

LA SÁTIRA DE MATEO ROSAS DE OQUENDO: EL CARNAVAL Y LA TRANSGRESIÓN¹

Introducción

La *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598* es un largo romance que se inserta dentro de la trayectoria histórico-literaria que Mikhail Bakhtin ha denominado como 'literatura carnavalizada': algo que supuestamente conduciría a neutralizar la crítica social y política del discurso satírico, favoreciendo el juego lingüístico y la parodia jocosa e intrascendente.² El texto, en sus líneas más generales, abraza las tipologías de discurso escrito y oral: empieza como un testamento o carta de despedida de su narrador quien, luego de una estadía de diez años en el Perú, se alista para regresar a España; y de inmediato se pasa a un sermón cuya denuncia de vicios y costumbres arremete principalmente en contra de un número de tipos ya convencionalizados por el género satírico, como viejos verdes, mujeres lascivas, adúlteros, cornudos, seductores, vírgenes falsas, soldados, esclavos, etc. Hay, sin embargo, otros momentos en que el poema establece una relación directa con cierta realidad colonial, sobre todo al vituperar el oportunismo y ostentación de la corte. En estos momentos la voz del satírico, aunque relativizando su denuncia por medio de la comicidad, parece aliarse con las voces de un sector crítico de soldados y conquistadores españoles, pobres muchos de ellos, que estaban siendo desplazados por una nueva clase burocrática y litigante.

Para la caracterización 'carnavalesca' del poema hay tres factores, muy estrechamente interrelacionados, que deben ser destacados. Primero, el texto se permite una constante fusión contradictoria de elementos normalmente polarizados por la lógica convencional; aunando, por ejemplo, el bien y el mal, lo espiritual y lo corporal, lo divino y lo diabólico, lo culto y lo popular. Luego el poema se presenta como una suerte de mosaico paródico y subversivo en el cual, por medio de citas, alusiones y recuerdos, se entrelazan una variedad de tipos discursivos, entre otros la épica, el sermón, el emblema, la lírica amorosa, la biblia, la carta de relación, el testamento, la confesión, el retrato, la comedia, el entremés, el sueño o visión y la picaresca; heterogeneidad genérica ésta que a la vez va acompañada

¹ Una versión preliminar—y más breve—de este artículo fue un trabajo leído en abril de 1990 en la Universidad de Massachusetts en el congreso *Reflections of Social Reality: Writings in Colonial Latin America*. Esa versión será publicada en sus actas por la University of Massachusetts Press como "Rosas de Oquendo *Sátira*: Carnival Necromancy, and Political Subversion."

² La bibliografía sobre Bakhtin abunda. Las ideas pertinentes para este ensayo se hallan, en parte, en su *Problems of Dostoevsky's Poetics*, pp. 100-122. Para una elaboración más detallada de la filiación carnavalesca del poema, véase Pedro Lasarte, "Mateo Rosas de Oquendo: la sátira y el carnaval".

de una variedad de referencias medicinales, prácticas religiosas, descripciones de comidas, vestimentas, bailes, músicas, y datos históricos y geográficos.³ Finalmente, un tercer rasgo importante, y que informa casi todo el poema, es un lenguaje polisémico que por medio del juego lingüístico y la anfibología semántica constantemente subvierte la referencia del discurso, y lo abre a la jocosa e irreverente alusión sexual.

Para los propósitos de este ensayo quisiera inicialmente reflexionar en breve sobre la recepción por parte de algunos lectores del ya bien establecido—y utilizado—concepto bakhtiniano de la literatura carnavalizada, sobre todo en torno a las posibilidades de revelar una crítica ideológica en su constante transgresión o parodia de textos literarios. Por un lado, críticos de orientación marxista como Terry Eagleton asumen una posición negativa. Para ellos la asociación del texto carnalesco con la “relatividad jocosa” y el ritual popular folklórico convertirían su acción subversiva en un tipo de “válvula de escape” que si bien acude a la denigración de formas y jerarquías dominantes, lo hace sólo momentáneamente, para luego regresar a la norma institucionalizada. Según Eagleton,

Carnival, after all, is a licensed affair in every sense, a permissible rupture of hegemony, a contained popular blow-off as disturbing and relatively ineffectual as a revolutionary work of art. As Shakespeare's Olivia remarks, there is no slander in an allowed fool (Stallybrass 13).⁴

Por otro lado, la lectura de la parodia carnalesca hecha por Linda Hutcheon enfatiza su paradójica vacilación entre lo transgresivo y la autoridad como una constante inevitable, aceptando así—quizás—una mayor fuerza crítica. Según ella,

parody can be seen ... to be a threatening, even anarchic force, one that puts into question the legitimacy of other texts ... Nevertheless, parody's transgressions ultimately remain authorized—authorized by the very norm it seeks to subvert. Even in mocking, parody reinforces; in formal terms, it inscribes the mocked conventions onto itself, thereby guaranteeing their continued existence (100).

