



# Capítulo 4

HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN EL PERÚ

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

VOLUMEN 2

LITERATURA Y CULTURA EN EL VIRREINATO  
DEL PERÚ: APROPIACIÓN Y DIFERENCIA

Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya M.

Coordinadores

**BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ**  
Centro Bibliográfico Nacional

869.5009      Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia / Raquel Chang-  
H              Rodríguez y Carlos García-Bedoya M., coordinadores.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad  
2              Católica del Perú, Fondo Editorial: Casa de la Literatura : Ministerio de Educación del Perú, 2017  
                 (Lima: Aleph Impresiones).  
                 503 p.: il. (algunas col.), facsím., retrs.; 24 cm.-- (Historia de las literaturas en el Perú / Raquel  
                 Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, directores generales; 2)

Incluye bibliografías.  
D.L. 2017-04457  
ISBN 978-612-317-250-3 (v.2)

1. Literatura peruana - Historia y crítica 2. Literatura peruana - Historia y crítica - Virreinato,  
1555-1808 3. Literatura y sociedad - Perú - Virreinato, 1555-1808 4. Cronistas - Perú 5. Perú -  
- Historia-- Virreinato, 1555-1808 - Aspectos sociales I. Chang-Rodríguez, Raquel, 1943-  
coordinadora II. García-Bedoya M., Carlos, 1955-, coordinador III. Velázquez Castro, Marcel,  
1969-, director IV. Pontificia Universidad Católica del Perú V. Casa de la Literatura Peruana VI.  
Perú. Ministerio de Educación VII. Serie

**BNP: 2017-1204**

*Historia de las literaturas en el Perú*

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

*Volumen 2. Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia*

Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya M., Coordinadores

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe - www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

© Casa de la Literatura, 2017

Jirón Ancash 207, Lima 1, Perú

Centro Histórico de Lima. Antigua Estación de Desamparados

casaliteratura@gmail.com - www.casadelaliteratura.gob.pe

© Ministerio de Educación del Perú, 2017

Calle Del Comercio 193, Lima 41, Perú

webmaster@minedu.gob.pe - www.minedu.gob.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Manto Paracas, Horizonte Temprano (900 a.c.-200 a.c.)

Cortesía del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Primera edición: abril de 2017

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

ISBN (obra completa): 978-612-317-245-9

ISBN (volumen 2): 978-612-317-250-3

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-04457

Impreso en Aleph Impresiones S.R.L.

Jr. Riso 580, Lince. Lima - Perú

Las opiniones vertidas en estos ensayos son responsabilidad de los autores.

## POESÍA SATÍRICA DEL VIRREINATO DEL PERÚ

Pedro Lasarte  
Boston University

En Hispanoamérica la práctica satírica se remonta a los orígenes de los virreinos. Baste recordar el conocido episodio de los pasquines en contra de Hernán Cortés que aparecieron en las paredes, a los cuales él contestó, sarcásticamente, también con un pasquín: «pared blanca, pared de necios». Respuesta esta que a su vez tuvo una conocida réplica: «aun de sabios y verdades, y Su Majestad lo sabrá muy presto» (Johnson, 1993, p. 23). En situaciones como estas la diatriba era sin duda portadora de un propósito inmediato, tendencioso e inequívoco, aunque cabría notar que ni aun en estos casos se hallaba exenta de provocar una sonrisa, aunque fuese resultado del sarcasmo. En este apartado no intentaré llegar a una definición de la sátira, ni en sus aspectos formales como temáticos: esta es una discusión —no resuelta, creo— de larga trayectoria de vaivenes entre la prescripción poética y la práctica de los escritores, y que se escapa de las posibilidades de una fijación fuera de los límites de la historia o descontextualizada. Vale la pena, sin embargo, señalar que, en diferentes grados, la obra de los satíricos aquí presentados encaja en lo que se viene llamando poesía «satírico-burlesca», término que obedece a la acertada propuesta de Ignacio Arellano, para quien en tales poemas coexisten la intención de censura moral y el estilo burlesco; es decir, textos que además de expresar una visión crítica se orientan hacia la «diversión risible que procede del alarde estilístico» (Arellano, 1984, p. 37). Según nuestra aproximación, los poemas satíricos más representativos del virreinato peruano son los de Mateo Rosas de Oquendo (1559?-?) con su *Sátira a las cosas que pasan en el Perú, año de 1598* (Ilustración 1), luego *La victoria naval Peruntina*, poema épico burlesco atribuido, aunque dudosamente, a él; los de Juan del Valle y Caviedes (1645-1698); los de fray Francisco del Castillo (1714-1770), conocido como «el ciego de La Merced»; y finalmente la obra de Esteban Terralla y Landa [1797]. Los tres textos primeros encajarían, en diversos grados, en la práctica barroca con toda su predilección por la risa popular y la transgresión del orden oficial.

Por otro lado, los dos siguientes satíricos —de filiación dieciochesca—, aunque sin duda buscan la burla cómica, ofrecen una burla más bien exenta del juego polisémico y conceptista de los primeros<sup>1</sup>.

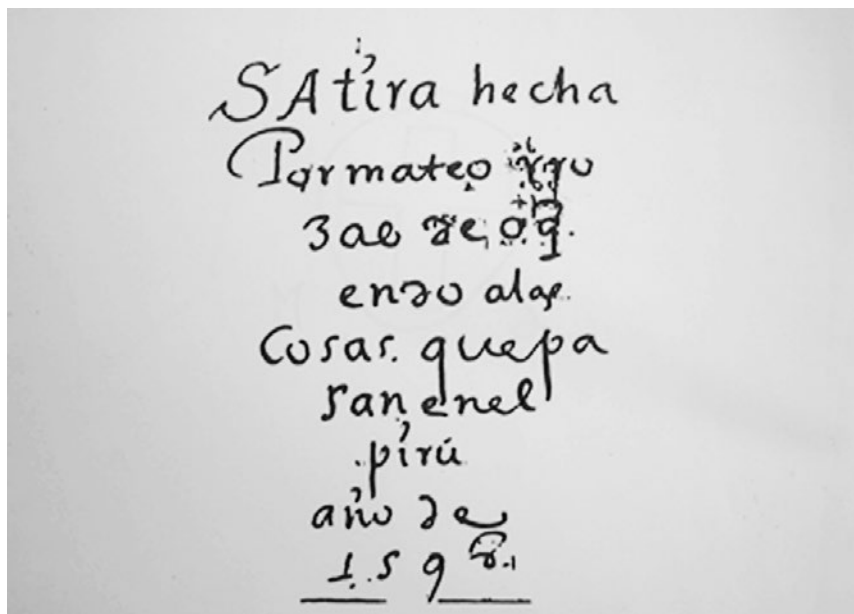


Ilustración 1. Portada del poema de Rosas de Oquendo. En «Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos por el año de 1598 y los siguientes». P. Gayangos. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.

