

Victor I. Stoichita y Anna Maria Coderch

MORIRSE DE RISA

Donde los dos autores hacen memoria de aquel artista sordo, aquel español de humor melancólico, avanzado de la modernidad, que supo ver doble con sus lentes y que logró resucitar el difícil arte de la risa de los antiguos en los tristes tiempos modernos que le acompañaron hasta su muerte y, más allá incluso, hasta la nuestra.



Antiguas fuentes nos hablan de dos personajes históricos que murieron (o casi) de risa. Uno fue un filósofo y el otro un pintor. De Demócrito, las cartas apócrifas de Hipócrates cuentan que los Abderitanos temían por la vida del sabio pues vivía en completa soledad y no paraba de reírse pensando en el mundo y en el ser humano.¹ Diógenes Laercio especifica pero que Demócrito murió ya mayor, a los 109 años, de donde se puede deducir que más que reducirle la vida, la risa se la alargó.²

Del mítico pintor Zeuxis, que vivió, en Atenas en el IV siglo a. C., las cosas son un poco mas claras y también mas trágicas. Según una leyenda que gozó de cierta fama, pues en el siglo XVII Aert de Gelder la recogió en un cuadro hoy en el Städlesche Institut de Franckurt y Roger de Piles la retenía y desarrollaba en su *Abrégé de la vie des peintres*, Zeuxis murió al no poder aguantar la carcajada desencadenada por la pretensión de una vieja de ser pintada como la diosa Venus (fig. 1).³

Cuando, a finales del siglo XVIII, Francisco de Goya publica sus *Caprichos*, algo de la leyenda de Zeuxis parece haber sobrevivido (fig. 2), El autor del célebre ciclo se autorrepresenta en el frontispicio de los caprichos sin sonrisa alguna y, tal como el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid especifica “de mal humor y gesto satírico” (fig. 3).

1. Vid. SALEM, J.: *Le Légende de Démocrite*, París, 1996, especialmente pp. 80-114.

2. DIOGENES LAERCIO, *Vida de los filósofos*, II, 3.

3. SEXTUS POMPEIUS FESTUS ; VERIUS FLACCUS: *De verborum significatione*, l. XX (vid. REINACH, Adolphe: *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* (1921), París, 1985. pp. 192–193).



1. Aert de Gelder, *Zeuxis hace el retrato de una mujer vieja y fea*, 1685, lienzo, 142 x 169 cm.

3. Goya, *Frontispicio de los caprichos: Franco, Goya y Lucientes, Pintor*, 1797–1798, aguafuerte y aguatinta, punta seca y buril.



Nuestra opinión es que la actitud goyesca se explica al efectuar una lectura interpretativa atenta y contextual de sus autorretratos lo que nos lleva al punto donde el mito del pintor Zeuxis y la leyenda del filósofo Demócrito se cruzan.

Existen dos autorretratos de Goya de datación difícil y que se hallan en estrecha relación. Uno se expone en el Museo de Castres (fig. 4), el otro, en el Museo de Bayona. Datados inicialmente entre 1788–1792, Xavier de Salas los situó entre 1796–1797 basándose en su detalle más significativo, los anteojos, alusión, según el conocido especialista, al minucioso trabajo de grabador al que se dedicaba Goya por estos años. Tenemos algunas dudas sobre este particular. La relación entre los retratos con anteojos y la creación de los *Caprichos* parece de otro orden. En nuestra opinión las gafas de Goya no remiten necesariamente a una corrección de la agudeza de la vista, sino a su escenificación simbólica (fig. 5).

La comparación con una larga serie de autorretratos de artistas importantes tales como los de Reynolds (1789), o Chardin (1771, 1775, 1779) refuerza nuestra hipótesis pues es evidente que la aparición de lentes responde al atributo del pintor–intelectual en general y, en absoluto, al específico del pintor–grabador. La integración de los autorretratos de Goya en este contexto europeo destaca el rasgo característico de su “visión”, es decir, la disociación de su mirada. La comparación con los retratos citados resulta muy interesante. En el *Autorretrato* de 1775 (fig. 6) Chardin mira al espectador a través de los cristales, en los de 1771, 1779 por encima de las lentes, pero jamás el pintor francés nos mira al mismo tiempo “a través” y “por encima”. Y esto es precisamente lo que hace Goya, tanto en el cuadro de Castres como en el de Bayona.

El análisis conjunto de ambos con el autorretrato del último plano de la *Familia de Carlos IV* (fig. 7) hace plausible su común datación entre 1799–1800, es decir, en la



4. *Autorretrato*, hacia 1797–1800, óleo sobre lienzo. Museo de Castres.
5. Goya, *Capricho 57: La filiación*, aguafuerte y aguatinta.