Y luego concluye que esta contradicción deviene de la

bi-directionality of the legitimacy of parody itself. The presupposition of both a law and its transgression bifurcates the impulse of parody: it can be normative and conservative,

³ En este sentido el poema recuerda también la definición etimológica de sátira, la de “olla podrida de manjares varios” (Corominas). Según Gilbert Highet, la palabra “satire” proviene del latín *satura*, que significaba “primarily ‘full’, and then comes to mean ‘a mixture of different things’ ... a dish full of mixed-fruits offered to the gods was called *lanx sature* ... the essence of the original name therefore was variety” (p. 231). Además de su filiación carnalesca, la heterogeneidad discursiva del poema podría también relacionarse con lo que Northrop Frye ha llamado “anatomy” (pp. 308-314), o con lo que Rosalie Colie muy apropiadamente ha denominado la orientación “inclusionista” del renacimiento.

⁴ En palabras de Bakhtin: “As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions” (Rabelais, 10).

or it can be provocative or revolutionary ... In Bakhtin's terminology, parody can be centripetal—that is, a homogenizing, hierarchizing influence. But it can also be a centrifugal, denormatizing one. And I think it is the paradox of its authorized transgression that is at the root of this apparent contradiction. Parody is normative in its identification with the Other, but it is contesting in its Oedipal need to distinguish itself from the prior Other (102).

Ahora, teniendo como trasfondo esta problemática recepción de las posibilidades 'transgresoras' de la literatura carnavalesca, lo que deseo llevar a cabo en las siguientes páginas es una lectura de ciertos pasajes del poema de Rosas para ver que si bien éste abraza el código del carnaval, a la vez sí se permite una seria y tendenciosa crítica de ciertas instituciones del poder colonial.

El sujeto carnavalesco y la magia

El poema empieza con los siguientes versos:

Sepan quantos esta carta
de declaraciones graues
y descargos de consiençia
vieren, como el otorgante,
Mateo Rosas de Oquendo,
que otro tiempo fue Juan Sánchez,
vezino de Tucumán,
donde oí vn curso de artes
y aprendí **nigromancia**
...
puesto ya el pie en el estribo
para salir destas partes,
...
en lugar de despedida
determino confesarme
y descargar este pecho
antes que baia a embarcarme (vv. 1-18, el énfasis es mío).

De aquí es importante subrayar que el narrador desde el principio anuncia haber estudiado, en un pasado remoto, el arte de la nigromancia, pero curiosamente esto no le ha llamado la atención a ninguno de sus lectores, ni siquiera a aquellos que han intentado construir una biografía del autor a partir de su poema. Cabe reconocer que una lectura algo apresurada pareciera corroborar la idea que esa primera mención de la nigromancia es quizás marginal y de poca importancia; pero una lectura más atenta mostrará que en varios pasajes el narrador regresa no sólo a su asociación con la magia, sino también a ciertas creencias de la herética secta de los "alumbrados". Todo esto, como veremos luego, resultará, implícitamente, en una crítica de cierta estructura del poder colonial.

Antes, sin embargo, quizás valga la pena detenernos brevemente en lo que constituían estas prácticas condenadas por la inquisición hacia fines del siglo dieciséis y principios del diecisiete. El arte "abominable" de la nigromancia se

asociaba, desde sus inicios, con el deseo transgresor de adquirir una videncia sobrehumana. Pedro Ciruelo, por ejemplo, en su *Reprouacion de las supersticiones y hechizarias* (1530), nos dice: "aquella arte maldita: con que los malos hombres hazen concierto de amistad con el diablo: y procuran de hablar y platicar con el para le demandar algunos secretos que les reuele: y para que les de fauor y ayuda para alcançar algunas cosas que ellos dessean" (48). Ahora, si para la sociedad española de la época el mundo de las brujas y la hechicería ha sido estudiado muy adecuadamente, es interesante notar que para el contexto peruano parece que no; claro está, excluyendo aquellos estudios que sí se han preocupado por la idolatría y por las llamadas prácticas supersticiosas del indígena. Quizá uno de los problemas con que se enfrenta el historiador es, en parte, la desaparición de la documentación de los procesos inquisitoriales del Perú. Es sólo a raíz de la *Historia del tribunal de la Inquisición de Lima*, de José Toribio Medina, extenso estudio que se basa en documentos hallados en archivos españoles, que se conoce algo de los juicios llevados a cabo en el virreinato peruano. Curiosamente, en la obra de Medina sí es fácil encontrar un número de referencias a procesados por participar en prácticas divinadoras y mágicas. Por ejemplo, el 30 de noviembre de 1587 hubo un auto público en el que se castigó a un tal "Pedro Gutiérrez de Logroño ... por haber dicho y hecho muchas cosas de embustes, de nigromancia y arte mágica, trayendo consigo anillos, manillas y argollas con signos y caracteres desconocidos, ... recibió otros tantos azotes, después de salir con vela y sogas" (233); o un tal "Francisco López de Osuna, hombre perdido y jugador, porque examinando las líneas de las manos a cierta persona, le pronosticó que dentro de pocos días se había de morir" (272). Por otro lado, los "alumbrados" formaban parte de una secta religiosa heterodoxa hispánica que protestaba en contra del formalismo de la iglesia y que prefería una comunicación interior y directa con Dios, algo que con el protestanismo fue duramente perseguido por el Santo Oficio. En palabras de Marcel Bataillon, por ejemplo, los alumbrados serían "el enemigo íntimo de la ortodoxia española durante todo el siglo XVI" (61). Para nuestro caso es asimismo importante notar que tales creencias existían en el virreinato peruano, algo que ha sido bien documentado por Álvaro Huerga en *Los alumbrados de hispanoamerica (1570-1630)*.