<sup>1</sup> En términos de la complicada transmisión de textos satíricos, dada su naturaleza crítica, puede pensarse que estas obras fueron fuertemente censuradas. Hay que reconocer, sin embargo, que los elementos burlescos en Rosas de Oquendo, la *Peruntina*, y Valle y Caviedes, circulaban por lo general en pliegos sueltos, dando placer a muchos de sus lectores. Tales burlas no tenían la seriedad crítica que el lector moderno puede tener en mente. La creación serio-cómica y burlesca obedecía a una actitud de mofa sin grandes consecuencias amonestadoras, algo que muchas veces formaba parte de concursos o academias. Una recepción semejante se dio, aunque más tarde, con los poemas de Del Castillo, quien hacía reír a más de una persona con sus burlas hacia diversas esferas de la sociedad limeña, aunque, como veremos, sin la habilidad lingüística de sus antecesores. Sus textos también se pasaban de mano en mano en foma manuscrita. Para el caso de Terralla y Landa, quien habría escrito no solo sátira sino también panegíricos alabatorios de la colonia, al escribir su denigratoria *Lima por dentro y fuera* utiliza el seudónimo de Simón Ayanque. Sobre la primera aparición de esta obra hay varias teorías. Hugo García, tras un estudio cuidadoso, señala 1797 como fecha de la primera edición, y queda claro que, dada la aproximación fuertemente vituperativa de la vida limeña en muchos de sus niveles sociales, el texto no encaja dentro de lo que hemos señalado como obras creadoras de una risa satírico burlesca. En este caso se trata más bien de una denuncia seriamente denigratoria, expresión que recibió fuertes críticas entre los lectores de la Lima dieciochesca.

## 1. MATEO ROSAS DE OQUENDO

De la figura histórica de Mateo Rosas de Oquendo se conoce muy poco. Se le ha imaginado como cierto tipo de «pícaro» andariego por las tierras del Nuevo Mundo, creación biográfica que obedece a la identificación entre el poeta y el narrador satírico de su poema más conocido, la *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Perú, año de 1598*, largo romance de 2120 versos. Rosas habría nacido en España para luego trasladarse al Nuevo Mundo como conquistador menor que logró algunas encomiendas por sus actividades en la región del Tucumán, luego de haber participado en la fundación de la ciudad de La Rioja. Es probable que en algún momento gozara del favor de la corte de Lima, ya que se documenta que fue criado del Virrey Hurtado de Mendoza. Por razones desconocidas, sin embargo, deja el Perú y se traslada a México, muy probablemente en los alrededores de 1598. Su largo romance, *Sátira al Perú*, ofrece una visión crítica y denigratoria de la vida limeña en sus múltiples niveles sociales, pero es una visión satírica que se halla relativizada por la comicidad regeneradora del llamado «discurso carnavalesco» con que se entronca, algo que, según las ideas de Mijail Bajtín, abraza una serie de transgresiones de las convenciones y etiquetas sociales y se remonta al espectáculo y la risa popular, típicos de la Edad Media.

No está de más decir que Rosas anuncia que su poema es un sermón que toma lugar en una plaza pública, justo antes de la Cuaresma (v. 1717)<sup>2</sup>, a través del cual el narrador se autorrepresenta en el mundo satirizado simultáneamente como actor y espectador de la Lima vituperada, bajo una construcción proteica, cuyas diversas voces y máscaras permiten que el poema haga suyos, paródicamente, un variado número de prácticas discursivas de la época. De este modo se crea una suerte de composición variada, plural y contradictoria, y sus referentes críticos son constantemente relativizados por la risa del carnaval. De modo similar, la constante naturaleza polisémica del lenguaje del poema llega a relativizar una posible expresión unívoca, llevando el poema a los límites de la significación y a la penetración de espacios prohibidos por el lenguaje o discurso oficial. Así, el poema se permite incorporar, a modo de parodia, múltiples tipos discursivos y referentes literarios, como por ejemplo la épica, el sermón, el emblema, la carta de relación, el testamento, la confesión, el retrato, el entremés, el sueño-visión y la picaresca. De este modo, la orientación miscelánea de la *Sátira al Perú* se permite aunar prácticas sociales normalmente polarizadas, como la alabanza y la denigración, lo espiritual y lo corporal, la verdad y el engaño, lo culto y lo popular, entre otras. A su vez, hay en el texto cierta visión

---

<sup>2</sup> Todas las citas de las obras de Rosas de Oquendo provienen de mi edición de su obra completa, en prensa en la editorial de la Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú. Para identificar las citas incluyo los números de versos.

mezclada de múltiples aspectos de la vida cotidiana de la Lima colonial: sus paseos, sus vestidos, sus celebraciones, sus comidas, sus crímenes y sus pasiones. Pero pasemos ahora a algunos ejemplos en torno a este narrador y su lenguaje.