época en que la vida de Goya es rica en experiencias y al mismo tiempo se disocia entre ambientes y obras muy dispares, como lo atestigua la puesta en venta de los *Caprichos*, por un lado, y la realización del gran cuadro de aparato de la *Familia de Carlos IV*, por otro.

En los tres autorretratos (el de Bayona, el de Castres y el de la *Familia de Carlos IV*), que, sospechamos, fueron pintados en la misma época, se tematiza, aunque de manera distinta, la acción de mirar. Así, en el *Autorretrato de Castres* destaca de modo mucho más claro (respecto al *Autorretrato de Bayona*), que el ojo derecho del pintor mira a través del cristal mientras que el ojo izquierdo lo hace por encima de la lente. En la *Familia de Carlos IV* Goya tiene la misma pose, la misma vestimenta y, puede decirse también, la misma mirada, con la única diferencia de que los anteojos han desaparecido. Que se trata de un “desaparición” y no de una simple “ausencia”, lo sugiere el actual estado de la pincelada que deja apreciar varios “pentimentos” a nivel del rostro y en especial, en torno a los ojos, a través de los que se puede detectar aún la presencia inicial de grandes binóculos, suprimidos en la versión final del cuadro por pinceladas circulares.

Existe una carta de Goya de 1793 que suele citarse al tratar de los retratos de Castres y de Bayona. Su contenido, como la mayor parte de su correspondencia con Zapater, es difícil de comprender por el uso del lenguaje cifrado:



6. Chardin, *Autorretrato*, 1775, Pastel, 46,1 x 38 cm. Paris, Louvre, Cabinet des dessins.
7. Goya, *Familia de Carlos IV*, óleo sobre lienzo, detalle.

Pues grand demonio. No me tengo de alegrar si no podía yo ver al otro. No tardes en benir y trae buen humor y no se olvide mi antiojo que con esto no puedo ver ninguna serapia y ace falta para la crucutura...⁴

Al comentar estas líneas, se suele hacer referencia a los trastornos de visión que Goya habría experimentado en 1792. Esta sería la razón –se dice– que le llevó a pedir a su amigo no olvidar su “antiojo” necesario para la realización de “caricaturas” (así se ha interpretado esta misteriosa palabra de “crucutura”). Nosotros, sin embargo, vemos aquí el uso de un término de doble sentido como los que suelen salpicar, y en abundancia, la correspondencia de Goya con Zapater. Al considerar esta carta en su contexto nos parece evidente que lo que Goya está diciendo a su amigo es que se traiga con los anteojos, “buen humor”. La pareja lentes/buen humor (es decir, burla, chiste) tiene detrás una larga tradición y Goya la conocía bien. El empleo jocoso de un lenguaje íntimo haría alusión al doble uso de los anteojos que propician tanto la “vista amplificada” como la “diversión.” Estamos pues en la línea de las antiguas “sátiras de los que no ven bien” cuya historia se remonta al siglo XV.

En el *Capricho 57* (fig. 5), se trata –como hemos tenido la ocasión de demostrar en otro lugar– de ilustrar una idea burlesca, que se despliega en un complicado y refinado lenguaje figurado. Mediante el malicioso uso del juego conceptista de pa-

4. GOYA, Francisco de: *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, 1982. p. 208.

8. Claes Jansz Clock, *El vendedor de anteojos*, 1602.9a. Goya, *La apunta por hermafrodita*, aguatinta.

labras y de imágenes, se afina la sátira de la bisexualidad carnavalesca recurriendo a las sugerencias que nos brindan las homofonías y el fraccionamiento e intercambio de vocablos (*mono-culo* y *bi-(n)-oculo*) e imágenes para sugerir, a través de ellas, el espinoso tema del hermafrodita, velado en el título final de *La filiación*, pero evidente al contemplar los dibujos preparatorios, (figs. 9a, 9b, 9c).

Sería arriesgado relacionar los autorretratos de Goya con anteojos únicamente con la tradición del chiste verde, sin adoptar las precauciones necesarias.

En un artículo clásico dedicado al tema del loco y a la ironía humanista, Robert Klein llamó la atención sobre el elemento bufonesco, e incluso diabólico que se asocia a las lentes.⁵ Otros especialistas han estudiado este motivo integrándolo en el arsenal de la burla y la disimulación. Su función esencial sería entonces la de ayudar a descifrar el sentido oculto de las cosas. Las gafas ideales eran verdaderos instrumentos mágicos capaces de desvelar la verdad bajo la forma codificada de la “locura del mundo” (fig. 8). El hecho de que Goya esté al corriente de esta tradición se descubre en el *Capricho 57* y en especial, lo hemos visto ya, en su preparación.