Ahora, si Rosas de Oquendo, ser histórico que vivió en Lima, verdaderamente participó de tales actividades heterodoxas es algo que queda fuera de nuestra preocupación. Lo interesante es ver que sí existía un contexto en el cual se practicaba la magia y se seguían las ideas de los alumbrados, y que en cierto sentido el poema satírico se alía con ello. Pasemos entonces, nuevamente al texto.

Como hemos visto, el poema ostenta ser una confesión de su narrador, quien, arrepentido de una vida pasada, asociada entre otras cosas a la magia, denuncia los vicios y la corrupción en el virreinato del Perú. En cierto momento, por ejemplo, hallamos un largo discurso de auto-acusación y contrición:

Yo del retablo del mundo
adoré la falssa ymagen

y aunque le dí la rrodilla
y le ofresí basallaje,
ya con las aguas del sielo
boy xauonando su almagre.
De su rrespetado templo
beneraba los altares,
doblaba sus hornamentos,
y madrugaba a insenzalle;
mas ya el ydólatra gusto
dexó los rritos bestiales,
echó sus aras por tierra,
y profanó los altares.
Olbidó sus seremonias
y las oras ynfernales,
por ocupar las que quedan
en exersisios loables (1967-84).

Cabe reconocer que este pasaje, que parece ser una confesión de idolatría, es más bien un reconocimiento del narrador de su supeditación al mundo material y transitorio, alegorizado por la diosa Fortuna. En muchas ocasiones se queja de ella. Por ejemplo,

Dióme ... su cunbre,
y al tiempo del derribarme
dexóme sin bien ni bienes
ni amigos a quien quejarme.
Pasé por siglo de oro
al golfo de adbersidades:
ayer cortezano ylustre,
oy un pobre caminante. (vv. 75-82)

Ahora, sin embargo, hay que añadir que la tradicional referencia a la diosa Fortuna se halla mezclada con otras dos alusiones que sí se alejan de la convención para insertarse en el ámbito de lo prohibido. El narrador, entre sus quejas y arrepentimientos, nos dice: “consideré las estrellas” y “desentrañé minerales” (2013-14). Primero, la doble visión, la de mirar hacia arriba (a las estrellas) y la de mirar hacia abajo (a los minerales) involucra, por un lado, un deseo de comprensión totalizante, de curiosidad o videncia del mundo natural, y de los misterios que éste encierra—preocupación hallada en la ciencia de la nigromancia. La práctica de “desentrañar minerales” que a primera vista podría leerse como actividad minera, a la vez encubre una referencia a la lecanomancia, o lectura de las piedras para predecir el futuro, práctica condenada por la Inquisición. De modo semejante, el “considerar las estrellas”, por su yuxtaposición con ese otro verso ha de referirse no a la mera astrología, de cierta aceptación en la época, sino más bien a la astrología judiciaria, que pretendía pronosticar el futuro: ejercicio mágico nuevamente condenado y perseguido. Otra vez en palabras de Ciruelo: “el astrólogo que quiere aplicar las estrellas ... es vano y supersticioso, y tiene pacto secreto con el diablo.

Y así es apostata de la religion christiana: y deue ser castigado como medio nigromántico" (58).

