

La relación entre pintura y poesía en tres loas inéditas del *Cartapacio* de Mateo Rosas de Oquendo

HUMBERTO MALDONADO MACÍAS †
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

“La pintura es muda poesía, y la poesía
una pintura parlante.”

Simónides.

“Como la pintura, así es la poesía.”

Horacio.

Las tres loas inéditas que he seleccionado en esta ocasión para participar en el presente homenaje al doctor Othón Arróniz, ofrecen ya de suyo el matiz aristocratizante que caracterizaba a los apólogos, lisonjas, panegíricos y alabanzas de la poesía laudatoria escrita y difundida en España y América durante la dominación colonial.

Al estudiar con cierta atención tales piezas encomiásticas, hay que poner de relieve algunos señalamientos pertinentes. Por principio de cuentas, ninguna de las tres obras rimadas aparece suscrita directamente por el autor español Mateo Rosas de Oquendo, a pesar de que todas ellas se encuentran insertas en el famoso *Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos por el año de 1598 y los siguientes*, cuyos folios fueron reunidos por ese artista de la Colonia en el paso del siglo xvi al xvii.¹ Nuestras tres

¹ *Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos por el año de 1598 y los siguientes* (ex libris de Pascual de Gayangos, 1840), BNM, ms. 19, 387, 210 fols. Las tres loas se encuentran en los fols. 98v-101v.

composiciones aparecen copiadas de manera anónima en el manuscrito, cuyo compilador se ocupó de transcribir con libertad poemas del condestable Álvaro de Luna, Cristóbal de Castillejo, Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Cristóbal Flores de Alderete y Alonso Álvarez de Soria.²

Rosas de Oquendo, después de todo, siempre se ha tenido que ajustar de algún modo al sospechoso y exclusivista "retrato" que la mayor parte de sus biógrafos, panegiristas y detractores le ha fabricado a la medida de su producción burlesca, al considerarlo en forma unánime como un "poeta satírico", y; más recientemente, como un "poeta de pícaros".³ Por este motivo, quizás aún podría parecer riesgoso sugerir abiertamente que las loas fueron producidas por nuestro escritor. Sin embargo, no debemos descartar la posibilidad de que, con la redacción de estas piezas dramáticas de corte ponderativo, Rosas de Oquendo también tuvo oportunidad de ensayar con relativa amplitud la cara solemne y obsequiosa del arte que por lo regular oficializa al afán creador. Ciertamente, con la idea de poner en alto el punto de vista monárquico-señorial de los Austrias, tal artista pudo pasar más de una vez por encima de la constante y sistemática desacralización de los valores oficiales que por lo general transmitía por medio de su discurso carnavalesco y paródico.

Si el lector acucioso se aboca a analizar el propio encabezado de ese cancionero,⁴ resulta sin duda factible que las diecisiete pequeñas obras laudatorias que allí figuran bajo el nombre genérico de "loas" salieron igualmente de la pluma de aquel avezado y mordaz versificador peninsular que pasó al Nuevo Mundo des-

² Margarita Peña se ha preocupado por estudiar con minuciosidad las autorías y las atribuciones modernas de tales composiciones en sus artículos "El *Cartapacio poético*: una muestra de poesía satírica colonial" y "El *Escaramán*: una jácara de Quevedo en un manuscrito americano" (Peña 49-121).

³ La bibliografía directa sobre la producción satírica y picaresca de Mateo Rosas de Oquendo es, a estas alturas, bastante extensa, pero se puede abreviar si acudimos a los trabajos de Benítez, Cabrera, Cabrices, Carilla, Dorantes de Carranza, Florencia, García Icazbalceta, Lasarte, Paz y Melia, Peña, Reyes, Vargas Ugarte y Vélez Picasso, citados al final de este artículo.

⁴ Al pie de la letra, el cancionero recopila los "diferentes versos" que fueron compuestos sobre "diversos asuntos".

de época temprana y que, de alguna manera, estuvo en desacuerdo con la "cosmovisión" idealizada de los poetas cultos (Florencia 30).

Los atinados juicios que María Christen Florencia ha expuesto respecto a este escritor nos muestran que Rosas de Oquendo pudo tal vez estar en contra de lo que parodia, critica, ridiculiza y desvaloriza, disfrazando con sus burlas y sátiras la postura que probablemente lo singularizaba como vocero de la clase aristócrata que a la sazón ocupaba el poder en la España de los Siglos de Oro.⁵

Según su propia confesión, a Mateo Rosas de Oquendo lo único que llegó a entusiasmarle en sus viajes por Génova y Marsella fueron sus "fáciles mujeres" (Reyes 26). No obstante, si las loas son obra suya, cuando decidió seguir esa línea hasta cierto punto "aristocratizante", el coplista no vaciló en poner de manifiesto algunas de las lecciones aprendidas en los círculos humanistas de aquellas urbes europeas. Constantemente el artista echa mano de lugares comunes provenientes de los más célebres debates intelectuales y eruditos que sostuvieron los distintos artistas que asistían a los numerosos talleres pictóricos y academias literarias abiertos paralelamente en suelo italiano y en territorio español.

