” recuerda paródicamente el divulgado concepto renacentista de la perfección del mundo, y del ser, como armonía musical. Hay que recordar que en el lenguaje de la música, “toda sucesión de notas *σινωπαίαις* forma un movimiento contrario al orden natural, es decir, que va a contratiempo”¹⁸.

De inmediato, siguiéndose el orden retórico de la *descriptio*, se pasa al cuerpo de la mujer (“vna tersia de jesto / sinco baras de talle”), lo cual desemboca en una visualización grotesca que también trae a tierra la conven-

18. Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma* (Madrid: Aguilar, 1958). El subrayado es nuestro. Para la documentación histórica de la acepción musical de este vocablo Corominas remite al *Diccionario de Autoridades*, el cual usa la definición del Padre Thomas Vicente Toseca (1651-1723) hallada en su *Compendio Mathematico* (1712). El vocablo, sin embargo, se usaba con bastante anterioridad. Según Willi Apel, “the earliest mention of syncopation occurs in the writings of Philippe de Vitry (*Ars perfecta in musica Magistri Phillipoti de Vitriaco*)” (c. 1325), *The Notation of Polyphonic Music 900–1600* (Cambridge: The Mediaeval Academy of America, 1949), p. 395. Para el caso del español nosotros lo hemos hallado, por ejemplo, en Fray Thomas de Sancta Maria, *Libro llamado arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565), segunda parte, folio 4v. Véase la edición facsimilar de Denis Stevens (Heppenheim: Gregg International, 1972).

Como nos recuerda Francisco Rico, esta idea de la “armonía musical”, de ascendencia Pitagórica y Aristotélica, tuvo gran popularidad en la cultura hispánica de la época. Véase *El pequeño mundo del hombre* (Madrid: Editorial Castalia, 1970), pp. 178–189. Por otro lado, Sor Juana Inés de la Cruz, en su redondilla donde “pinta la armonía simétrica que los ojos perciben en la Hermosura, con otra de Música”, estiliza el mismo concepto que Rosas de Oquendo parodia:

Cantar, Feliciana, intento
tu belleza celebrada,

De tu cabeza adornada
dice mi amor sin recelo
que los tiple de tu pelo
la tienen tan entonada;

Tus ojos, a facistol
que hace tu rostro capaz,
de tu nariz al compás
cantan el **re mi fa sol**.

Tu cuerpo, a compas obrado,
de proporción a porfía,
hace divina armonía
por lo bien organizado.

Obras completas, Alfonso Menéndez Plancarte, ed. (México: Fondo de Cultura Económica), I, pp. 219–220. Sobre el retrato en Sor Juana, véase Georgina Sabat de Rivers, “Sor Juana Inés y sus retratos poéticos”. *Revista Chilena de Literatura*, No. 23 (1984), 35–92.

ción renacentista. Una *tersia* es la tercera parte de la *vara*; es decir, su cintura (el *talle*) sería quince veces más grande que la cara, figura que subvierte jocosamente el ideal de la perfección y armonía microcósmica de la composición del cuerpo humano¹⁹. Finalmente, esta última descripción no deja de tener un sentido que regresa hacia la sexualidad de la vieja buscona ya que *talle* es una conocida y popular metáfora para la parte sexual²⁰, lo que concluye la creación caricaturesca con una descripción jocosa de la desproporcionada dimensión (y por lo tanto apetito y desgaste) del órgano sexual de la vieja²¹.

Alegorías sexuales

Entre los versos 923 y 1082 del poema se halla un largo segmento de compleja e interesante función referencial. En principio se trata de una denuncia satírica y reformadora de las relajadas celebraciones llevadas a cabo el día del *Corpus* en la capital virreinal, festividades durante las cuales, según el narrador, las asistentes a la procesión dan

... a la quadra mil bueltas
 ... disiendo libertades;
 el manto sobre los hombros,

