

La risa en el barroco español del siglo XVII: El bufón en imágenes de Velázquez, Quevedo y Oquendo

Czarina Lagarda López

Arizona State University

Resumen: El propósito de este trabajo es abonar a los estudios críticos del barroco y los estudios culturales en torno a la risa a través de reflexiones interdisciplinarias y comparatistas en el campo de las humanidades. Una de estas figuras indispensables para la risa en todas las cortes imperiales europeas es el bufón. Este personaje surgió para el entretenimiento del rey y, por tanto, estuvo vinculado con la dimensión lúdica entre el ejercicio del poder y el de la risa. El corpus en el cual basaré este estudio está compuesto por una obra de Diego de Velázquez sobre bufones titulada *Pablo de Valladolid* (1632-1637); el texto “El mundo por de dentro”, incluido en *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (1627) de Quevedo y la *Sátira hecha por Mateo Rozas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598* del mismo Oquendo. A partir del siglo XVII y, en el caso del periodo del barroco en España y el Nuevo Mundo, la risa también implica una forma de reaccionar ante un sentimiento general de descontento y de crisis. Este análisis se realizará a través de tres tipos de formas de reír en la figura del bufón: dos tipos de risa culta en España y, posteriormente, la risa popular que se desarrolló en el barroco de la Nueva España.

Palabras claves: *Pablo de Valladolid*, *Sueños y discursos*, *Sátira de Oquendo*, la risa, el bufón

Este trabajo es un análisis comparatista de la risa en la figura del bufón, tanto en su tratamiento a través de dispositivos pictóricos como literarios. El objetivo general es establecer las características de esta risa y los matizes con los cuales se configura el bufón en obras del siglo XVII, en España y las Américas, durante sus respectivos periodos del barroco. Asimismo, este estudio propone que los elementos que componen la risa del barroco a través del bufón encuentran en el tono satírico la forma ideal de hacer reír. A diferencia de siglos anteriores, esta no es una risa fácil sino compleja que surge de la reflexión y la observación de un mundo donde, a pesar de los excesos materiales y estéticos, pervive una crisis del ser.

Para la aproximación al objeto de estudio considero una metodología donde la modalidad de relación factual se establece a partir del tratamiento del tema, es decir, del vínculo temático tratado entre los objetos particulares del corpus. La perspectiva teórica incluye postulados sobre el concepto de barroco, estudios críticos sobre la risa, el análisis de la figura del bufón, así como diversos estudios críticos pictóricos y literarios. El corpus está conformado por la pintura de Diego de Velázquez titulada *Pablo de Valladolid* (1632-1637); el texto “El mundo por de dentro”, incluido en *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (1627) de Quevedo; y el titulado *Sátira hecha por Mateo Rozas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598* del mismo Oquendo, aventurero y conquistador probablemente nacido en Sevilla, quien escribió desde Perú y la Nueva España. Los objetivos particulares incluyen el

análisis de dos tipos de bufones. El primero es el bufón real, que era parte del séquito en las cortes españolas y que, por tanto, está inserto en la alta cultura, presente en diversos retratos pintados por Velázquez entre 1630 y 1640, y en el personaje del texto “El mundo por de dentro” (1627) de Quevedo. El segundo es el bufón del pueblo, que era parte de la plebe del Nuevo Mundo que trajeron consigo las cortes administrativas de los Virreinatos. Estos están presentes en la sátira bufonesca del Virreinato del Perú, la cual, a diferencia de la obra peninsular, más culta, está signada dentro de la denominada cultura popular.