Bajo la consigna de que cada uno de los miembros de tales instituciones tenía que pasar por varios grados antes de obtener el título correspondiente, varios artistas escépticos se veían presionados a respaldar de manera obligada el sistema gremial impuesto a los aprendices, oficiales y maestros (Martín González 17-49). Por esta causa, es muy probable que durante su juvenil estancia en Italia y Francia, el futuro poeta satírico haya tenido

⁵ "Decididamente, no podemos sacar de su contexto a nuestro satírico, y dentro de su mundo, época y cultura, creo que sí hay en él una constante necesidad de desvalorizar todo lo establecido y acreditado, empezando por el lenguaje [...]. El hecho de que parodie, critique y haga reír de todo lo acreditado, puede significar que estaba en contra de ello, o que él era un vocero de la clase aristocratizante. Al hacer su obra bien pudo buscar algo más que «blancas» [...]. Por eso, a reserva del material que pueda encontrarse algún día, hoy cabe suponer que intencionadamente nunca deseó alejarse de la clase dominante" (Florencia 47).

oportunidad de conocer muy de cerca tales tópicos y discusiones, a través de las lecturas ocasionales o las experiencias directas llevadas a cabo dentro de aquellos organismos cosmopolitas de Europa, donde aún se hallaba latente el imperio ejercido por las ideas neoplatónicas de Marsilio Ficino sobre el arte y la literatura del siglo xvi.

En opinión de Ernst H. Gombrich, los escritos de este autor renacentista contienen la clave de obras tan diferentes y relevantes como la *Melancholia* de Alberto Durero, la *Educación de Amor* de Vecellio Tiziano y la *Primavera* de Sandro Botticelli (Gombrich 125-127). El propio *Tratado de pintura* de Leonardo da Vinci, dentro de estos parámetros, ofrece varias de las teorías artísticas propuestas por ese mismo crítico del Cuatrocientos, si bien no sólo al establecer las diferencias formales y las semejanzas morales existentes entre la pintura y la poesía,⁶ sino también al explicar por qué la primera no aparece comprendida entre el resto de las ciencias y por qué la segunda ocupa un puesto hasta cierto grado desfavorable, ya que según esta visión la naturaleza consintió más estrechamente al pintor que al poeta. Lógicamente, un ejemplo de tales materias estéticas lo constituye la vieja polémica que, a la sazón, todavía preocupaba a los hombres que vivían el paso del Quinientos al Seiscientos, sobre la presunta superioridad de las artes liberales en relación con las artes mecánicas.

Viajero incansable, el hábil y amañado aprendiz de dramaturgo que quizás escribió las tres loas que hoy presento a la consideración del público, aborda en ellas el cliché humanista y cosmopolita del *ut pictura poesis* horaciano que sirve como epígrafe a este trabajo. Con tales antecedentes, no es absurdo pensar que —al igual que todos los pintores arriba mencionados—, Rosas de Oquendo también llegó a tener la idea de que el artista debe ocupar una postura equivalente a la del científico y a la del poeta, deseoso a su vez de mostrar las aspiraciones marcadas en la

⁶ “La pintura es poesía muda y la poesía es pintura ciega, pero ambas intentan imitar a la naturaleza tanto cuanto les es posible, y con su ayuda de una o de otra, pueden mostrarse muchas y virtuosas costumbres” (Da Vinci 55).

facultad de la *invenzione* que a la postre acabó por imponerse ante la influencia del pensamiento neoplatónico (Gombrich 126).

Las piezas que reproduciremos con los títulos de *Loa quinta* y *Loa séptima* —adjudicados un tanto arbitrariamente por la posición que ambas ocupan en el *Cartapacio*—, presentan a este respecto una serie de pruebas sobre la proximidad cultural establecida por Oquendo, no sólo con los prestigiosos círculos artísticos de Europa, sino también con los núcleos académicos abiertos en el Nuevo Mundo, en las ciudades de Lima y México. Con la colaboración poética que lo hace incluir una octava en la *Relación historiada de las exequias funerales de la Magestad del Rey D. Felipe II*, libro editado en la capital novohispana por el año de 1600 a instancias del canónigo Dionisio de Rivera Flores, nuestro autor pone de relieve la amistad que ya por entonces lo unía con el nutrido grupo de artistas que se hallaban asentados en esta urbe y que en cierta forma monopolizan las páginas de ese volumen antológico, con un número más elevado de composiciones en verso (Rivera Flores 154). Entre los poetas y aficionados que comparten con él aquellos pliegos impresos, sin lugar a duda excepcionales en la historia editorial mexicana, podemos destacar los nombres de Diego Ovalle de Guzmán, Luis de Vadillo, Jerónimo de Herrera, Bernardo de la Vega, Álvaro Muñoz, Santiago de Esquivel y Fernando Vello de Bustamante, el albaacea literario y legal del dramaturgo Fernán González de Eslava, fallecido un año atrás (Maldonado Macías 1991 181).