19. Fernán Pérez de Oliva, por ejemplo, en su *Diálogo de la dignidad del hombre* (1546), hace eco de Giovanni Pico della Mirandola y arguye que "el cuerpo humano, que te parecía, Aurelio, cosa vil y menospreciada, está hecho con tal arte y tal medida, que bien parece que alguna grande cosa hizo Dios cuando lo compuso. La cara es igual a la palma de la mano, la palma es la novena parte de toda la estatura, el pié es la sexta, y el codo la cuarta, y el ombligo es el centro de un círculo que pasa por los extremos de las manos y los piés, estando el hombre tendido, abierto piernas y brazos. Así que, tal compustura y proporción, cual no se halla en los otros animales, nos muestra ser el cuerpo humano compuesto por razón más alta, el cual puso Dios enhiesto sobre piés y piernas, de hechura hermosa y conveniente, porque pudiese contemplar el hombre la morada del cielo, para donde fué criado". José Luis Abellán, ed. (Barcelona: Ed. de cultura popular, 1967), p. 111. Véase también Francisco Rico, pp. 129-132 y *pássim*.
20. Por ejemplo, en la ya mencionada edición de Robert Jammes et al., *Floresta de poesías eróticas del siglo de Oro* (Toulouse: U. de Toulouse-le Mirail, 1975), p. 273. En adelante abreviada en nuestro texto como *Poesía erótica*.
21. La hiperbólica preocupación del retrato por el orificio corporal (v.gr. la boca capaz de "tragarse a un buzo" o la dimensión grotesca del órgano sexual) recuerdan lo que Mikhail Bakhtin llama el "archaic grotesque" propio de la cultura popular: "contrary to modern canons, the grotesque body is not separated from the rest of the world. It is not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits. The stress is laid on those parts of the body that are open to the outside world, that is, the parts through which the world enters the body or emerges from it". *Rabelais and his World*, Helene Iswolsky, trad. (Cambridge: MIT Press, 1965), p. 26.

que les conviene el taparse,
como cauallos de anoria,
para no desatinarse (925–930) ²²

De inmediato desfilan siete figuras estrafalarias, cada una con varios objetos simbólicos sobre los cuales comentaría extensamente el narrador (en una es la pintura de un navío, en otra un fistolete y un anteojito, en otra un mundo, etc.). Aquí, sin embargo, la esperada denuncia de las desenfadadas prácticas religiosas sufre una suerte de neutralización. El discurso se entrega en un lenguaje de equívoco sistema de significación que a la vez entra en diálogo paródico con otros textos literarios de la época. Por un lado todo el pasaje recuerda el irreverente y festivo “entremés de figuras”, en el cual, según la definición de Eugenio Asensio, los personajes que aparecen en escena “comparecen ante el satírico ...gesticulan un momento, alzan la voz, replican a la ironía o glosa del personaje central... y luego desaparecen para dejar el puesto a otro que viene pisándole los talones” ²³. Pero por otro lado, el desfile también recuerda el género emblemático; es decir, en este caso el elemento simbólico de la figura correspondería a la “cifra” del emblema, y la explicación o glosa del narrador a su “mote” ²⁴. En cada caso, sin embar-

-
22. Marcel Bataillon en su *Erasmus y España*, Antonio Alatorre, trad. (México: Fondo de Cultura Económica, 1979) documenta la preocupación erasmista de la época por el desenfado y libertinaje llevado a cabo durante las celebraciones del día del **Corpus**. Así, por ejemplo, remite a las palabras del reformista Martín de Azpilcueta: “...otros ríen cantando y riendo cantan, dellos no atienden a lo que dicen, dellos más devotos están en notar quién cómo salió vestido, y quién cómo danza, baila, burla y dice gracias, que en contemplar al santísimo sacramento que allí se lleva, o en el misterio que aquella procesión representa” (p. 581). Y sobre la fiesta en las colonias hispanoamericanas, Bataillon también documenta la censura hecha por Fray Luis de Zumárraga: “en ninguna manera se debe sufrir ni consentir entre los naturales desta nueva Iglesia” ya que “por la costumbre que ... han tenido en su antigüedad, de solemnizar las fiestas y sus ídolos con danzas, sones y regocijos... pesaría, y lo tomarían por doctrina y ley, que en estas tales burlerías consiste la santificación de las fiestas” (p. 286). En este pasaje de la *Sátira* de Rosas nuevamente hay una alusión a las “tapadas” limeñas (Véase la nota 10). Para un estudio general y comprensivo de las fiestas del **Corpus** y su relación con las festividades folklóricas, véase Francis George Very, *The Spanish Corpus Christi Procession. A literary and Folkloric Study* (Valencia: Tipografía Moderna, 1962).
23. Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés* (Madrid: Gredos, 1965), p. 81.
24. Para “mote” y “cifra” como los dos elementos principales del emblema véase Ernst Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, trad. (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), I, pp. 487–488. Para la relación poesía–emblema, véase Aquilino Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII* (Madrid: Sociedad general española de librería, S.A., 1977), pp. 57–58, quien ve en Quevedo una relación intertextual que recuerda este pasaje de la *Sátira*; y en un sentido general, Peter M.