Tres de las múltiples prácticas discursivas que abraza la *Sátira al Perú* —la carta, el sermón, y la confesión— adquieren connotaciones paródicas especiales en su contexto colonial. La carta, el sermón, y la confesión han de hacer suyas un sujeto narrador coherente cuyo discurso, coherente también, habría de relatar sus experiencias personales. Cierta posible configuración autobiográfica a la cual ha acudido la crítica se encuentra en el juego especular entre dos instancias del yo, el que narra y el que es autorrepresentado o, para usar la terminología de James Olney, el *autos* y el *bios* de la autobiografía (Olney, 1980, p. 22). Se debe notar, sin embargo, que los primeros versos del poema ofrecen cierta duplicidad referencial en torno al «yo» del sujeto narrador, una simultaneidad entre la tercera y la primera persona que sincroniza su supuesto pasado con su presente. El poema empieza con los siguientes versos: «Sepan cuantos esta carta / . . . / vieren, cómo el otorgante / Mateo Rosas de Oquendo, / que otro tiempo *fue* Juan Sánchez, / vecino de Tucumán / donde *oí* un curso de artes» (vv. 1-8, el énfasis es mío). Estos versos iniciales conllevan una alteración sintáctica que puede ser vista como un distanciamiento, paródico quizás, de la práctica formularia del documento legal. Según la convención establecida, esta habría de ser «Sepan cuantos esta carta vieren, como *yo*, Mateo Rosas de Oquendo, que otro tiempo *fui* Juan Sánchez». Este poema, sin embargo, empieza con una supresión del pronombre de la primera persona, yo, y también con una desvalorización de la autoridad del nombre propio al ser sustituido por el de Juan Sánchez, todo lo cual reclama la atención sobre la descentralización que sufre el sujeto narrador del poema. Asimismo, la voz confesional del narrador requeriría la presencia de un sujeto que, arrepentido de su pasado, narrara sus experiencias para crear un ser ahora renovado y purificado, una nueva subjetividad casta y redimida del pecado. En el poema de Rosas, en más de una ocasión escuchamos esta voz. Por ejemplo, en cierto momento, el narrador se queja de un pasado sujeto a su atracción por las mujeres:

¡O malditas causadoras  
de rigurosos desastres,  
[...]  
En un desdichado tiempo  
rondaba yo vuestras calles  
y adoraba vuestras cosas,  
tan dignas de abominarse,  
hasta que mi bozo rubio  
comenzó a desenrizarse (vv. 1279-1288).

Este yo actual, que recuerda un pasado «abominable», entrega una faceta muy humana del desengaño y la contrición, aunque siempre consciente de su propia falibilidad:

[...] el vivo arrepentimiento  
tanto me aflige y deshace,  
y sin que mi edad lo pida,  
comienzo yo a platearme,  
y algunas veces me huelgo  
de verme con este traje,  
porque enfadadas de mí  
huyáis . . . cuando os llame,  
si el diablo, como sutil,  
alguna vez me engañare (vv. 1289-1298).

Bajo los propósitos persuasivos del sermón satírico este tipo de revelación ha sido parte de una táctica para crear una figura narradora virtuosa, en este caso un contrito con conocimiento superior con el cual el oyente puede congeniar y por lo tanto desear una propia recapacitación y posible conversión. Es con esta voz que la *Sátira* de Rosas de Oquendo exhorta en contra de la corrupción del hombre y la sociedad, para así encauzar a sus oyentes hacia la vida espiritual y religiosa:

Todo a deshonestos fines  
lo vemos encaminarse;  
por eso nadie se duerma:  
quien tiene que guardar, guarde.  
. . .  
y el que acertar desear,  
encomiéndeselo a Dios,  
que lo demás es disparate (vv. 1242-1278).

En estos casos debe existir un distanciamiento entre un yo pasado que actúa como antecedente causal, y un yo presente, contrito y reformado. En el poema de Rosas, sin embargo, tal coherencia del sujeto es subvertida por una sincronización o simultaneidad entre las dos facetas del narrador: el arrepentido es a la vez pecador y cómplice del engaño y la falsedad. Expongo un ejemplo, entre muchos, en el cual el satírico relata su participación presente y futura como tercero en un mundo de resonancias picarescas, palabras que, dicho sea de paso, son también un ejemplo de la anfibología obscena y sexual que informa el lenguaje del poema:

Cuando la vamos a ver,  
 por hacer el caso grave,  
 aunque nos abra la puerta  
 iremos por los corrales,  
 [...]

Con gran temor de su madre,  
 dirále que hable muy quedo,  
 no escandalice la calle,  
 [...]

Y ella y yo muertos de risa  
 le diremos que se arme,  
 porque si le cogen dentro  
 pueda librarla y librarse.  
 [...]

Y por estas tercerías  
 señoras han de pagarme  
 porque como de mi oficio,  
 como ellas de sus jornales (vv. 485-510)<sup>3</sup>.

Esta relativización que anuda el «fui» con el «soy» inhabilita las reglas de la confesión, subvierte la distinción entre el bien y el mal, la verdad y la apariencia, y destruye la unidad del ser, asunto que encaja muy bien con la llamada carnavalización literaria.

Ahora pasamos a un ejemplo, de muchos, del lenguaje jocoso y polisémico del poema que se adhiere a los juegos y agudezas del conceptismo barroco. La típica —y tónica— visión misógina del narrador satírico ante la lascivia encuentra, entre muchos otros, un blanco en la manoseada representación satírico-grotesca de la vieja libidinosa y buscona que intenta esconder por medio de afeites y otros engaños los efectos de la vejez, tipo de gran antigüedad y difusión en la literatura burlesca occidental. El carácter grotesco del retrato se presenta principalmente bajo una paradójica fusión de opuestos, algo que tiene su punto de partida en la oposición central de la *Sátira*, la de la verdad y la apariencia, binomio del cual se desprenden múltiples yuxtaposiciones que recuerdan algunas preferencias de la época, en este caso bajo una filiación barroca: vida-muerte, hermosura-fealdad, juventud-vejez,

<sup>3</sup> El pasaje es típico del poema de Rosas: el discurso encierra un sentido sexual obsceno que relativiza la referencia satírica. Aquí, por ejemplo, «puerta» es una conocida metáfora para vulva (Alzieu, Lissorgues & Jammes, 1975, pp. 145, 264). «Irse por los corrales» refiere a la sodomía: irse es copular (Alzieu y otros, 1975, p. 270), mientras que «corral», por ser el cercado que se halla en la parte trasera de la casa, refiere al ano (Cela, 1978). «Armarse» es metáfora sexual de erección (Alzieu y otros, 1975, p. 97, n. 100; Alonso Hernández, 1976). «Coger dentro» es nuevamente una metaforización sexual común (Alzieu y otros, 1975, p. 268). «Librarla y librarse» se entienden, por el contexto, como orgasmo.



pureza-corrupción, etcétera, yuxtaposiciones que a la vez parodian los arquetipos de armonía y belleza de la convención renacentista. Así, esto nos hace recordar la actitud del poema hacia la presentación de Lima como lugar de valores y realidades caóticas e invertidas. Hay que ver, entonces, una fracción del retrato:

Y la otra vieja embustera,  
tapada por ataparse,  
ensayada para el juego,  
si hubiese quien la alquilase  
qué *cara cara* la suya  
para quien se la *encarase* (vv. 1083-1088, las cursivas son mías).