El narrador entonces sí abjura y se arrepiente de su asociación con la nigromancia: y es con esta voz—la de un contrito—que se permite denunciar la corrupción y entregar sus consejos a favor del bien. Así, por ejemplo, advierte que el que desee alcanzar un verdadero conocimiento, "encomiéndeselo a Dios / que lo demás es disparate" (1247-48). Ahora, es importante notar que tradicionalmente los sermones satíricos como el de Rosas, por razones de persuasión, han utilizado este tipo de confesión o conversión como estrategia para crear una figura narradora virtuosa, un *vir bonus*: en nuestro caso un contrito con conocimiento "verdadero" hacia el cual el oyente puede simpatizar y así ser movido hacia su propia recapitación y posible conversión.⁵ Lo que pide la convención literaria en estos casos es entonces una escisión entre el yo pasado y el yo presente, que ahora se halla arrepentido y renovado. La *Sátira* de Rosas, sin embargo, subvierte tal proceso y unidad ontológica al sincronizar los dos polos del narrador. Además de reiteradamente enfatizar su abjuración, como veremos, el narrador a la vez hará alarde de su participación activa en el mundo de la magia. Su palabra satírica acudirá así, simultáneamente, al favor divino y al pacto con el diablo. Veamos entonces algunos ejemplos de esta segunda máscara, 'negativa', del narrador, que a lo largo del poema, muy apropiadamente, aparece algo velada.

En un momento, luego de haber denunciado la falsedad e hipocresía de las mujeres, recapita sobre su poder de videncia:

Para comingo no ay lebas,
comiensen a tributarne
que descubriré sus vendas
y no podrán conserbarse.
Bien sauen ya que conmigo
lo mexor es amistades
que **beo debajo del agua**
y soy pescador de bagres,
y entre sus Zaidas y Floras
no ay encanto que me encante (453-62, el énfasis es mío).

Aquí el "ver debajo del agua" bien podría ser una simple exageración o un alarde algo picaresco de sus conocimientos y experiencia del mundo del engaño. Sin embargo, en el contexto que venimos leyendo estos pasajes, esta referencia a la vez descubre otra práctica común y condenada del mundo de la hechicería: la de la hidromancia, o de conocer la verdad y el futuro por medio de la lectura del agua.

De modo semejante, en otro segmento satírico, el narrador al atacar sarcásticamente los engaños y pretensiones de los advenedizos de la corte, dice:

⁵ Por ejemplo, para el caso de Horacio, véase Robert Durling, pp. 13-26 y Martin M. Winkler. Para Maynard Mack la creación de una "persona" satírica virtuosa, un *virbonus*, sería uno de los rasgos más comunes del género (80-92).

los que fueron al inglés
cuentan marauillas grandes,
los otros de la Naual,
los otros de Ytalia y Flandes

...
El otro tiene vna carta
de su amigo el Condestable
que le abissa cómo el Rrey
ba a una xornada inportante,
donde ba por mariscal
vn hermano de su padre;
y si él en esta ocasión
se hallara en aquellas partes
sin duda fuera proueido
por xeneral o almirante (643-52).

Y curiosamente, para revelar la falsedad de estas palabras, el satírico nuevamente parece recurrir a su poder sobrenatural. Nos dice, con cierta mueca sarcástica:

Muerto yo por estas cosas,
gusto de oir sus dislates
y ber vn mapa confuso
en manos destos orates (699-702).

La referencia a observar un mapa confuso en las manos de los cortesanos rinde ahora una alusión a la quiromancia, práctica nuevamente asociada con el poder del mago. Recurramos otra vez a Pedro Ciruelo, para quien "los hombres y mugeres vanos miran a los otros las lineas o rayas que tienen en las manos: y por alli se dizen su buena o mala ventura que les ha de venir o que les a venido", y éstos, nos advierte, "tienen pacto secreto con el diablo" (60).

Lo que observamos, entonces, es que la referencia inicial a la nigromancia sí reaparece a lo largo del poema, aunque incorporándose al narrador de una manera ambivalente. Lo que podríamos llamar su "punto de vista" sufre una suerte de descentralización carnavalesca que aúna dos facetas contradictorias: la del abjurado y la del practicante de la magia. Tal duplicidad, sin embargo, no es nada nuevo en este poema: es más bien un binomio más de una serie de máscaras 'contradictorias' que reviste este narrador, y algo que responde a las convenciones de la literatura y el sujeto carnavalizados.⁶ Pero pasemos ahora a ver cómo la filiación heterodoxa del narrador a la vez nos permite vislumbrar una crítica del sistema colonial peruano.

⁶ Sobre el sujeto carnavalesco en el poema véase Pedro Lasarte, "Mateo Rosas de Oquendo y la escritura autobiográfica".