go, la amplificación del satírico, lejos de ser una interpretación explícita y moral del sentido emblemático de la figura, descubre (o encubre) alegóricamente un sentido sexual y obsceno. A modo de ejemplo, veamos una de estas siete figuras:

Y la otra que en la *cabeza*
lleua por diuisa vn *naipe*
y el *corasón* de su nesio,
buscando quien le *jugase*;
para *descubrir* el *punto*
qué pocas *brijulas* haze
de mano *la setentona*.
El demonio que la *gane*,
si rrecluí su *consexo*,
a fe que no aia descarte;
y si a de tomar *el mio*,
suplícole que *baraxe*;
y si yo *fuere* a *primera*,
lo más siguro es *echarse*;
y si xugamos *carteta*,
que es propio para *ganarme*,
en iendo el *tres* sobre el *as*,
meta moneda y *rrepare*,
que no faltarán *encuentros*
mientras mi *rresto durare*,
que es *juego* de *boca arriua*,
y están las cartas cauales (931–952).

Los dos objetos simbólicos que lleva en la cabeza, el naipe y el corazón, citran los dos campos semánticos, el del juego de azar y el del juego de amor, que permitirán otro “juego” —el de la significación textual. La posible intención crítica y moralizante hacia los naipes sufre una doble neutralización burlesca. Por un lado, el comentario del narrador se entrega en un lenguaje de código germanesco que por medio de la anfibología y la agudeza verbal rinde una última (aunque abierta) lectura sexual; y por otro lado, la tradicional postura suasoria del *vir bonus* del satírico es parodiada por el narrador al des-

Daly, *Literature in the Light of the Emblem* (Toronto: Toronto U. Press, 1979). Cabría también mencionar que durante las procesiones del *Corpus* algunos de los carros alegóricos llevaban consigo una explicación o glosa escrita (Varey, p. 27), algo que recuerda la forma emblemática y su representación satírica en este pasaje de Rosas de Oquendo.

lizarse hacia el nivel de la representación para autorepresentarse como afano-
so cómplice del juego ²⁵. Veamos.

El “naipe” y el “corazón” en la cabeza de la figura representan su pen-
samiento o deseo de entrar en el doble juego. Ella *busca* a alguien que le
jugase, donde los verbos “buscar” y “jugar” permiten una lectura anfiboló-
gica sexual: en el primer caso se trata de la prostitución o profesión de ‘bus-
cona’, y en el segundo, *jugase*, connota común y vulgarmente el encuentro
sexual, aunque ahora matizado festivamente por una alusión paronímica
que subraya e intensifica las intenciones lujuriosas de la figura (*jugase*=*enju-
gar*=*jugo*=*semen*) ²⁶. Luego, la acción de “brujear” para *descubrir el pun-
to*, que en el lenguaje de los naipes es el “rito” del jugador que trata de reco-
nocer secreta y cuidadosamente las cartas que ha recibido, también se puede
leer como la acción de incitar “descubriendo” (o desnudando) disimulada-
mente el *punto*, es decir el “as” (AH) que hora se lee como la parte sex-
ual ²⁷.

Al rechazo y denuncia del juego de naipes por parte del narrador, que
más bien recae sobre la pericia de la ‘buscona’, y no sobre una valoración mor-
ral (“el demonio que la *gane* /si rreciúis su *consexo* / a fe que no aia *descar-*