Primero, las palabras *tapada* por *ataparse* entran en un juego lingüístico con relación etimológica que encierra el sentido ambivalente del retrato. 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 del hampa es «prostituta y buscona» (Alonso Hernández, 1976, p. 726); y aquí con una alusión a las conocidas «tapadas» limeñas. En otras palabras, el lenguaje con que se le describe hace suyo, desde un principio, el eje incompatible 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 decepción de la apariencia física otra alusión variante a sus propósitos: «ataparse» permite una lectura anfibológica sexual<sup>4</sup>.

*Ensayada* 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»; 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: *ensayada* es «adiestrada» o «aleccionada». Luego, a partir del comentario del 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, en el cual se yuxtaponen 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.

<sup>4</sup> En su sentido literal, según el *Diccionario de Autoridades*, es «cubrir una cosa con otra».

*Encarase* entra en un juego de palabras 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, *encarase* 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—*encarase* se puede leer como «encaraje», vocablo que claramente se relacionaría con el acto sexual<sup>5</sup>. Pero el juego verbal se extiende: el *encarase* 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 aproximara le saldría mal (o caro) el asunto porque la «buscona» es en realidad vieja y fea. Estos son, entonces, dos ejemplos del carácter crítico-jocoso e ingenioso de este poema de Rosas de Oquendo.

Ahora proseguimos con *La victoria naval Peruntina*. Este es un texto atribuido a Rosas de Oquendo por Rubén Vargas Ugarte, pero recientes investigaciones han hallado otros manuscritos con variantes e incluso diferentes títulos —en específico «La Beltraneja»— que ponen en duda la posible autoría de Rosas de Oquendo. Para el caso véase una importante tesis doctoral (Harms, 1995). En resumidas cuentas, se trata de lo que podría llamarse un poema épico burlesco que entra en un diálogo paródico con el *Arauco domado* de Pedro de Oña [1596]; de manera específica las referencias al encuentro naval entre don Beltrán de Castro y de la Cueva y el pirata Ricardo Aquines (Richard Hawkins), quien en 1594 se acercaba a las costas del Perú. La mofa principal de la *Peruntina* recae sobre las exageradas celebraciones que se dieron en Lima en torno a la captura del pirata y en elogio de Beltrán de Castro, asunto que es alabado por Oña. La respuesta satírica, manuscrita, que habría recibido más de una carcajada por sus lectores limeños manifiesta un estilo muy cercano al de Rosas de Oquendo. El texto satírico, en un sentido general, se burla de los exagerados elogios de este acontecimiento. El narrador, reclamando ser un común habitante más de Lima, comparte con el pueblo un descontento ante los favores otorgados por la corona a raíz del triunfo naval: «encomiendas de repartimientos / a títulos de premios de guerra, / recibimientos de los capitanes / en forma de triunfal y aclamaciones / . . . / pareciéndoles para solo un huevo / mucho cacarear de gallinas / y chico el santo para tanta fiesta» (vv. 47-54)<sup>6</sup>. Y de inmediato, a diferencia del poema épico de Oña, inspirado por las musas, el narrador nos dice que él va a cantar más bien «llevado por las olas de la gente / y convencido de la muchedumbre» (vv. 56-57). Hay que ver algunos de los muchos momentos paródicos entre los dos textos. En Oña hallamos

<sup>5</sup> Cela registra un uso con relación paronímica semejante a lo hallado en Rosas: «caracie»=«carajo» (Cela, 1978, II, p. 131).

<sup>6</sup> Las citas de este poema son de mi edición, en preparación.

un tópico amanecer mitológico que concuerda con la pomposa salida de Beltrán de Castro en persecución de Hawkins:

Más ya que sobre el campo cristalino  
el padre de Faetón su luz dilata,  
Haciendo de las ondas fina plata,  
Y al arenoso, de oro fino,  
Veréis con un tropel tan repentino  
Que el ánimo y sentidos arrebatá (Oña, 1917, p. 640).

El amanecer no solo sirve para enaltecer la empresa de don Beltrán, sino a la vez para augurar el bien por venir: «¡Oh descuidado apóstata Richarte / Procúrate volver a quien te envía, / O toma, si pudieras otro rumbo, / Porque tu perdición está en un tumbo!» (Oña, 1917, p. 640). La *Peruntina*, al acercarse a ese mismo momento de la batalla naval, es decir la salida de Beltrán de las costas del Perú, en recuerdo de Oña, también acude a un amanecer mitológico, pero claro, paródico y burlesco:

[...] en sabiendo  
el alto presidente del Parnaso  
la turbación confusa y sincopada  
en que se halla, con la nueva horrenda,  
el reino que produce las riquezas,  
levantóse el cabello desgreñado,  
bostezando, y fregándose los ojos,  
y estando rascando no sé dónde,  
soltóse uno sin maldito el hueso.  
[...]  
Oyéndolo la noche tenebrosa  
[...]  
tapóse las narices con la mano  
diciendo «pape ése la virreina.»  
Despachó luego Apolo su lucero  
[...]  
que con centelleantes ojos vivos  
de la altura del cielo columbrase  
si parecían ingleses por la tierra (vv. 369-387).

El poema, por su gracia burlesca y sucia, y buen recibimiento, pareciera situarse en un ambiente en el cual tenían lugar complejas y difíciles negociaciones y contradicciones de poder entre grupos de criollos y peninsulares; es decir, bajo el conocido dicho «entre burlas y veras».

## 2. JUAN DEL VALLE Y CAVIEDES

Pasamos ahora a otro de nuestros satíricos virreinales, Juan del Valle y Caviedes (1645-1698), quizás el poeta que ha recibido más reconocimiento, preferiblemente por su sátira, aunque cabe apuntar que también compuso poesía seria —amatoria, circunstancial y moral— y también tres «bayles» para ser representados en escena. Este habría llegado al virreinato desde España probablemente muy joven, acompañando a su tío Tomás Berjón de Caviedes, quien llega al Nuevo Mundo en 1653.

A diferencia de Rosas de Oquendo, quien aparentemente viene a América como conquistador, Valle y Caviedes se dedica al comercio y a la minería. Sabemos que entre sus parientes se hallan dos oidores de la Audiencia de Lima, el ya mencionado don Berjón de Caviedes y el doctor Juan González de Santiago (Valle y Caviedes, 1990, p. 39), y se sabe que el poeta logra entrar en estrecha relación comercial con un miembro importante de la corte del conde de la Monclova, el general Juan Bautista de la Rigada y Anero (p. 68).