Christopher D. Johnson, en su texto *Hyperboles: The Rhetoric of Excess in Baroque Literature and Thought* (2010), hace una lectura de las dimensiones estilísticas y filosóficas del barroco y lo define como: “at once a literary style, a period concept, and a fundamental Weltanschauung that describes the transitional period in European culture from the Renaissance to the Enlightenment” (2). Así, él contempla producciones desde 1575 hasta 1690, como es el *Gerusalem liberata* de Tasso hasta el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz (2), haciendo énfasis en las diferencias temporales y contextuales, dependiendo del entorno geopolítico. No obstante, él mismo señala algunos temas generales que se dan en la producción cultural tanto de Europa como en la Nueva España: “Favorite themes in Baroque literature and thought include the pleasure of the senses, metamorphosis, mutability, disillusionment, melancholy, inexpressibility, and infinity” (2-3). En este sentido, el barroco es un estilo que permea en el pensamiento de una época determinada, llegando incluso a una visión de mundo que deviene del exceso para dar paso a un sentimiento de pérdida y melancolía. Como consecuencia, si se habla de sentimientos inherentes al ser, como la felicidad —por ende, la risa—, la producción cultural, en específico los dispositivos pictóricos y literarios, ¿continúan mostrando una risa alegre?

Desde el periodo clásico marcado por pensadores como Platón, Aristóteles y Cicerón, y hasta la baja Edad Media, la risa tuvo un desarrollo principalmente en dos sentidos: la risa culta y la risa popular. Incluso, ya en el siglo XVI se había reconocido a la risa como un acto inherente del ser humano, desde una perspectiva fisiológica. En 1579, el médico Laurent Joubert publicó el libro *Tratado de la risa*, el cual la definía como un reflejo físico que surge del espíritu expandido. Más allá de las dicotomías entre el cuerpo y el espíritu en el pensamiento de la época, lo particular de esta perspectiva es que ofrece una categorización que reconoce no únicamente la risa que parte de la alegría, sino también la risa triste, sardónica, o la que surge del dolor o la melancolía (147). No obstante, Joubert solo habla de los efectos en el cuerpo, pero no de su dimensión simbólica.

En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Mijail Bajtin rescata y también advierte sobre el poco estudio que hasta ese momento recibe la risa popular proveniente del carnaval y el realismo grotesco, según él mismo señala: “El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época” (10). La modificación

de estas celebraciones a través del tiempo dificultó que se entendieran las formas antiguas del carnaval, ya que fue el aspecto serio el que prevaleció, como vimos anteriormente. De acuerdo con el crítico ruso, en este planteamiento la risa es del pueblo y para el pueblo, como un patrimonio comunitario: es universal porque no reconoce jerarquías pues todo el pueblo ríe de forma conjunta. Este ofrece una visión de la risa signada por un carácter ambivalente, porque es algo que “alegra y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (17). Posteriormente, George Minois, en una relectura a Bajtin, entra en diálogo con algunos detractores de los conceptos bajtinianos. Minois apunta lo siguiente con respecto a la risa en este periodo:

La risa medieval, en su aspecto colectivo organizado, es más conservadora que destructiva. El uso consciente que de la risa se hace en literatura, la manera en que los filósofos y los teólogos la examinan, su manejo por parte del loco del rey, así como por parte de los predicadores, confirmán ampliamente esta impresión, tanto en el humor profano como en el humor sagrado. (230)

Considerando esta observación de Minois, la risa medieval —festejos reales, carnavales populares, locos cortesanos, filósofos, teólogos— es un instrumento del poder dominante para reproducir sus propios valores. A pesar de que, tal como señala Bajtin, esta se da en la fiesta, por y para el pueblo, lo anterior sucede bajo la aprobación y control del poder, como, por ejemplo, a través del bufón. Por otro lado, si Cicerón señaló la importancia de la risa para el orador, o más bien, el poder discursivo de la risa,¹ Minois se extiende más al puntualizar que el poder político reconoce magistralmente las bondades —o beneficios de orden social— de un pueblo que ríe.