Por diversas razones, tampoco resulta descabellado suponer que mediante esa participación como poeta en el túmulo erigido a la memoria del monarca muerto, Rosas de Oquendo pudo asimismo relacionarse profesional y afectivamente con el pintor y arquitecto Andrés de Concha, quien como es sabido estuvo encargado de realizar las pinturas adosadas al catafalco correspondiente, a pesar de los comentarios adversos que este artista novohispano había recibido por parte de algunos de sus coterráneos (Maldonado Macías 1990 212-213).

Ciertamente, las dos citas eruditas del pintor griego Apeles que se incluyen en las piezas laudatorias seleccionadas remiten en forma directa a la *Theologia platonica* de Ficino, sobre todo a

aquel pasaje donde este tratadista muestra un vivo interés por actualizar el arte “primitivo” de ese mítico personaje de la Antigüedad clásica con el trabajo “filosófico” de los pintores renacentistas.⁷ La presencia de Apeles en la segunda octava real de la *Loa quinta* es, sin duda, menos relevante que la extensa participación que alcanza en la *Loa séptima*, por estar presente en toda la historia contenida en las catorce redondillas que la conforman.

Por este motivo, aunque Apeles tiene una actuación hasta cierto punto decorosa en la loa mencionada en primer término, dado el juicio verbal que emite metafóricamente ante el “dibuxo” pintado por el “afamado pintor” a que allí se hace alusión —esto es, en lenguaje alegórico, la “obra teatral” escrita por el “niño autor” a quien va dirigida la propia pieza encomiástica—, no deja de parecer mayormente enérgica la dramática caracterización que ese mismo pintor ofrece en la loa referida en segundo lugar, al protagonizar de manera gesticulante y silenciosa la fábula contada en sus versos.

Es evidente que, por una parte, el autor brinda al espectador de la *Loa quinta* un Apeles rígido y libresco, cuya imagen de hecho sólo aparece como un personaje secundario que se limita a emitir el dictamen que al final sería corregido nada menos que por el “pincel” del “ilustre” y “generoso” auditorio de la obra loada:

Apeles, cuias obras zelebradas
fueron, y él en dallas mui esquivo,
loándole entre cosas bien pintadas
este dibuxo con senblante altivo,

⁷ Escribió Ficino: “Cuando Apeles vio el campo trató de pintarlo con colores en una tabla. Fue todo el campo el que se mostró a Apeles en un único momento y despertó en él este deseo. A este mostrarse y a este despertar se le puede llamar «acción»... Al acto de ver y pintar realizado por Apeles se le llama «movimiento» porque procede por etapas sucesivas [...]. Pero que Apeles mire una hoja de hierba y la pinte, y después otra, en momentos distintos y sucesivos, eso no es un efecto producido por el campo, sino por el alma de Apeles, cuya naturaleza es ver y hacer cosas diferentes una a una, no simultáneamente” (Gombrich 126).

dixo: "Las vbas están bien dibuxadas;
 el niño, no, que si estubiera al biuo
 las abes que bolaran le temieran
 y picar de las vbas no vinieran
 (Cartapacio 99r).

Mediante esa serie de transposiciones alegóricas que surgen en forma de cadena, la pieza teatral elogiada —el "rrasimo de vbas" del cuadro dictaminado por Apeles—, ocupa el puesto más elevado del conjunto, quedando colocado por encima del imberbe dramaturgo, representado por el "tosco niño" que sostiene el plato donde aparecía contenida aquella fruta. Sería posible que con esta pequeña loa, el poeta satírico del irónico "Soneto a Lima del Perú" y del grotesco "Romance a México" —si él es el autor—, también deseó exaltar el oficio de los artistas urbanos que vivían en la corte colonial de ese "reino loco" de Mexiquillo, término carnavalizado con el que Rosas de Oquendo designa a nuestro territorio en la "Sátira que hizo un galán a una dama criolla que le alababa mucho a México" (Florencia 44-45). Al igual que él, varios de los poetas, dramaturgos y pintores que por esos días ya se encontraban instalados en la Nueva España, regularmente a la sombra de un cargo burocrático o de un beneficio eclesiástico, tenían que vivir por fuerza de la comercialización de sus obras, quizás incluso bajo las presiones de los principales enemigos de sus respectivas disciplinas artísticas (Florencia 47).