A diferencia de lo visto sobre Rosas de Oquendo, la sátira de este segundo autor responde más a un contexto en el cual el comercio y la vida urbana habían adquirido ya una posición dominante en el orden social y económico de Lima. Su visión crítica, igualmente burlesca y con gran habilidad para los múltiples juegos de palabras que acompañan a este género, asume, sin embargo, una tonalidad más tendenciosa o moralizante hacia su contorno, dejando traslucir con más convicción algunos de los vaivenes sociales y económicos por los cuales pasaría la llamada «estabilidad» del periodo colonial, sobre todo en lo tocante a las complejas y a ratos encontradas relaciones entre criollos y peninsulares. En el caso de la obra de Juan del Valle y Caviedes, la sátira de su Lima, escrita unos ochenta años después de la de Rosas de Oquendo, se halla dispersa en unos diez manuscritos de los cuales todavía no se ha logrado una edición crítica completa; esto en parte debido a las múltiples compilaciones de las cuales es casi imposible elucidar la autoría de muchos poemas. Lo que sí queda claro es que, dentro del conjunto de las múltiples obras atribuidas a él, existe un grupo que el autor denomina «Guerra Física, Asañías de la Ygnorancia y Proesas Medicales», y que muy acertadamente Rafael Cabanillas publica en una excelente edición crítica (2011) bajo ese mismo título, texto que a nuestro parecer establece un acertado y creíble conjunto de la obra de Valle y Caviedes. Su poesía, quizás en demasía asociada con la de Francisco de Quevedo (Lasarte, 2004), además de prestarle especial atención satírica a los médicos, pasa revista burlesca a una variedad de tipos muy conocidos por el género, entre ellos poetas, actores, sacerdotes, pintores, borrachos, pordioseros, abogados, escribanos, alcahuetas, prostitutas, doncellas, etcétera.

En este breve apartado nos enfocaremos en un aspecto que tiene algo en común con Rosas de Oquendo, o también la llamada *Peruntina*; es decir, una parodia de discursos que podríamos llamar oficiales y que igualmente respondían a las necesidades del orden y organización del sistema colonial. La poesía de Valle y Caviedes, aunque dispersa en diez manuscritos, como hemos mencionado, delata un deseo de ser compaginada en una suerte de volumen o encuadernación. Esto porque la mayoría de los códices se inician con nueve composiciones que parodian los conocidos preliminares que prologaban la publicación de un libro. El título de la obra de Valle, inicialmente, como nos muestra María Leticia Cáceres, fue erróneamente titulado «Diente del Parnaso», rúbrica impuesta tardíamente por el Dr. José Manuel Valdés (Cáceres, 1972, pp. 357-358). El título original habría sido el ya mencionado «Guerra Física, Asañas de la Ygnorancia y Proesas Medicales». Como inicialmente sugirió Eduardo Hopkins Rodríguez, este otro encabezamiento mostraría la intención de elaborar la sátira de la medicina peruana como una suerte de parodia del discurso heroico tradicional (Hopkins Rodríguez, 1975, p. 10).

En la parodia del libro hecha por Valle y Caviedes hay dos dedicatorias (una a la muerte y otra al esqueleto), una aprobación, una tasa, una fe de erratas, una licencia, un privilegio de autor, un «parecer» redactado por la «anatomía» del hospital de San Andrés, y un prólogo («a quien leyere este tratado»), preliminares burlescos en los cuales se detecta una reflexión metatextual, dirigida al lector, sobre la especie satírica de la obra. Se anuncia que el narrador, como «puntual coronista», ha escrito un «cuerpo de libro» (Valle y Caviedes, 1990, p. 265). Tal identificación cuerpo-libro, curiosamente, se repite más adelante en el «parecer» de la obra, escrito por la anatomía o esqueleto del hospital de San Andrés, quien opina que el libro merece publicación ya que él, habiendo sido víctima de los médicos, se «mira» y que se ve como «ejemplo de los mortales» (Valle y Caviedes, 1990, p. 266). En esta opinión hay recuerdos de una imagen favorita del barroco, la de la vanidad, pero el vocablo «parecer» también significaba « semejanza de algo ». Es decir, se trata a la vez de una metáfora para el libro: la «anatomía» se parece al libro. Y el vocablo «anatomía», además de «esqueleto disecado del cuerpo humano [...] que se emplea para fines didácticos», significó también «análisis pormenorizado» (RAE, 1960), y según el *Diccionario de Autoridades* «disección o separación artificiosa de las partes del cuerpo humano, para que se conozca el oficio de cada una, y se curen con acierto las enfermedades» (RAE, 1963), definición esta última que reitera la asociación anatomía-libro.

Más aún, en estos preliminares hay a la vez una relación entre la medicina y la sátira como cura de males sociales. En su prólogo paródico, la voz satírica nos dice que «más médico es mi Tratado / que ellos, pues si bien lo miras, / divierte, que es un remedio» (Valle y Caviedes, 1990, p. 274). El nexo entre satírico como cronista

y médico de los males sociales, se relaciona con una tradición de la sátira como *speculum* anatómico: el cuerpo social limense es representado, cortado y observado con un propósito curativo en mente.

Cabría mencionar ahora que la crítica literaria de los últimos años, al preocuparse por la «ideología» de Valle y Caviedes ha desembocado en una contradicción entre un poeta subversivo del poder oficial y otro defensor de él. Sugerimos, sin embargo, que tal contradicción se explica al reconocer que su obra no existe fuera de las complejidades ideológicas del virreinato, pero también hay una razón más literaria, que se asoma en estos preliminares burlescos. A diferencia de una crónica oficial, la sátira es para Valle y Caviedes una «crónica» no filtrada por la univocidad estatal. La supuesta ideología autorial se fragmenta en un número de voces, con diversas —y a ratos contradictorias— posiciones, y relativizadas por el lenguaje polisémico e irónico del género. Esta perspectiva callejera, semejante a la de Rosas de Oquendo aunque sin su ambivalencia carnavalesca, se compone del multifacético cuerpo social que rodeaba al poeta y que se presenta aquí como una «anatomía». Si bien las parodias de los preliminares no aseguran que el autor hubiese deseado escribir un libro, sí queda claro que, al imaginar su complejo satírico como libro, su sátira se presenta como «suma» o registro de discursos sociales que componían la realidad virreinal.