El narrador y los alumbrados

En los versos 1387-1404, que son muestra del lenguaje anfibológicamente obscuro del poema, se halla un pasaje que satiriza ciertas prácticas religiosas de las “cofradías de disciplinantes” del virreinato, sobre todo la práctica del ayuno y la flagelación.⁷ El ataque del satírico subvierte la supuesta severidad ascética al narrar las actividades de los disciplinantes con un lenguaje de conocida alusión sexual. Veamos:

en casa del confitero
vienen todas a xuntarse,
donde les dan colación
para que no se desmayen;
allí se dan laboriosos
y se ensienden los siriales,
y moxan las disciplinas,
y les rrecoxen la sangre.
Derramen ellas la suia
que yo quiero rrezervarme
para cofrade de luz,
y quando ellos acauaren,
con mi candela ensendida
alunbraré a todas partes:
tendré xeneral dominio
sobre sus particulares,
y sólo les haré lumbre
quando las suias faltaren (1387-1404).

Que estas ‘disciplinantes’ se ‘juntan’ en casa del confitero tiene una doble alusión erótica: “juntarse” es una clara referencia al coito, y “dulces” o “confites” siempre ha tenido una acepción popular sexual. Por otro lado, tanto **dar colación** (es decir “el bocado que se toma por la tarde el día del ayuno”, Covarrubias), como **dar laboriosos**, son nuevamente referencias al acto sexual.⁸ De modo semejante, “encender los ciriales” y “mojar la disciplina”, son alusiones fálicas (**disciplina** o látigo es falo);⁹ y la “sangre” que recogen es entonces el semen.¹⁰

Ahora, los ‘cofrades de luz’, a los cuales prefiere aliarse el narrador, refiere a los ‘disciplinantes de luz’, quienes en las procesiones llevaban “cirios y faroles”; mientras que los de sangre eran “los que se azotaban” (Rufo, 152, n. 18). Así, con la ‘candela (o vela) encendida’ —alusión fálica— el narrador nos dice jocosamente

⁷ Para las cofradías limeñas de la época véase Bernabé Cobo, libro III, cap. xxxvi, pp. 455-457 y Fray Diego de Ocaña, pp. 83-88.

⁸ Cf. algo igual en Alzieu, 43, 10 (p. 64); y cf. Cela, s.v. *lavativa*.

⁹ Por ejemplo, en Alzieu: “El conde, que era astuto, y supo dónde, / le dijo, haciendo rueda como pavo, / que le encendiese un cirio que traía” (42, 9-11; p. 60). Cf. Cela, s.v. *látigo*; y para “mojar” como coito, v. Cela y Alzieu, 52, 26 (p. 87).

¹⁰ Cf. Alzieu, 126, 4 (p. 246).

que él 'alumbraría a todas partes', haciendo alarde su poder y capacidad sexual. Esta última lectura es reforzada por el vocablo "particulares" que pertenece a un conocido grupo de palabras (como 'especular', 'calcular', 'vincular', etc.) que por alusión paronímica se les asociaba con "culo".¹¹ Finalmente, "hacer lumbre" sería, en este contexto, "excitar".

Lo que observamos, entonces, es que el poema jocosamente subvierte—o relativiza—la práctica ascética, yuxtaponiéndola con la promiscuidad sexual; esto por medio de un código burlesco ya convencional. Lo interesante es que el fragmento a la vez ostenta (o esconde) una referencia—también jocosa—al iluminismo. El narrador con su preferencia por las "cofradías de luz" asume "secretamente" la máscara del alumbrado, y su deseo de "alumbrar" al prójimo conlleva un jocosos recuerdo de la común (aunque hoy algo debatida) asociación de la secta con el libertinaje sexual.¹² Podríamos conjeturar entonces que el poema, en este segmento, si bien imita ciertas convenciones literarias de la tradición burlesca (y carnavalesca), al involucrar en ellas una referencia al iluminismo simultáneamente parece arremeter en contra del celo de la Santa Inquisición,—órgano de gran importancia en el proceso de conquista y colonización de América.

La nigromancia y la subversión política

Pasamos ahora a estudiar otros dos encuentros del poema con la heterodoxia, pasajes en los cuales la asociación del narrador con la magia traslucen, implícitamente, otra crítica de la institución colonial. Veamos.

Un día el narrador se halla paseando por la calle y se encuentra con un personaje lujosa y ricamente vestido. Cito algunos versos:

Yo vide en sierta ocasión
vn hombre de muy buen talle,
con vna cadena de oro
y término de hombre graue
...
vna camisa de encaxe
y bordada de abalorio
la pretina y el talabarte;
bohemio de razo negro
senbrado de vnos cristales (1445-56).

¹¹ Véase Alzieu, 129, n. 12, pp. 251-252.

¹² Por ejemplo Gil González de Ávila en su *Historia de las Antigüedades de la ciudad de Salamanca: vidas de sus obispos y cosas sucedidas en su tiempo* (Salamanca, 1606): "Levantose en este tiempo una gente azin las partes de Llerena y Merida, y villas destos contornos, que engañada de las leyes bestiales de la carne, y una nueva luz, y el espíritu que fingian, persuadian a los simplezillos ignorantes, ser el verdadero espíritu el errado, con que pretendían alumbrar las almas de sus sequaces: que por esto se llamaron alumbrados, cuyos preceptos y leyes venían a parar todas en rendirse y obedecer el imperio de la carne" (Márquez, 79). Para la controversia en torno a las actividades sexuales de los alumbrados véase Márquez.