El ejemplo más ilustrativo sobre lo que se ha expuesto hasta este punto sobre la risa es la novela *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra. Un texto escrito y publicado en dos partes, 1605 y 1614, y ampliamente estudiado, en el cual el autor recoge géneros literarios anteriores al periodo de su publicación —incluso ya en desuso—, así como personajes arquetípicos. Como resultado, este texto es único en su tipo hasta ese momento. Sus personajes principales, Quijote y Sancho Panza, son también un buen ejemplo de lo que en España se entendía como risa culta y popular: el ingenioso hidalgo representa los ideales y sentimientos elevados, mientras que

¹ Si bien existieron más estudiosos y textos que trataban la risa, desde la época clásica hasta la Edad Media, es importante considerar que Platón, Aristóteles y Cicerón fueron los que más influyeron en su estudio. Específicamente, en los usos que esta puede tener, Cicerón plantea en *Sobre el orador* que: “Las cuestiones a plantearse sobre la risa son cinco: la primera, en qué consiste; la segunda, de dónde; la tercera, si es propio del orador el pretender provocar la risa; la cuarta, hasta qué punto; la quinta, los tipos de lo visible” (309).

Sancho es una caricaturización de la sabiduría práctica y salidas ingeniosas; alguien que podría pasar por un bufón.

La figura del bufón es conocida por su función: son personajes cuyo trabajo es entretenir y complacer a los integrantes de la corte, principalmente a reyes y reinas. De acuerdo con Vicki K. Janik, estos personajes actúan en el mundo con sorpresa, de manera poco convencional y absurda: “Although they are identifiably different from other people in appearance and action, oddly out of focus and sometimes startlingly grotesque” (1). A través de la historia del arte se puede seguir la transformación, o transformaciones que este personaje ha tenido, de acuerdo con la cultura y el tiempo en que se ubiquen. Una diferencia evidente son los bufones que se aprecian en el siglo XVI y, posteriormente, los que veremos en el siglo XVII.

Victoriano Roncero López localiza el primer bufón en la época clásica, después lo ubica en España en el siglo VI. Por ejemplo, Mirón, mimo del rey suevo de Galicia, quien se sabe fue castigado al hacer una burla irrespetuosa a San Martín (40). Pero el momento de gloria de los bufones españoles llegaría hasta los siglos XV y XVI. Victoriano Roncero afirma que es en este momento que los bufones adquieren una importancia significativa, la cual alcanza su nivel máximo cuando se convierten en protagonistas de historias, o incluso poetas y escritores que creaban sus propias historias. Así, Roncero destaca que el siglo XVI se considera la edad de oro de la bufonería, especialmente después del reinado de Felipe II. Aunque Roncero López no habla de los bufones del siglo XVII, estos están presentes en la producción cultural; un ejemplo de ello es la amplia colección de bufones pintados por Velázquez.

Los bufones de Velázquez

De acuerdo con Jonathan Brown, en 1701 se realizó un inventario de El escorial, en donde se descubrieron seis cuadros de bufones pintados por Diego de Velázquez. De estos seis cuadros, solo se sabe que estaban colgados en el mismo lugar sin especificar en qué parte del palacio. Sobre el hallazgo, Brown afirma: “Paintings of the court jesters and dwarfs were frequently made by Velázquez in the 1630’s and form one of the most intriguing categories of his production” (97). La colección estaba compuesta en un principio por seis cuadros, a los que se les denominó por el posible nombre, o sobrenombre del bufón. Estos son: *Pablo de Valladolid*, “*Don Juan de Austria*” y *Cristóbal Castañeda y Pernia*, los cuales actualmente se encuentran en el Museo del Prado. De acuerdo con Brown, del *Ochoa the Gatekeeper* solo se le conoce gracias a una copia y el *Cárdenes, the Buffoon Bullfighter* está desaparecido. El último de la colección es *El bufón Calabacillas*, el cual también se encuentra en el Museo del Prado. Brown señala que hay otro cuadro que podría ser el mismo bufón, el cual se encuentra en Cleveland, Estados Unidos, en el Museum of Art. Ninguno ostenta año de

creación. Según el mismo Brown, esta colección debió haber sido realizada entre los años 1620 y 1630.