### 3. FRAY FRANCISCO DEL CASTILLO, EL CIEGO DE LA MERCED

A continuación pasamos a fray Francisco del Castillo, figura interesante dentro del *corpus* de la creación poética del Virreinato del Perú. Nace en Piura en 1714 y muere en Lima en 1770. Por una enfermedad ocular, que bien no se sabe si fue total o parcial, es conocido como «el ciego de La Merced». Esto último porque vivió la mayor parte de su vida en el convento de La Merced de Lima. Su obra, tanto satírica como teatral, con algunas referencias poco factibles por Ricardo Palma, permaneció inédita hasta una publicación parcial hecha por el padre Rubén Vargas Ugarte en 1948<sup>7</sup>. Como nos recuerda allí, este autor tenía una gran facilidad e interés en la creación poética: «versificaba para todo. Funerales, bodas fiestas, regocijos, banquetes [...] todo entraba en su esfera» (Castillo, 1948, p. xvii). La sátira de este interesante personaje, algo olvidado, tiene ciertos elementos en común con sus antecesores ya vistos aquí, pero con algunas variaciones. Sigue la práctica satírica de pasar revista burlesca a los tópicos comunes al género, con cierto énfasis en las mujeres de poca moralidad, dentro de una visión misógina que pone su lente sobre las mujeres no blancas que habitaban en Lima. Por lo general, sus romances exponen su sátira a través de un

<sup>7</sup> Hay una edición más reciente de la obra completa de Castillo, hecha por César A. Debarbieri (Lima, 1996). Preferimos seguir a Vargas Ugarte.

diálogo entre dos personajes. Curiosamente, sin embargo, la posibilidad dialógica de exponer dos posiciones diversas sobre la denuncia de la vida limeña siempre se reduce a una denuncia unívoca. Por otro lado, el juego lingüístico de ingeniosos malabares de Rosas, que continúa en Valle, al acercarnos al siglo dieciocho —quizás alejado ya de las preferencias barrocas— disminuye en su intensidad. Así, por ejemplo, en un típico romance vituperativo de las mujeres, tópico preferido de la sátira de Castillo, leemos un jocoso diálogo entre dos mulas y un caballo, animales que alegóricamente representan dos sectores de la sociedad (mulas=mulatas; y el caballo, alguien de un sector más importante). El diálogo recae satíricamente sobre los negros o mulatos, los médicos y las mujeres, entre otros, siempre siguiéndose la imitación de un repertorio típico del género satírico. Nuevamente, sin embargo, recordando los malabares lingüísticos de Rosas o Valle y Caviedes, Castillo escribe con burla, y aunque muy bien redactada, poco ingeniosa o polisémica. En cierto momento, en palabras de la mula, leemos: «hoy ha tenido por turno / en mí el descanso su asiento, / a servir, por mi consuelo, / a cierto Doctor morcilla, / de sangre de los enfermos, / su jeta es de longaniza, / tan pasudo y tan moreno / que a la sierra de este nombre / parece deber su aliento» (Castillo, 1948, p. 13). Y más adelante, se queja de que «después de diez mil muertes / y ochenta mil tajos fieros / . . . / ha cobrado la fama / del Doctor Matante» (p. 14). De aquí se pasa al conocido tema de la enfermedad venérea y la cura que se usaba en la época, la de un frotamiento de mercurio: «Aquí le hacen mil manteñas / las idólatras de Venus / . . . / que para bubas y caneros / Mercurio dulce es remedio» (p. 15). Y baste ahora un ejemplo más de este romance, que recae sobre la promiscuidad de las mujeres y el aprovechamiento sobre los hombres: «Cuál dice que a fulanita / de un todo está manteniendo / sino el Sr. D. Sutano, / juzgando suyo el terreno. / Pero si este supiera / cuantos salen y entran dentro, / afectando relaciones / para suponer derecho / la echaría a noramala / . . . / porque no es razón que cueste / el ser cornudo dinero» (p. 18). Estos son, sin duda, poemas burlescos con comicidad, pero faltos del ingenio conceptista del Barroco.

Un tercer tema que traemos a colación es la conocida diatriba del sistema legal o burocrático, donde el aprovechamiento a través del engaño está a la orden del día. Así, en «La conversación entre dos escribanos receptores» leemos que la adulación es un comportamiento de gran importancia para el ascenso económico y social: «Sabrás amigo fulano / que estoy con gran regocijo / . . . / Díceme que este año que entra / a servir te han elegido / a uno de los señores / que son Alcaldes provistos» (p. 23). Para tal suerte, se sugiere, «Sin duda algún empeño / te ha servido de padrino, / que en Lima sin este medio / ningún fin se ha conseguido» (p. 23). A esto le corresponde el otro escribano: «yo me previne / porque conozco esto mismo / y así todo este año entero / no he tenido otro designio / que buscar para mi empresa / los más altos resquicios.

/ Todo ha sido averiguar / las relaciones prolijo, / presentes y ya pasadas» (p. 24). Y claro, en su vena crítica de la presencia de la población que no es blanca y sus múltiples experiencias, explica: «No he dejado negra, zamba / ni mulata que ha ejercido / en la mistura, y la fruta» (p. 24). Comprendemos que el «empeño» o el favor se encuentra entre todos. Así «en la cocina el oficio / no reservé panadero, / echando por esos trigos / carnicero ó yerbatero / que en buenos tercios dá alivio / médico ni botecario, / ni cirujano he perdido, / cantora ni bailarina, / ni terceras para vicios, / que esa es la categoría / de gentes en donde miro / que giran estos que en Lima / llaman empeños precisos» (p. 24).

Finalmente, su interés por los toros también le lleva a escribir algunos romances con un tono burlesco o cómico. Al llevar a cabo la relación de un encuentro taurino de «el Morondingo» con el toro «Dominico», leemos lo siguiente:

Como de ellos piedad tienen  
 las puntas le han aserrado  
 que, aunque les dé con un cuerno  
 no pasa a más el trabajo.  
 Pilló el toro a Morondingo  
 y lo levantó tan alto  
 que lo hizo poner derecho  
 siendo él antes jorobado (Castillo, 1948, p. 109).