Luego sigue una larga y detallada relación de las vestimentas, joyas y modalidades de este presuntuoso personaje ("el aderezo de la gorra / con vnas perlas mui grandes, / ... / espada y daga dorada / con sus molduras y entalles...", 1459-68). Curiosamente, sin embargo, el pasaje se interrumpe abruptamente para pasar a los siguientes versos:

Otro día [es decir al día siguiente] de mañana

...
dexé tenprano la cama,
donde mis nesesidades
son madres de pensamientos
y agüelas de efermedades;
y antes de entrar en la plasa,
descuidado deste lanze,
vi el cauallero que e dicho,
estoi por dezir en carnes:
vn calson lleno de mugre,
de muy basto cordellate,
vn zaio cuyo rremiendos
vnos de otros se azen

...
Quando le vi desta suerte
comensé a marabillarme:
si es éste el hombre de ayer,

...
y después que me enteré
en el rostro, cuerpo y talle,
rreime...
de ber aquel personaxe,
y por no soltar la rrizza,
me fui la calle adelante (1487-1520).

Nuevamente, entonces, la narración yuxtapone opuestos, aquí de un día para otro la riqueza del personaje deviene en pobreza. Esto fácilmente recuerda una variedad de tópicos de la literatura ascética que acusan la transitoriedad de los bienes materiales y que denuncia el culto a la riqueza y la apariencia. Curiosamente, sin embargo, este pasaje de Rosas transgrede cierta lógica causal o temporal: la transformación del personaje de un día para otro se percibe como algo casi irracional o imposible. La respuesta a esto se halla en que el segmento recuerda, o hace uso de las convenciones de un género de antiquísima tradición, y en el mundo hispánico, hasta ese momento, por lo general de seria y moralizante orientación. Me refiero al sueño o visión. La primera descripción del hombre suntuosamente vestido habría sido por lo tanto una aparición en sueños para el narrador quien, al despertarse y salir a la plaza se encuentra con el personaje ahora desastrosamente vestido de harapos. El pasaje claramente moraliza en contra de la vanidad de los bienes materiales; pero sin embargo parece encerrar algo más. Hay que notar que el diálogo del poema con varios géneros — en este caso el sueño — sirve a ratos como

una suerte de índice para traer a colación cierta ideología con la cual se hallaban convencionalmente asociados. Para el sueño o visión, que pertenece a una establecida y convencional tradición literaria, es importante mostrar que desde la antigüedad se le había relacionado con la sabiduría y el conocimiento mágico.¹³ Regresemos otra vez a Ciruelo: “en los sueños de los nigrománticos y adeuimos no ay [certidumbre] ... y queda el hombre cegado y engañado del diablo”. Y añade que “el que por los sueños adeuina las cosas que acaescieron, o acaesceran a los hombre: es vano, supersticioso, y tiene secreto pacto con el diablo” (65-66). Es ahora interesante señalar que la realidad colonial, según la documentación del Santo Oficio, atestigua esta preocupación en el Perú: el diecisiete de diciembre de 1595, por ejemplo, se da un auto, en el cual, entre otros casos semejantes, se halla el juicio de Fr. Pedro de Monte, franciscano “que afirmaba tener visiones y revelaciones en sueños” (286). En la *Sátira* podemos entonces ver un recuerdo de la filiación del sueño-visión con la magia, recuerdo que yuxtapone la ortodoxia con la heterodoxia y, podría decirse, “demoniza” un género tradicionalmente serio; y aun más importante quizás, un género “oficial” que se utilizaba, en parte, para la empresa imperial. Baste recordar, entre otros, las visiones religiosas que formaban parte de la iconografía hagiográfica que se utilizaban en el proceso de evangelización, tanto en narraciones como en autos sacramentales.¹⁴ En este sentido, entonces, podemos argüir que la descripción jocosa y la relativización carnavalesca que une lo divino con lo diabólico le entrega al lector la posibilidad de percibir una transgresión más del orden institucional.