Quizá una de las pinturas más audaces de esta colección sea el *Pablo de Valladolid*, debido al efecto de profundidad, el cual, como apunta Jonathan Brown, se caracteriza por ser dramático y etéreo (101). La composición visual contiene dos elementos, la figura o personaje, Pablo de Valladolid, y el fondo. Los pies del personaje proyectan sombras en un plano horizontal, aparentemente, el piso. A su vez, este posible piso se funde con el resto del fondo. Las diferentes tonalidades de color en el fondo resaltan los márgenes de la figura central que está en el primer plano. El dramatismo está en la gesticulación de los brazos y en la iluminación, aunque esta es frontal en picada, produce sombras alargadas en el plano horizontal que se difuminan paulatinamente. Ahora bien, la difuminación de las sombras y la fusión de los planos del fondo, horizontal y vertical, crean una percepción etérea: la figura está crepitando en un vacío. Es etérea porque no hay una línea de horizonte, una línea geométrica horizontal que divida un plano horizontal de uno vertical. En palabras más simples, una ilusión de división entre el cielo y la tierra. Solo ese inicio de sombras, apenas rozando los pies de la figura, ofrece un indicio de un punto de fuga en la composición geométrica. Así, persiste la impresión de la omisión intencional de principios geométricos, un punto de fuga, planos horizontal y vertical, los cuales crean una ilusión de una figura etérea que parece jugar con dichos principios pictóricos del Renacimiento. El contraste entre la difuminación etérea del espacio, la iluminación dramática y la proyección de la sombra crean un dramatismo etéreo, rasgo que implica ya un engaño óptico en un personaje que parece estar sostenido sobre una superficie incierta. El engaño y el desengaño son, asimismo, asuntos propios del estilo barroco, latentes incluso en un nivel técnico como en esta obra pictórica de Velázquez.

Contrario a otros cuadros de bufones producidos en este mismo momento, donde priman los colores del vestuario, Pablo de Valladolid es retratado portando un sobrio traje de terciopelo negro con cuello blanco, los cuales son comunes en pinturas de la realeza española. La figura está de pie y frente al espectador. Su brazo derecho está ligeramente suspendido, y el brazo izquierdo está flexionado, cogiendo con la mano la capa que cruza del lado derecho, casi a la altura de su pectoral izquierdo. Su rostro no sonríe, sino que mira en dirección al pintor. La pose sugiere una conciencia de querer ser visto, ser reconocido, o incluso admirado o respetado, como si ostentara algún título nobiliario. En este bufón, como casi todos los que componen dicha colección, no hay risas; por tanto, se subvierten los valores. Esto es lo que pudiera decirse es una representación visual de otro tipo de bufón, un bufón barroco.

En su artículo “La risa al servicio del ‘ridículo’: el ejemplo de Velázquez” (2005), Antonia Morel D’Arleux señala que los personajes que ríen en los cuadros del pintor sevillano son generalmente plebeyos, los cuales rompen con

los códigos normativos de la belleza clásica a través de la exposición del lado monstruoso de la naturaleza humana, sin necesidad de cumplir las leyes del decoro que rigen a los retratos de los nobles. Sin embargo, Morel D'Arleux no se enfoca en aquellos que no están sonriendo, sobre todo, en la seriedad de aquellos cuya especialidad era hacer reír: los bufones. O también, en todo caso, los enanos a quienes Velázquez dedicó algunos lienzos, tales como *Diego Acedo*, “*El primo*” y *Francisco Lezcano*, los cuales, según Brown, fueron pintados en la década de 1640 y están actualmente en el Museo del Prado.