En fin, estos son algunos de los muchos ejemplos de la vena satírica de Del Castillo, teniendo como blanco favorito una serie de temas, que si bien podrían reflejar cierta realidad de su Lima, a la vez hacen suyos una serie de tópicos satíricos que se remontan a la antigüedad. El juego lingüístico o la comicidad existen, pero de manera algo obvia que deja mucho que desear en términos de la agudeza lingüística que hemos observado en los dos autores anteriores.

#### 4. ESTEBAN TERRALLA Y LANDA

Avanzamos ahora a nuestro último exponente de la sátira virreinal peruana, Esteban Terralla y Landa (?-?). Según su último editor, Hugo García, hay pocos datos sobre la biografía de este autor dieciochesco. En sumadas cuentas, poco se sabe de sus quehaceres antes de su llegada a las colonias, primero con una estadía en México, y luego un traslado a Lima. Datos, sin embargo, conjeturados en referencia a su poema más importante, *Lima por dentro y fuera*. Este escritor del Virreinato del Perú, conocido sobre todo por su ya mencionado largo poema satírico, que se nos entrega de un modo sugestivo en forma de dieciocho romances también llamados «descansos»



o segmentos en los cuales el narrador satírico, situado en México, le aconseja a su oyente que no vaya al Perú, dado su propio conocimiento de una grotesca y licenciosa Lima. El poema termina con un último romance titulado «Testamento».

Algo curioso es que el receptor de estos consejos no tiene palabra. Se trata más bien de un monólogo, pero curiosamente a ratos el narrador pareciera estar aconsejándose a sí mismo, como si él fuera el que va a viajar al Perú. Esta duplicidad del sujeto es interesante: bien se podría especular que se niega la posibilidad de que exista una respuesta, imponiéndose una univocidad dogmática por parte del narrador y sus consejos. Hugo García, muy astutamente, repara sobre esta situación, conjeturando que el narrador a ratos pareciera estar en ambos lugares, Lima y México; pero, por otro lado, al referirse a Lima como «aquella ciudad» y al Perú como «aquel Reino», nos sugiere que parece como si la voz poética hubiera perdido el sentido de su propia ubicación y se encontrara desarmada frente a una realidad americana que le ha nublado la posibilidad de encontrarse a sí misma; o como si la voz que narra la experiencia viniera de un mundo 'otro' que queda fuera del alcance del amigo y hasta del plano del texto, más allá del epitafio que concluye la obra (Terralla y Landa, 2011, p. 67). Observo que García hasta cierto punto concuerda con mi conjetura sobre la 'univocidad' del poema, ya que las fluctuaciones geográficas (¿dónde se sitúa el narrador?) al colocarse en la Lima contra la cual se queja y «al mismo tiempo en México, al lado del amigo» pareciera «como método de convencimiento que pone en juego para imprimir veracidad a sus afirmaciones» (Terralla y Landa, 2011, p. 67).

Otro asunto de interés en torno a este poeta es lo que en primera instancia postula María Soledad Barbón y luego explora también Hugo García en su introducción a la obra de Terralla. Se nota que hay varios pasajes en que metafóricamente se alude al hecho de que las mujeres, los aprovechadores, etcétera, se «comen» a las pobres víctimas con que se encuentran (Ilustración 2). Así, hay que ver un ejemplo de varios en el cual las «damas» se aprovechan de un limeño. Primero lo alaban por su buen comportamiento y su generosidad:

pone la madama el rumbo  
Hacia el café lo primero,  
A donde pagas la farda,  
Si no fuera fardo entero  
/ . . . /  
Una de ellas pide helados,  
Otra vino y bizcochuelos  
El padre pide sangría  
El doctor, ponche de huevos

/ . . . /  
 Ponen varias ensaladas,  
 Pichones, pollos rellenos  
 Leche, crema, huevos fritos,  
 Pescado, vaca, ternero  
 / . . . /  
 Y mientras estás cenando  
 Eres un gran caballero  
 Muy franco, muy comedido  
 Muy bizarro y muy atento  
 / . . . /  
 Y en acabando la gorra  
 Dicen entre sí ¡Qué puerco!  
 ¡Qué corto! ¡Qué desdichado!  
 / . . . /  
 Después que de mancomún  
 Te cenaron, te comieron,  
 Te almorzaron, merendaron,  
 Y luego te digirieron (Terralla y Landa, 2011, pp. 176-179).

Es claro que el aspecto metafórico de «comerse» a alguien como sinónimo de aprovecharse no es nada fuera de lo común, pero según María Soledad Barbón,

[...] the metaphor, as it is constructed in the text, cannot be reduced to an ahistorical universal, but it is inseparable from the specific American context. The cannibal as a collective symbol of the American had made its way from literal to figurative speech without, however, in this case disintangling itself from its early colonial experiment. It was closely attached to the sixteenth century images and discourses on American cannibalism (Barbón, 2001, p. 423)<sup>8</sup>.

Es decir, esos versos citados parecen conllevar una posible alusión apegada a la denigración del mundo americano prehispánico como cultura pecadora de la antropofagia. Estas conjeturas o usos literarios, a mi parecer, alejan a este poeta de la risa carnavalesca que vimos en Rosas de Oquendo y, en cierta medida, en Valle y Caviedes.

---

<sup>8</sup> La metáfora, tal como se construye en el texto, no se puede reducir a un sentido universal ahistórico, ya que es inseparable de su contexto americano específico. El canibal como símbolo colectivo del americano habría llegado del lenguaje literal al figurado sin separarse, sin embargo, en este caso, de la experiencia de la colonia temprana. Se hallaba estrechamente ligado a las imágenes y discursos sobre el canibalismo americano (mi traducción).



Ilustración 2. Prostitutas limeñas. Grabado de Ignacio Merino. En Terralla y Landa, *Lima por dentro y fuera*. París: Librería Española de A. Mezin, 1854.

Uno de los blancos más importantes en los consejos negativos del narrador hacia el posible viajero a Lima tiene que ver con las mujeres. La misoginia abunda por todos lados, pero como bien apunta García, esta se divide en dos grupos: las acusaciones por la mera lascivia, y las otras por el aprovechamiento del incauto a través de diversos grados de prostitución. Modelos de estos casos abundan en el libro y solo basta ojearlo para hallar múltiples ejemplos.