Precisamente por ese mismo año de 1600 —fecha en que se halla documentada la participación poética de Oquendo en la obra citada con anterioridad—, el escritor Gaspar Gutiérrez de los Ríos publicó en Madrid la *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particularidades para las personas de todos los estados*, libro cuyo título ya refleja de modo oficial los criterios "aristocráticos" que seguían algunos artistas peninsulares y americanos.⁸

⁸ "Por el Licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, profesor de ambos derechos y letras humanas, natural de la ciudad de Salamanca. Dirigido a D.

En la *Loa séptima* —a través del propio Apeles—, el ingenioso autor no solamente consigue dramatizar de manera muy atinada la difícil situación económica que experimentan los artistas cultos y populares, bajo la constante represión ejercida por el Estado y la Iglesia a través del Santo Oficio, sino que incluso logra perfilar una abierta crítica a este orden de cosas, bastante acorde por lo demás con el tono contestatario de las composiciones de Rosas de Oquendo:

Apeles no osó a hablar,
por más que fue inportunado,
porque al otro le abía dado
la palabra de callar (101r).

Por otro lado, Oquendo —si es el autor— incursiona de nuevo en el camino de la autobiografía y la autoexaltación, sin mostrar mayor empacho en dejarse atrapar por la simbología reflejada en aquel emblemático personaje griego, cuyo arte le ayuda a ofrecer al lector algunos indicios inconfundibles sobre la visión “aristocratizante” que ocasionalmente lo empuja a rechazar la perspectiva “popular”:

El rrey, biendo la destreza
de Apeles, le conosió,
y a su lado le sentó
por dalle maior alteza (101r).

Según es fácil observar en estos versos, el artista representado por Apeles pasa a ocupar una posición sumamente privilegiada dentro del contexto colonial, tanto al desarrollar las dotes histriónicas que lo convierten en el estupendo actor que apenas tiene que fingir para demostrar que está mudo, cuanto al desplegar los atributos ideológicos que lo arrastran a revelar el rostro secreto que quizás desde un principio bulla en su interior.

Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma. Aprobación de Fr. Prudencio de Sandoval (Madrid, 2 de diciembre 1599)” (Gutiérrez de los Ríos, Preliminares).

Por lo que toca a la *Loa sexta*, conviene aducir dos cuestiones importantes que resultan hasta cierto punto antagónicas: por una parte —y seguimos dando por supuesto que su autor es Rosas de Oquendo—, la abierta concesión del improvisado dramaturgo a la incesante necesidad de desvalorizar los aspectos más señeros del sistema establecido; y, por la otra, el recurrente apego que él mismo muestra ante las referencias cultas que lo llevan a ofrecer al público un rostro “noble” y “aristocrático”, diametralmente opuesto a la cara “satírica” y “picaresca” que todos le conocíamos.

Así, después de calificar como “venturosos” a un milanés, un mercader, un abogado, un oficial perulero, un aldeano rústico, un hombre casado y un don Juan previsor, el autor pone en consideración —frente a estos redomados pícaros— al “desventurado” autor teatral que no consigue llamar la atención de los espectadores, por más que se desgañita pidiendo inútilmente un poco de interés para representar su “comedia”:

¿No es lástima que en comedia,
como por misericordia,
pidamos que sin discordia
nos escuchen ora y media? (99v-100r).

Nuevamente, con un ambiguo señalamiento de índole autobiográfica, nuestro autor vuelve a desacralizar y revalorizar a un tiempo el tópico de la probable supremacía de la pintura sobre la poesía, latente tal vez en ese entonces en la ciudad de México, según podemos mirar en los apuntes relativos al problema de la *perspectiva* que aparecen inscritos en los siguientes versos:

Por io la quiero pintar, [*sic*]
porque el que della murmura
los lexos de su pintura
la pinten así al callar (100r).

Sin hacer grandes esfuerzos de apreciación, tales conceptos son sin duda los mismos que se encontraban registrados en las ordenanzas de los pintores y doradores, emitidas en la capital de

la Nueva España desde época muy temprana. A través de diversas fuentes, tenemos noticias sobre cómo el reglamento correspondiente a aquel gremio, en el que al parecer tenían cabida los artistas extranjeros, castellanos, criollos, mestizos e indígenas, fue confirmado por el virrey don Luis de Velasco, padre, con fecha del 4 de agosto de 1557, y no se reformó hasta el 17 de octubre de 1686, bajo la aprobación del virrey don Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, conde de Paredes y marqués de la Laguna.⁹ Según es posible apreciar en la primera ordenanza de ese código, los pintores y doradores de la localidad no podían abrir tienda pública sin antes haber sido examinados y aprobados por los veedores de aquel oficio, con una pena de 10 a 20 pesos de oro de minas en caso contrario.¹⁰

Curiosamente, si observamos que la confirmación del documento original fue bastante anterior a los severos acuerdos tomados en el área iconográfica al concluir el Concilio de Trento (4 de diciembre de 1563), sólo nos resta apuntar cómo a la larga determinados criterios pictóricos del Renacimiento empiezan a sufrir serias modificaciones con los nuevos cánones impuestos durante la Contrarreforma, sobre todo en los asuntos referentes a la representación de las figuras humanas desnudas.