El bufón de Quevedo

Cuando se busca la risa a través de los bufones en el siglo XVII, esta se encuentra comúnmente ligada a la sátira. Así mismo, durante el florecimiento cultural de los siglos XVI y XVII, la sátira se encuentra con formas del burlesco, género más enfocado en la burla y el escarnio. Ignacio Arellano Ayuso advierte que el marco moral y ético característico de la sátira, cuyo tono busca corregir a través del señalamiento y el humor, no está en el burlesco: “La risa, cuando se advierte (no siempre) se concibe instrumentalmente, para hacer más eficaz la corrección. A veces el medio se impone a los fines, o se olvida la función moral de la censura para reducirse al ataque mordaz” (337). Otro aspecto de la sátira que observa Arellano Ayuso, es que esta florece en tiempos de crisis aunada a una situación histórica y social difusa, es decir, bajo cambios constantes que resultan en inconformismo y desazón.

Uno de los textos más significativos dentro de la producción en prosa de Quevedo es el *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, publicado en 1627, posteriormente conocido únicamente como *Los sueños*. Este libro está dividido en cinco partes, “Sueño del juicio final”, “El alguacil endemoniado”, “Sueño del infierno”, “El mundo por de dentro” y “Sueño de la muerte”. Francisco Rico apunta lo siguiente sobre “El mundo por de dentro”, escrito alrededor de 1612: “Quevedo transfería a ‘El mundo por de dentro’ reflexiones que por entonces debían hacerse más bien a propósito del conjunto de su labor literaria y de su propio vivir” (39), lo que presupone tiene una fuerte carga filosófica. No obstante, este texto tiene otras posibilidades en la interpretación dado el tono satírico predominante.

El argumento gira en torno a un diálogo que mantienen dos personajes en la calle Hipocresía, quienes hablan sobre diversas figuras arquetípicas del siglo XVII español, como el alguacil, el escribano, los afeites, el príncipe con su bufón, entre otros. El joven es caracterizado a través de su perspectiva ingenua del mundo que lo rodea. El viejo es llamado el Desengaño y consiste en un personaje alegórico que, a través de su mirada experta, la de alguien que ha vivido otro tiempo mejor, despotrica desenmascarando a los integrantes de esa sociedad que vive sin ver, sin escuchar y sin hablar sobre los vicios que la aquejan. La

actitud del Desengaño es la del satírico que no está conforme, que se burla de la inocencia del joven, que señala haciendo mofa y riéndose de él, quien, a su vez, también se ríe del viejo.

Dentro de los vicios que señala el Desengaño aparece la mentira, representada por un bufón y su amo. Estos van seguidos de un cúmulo de acreedores y lacayos. El Desengaño advierte al joven la forma en la cual el hombre rico puede mantener dicho estilo de vida gracias a la manera en la cual engaña y embaуca. Del mismo modo, el bufón hace creer a su amo que él es poderoso porque puede darse el lujo de tener deudores. Así, el Desengaño le dice al joven:

¿Qué más miseria quieres destos ricos, que todo el año andan comprando mentiras y adulaciones y gastan sus haciendas en falsos testimonios? Va aquel tan contento porque el truhán le ha dicho que no hay tal principio como él y que todos los demás son unos escuderos, como si ello fuera así, y diferencian muy poco, porque el uno es juglar del otro: desta suerte el rico se ríe con el bufón y el bufón se ríe del rico porque hace caso de lo que lisonjea. (Quevedo)

Siguiendo este ejemplo, y con la lectura que se tiene del bufón anterior al siglo XVI, se pueden sacar dos conclusiones. La primera es que el bufón ya no busca hacer reír. Siguiendo algunos de los temas del barroco, como es el del engaño, ahora el bufón lisonjea a su amo, quien vive en un mundo de engaños, hacia sí mismo y hacia los demás. Segunda, que el bufón no se encuentra en una comedia, o un entremés, sino que está en una sátira, esta forma maledicente de señalar vicios del momento. En resumen, en el personaje del bufón hay una transformación (¡metamorfosis?) de un personaje que pasó de dedicarse a hacer reír, a dedicarse al engaño y el escarnio a costa de su amo.

¿Bufones en las Américas?