Por otro lado, algo sugerente y que en cierta medida comparte con Rosas de Oquendo, es la variedad de momentos en que se observa el llamado tópico del mundo al revés. Como nos muestra Hugo García, por ejemplo, leemos que «el marido es cocinero, / mientras que está su mujer / en continuo galanteo» (Terralla y Landa, 2011, p. 24). Algo similar ocurre con las razas, probándose una suerte de disolución jocosa de las jerarquías raciales que ocupaban un lugar bastante unívoco: «verás que / Entre las negras y negros, / Que gozan de libertad, / Y viven sin cautiverio. / . . . / De forma que verás varios que / después que libres fueron / No solo dejan alhajas / Sino esclavo y dinero» (Terralla y Landa, 2011, pp. 156-157). Estos versos en cierto sentido nos recuerdan algunas quejas de Rosas de Oquendo, pero sin la jocosidad explosiva de este último. En él leemos por ejemplo:

¡Qué de casas hay cerradas  
y sus dueños en la calle;  
cuántos dispertos, dormidos,  
cuántos duermen sin echarse;  
cuántos sanos, en unciones,  
cuántos gafos, sin curarse;  
cuántos pobres visten seda,  
cuántos ricos, cordellate;  
cuántos ricos comen queso,  
cuántos pobres cenan aves;  
cuántos pobres se almidonan,  
cuántos ricos, sin lavarse;  
cuántos pies, sin escarpines,  
y cuántas manos, con guantes! (vv. 111-124).

Ahora, si bien hemos hecho un recorrido de la producción satírica virreinal, cabe mencionar que los autores aquí vistos a su vez practicaron otros géneros literarios, de un carácter más bien serio. En el caso de Rosas de Oquendo hallamos, entre otros textos, una larga «conversión», en la cual con seriedad expresa su arrepentimiento ante su vida en Lima y sus ataques dedicados a ella. A su vez, también se le conoce por una tarja (en octava) que se publicó en México en las Exequias de Ribera Florez. Valle y Caviedes, por su lado, como ya hemos visto, tiene una extensa obra seria, de carácter amatorio, circunstancial y religioso. Francisco del Castillo es autor de unas doce obras dramáticas y una variedad de poemas que recogen múltiples facetas de la vida limense de su época, incluso algunos de filiación religiosa. Finalmente, a Esteban Terralla y Landa se le conoce también por su creación de tres extensos panegíricos en verso publicados en Lima en 1790. Estos, según nos muestra María Soledad Barbón,

son *Alegría universal*, en el que se celebra la llegada del nuevo virrey Francisco Gil de Taboada y Lemos; *Lamento métrico general*, escrito por la muerte de Carlos III; y *El sol en el medio día*, una descripción de las fiestas de la población indígena en Lima (Barbón, 2010, p. 161).

En síntesis, lo que supuestamente puede verse como contradicciones ideológicas para los primeros tres ejemplos satíricos, en nuestro parecer más bien subrayan el hecho de que los poemas satírico-burlescos, aunque amonestan una variedad de vicios, profesiones, mujeres, y otros tipos sociales del Perú virreinal, simultáneamente se ven como un juego literario mediante el cual los autores ostentan sus habilidades para jugar con el lenguaje y las ideas operantes en su época. La convivencia de lo serio con lo crítico burlesco (y escatológico) era una práctica común en el contexto y época virreinal. Como hemos anotado, sin embargo, la obra de Terralla y Landa, quizás por su escritura más tardía y ya alentada por algunas ideas de la llamada «Ilustración», se muestra como obra que ataca diversos aspectos sociales de la vida limeña con más seriedad vituperativa, de allí su recepción fuertemente negativa en el Perú.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Hernández, José Luis (1976). *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Alzieu, Pierre, Yvan Lissorgues & Robert Jammes (eds.) (1975). *Floresta de poesías eróticas del siglo de oro*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- Arellano, Ignacio (1984). *Poesía satírica burlesca de Quevedo*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Barbón, María Soledad (2001). Cannibalism, Metaphor and New World Iconography in Esteban Terralla y Landa's Lima por dentro y fuera. *Romanistisches Jahrbuch* 52, 422-432.
- Barbón, María Soledad (2010). El Cabildo de Lima, Lector de Terralla y Landa. *Calíope*, 16, 161-177.
- Cáceres, María Leticia (1972). El manuscrito de Ayacucho como fuente documental para el estudio de la obra literaria de don Juan del Valle y Caviedes. En International Institute of Ibero-American Literature, *Literatura de la emancipación hispanoamericana y otros ensayos: memoria del XV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (pp. 356-360). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Castillo Andraca y Tamayo, Fray Francisco del (1948). *Obras*. Edición de Rubén Vargas Ugarte. Lima: Studium.
- Cela, Camilo José (1978). *Diccionario secreto*. 3 vols. Madrid: Alianza.

- Harms, David (1995). «A Critical Edition of 'Beltraneja'». Tesis de grado. Universidad de Michigan.
- Hopkins Rodríguez, Eduardo (1975). El desengaño en la poesía de Juan del Valle y Caviedes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2, 7-19.
- Johnson, Julie Greer (1993). *Satire in Colonial Spanish America*. Austin: University of Texas Press.
- Lasarte, Pedro (2004). Algunas reflexiones en torno a una relación literaria: Juan del Valle y Caviedes y Francisco de Quevedo. En Karl Kohut y Sonia V. Rose, eds., *La formación de la cultura virreinal. II. El siglo XVII* (pp. 135-149). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vertuert.
- Olney, James (1980). Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction. En James Olney, ed., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (pp. 2-37). Princeton: Princeton University Press.
- Oña, Pedro de (1917 [1596]). *Arauco domado*. Edición de Jose Toribio Medina. Santiago: Imprenta Universitaria.
- RAE – Real Academia Española (1960). *Diccionario histórico de la lengua española*. Madrid: RAE.
- RAE – Real Academia Española (1963). *Diccionario de Autoridades*. 3 vols. Madrid: Castalia.
- Rosas de Oquendo, Mateo (en prensa). *Obra completa*. Edición de Pedro Lasarte. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Terralla y Landa, Esteban (2011). *Lima por dentro y fuera*. Edición de Hugo García. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.
- Valle y Caviedes, Juan del (1990 [1948]). *Obra completa*. Edición de María Leticia Cáceres, A.C.I., Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena. Lima: Banco de Crédito del Perú.