⁹ A este respecto, Luis Weckmann apunta los juicios siguientes: "Una de las ordenanzas más interesantes por ser reproducción de un modelo medieval fue la de pintores. Sus agremiados se dividían en cuatro categorías: sargueiros o pintores al óleo, fresquistas, doradores e imaginarios, como se llamaban entonces los pintores de imágenes; esta clasificación tuvo gran importancia para orientar la producción pictórica de la Colonia porque estimuló una gran especialización" (Weckmann 480-481; Barrio Lorenzot 19-22).

¹⁰ "Que ningún pintor tenga tienda, ni tome obra por sí sin ser examinado, y se han de examinar desde el principio del aparejo de la talla, y del dibujo dée buena cuenta, y que estos tales que se huvieren de examinar, artizados en muy buenos dibujadores, y que sepan assí del dibujo como de templar los colores, y sepa relatar el dicho dibujo; que sea menester un hombre desnudo, y el trapo y pliegue que haze la ropa, y labrar los rostros y cabellos; de manera que el que huviere de ser examinado del oficio de ymaginero, ha de saver hazer vna ymagen perfectamente, y dar buena cuenta assí de práctica como de obra; y assimismo sea práctico en lejos y berduras; y sepa quebrar vn trapo, y si no estuviere hábil, buelva aprender hasta que sepa, y sea buen oficial, y si vsare de otra manera el oficio, incurra en veinte pesos de minas aplicados como dicho es" (Barrio Lorenzot 19).

Los acuerdos adoptados por las autoridades novohispanas en materia étnica o racial revelan que los *pintores extranjeros* debidamente titulados eran bien recibidos en suelo americano, a pesar del notable incremento numérico que implicaba acoger a todos los artistas nómadas o apicarados que solían arribar a la provincia; y, asimismo, cómo los *tlacuilos* indígenas apenas encontraban acceso en los establecimientos oficiales del ramo, donde seguramente aún no se habían previsto las elevadas cotizaciones monetarias que en la actualidad rigen los precios impuestos a las obras pintadas por los nuevos artistas mexicanos.¹¹

Dispuesto a adoptar la imagen de un nuevo Terencio —según llega a expresar en la última estrofa de la *Loa sexta*—, el “venturoso” dramaturgo todavía tiene tiempo para desear que su auditorio pueda brindarle, en forma simultánea, dos elementos: el dinero que requiere para alcanzar con cierta seguridad el sustento cotidiano; y, mejor aún, el silencio que necesita para subir el telón e iniciar por fin el espectáculo anunciado.¹²

¹¹ “Que el que fuere examinado y buen oficial, aunque sea extranjero, pueda tomar qualquiera obra por ser provechosa a la República, que aya muchos oficiales como sean buenos [...]. Que ningún maestro venido de España ni de otra qualquiera parte de esta Nueva España, pueda poner tienda en esta ciudad, ni en otra parte, sin ser examinado, pena de diez pesos de minas aplicados como dicho es [...]. Que ningún maestro examinado con tienda no pueda mandar hacer a Indios, ni a otros pintores, retablo de pincel, ni de estofado, ni dorado, para vender, si no fuere oficial examinado de ello, so la dicha pena de diez pesos” (Barrio Lorezot 20-21).

¹² No debemos olvidar que, antes de establecerse por algún tiempo en las ciudades de Lima, Tucumán y México, Oquendo viajó al Nuevo Mundo precisamente como “criado” o “secretario” de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete y virrey del Perú (1590-1596). Al tomar posesión de su asiento gubernamental en la Nueva Castilla, Hurtado de Mendoza llegó precedido por el valor militar que demostró en los campos de batalla de Italia, Flandes y Alemania, donde posiblemente trabó amistad con nuestro poeta. Considerado como un personaje sumamente popular entre los hombres de letras, por sus hazañas épicas en Chile y Bolivia, este gobernante peruano tuvo que contestar en su juicio de residencia al cargo que se le siguió sobre la supuesta exención a los fletes de los numerosos criados y las excesivas ropas que transportó en los galeones de Su Majestad, durante su regreso a España (Reyes 25; Hanke 286). Con tales informes, es posible todavía imaginar que el rostro aristocratizante de Mateo Rosas de Oquendo ya se hallaba cuando menos latente o bosquejado desde aquellos lejanos días en que contaba con el “prestigioso” espaldarazo y la “relevante” amistad de ese personaje de la nobleza criolla y peninsular.

TEXTOS

LOA QUINTA

Vn pintor que en su arte era afamado
 con gran curiosidad pintado avía
 vn rrasimo de vbas estremado
 y vn niño que en vn plato las traía.
 Tan al biuo salió lo dibuxado, 5
 que al campo el pintor las sacó vn día
 y muchas de las abes que bolauan
 a picar de las vbas se baxaban.