Al igual que en España, en el Nuevo Mundo se desarrolla la literatura —oral y escrita— tanto en la vertiente popular como en la culta. Sin embargo, ahí también surgen nuevas temáticas. En el lado culto de la literatura española impera el influjo italianizante en las formas de la producción literaria. En este sentido, los poetas establecen un conjunto retórico de metáforas y motivos. Estos no crean, sino que reelaboran. Según José Miguel Oviedo, lo que se buscaba era: “la habilidad del poeta imitador para interpretar coherentemente eso que imitaba, provocando un diálogo entre ambos textos; haciéndolo dialogar con el suyo, el seguidor reanimaba al modelo y lo hacía suyo, ganándose el aplauso del público comprensivo” (152). Es decir, el objetivo era interpretar y dialogar con el modelo literario a imitar, lo cual reanimaba e incluso reelaboraba el modelo original. Con respecto a la sátira literaria, Oviedo señala que esta conjunción

del ingenio criollo con la sátira de tradición española florece gracias a la llegada de los copleros españoles, en su mayoría anónimos.

Un texto característico de lo señalado por Oviedo es la *Sátira hecha por Mateo Rozas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*. Ignacio Arellano Ayuso ubica a Rosas de Oquendo de la siguiente forma: “Pocos datos seguros y concretos se conocen de la biografía de este poeta probablemente nacido en Sevilla hacia 1559 y cuya obra principal -a la cual me referiré sobre todo en lo que sigue- es la Sátira a las cosas que pasan en el Pirú año de 1598” (11). Por otro lado, Pedro Lasarte hace énfasis en el carácter ambivalente del personaje ficticio que se puede entrever a través de su obra —muy usual en quienes escribían sátira en la Nueva España y Perú—. Sobre el personaje histórico, Lasarte dice que es un español, aventurero y conquistador, de quien hay evidencia de que estuvo en Todos los Santos de la Nueva Rioja en 1591, en Córdoba en 1593, posiblemente después estuvo en Lima: “y es en esa ciudad —suponemos— que habría compuesto su interesante Sátira de 1598. Lamentablemente, nada más se sabe con certeza de sus actividades en la capital virreinal” (68). Para efectos de este trabajo, se consideró esta información, así como un análisis exhaustivo de casi toda su obra. Por tal, y con esta evidencia, se le toma como un español —probablemente de Sevilla—, que recibió su formación también en España y viajó hacia América. En su obra es evidente la influencia de la literatura del Siglo de Oro, específicamente de Quevedo, como lo afirma el mismo Lasarte (67) e Ignacio Arellano Ayuso (25).

La *Sátira de Oquendo* es un texto con 2.120 versos escritos casi en su totalidad en ocho sílabas, con estrofas que varían de dos a más de veinte versos al azar. La forma, muy conveniente para textos largos, proviene del romance popular español con numerosas referencias clásicas que, combinadas con el doble significado, la convierten en una sátira ingeniosa y divertida. El aspecto más importante para los propósitos de este trabajo es la actitud del sátiro. A diferencia del viejo Desengaño en la sátira en prosa de Quevedo, el cual toma distancia y se diferencia del mundo criticado, Oquendo se reconoce como parte de ese mundo que critica y así lo expresa de forma continua en todo el romance.

Como parte de los discursos que convergen para manifestar dicha crítica, el autor inicia con una carta abierta que anuncia, entre otras cosas, descargos de conciencia: “Sepan quantos esta carta/ de declarasiones graues/ y descargos de consiencia/ vieren, como el otorgante,/ Mateo Rrosas de Oquendo,” (VV. 1-6). Desde una lectura específica del momento de la enunciación, el anuncio de la escritura y envío de una carta forma parte de la tradición de las cartas de relación, las cuales eran utilizadas con fines y destinatarios específicos, principalmente dirigidas al Rey. Sin embargo, el título de esta obra determina el tono satírico, lo cual abre una especie de tono burlesco, incluso paródico y bufonesco, ya que no está dirigida a ningún rey o noble, como se escribía la apertura de forma tradicional, sino todo lo contrario, Oquendo invita a todo el pueblo para

que lo escuche. Otros tipos de recursos discursivos que convergen en dicha sátira son la confesión, el sermón, la memoria, el testimonio y el testamento.