Otro diálogo intertextual que se relaciona con la nigromancia es el de la inclusión del discurso o código épico en el poema. Ya que en otro lugar he mostrado en detalle cómo la *Sátira* de Rosas hace uso de una variedad de fórmulas prescritas por la poética para los géneros heroicos, baste aquí acercarnos a un pasaje de su conclusión.¹⁵ En la *recapitulatio* (versos 1939-2020), al pasarse revista del abundante contenido de la obra, se escucha un recuerdo paródico del poema épico quizás más conocido y elogiado de la colonia, la *Araucana*. Cito primero algunos versos finales de Ercilla, versos que forman parte de la convencional relación de servicios y petición de favores de la literatura colonial:

¡Cuántas tierras corrí, cuántas naciones
hacia el helado norte atravesando
y en las bajas antárticas regiones
el antípoda ignoto conquistando!
Climas pasé, mudé constelaciones
golfos innavegables navegando (XXXVII, 66).

¹³ Véase por ejemplo, entre otros, Henry Cornelius Agrippa, en su *Occult Philosophy or Magic* (1533), cap LIX (“Of Divination by Dreams”). Para la tradición del sueño-visión en la literatura, consúltese A.C. Spearing.

¹⁴ Véase por ejemplo, entre otros, Fernando de Armas Medina, pp. 435-439 y *pássim*.

¹⁵ Véase Pedro Lasarte, “Mateo Rosas de Oquendo: la sátira y el carnaval”.

Ahora, lo que quiero mostrar es que en el texto de Rosas se halla una semejante, y paródica, enumeración de hechos y hazañas, pero de tan hiperbólica y contradictoria configuración, que sólo podrían ser atribuidas al poder sobrenatural de un nigromante o demiurgo:

descubrí nuebos caminos,
 espuné lo inexpunable,
 allané fuertes castillos,
 gané siguras ciudades,
 con balas de blanda zera
 rronpí muros de diamantes,

...
 enmudesí los discretos,
 y di lengua a los saluaxes
 formé nubes en la tierra,
 y edefisios en el ayre;
 con amigos hise treguas,
 y con enemigos pazes.

...
 pregoné guerras injustas

...
 con más dioses que un exiçio
 y más sin Dios que vn alarue
 (vv. 1991-2020).¹⁶

El juego intertextual entre el poema de Ercilla y la alusión a la videncia o poderes sobrenaturales del narrador de la *Sátira* pueden ahora interpretarse como aun otro ataque más al poder colonial. Si recordamos que la épica es el género literario que más se asocia con la defensa de la conquista, notamos que la parodia de Rosas, como con el sueño-visión, al yuxtaponer lo divino y lo diabólico, lo 'demoniza', subvirtiéndolo aquí su utilización como móvil para la mistificación del carácter providencial de la empresa imperial.¹⁷

Finalmente, hacia los últimos versos del poema, en un momento metanarrativo el narrador abandona el código oral, o sermón, para referirse al carácter enigmático de la escritura de su texto y la importancia de la participación del lector:

¡Silensio pluma, callemos,
 no pasemos adelante

...
 Basta tocar estas cosas,
 otro abrá que las acabe

¹⁶ Para los antecedentes literarios de este tipo de enumeración del poder del mago sobre la naturaleza, véase Virgilio, *Eneida*, IV, 487-491 y Lucano, *Pharsalia*, VI, 461 y ss. (en Ercilla, I, 146, n. 21).

¹⁷ Para dos posiciones diversas en torno a la filiación 'imperial' de la *Araucana* de Ercilla véase Beatriz Pastor y Francisco Javier Cevallos.

A buen tiempo te recoco,
dexemos negocios grandes,
que son más para sentirse,
que no para publicarse (2021-34).

Estas palabras, que en un sentido son autorreferenciales al juego conceptista o anfibológico del poema, a la vez miran hacia la práctica heterodoxa del mago, la de velar el significado y conocimientos superiores de su texto por medio del lenguaje cifrado o enigmático;¹⁸ y de inmediato, identificándose con su poema (persona-volumen),¹⁹ pasa a despedirse del Perú y del mundo:

mirando mi persona
de la manera que sale,
bolviendo a tierra los oxos,
...
diré Rrequiezcát in pazé (2115-20).

Estos últimos versos nuevamente aportan una complicidad con lo heterodoxo. El narrador, al "volver a tierra los ojos", dirige la mirada hacia el mundo subterráneo, hacia el mundo de lo diabólico; pero por otro lado se trata también de una alusión metafórica al acto de esconder y "devolver" a su lugar de origen su poder vidente de nigromante (es decir, sus "ojos"). Finalmente, el pasaje también recuerda la práctica común del mago de 'enterrar' su libro y con él su conocimiento privilegiado y secreto.²⁰

En conclusión, podemos recapitular que en el poema de Rosas la complicidad del narrador con algunas prácticas heterodoxas sí se narra de acuerdo a ciertas convenciones del llamado discurso carnavalesco, sobre todo en lo tocante a la figura del narrador y al diálogo paródico del poema con varios géneros literarios. Esta filiación carnavalesca, sin embargo, como espero haber sugerido, no niega la posibilidad de leer en el poema una crítica del poder colonial en el virreinato peruano de fines del siglo XVI y principios del XVII.