-
25. Para la tradicional postura del satírico como *vir bonus*, véase por ejemplo May-
nard Mack, “The Muse of Satire”, *Yale Review*, 41 (1951), 80–92.
26. Jugo = semen en Cela, I, pp. 241–242. A primera vista se podría especular sobre
una posible agudeza semántica en la relación “corazón” – “palo” del naipe (y
así con una alusión fálica). Sin embargo, el “corazón” pertenecía al naipe fran-
cés, y hacia fines del siglo XVI los cuatro palos del naipe hispano, es decir, oros,
copas, espadas y bastos, ya habían sido establecidos y difundidos. Véase Sylvia
Mann, *Collecting Playing Cards* (New York: Crown Publishers, 1966), pp. 55–56,
y Catherine Perry Hargrave, *A History of Playing Cards and Gambling* (Bostón:
Houghton Mifflin, 1930), pp. 247–256. La gran popularidad de los juegos de nai-
pes en el virreinato se halla bastante documentada. Consúltese por ejemplo James
Lockhart, *Spanish Peru 1532–1560. A Colonial Society* (Madison: U. of Wiscon-
sin Press, 1968), p. 143; y curiosamente, Francisco de Luque Faxardo, en su *Fiel
desengaño contra la ociosidad y los juegos* (1603), alude a las mujeres “tahures”
de América, y se queja de que esta práctica, que él asocia a las “casas de rameras”,
haya llegado a España. Martín de Riquer, ed. (Madrid: Real Academia Española,
1955), II, pp. 70 y 72. La metaforización sexual de los juegos de naipes pertene-
ce a la tradición burlesca: un ejemplo bastante divulgado en los cancioneros de
la época sería el romance “El grande tahir de amor” (*Poesía erótica*, pp. 292–
295), cuyo vocabulario recoge varios de los usos anfibológicos que hallamos en es-
te segmento de la *Sátira* de Rosas.
27. Asimismo, en germanía, “mujer de punto” es “prostituta” (AH). Para la diversas
acepciones de “brujear”, véase Daniel Devoto, “Gracián y el naipe criollo”, en
su *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición* (Madrid: Gredos, 1974), pp.
312–324.

te”) ²⁸, se le sobrepone un rechazo de sus insinuaciones sexuales. Primero, en germanía “ganar” es “ejercer el oficio de prostituta” (AH); pero el “recibir el *consejo*” de la “setentona” también sería aceptar el encuentro sexual; esto último por una relación de homonimia con *concejo*, derivado de *conci- lium* o “reunión” (Corominas). A continuación, “el *mío*”, en una construcción zeugmática, refiere al “*consejo*” del narrador de que la vieja mejor “baraxe” los naipes. Es decir, nuevamente evitar el juego (“barajar” en una de sus acepciones es desbaratar la mano, para lo cual se dice que “se baraja la suerte”, Aut.). Sin embargo, esto también encierra otro sentido con el cual el narrador ya aceptaría el avance sexual; esto último por una lectura anfibológica de otro sentido de “baraxar”, el de mezclar los naipes con las manos. En este caso la acción de “tomar el *mío*” (nuevamente una metáfora común para el “órgano sexual”, AH) y “baraxar”, se traduce como “excitar o manosear” ²⁹.

Si yo fuere a primera es “si jugase al juego de ‘la primera’,” situación en que el narrador nuevamente prefiere echarse, o abandonar la mano (AH) ³⁰. Pero todo esto también se abre hacia una posible lectura sexual: el “irse” de “si yo fuera a primera” es conocida anfibología popular para el orgasmo, con lo cual el “echarse”, en este contexto, se lee como “acostarse” con la buscona (AH, y algo semejante en *Poesía erótica*, p. 293, n. 40). A continuación, la apertura anfibológica es más ingeniosa. Es el juego de la *carteta* el que atrae al satírico (*ganarme* en este caso es literalmente “convencerme”), pero por una relación de sinonimia también se alude festivamente a la rehabilitación sexual ya que el juego de la *carteta* era también llamado “el parar” (Aut.). Esta “rehabilitación” viril sería necesaria para “ganarle” (ganar ahora en el sentido ya visto de comprar los servicios de la buscona, pero también, por medio de un juego paronímico, excitar: *ganarme*=

-
28. Esta maldición remite a la creencia entre los jugadores de que el demonio tenía un papel muy importante en la suerte (Luque Faxardo, I, p. 250).
29. En *Poesía erótica* hay un uso bastante similar: “Por mesa toman la cama / por no quere mejor mesa; / a barajar comenzaron / y ella a dar la mano empieza” (p. 293).
30. El juego de la primera tuvo gran popularidad en la época. La explicación más completa de sus reglas se halla en Gerolamo Cardano, *Liber de Ludo Aleae* (1663). Véase la traducción de Sydney Henry Gould, “The Book of Games of Chance”, en Oysten Ore, *Cardano. The Gambling Scholar* (Princeton: Princeton U. Press, 1953), pp. 206–212. “Echarse en las cartas” es en este caso “desistir de alguna pretensión, como haze el que haciendole algun envite en el juego de la primera, y no hallándose con puntos para querer, echa las cartas que tiene en la mano con las demas de la baraxa”. Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), edición facsimilar de la Hispanic Society of America (New York, 1927).

darle ganas). En los siguientes versos, la sobreposición de dos naipes, el “tres sobre el as (o uno), remite a la unión sexual en una lectura anfibológica bastante conocida. El “uno” (o *as*), que recuerda el “punto” que la vieja “brujulea” en los primeros versos, es el órgano femenino, mientras que el *tres*, por su alusión a tener “tres partes”, sería el masculino ³¹.