Apeles,¹³ cuias obras zelebradas
 fueron, y él en dallas mui esquibo, 10
 loándole entre cosas bien pintadas
 este dibuxo con senblante altibo,
 dixo: "Las vbas están bien dibuxadas;
 el niño, no, que si estubiera al biuo,
 las abes que bolaran le temieran 15
 y picar de las vbas no vinieran".

El niño dibuxado toscamente
 es nuestro autor, y lustre aiuntamiento,¹⁴
 y el gran rrazimo de vbas es el ente,¹⁵ 20
 es la obra que agora os rrepresento.
 Mas quedará pagado estrañamente
 de su trabaxo y de su yntento,

¹³ Apeles fue considerado como el mejor pintor de la Antigüedad clásica, si bien no se conserva ninguna de sus obras. Creó el cuadro de la *Afrodita anadiomena*, cuya legendaria influencia tuvo una gran difusión durante el Renacimiento, cuando algunos pintores se dieron a la tarea de reconstruir ciertas obras clásicas, reales o imaginarias, como ocurrió con *La calunnia de Apeles* y *El nacimiento de Venus*, ambas pintadas por el italiano Sandro Botticelli sobre los modelos idealizados del primero (Gombrich 126).

¹⁴ *Ayuntamiento*: "Junta, congreso, concurrencia de dos, tres, o más personas o cosas que se juntan para diversos usos y fines" (*Aut.*).

¹⁵ *Ente*: "Término usado en la Filosofía. Dícese de todo lo que realmente existe [...]. *Ente de razón*. Se llama el que tiene su ser sólo objetivamente en el entendimiento; a diferencia del *ente real*, que existe independientemente del entendimiento" (*Aut.*).

si xusgáis, qual Apeles á jugado,
que está sólo el rrasimo bien pintado.

Y sea, xeneroso aiuntamiento, 25
el niño de sus faltas enmendado
con el pinzel de vuestro entendimiento,
y todo quedará tan acabado,
que no tendrán valor ni atrebimiento
las aues a picar lo dibuxado; 30
y si a picar alguna se atrebiere,
espántela el que más serca estubiere.

LOA SEXTA

Benturoso el milanés
que de alquimia y oropel
hiso telas brocatel¹⁶
y xuros¹⁷ de tres en tres.

Benturoso el mercader 5
que con pluma i mano abara
y quatro palmos de bara
alegó a lo que puede ser [*sic*].

Benturoso el abogado
que con solos dos escritos 10
dizen en la corte a gritos
que es exelente letrado.

¹⁶ *Brocatel*: "Cierta género de texido de hierba o cáñamo y seda, a modo de brocato o damasco de que se suelen hazer colgaduras para el adorno de las Iglesias, salas, camas y otras cosas [...]. Algunos suelen usar de estas voces con distinción, llamando al texido liso de seda, plata u oro, *Brocato*, y al que tiene las flores de plata u oro con el torzal o hilo retorcido, brizcado y levantado, *Brocado*; pero en la realidad es distinción voluntaria" (*Aut.*).

¹⁷ *Juro*: "En su riguroso sentido vale derecho perpetuo de propiedad. En lo antiguo se solía decir *Jurio* [...]. Se entiende oy regularmente por cierta especie de pensión anual que el Rey concede a sus vasallos, consignándola en sus rentas reales o alguna de ellas, ya sea por merced graciosa, perpetua o temporal, para dotación de alguna cosa que se funda, o por recompensa de servicios hechos, o ya por vía de réditos de capital que se le dió para imponerse. También se solía tomar por censo" (*Aut.*).

Benturoso el ofisial
que con mecánico nonbre
hiso cosas como hombre
perulero y prinsipal. 15

Benturoso el que en su aldea,
sin hazerse de los godos,¹⁸
se da a conoser a todos
y con gabán¹⁹ se pasea. 20

Benturoso el que casó
si tras dalle honrrado dote
nunca le hizo capote²⁰
la dama que le escoxió.

Benturoso el que es tan Juan,²¹ 25
que en qualquier parte se rríe
sin temor que le desbíe
mal humor ni qué dirán.

Y desbenturado aquel
que procura dar contento
y a quien ba contando vn cuento
no le oie, gusta dél. 30

¿No es lástima que en comedia,
como por misericordia,
pidamos que sin discordia
nos escuchen ora y media? 35

Por io la quiero pintar, [sic]
porque el que della murmura

¹⁸ *Godos*: "Voz de la germanía que va que *godeño*, que significa rico o principal" (*Aut.*).

¹⁹ *Gabán*: "Cierta género de capote con capilla y mangas, hecho de paño grueso y basto de que usa ordinariamente la gente del campo para defenderse de las inclemencias del tiempo" (*Aut.*).