Pedro Lasarte
Boston University

¹⁸ Por ejemplo, en Kurt Seligmann, *The History of Magic*, vemos que, entre otros ejemplos, el mago Trithemius (1462-1516) había inventado un número de métodos 'secretos' de escribir, bajo los cuales el elemento heterodoxo se hallaba cifrado y escondido (p. 312). Véase también Muñoz, pp. 119-120. Por otro lado es interesante notar que para Severo Sarduy la anamorfosis—figura retórica que entrega una "perspectiva secreta", y que por lo tanto tiene mucho en común con la anfibología del texto de Rosas—"se asocia, desde su invención, con las ciencias ocultas, con lo hermético y la magia" (67).

¹⁹ Persona también significaba "cuerpo", y "cuerpo" era, a su vez, "los tomos o volúmenes que componen una librería" (*Diccionario de Autoridades*).

²⁰ Un ejemplo de esto es Michael Scot (contemporáneo de Albertus Magnus), quien vivió en Toledo y luego fue astrólogo de Federico II de Sicilia. Sir Walter Scott, en su "Lay of the Last Minstrel", recuerda que este mago al morir había sido enterrado junto con su libro de magia (Waxman, 6).

OBRAS CITADAS

- Alzieu, Pierre, Yvan Lissorgues y Robert Jammes, eds. *Floresta de poesías eróticas del siglo de oro*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1975.
- Armas Medina, Fernando de. *Cristianización del Perú (1532-1600)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1953.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. R.W. Rotsel. Ann Arbor: Ardis, 1973.
- _____. *Rabelais and his World*. Trad. Helene Iswolsky. Cambridge: MIT Press, 1968.
- Cela, Camilo José. *Enciclopedia del erotismo*. 4 tomos en *Obras completas*. Barcelona: Ediciones Destino, 1977-86.
- Cevallos, Francisco Javier. "Don Alonso de Ercilla and the American Indian: History and Myth." *Revista de Estudios Hispánicos*, 23 (1989), pp. 1-20.
- Ciruelo, Pedro. *Reproución de las supersticiones y hechizerías (1530)*. Ed. Alva V. Ebersole. Madrid: Albatros, 1978.
- Cobo, Bernabé. *Fundación de Lima*. Ed. Francisco Mateos. Tomo 92 de la Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1956.
- Colie, Rosalie. *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*. Berkeley: U. of California Press, 1973.
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. 4 vols. Madrid: Gredos, 1954.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Ediciones Turner, 1979.
- Durling, Robert. *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*. Cambridge: Harvard U. Press, 1945.
- Ercilla, Alonso. *La Araucana*. Eds. Marcos A. Moriñigo and Isaías Lerner. 2 vols. Madrid: Editorial Castalia, 1979.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton U. Press, 1957.
- Halliday, William Reginald. *Greek Divination*. Chicago: Argonaut Inc., 1967.
- Hight, Gilbert. *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton U. Press, 1962.
- Hutcheon, Linda. "Modern Parody and Bakhtin." *Rethinking Bakhtin*. Ed. Gary Saul Morson and Caryl Emerson. Evanston: Northwestern University Press, 1989.
- Lasarte, Pedro. "Mateo Rosas de Oquendo: la sátira y el carnaval". *Hispanic Review*, 53 (1985), 415-436.
- _____. "Mateo Rosas de Oquendo y la escritura autobiográfica". *MLN*, 105 (1990), 373-384.
- Márquez, Antonio. *Los alumbrados. Orígenes y filosofía 1529-1559*. Madrid: Taurus, 1980.

- Mack, Maynard. "The Muse of Satire." *Yale Review*. 41 (1951), 80-92.
- Medina, José Toribio. *Historia del Tribunal de la Inquisición de Lima*. 2 vols. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico J.T. Medina, 1956.
- Muñoz Calvo, Sagrario. *Inquisición y ciencia en la España moderna*. Madrid: Editorial Nacional, 1977.
- Ocaña, Fray Diego de. *Un viaje fascinante por la América hispana del siglo XVI*. Ed. Fray Arturo Álvarez. Madrid: Stvdivm, 1969.
- Pastor, Beatriz. *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.
- Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.
- Rosas de Oquendo, Mateo. *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Perú, año de 1598*. Ed. Pedro Lasarte. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd., 1990.
- Rufo, Juan. *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*. Ed. Alberto Blecua. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- Stallybrass, Peter and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell U. Press, 1986.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Waxman, Samuel M. *Chapters on Magic in Spanish Literature*. Paris, 1916.
- Winkler, Martin. *The Persona in Three Satires of Juvenal*. Zurich: Gerog Olms Verlag, 1983.