En un nivel formal, la risa que provoca Rosas de Oquendo en la sátira se basa en varios elementos, como la utilización de la salida ingeniosa y la agudeza en el lenguaje. Según apunta Baltasar Gracián Morales, en su discurso XXXIX, al hablar de los problemas conceptuosos y las cuestiones ingeniosas, apunta: “consiste su artificio en una pregunta curiosa, esto es, recóndita, moral o panegírica; empéñase en ella el discurso, y después de bien ponderada la dificultad, dásele la gustosa solución” (690). Una de las salidas ingeniosas que se observan en la *Sátira de Oquendo* es el planteamiento de una verdad incómoda, moral y éticamente incorrecta, la cual, al ser enunciada produce un efecto irrisorio. Un ejemplo de ello son los siguientes versos:

¡Quántas doncellas pasean
para conocer las calles
después que las madres duermen,
si no las llevan las madres!
Qué de pareceres tienen:
que es lísito lo que hacen,
y quántos les aconsejan
que sigan sus libianades,
y por rrrespeto del mundo
aunque paran que no paren. (VV. 193-202)

Similar a “El mundo por de dentro” de Quevedo, la crítica más fuerte que subyace en toda la sátira de Oquendo es el desengaño. No obstante, al utilizar e iniciar como si fuera una carta, ésta pretende que llegue a España para dar cuenta de los vicios de esta sociedad. Esta estrofa refleja parte de la esencia del satírico de la Nueva España: por un lado critica a las madres por no sacar a sus hijas, y a las hijas por salir sin sus madres; por el otro, invita a estas mujeres que continúen haciendo lo que hacen a pesar de su condición biológica. Un último elemento importante de esta sátira es que está fechada justo en el año de la muerte de Felipe II, por lo que podría interpretarse como un intento de denunciar su desengaño ante América, y Perú en particular, como la pretensión de un falso paraíso.

Conclusión

La risa que proviene del bufón en el siglo XVII, tanto en España como en las Américas, está determinada por los elementos éticos y estéticos del barroco, generados en momentos de crisis que permearon el pensamiento filosófico y la creación artística. Lo anterior da como resultado nuevas formas de reír derivadas

de la tristeza, la melancolía, la amargura y la pesadumbre, tal como lo señala Joubert. Estas formas serán parte de las características de la risa del bufón en el barroco.

Es indudable que la utilización de la risa conlleva ciertos mecanismos de poder. Esto hace posible analizar y comprender algunos productos culturales de dos artistas, Velázquez y Quevedo, quienes desde su marco estético y visión de mundo utilizaron su posición cercana al poder para hacer su propia crítica a través del humor. Velázquez lo logra pintando para el rey Felipe IV, quien acompañado de otros cortesanos se rodea de gente de placer, séquito de la corte que son particularmente utilizados para tal efecto. Así, dicho artista pinta bufones y enanos que no están sonriendo para vestir y decorar las paredes del castillo, los cuales pudieron haber estado colocados en lugares del castillo menos visibles. Por su parte, Quevedo crea personajes alegóricos que representan aquellos vicios que necesitan ser solucionados en una sociedad totalmente corrupta. Su sátira en prosa utiliza personajes o figuras representativas comunes de la sociedad en la que vivía desde dos perspectivas, a través del viejo Desengaño y del joven inocente. El desenlace del diálogo es desesperanzador, pues no hay solución aparente, ya que el joven no cree las palabras del Desengaño. Un último rasgo importante es que tanto Velázquez como Quevedo producen desde una posición privilegiada y culta, que tiene las herramientas intelectuales para construir una crítica social desde sus campos artísticos.