²⁰ *Capote*: "Metafóricamente significa el ceño que se pone en el semblante o en los ojos, con que se manifiesta severidad y enojo" (*Aut.*).

²¹ *Es un buen Juan*: "Frase con que se explica el genio dócil y fácil de engañar de alguno" (*Aut.*).

los lexos de su pintura
la pinten así al callar. 40

Es comedia vn claro espexo
y así la pintan con él,
porque el viexo y el nobel,²²
viéndola, me dé consexo.

Es comedia vn atabío 45
de do naze la rrazón,
compuesta por discrisión
de vn dechado²³ vuestro y mío.

Ay madres mui confiadas 50
y padres muy confiados
que abren, por su mal rrecado,
las puertas que están zerradas.

Ai ninfas de tarazea,²⁴
o, por mexor, alcahuetas
a un daca y toma²⁵ sujetas 55
asta que la parte crea.

Bolber quiero a los estados
de bidas que aquí traté,
porque entre ellos me dexé
dos por dezir oluidados. 60

²² *Novel*: "Nuevo, principiante o sin experiencia en las cosas [...]. *Caballero novel*. En lo antiguo se entendía por el caballero que aún no tenía divisa, por no haberla ganado con las armas" (*Aut.*).

²³ *Dechado*: "Exemplar, regla a que se atiende para imitar qualquiera cosa que se quiere salga parecida o semejante a lo que se tiene presente [...]. Se llama también el lienzo en que las niñas executan varias labores, que sus maestras las enseñan: en qual las sirve luego de exemplar para sacar y trabajar cada una lo que se le ofrece o quiere aprender [...]. Metafóricamente se usa por exemplo y modelo de virtudes y perfecciones; y también de vicios y maldades" (*Aut.*).

²⁴ *Ataracea*: "Adorno u disposición de una cosa de dos colores echados como a manchas con proporción y hermosura. Más comúnmente se dice taracea" (*Aut.*).

²⁵ Cf.: *Daca el gallo, toma el gallo, quedan las plumas en la mano*: "Refrán que enseña no se deben manejar mucho las cosas si no se quieren perder" (*Aut.*).

Benturoso aquel que aquí
diere muestras de discreto,
sepultando en su secreto
las faltas que vbiere en mí.

Benturoso en conplazeros 65
seré yo más que Terensio,
si aquí nos diere silencio
el que allí nos dio dinero.²⁶

LOA SÉPTIMA

Vn día al famoso Apeles,
aquel pintor sin segundo
que tiene asonbrado al mundo
con sus tablas y papeles,

vn maiordomo curioso 5
de vn rrey le mandó poner
donde se abía de hazer
vn conbite suntüoso.

Díxole que, si ofendido 10
por berle a la mesa fuese
del rrey, que no le dixese
quién allí le abía metido.

Apeles le rrespondió
de hazerlo fázilmente,
y así, entre la demás xente 15
a la mesa se sentó.

²⁶ En la ciudad de México —durante los siglos XVI y XVII—, los espectadores tenían que pagar su entrada al teatro, estipulada localmente desde un principio en la suma total de un tomín por persona (¿1568-1580?); posteriormente, el costo de las funciones públicas y ordinarias fluctuó en la cantidad global de uno o dos reales la postura (1595-1697). El real o tomín era la octava parte de un peso, y, mientras que en 1599 aún tenía el valor de 34 maravedíes, en nuestra época sólo equivale a 0.91 pesetas oro modernas (Bakewell 362; Hamilton 86; Schilling 126-128).

Siendo, pues, rreconosido,
 el rrey se sintió agrauiado,
 viendo a la mesa sentado
 vn hombre tan mal bestido. 20

Y con vn rrostro enoxado,
 viendo tan gran villanía,
 entre tanta vizarría²⁷
 vn hombre tan mal tratado,

y en berle tan atrebido, 25
 porque castigado fuese,
 preguntó que le dixese
 quién allí le auía metido.

Apeles no osó a hablar,
 por más que fue inportunado, 30
 porque al otro le abía dado
 la palabra de callar.

Pero, tomando vn carbón,
 pintó en el mantel [b]ruñido²⁸
 aquel onbre que había sido 35
 d'estar allí la ocasión.

Y fue la figura muda
 tal, que ninguno la biera
 que no confesara que era
 el maiordomo sin duda. 40

El rrey, biendo la destreza
 de Apeles, le conosió,
 y a su lado le sentó,
 por dalle maior alteza.

Donde yo bengo a parar 45
 con lo que contado he,

²⁷ *Bizarría*: "Generosidad de ánimo, gallardía, denuedo, lozanía y valor"
 (Aut.).

²⁸ Dice *gruñido*.

es si abrá aquí quien me dé
la palabra de callar.

Sé que muchos querrán dalla
por darnos algún contento, 50
mas también entiendo i siento
que pocos sabrán guardalla.