Ahora el narrador hace alarde jocosos de su superioridad y habilidad para el juego e incita a la figura para que “meta moneda” (es decir, apueste) y “repare”, o tenga cuidado. Pero por una relación sinonímica esto también rinde una ingeniosa —y obscena— interpretación. En germanía otra acepción del “real” (o moneda) es *boca* (Aut.); es decir, lo que sugieren y esconden las palabras del narrador es “meta boca” y “repare”, ambas de inmediata connotación sexual ³². Luego, el no faltar *encuentros* (o pares de naipes), mientras su *resto* le dure (es decir, mientras le quede dinero) ³³ también extiende la posible metaforización sexual: el *encuentro* —o unión— sería posible mientras su *resto durare*, vocablo este último que, nuevamente por alusión paronímica, conlleva una alusión fálica a la capacidad viril. Y así, por último, el segmento se cierra con una jocosa alabanza de ambos juegos: los naipes están “cables” para el de “boca arriba”, es decir, con dinero —o ‘reales’— sobre la mesa, pero también, aludiéndose a la posición horizontal deseada para el encuentro sexual.

Finalmente, hay que reparar en el hecho de que el narrador, a lo largo del poema, entra en una suerte de complicidad con su lector (u oyente) para sugerir a ratos el carácter abierto y lúdico de la significación. Por ejemplo, en la peroración (versos 1939–2120), donde asume una voz retórica, de reminiscencias épicas, y hace uso de la *recapitulatio*, la *amplificatio*, y la *conquestio*, se descubren varios momentos metanarrativos que relativizan la posible univocidad del discurso y aluden al proceso de lectura y posible competencia del lector. Así, por ejemplo, se trasluce la doble intención cuando el narrador recuerda el tópico o lugar común de lo “poco dicho por la amplitud del asunto”: “basta tocar estas cosas / otro abra que las acabe /... / dexemos negocios grandes, / que son más para sentirse, / que no para publicarse” (2025–2034, el subrayado es nuestro). O de inmediato, cuando pone fin a su discurso porque éste tendría “los principios / donde hubieren de acabarse” (2035–

31. En *Poesía erótica*, por ejemplo, “Si la puerta es angosta y los tres no caben, / entre el uno dentro y los dos aguarden” (p. 264).

32. La alusión en la *Sátira al fellatio* contradice la opinión de los editores de *Poesía erótica*, para quienes, a diferencia de los poetas latinos, los hispanos no habrían aludido al “fellatio”, “irrumatio”, o “cunnilinctus” (p. 252, n. 24).

33. Resto: “en los juegos de envite, es aquella cantidad que separa al jugador del demás dinero para jugar y envidar” (Aut.).

2036), insinuando no sólo otra posible lectura cuyo “sentido” empezaría donde termina el literal, sino también poniendo en tela de juicio la presunta orientación didáctica de los “principios” morales y reformadores de la *Sátira*.

En conclusión, esperamos que nuestra breve muestra del juego textual y agudeza lingüística, que informa una gran parte de los 2120 versos del poema de Rosas de Oquendo, sirva para poner en evidencia la no escasa habilidad y conciencia retórica de su autor, y a la vez quizás contribuya hacia una mejor comprensión de la difusión y popularidad en las colonias hispanoamericanas de este tipo de obra satírico–burlesca de orientación obscena o escatológica, pero de ingenioso y abierto proceso de significación ³⁴.

34. Emilia Romero, por ejemplo, documenta el hecho de que en 1575 “entre los libros prohibidos que la Inquisición ordenaba recoger en la Nueva España, se hallaban varios cancioneros generales”. *El romance tradicional en el Perú* (México: Fondo de Cultura Económica, 1952), p. 32. Sin duda se trata del Cancionero general de Hernando del Castillo, cuyas nueve ediciones entre 1511 y 1573 llevaban consigo, en diversos grados de elaboración, varias composiciones obscenas y escatológicas del luego desglosado “Cancionero de obras de burla provocantes a risa”. Para la historia textual de éste, véase la introducción de Juan Alfredo Bellón Cababán a la ya citada edición de la obra (pp. vii–xxii).