Es decir, la risa en España durante el siglo XVII se da en un momento de crisis en el cual, aun cuando esta se produce desde el poder, se da sin consecuencias para quienes escriben, o pintan, quizá porque está mesurada y no ataca directamente al Rey. Hay, en este sentido, una aceptación incluso desde la Corte de que algo no está bien pero no rompe las formas. Por tanto, es bien recibida y aceptada.

Rosas de Oquendo, a pesar de escribir desde el Virreinato del Perú, dada la situación geopolítica y cultural, se puede considerar como parte de la producción cultural del siglo XVII español. De lo poco que se conoce de este escritor, se deduce que escribe desde la marginalidad, no obstante, que entre 1593 y 1598 posiblemente estuvo bajo las órdenes del virrey García Hurtado de Mendoza. Sin embargo, considerando lo señalado por José Miguel Oviedo, la sátira que se escribía en este momento en la Nueva España y en el Virreinato del Perú se producía dentro de la estética de lo popular, ya que la sátira culta solo buscaba emular a escritores españoles. En este sentido, la risa que emana del texto de Oquendo es más cercana a la que se produce desde el pueblo y para el pueblo, lejos del poder. Incluso, la mayoría de los escritos de esta naturaleza se dan de forma anónima.

Es así como durante el barroco español se pueden encontrar tres formas a través de las cuales se buscaba reír por medio del bufón: 1) la risa del tonto y enajenado del mundo, como el bufón de Velázquez, 2) la risa producto del

bufón, quien engaña y 3) la risa que emana del pícaro bufonesco, producto de una crítica a las formas de poder que están fallando. Asimismo, estos tres bufones pueden ser vistos desde al menos dos posiciones de poder: desde la tradición culta y haciendo uso de la tradición popular.

Obras citadas

- Arellano Ayuso, Ignacio. “Las máscaras de Demócrito: los códigos de la risa en el Siglo de Oro”. *Demócrito Áureo: Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, editado por Ignacio Arellano Ayuso y Victoriano Roncero, Renacimiento, 2006, pp 329-359.
- . “El ingenio satírico de Rosas de Oquendo”. *Herencia cultural de España en América: Poetas y cronistas andaluces en el Nuevo Mundo*, editado por Trinidad Barrera, Siglo XVI, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 11-26.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza, 1988.
- Brown, Jonathan. *Velázquez*. Yale University Press, 1986.
- Cicerón. *Sobre el orador*. Gredos, 2002.
- Gracián Morales, Baltasar. *Obras completas*. Cátedra, 2011
- Janik, Vicki K. *Fools and Jesters in Literature, Art, and History*. Greenwood Press, 1998.
- Johnson, Christopher D. *Hyperboles. The Rhetoric of Excess in Baroque Literature and Thought*. Harvard University Press, 2010.
- Joubert, Laurent. *Tratado de la risa*. Asociación española de neuropsiquiatría, 2002.
- Lasarte, Pedro. *Lima Satirizada (1598-1698): Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- . “Autoría y compilación poética virreinal a fines del siglo XVI: Caso Mateo Rosas de Oquendo”. *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, vol. 13, no. 1, 2007, pp. 61-77.
- Minois, George. *Historia de la risa y de la burla, de la antigüedad a la Edad Media*. Ficticia, 2015.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana, vol. 1: De los orígenes a la emancipación*. Alianza Editorial, 1995.
- Oquendo Rosas, Mateo. *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*. Editado por Pedro Lasarte, the Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- Quevedo, Francisco. “El mundo por de dentro”. *Los sueños*, 1612, editado por Ignacio Arellano, Cátedra, 1995. www.ensayistas.org/antologia/XVII/quevedo/mundo.htm.
- Rico, Francisco. “Para leer a Quevedo: ‘El mundo por de dentro’”. *El Ciervo*, no. 356, 1980, pp. 39-40.
- Roncero López, Victoriano. *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*. Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2010.
- Velázquez, Diego de. *Pablo de Valladolid*. Museo del Prado, 1635. www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/pablo-de-valladolid/774285f3-fb64-4b00-96a9-df799ab10222.