Pues, aunque paresca agrabio,
callen todos sin rrumor,
que al que callare mexor 55
le ternemos por más sabio.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aut.: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de autoridades*. Ed. facs. 3 vols. Madrid: Gredos, 1963.
- BAKEWELL, P. J. *Minería y sociedad en el México colonial. Zacatecas (1546-1700)*. Trad. Roberto Gómez Ciriza. México: FCE, 1976.
- BARRIO LORENZOT, FRANCISCO. *Ordenanzas de gremios de la Nueva España. Compendio de los tres tomos de la compilación nueva de ordenanzas de la muy noble, insigne y muy leal e imperial ciudad de México*. Introd. Genaro Estrada. México: Secretaría de Gobernación, 1920.
- BENÍTEZ, FERNANDO. *Los primeros mexicanos. La vida criolla en el siglo xvii*. México: Era, 1975.
- BNM: Biblioteca Nacional de Madrid.
- CABRERA, PABLO. "Mateo Rosas de Oquendo, el poeta más antiguo de Tucumán." *Revista de la Universidad de Córdoba* (Argentina) 4 (1917): 90-97.
- CABRICES, FERNANDO. "Mateo Rosas de Oquendo, poeta y escritor satírico de la Conquista." *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) 5.40 (1943): 10-16.
- CARILLA, EMILIO. "Rosas de Oquendo y el Tucumán." *Estudios de literatura argentina. Siglos xvi-xviii*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, 1968.
- Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos por el año de 1598 y los siguientes*. BNM. Ms. 19, 287, 210 fols.
- DORANTES DE CARRANZA, BALTASAR. *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España, con noticia individual de los descendientes legíti-*

mos de los conquistadores y primeros pobladores españoles. Ed. facs. Ed. José María de Ágreda y Sánchez. México: Jesús Medina Editor, 1970.

FICINO, MARSILIO. *Opera Omnia*. Basilea, 1576.

FLORENCIA, MARÍA CHRISTEN. "Nuevo Mundo, Nueva España, viejos vicios: Mateo Rosas de Oquendo." En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Pról. Hernán Silva. México: UAM-Iztapalapa, 1992. 15-48.

GARCÍA ICAZBALCETA, JOAQUÍN. *Obras*. 8 vols. México: Agüeros, 1883.

GOMBRICH, H. ERNST. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Trad. Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, GASPAR. *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particularidades para las personas de todos los estados*. Madrid: Pedro Madrugal, 1600.

HAMILTON, EARL J. *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*. Trad. Ángel Abad. Barcelona: Ariel, 1975.

HANKE, LEWIS. *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria. Perú*. Vol. 1. Biblioteca de Autores Españoles 280. Madrid: Atlas, 1978. 259-296.

LASARTE, PEDRO. "Apuntes bio-bibliográficos y tres inéditos de Mateo Rosas de Oquendo." *Revista Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima) 14.3028 (1988): 85-99.

— —. "Mateo Rosas de Oquendo, la sátira y el carnaval." *Hispanic Review* 52 (1985): 415-436.

MALDONADO MACÍAS, HUMBERTO. "Una carta desconocida de Eugenio de Salazar." *Literatura Mexicana* 1 (1990): 209-215.

— —. "Testamento y muerte de Fernán González de Eslava." *Literatura Mexicana* 2 (1991): 175-194.

MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984.

PAZ Y MELIA, ANTONIO. "Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos compuestos o recogidos por Mateo Rosas de Oquendo." *Bulletin Hispanique* 8 (1906): 154-277, 9 (1907): 154-185.

PEÑA, MARGARITA. *Literatura entre dos mundos. Interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares*. México: UNAM, 1992.

REYES, ALFONSO. "Rosas de Oquendo en América." *Obras completas*. Vol. 6. México: FCE, 1957. 25-53.

- RIVERA FLORES, DIONISIO DE. *Relacion historiada de las exequias funerales de la Magestad del Rey D. Felipe II, Nuestro Señor. Hechas por el tribunal del Sancto Officio de la Inquisicion desta Nueva España y sus provincias y Islas Filipinas*. México: Pedro Balli, 1600.
- SCHILLING, HILDBURG. *Teatro profano en la Nueva España. Fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. México: Imprenta Universitaria, 1958.
- VARGAS UGARTE, RUBÉN. *Rosas de Oquendo y otros*. Lima: Clásicos Peruanos, 1955.
- VÉLEZ PICASSO, JOSÉ MARÍA. "Un satírico olvidado: Mateo Rosas de Oquendo." *Tres* (Lima) 4 (1940): 5-15.
- VINCI, LEONARDO DA. *Tratado de la pintura*. Austral 650. Argentina: Espasa-Calpe, 1947.
- WECKMANN, LUIS. *La herencia medieval de México*. 2 vols. México: El Colegio de México, 1984.