En la propia tradición hispánica las lentes poseen un simbolismo que Goya difícilmente podía ignorar. Presentaremos aquí tan sólo dos ejemplos capaces de des-

5. KLEIN, Robert: *La forme et l'intelligible*, París, 1970.



9b. Goya, *Sueño 11. Mascaras de caricaturas que apuntaron por su significado*, pluma y sepia, retocada con sanguina.

9c. Goya, Dibujo preparatorio para el *Capricho 57*, sanguina sobre lápiz negro y aguada roja.

cubrir la base conceptista, a la que apeló el pintor para recuperar el *topos* de la “mirada intelectual”.

El primer ejemplo lo proporciona uno de los más conocidos “retratos de autor”, el del poeta Francisco de Quevedo.

El creador de los *Sueños*, cuyos lazos espirituales con Goya han sido reiteradamente señalados, (recuérdese que los *Caprichos* empezaron como *Sueños*) fue objeto de un retrato célebre y celebrado que, al parecer, salió de los pinceles de Velázquez, retrato actualmente perdido del que se conservan múltiples grabados. El grabado usado como frontispicio a las obras del famoso poeta barroco (fig. 10) sería uno de ellos. Lo que nos interesa de él no es el hecho de que Francisco de Quevedo llevase lentes (otros escritores también las tenían) sino el hecho que este detalle formase parte de su imagen pública, cosa que ya pusieron de relieve, de manera explícita, sus primeros comentaristas. La descripción del retrato–modelo que hizo Palomino es muy significativa:

Otro retrato hizo Velázquez de Don Francisco de Quevedo Villegas, Caballero de la Orden de Santiago, y Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad, de cuyo raro ingenio dan testimonio

sus obras impresas, siendo en la poesía española divino Marcial, y en la prosa segundo Luciano (...) Pintóle con los anteojos puestos, como acostumbraba de ordinario traer; y así el Duque de Lerma en el romance que escribió, en respuesta de un soneto, que le envió Don Francisco de Quevedo, dijo:

*Lisura en verso, y en prosa,
Don Francisco conservad,
ya que vuestros ojos son
tan claros como un cristal.*⁶

Según Palomino los elementos que caracterizan la personalidad de Quevedo y que se destacan del retrato velazqueño son dos. El primero es su ingenio que hace a este poeta español comparable a Marcial (autor de mordientes epigramas) y a Luciano (autor de implacables sátiras). El segundo son sus anteojos. Este elemento fundamental de su imagen externa remite además a la cualidad interior, el ingenio, y nos llama la atención sobre el carácter lúcido y penetrante de este último. La apertura conceptista hacia una “agudeza nominal”, no pronunciada por Palomino, pero entreverada en su texto, es casi inevitable puesto que los anteojos abren la vía a la paronomasia del nombre Quevedo. (*¿Qué ve(d)o?*) Y esta es precisamente la pregunta que atraviesa la obra del poeta autor de los *Sueños*.

En la novela alegórica *Los anteojos de mejor vista*, de Rodrigo Fernández de Ribera (1625–1630) un extraño personaje armado de potentes y terribles anteojos hace ver al narrador la ciudad de Sevilla desde las alturas de la Giralda. La escena clave es aquella en la que el misterioso personaje le presta sus lentes amplificadores:

Tomé los anteojos con buena ansia de probarlos, y luego eché en lo pesado y claro, parecióronmelo que me había de decir la verdad.

Apliquélos al ministerio, pero, apenas usé dellos, cuando, asombrado, creo que se me dezlizó un grito; y no fue mucho, porque lo que se me representó a la vista fue tan extraño nuevo y prodigioso, que escandalizara a la misma torre, y aun le hiciera dar saltos atrás, si, como tiene lenguas, tuviera ojos. ¿Qué es esto?, señor Licenciado –le dije– ¿Dónde estoy?

– En su juicio – respondió él.

– No creí que tenía donde estar – dije.

– ¿Ve agora? – me replicó.

– Veo cosas notables – le respondí.

– ¿Qué ve? – me dijo.

– La misma plaza –volví a decir– que antes, pero llena de buitres y de cuervos, milanos y águilas y palomas todo barajado.

– ¿Ve cómo no veían? dijo él entonces– pues esos le parecían unos, escribanos, otros, procuradores, y otros ministros de justicia entre quien andaban los negociantes, que eran estas palomas, a riesgo de dejar la pluma entre plumas.⁷

6. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*, t.III, Madrid, 1988. p. 230.

7. FERNÁNDEZ DE RIBERA, Rodrigo: *Los anteojos de mejor vista/El mesón del mundo* [ed. de Victor Infantes de Miguel], Madrid, 1979. p. 47–48.



10. Grabado anónimo: *Retrato de Francisco de Quevedo*, siglo XVII.



11. Grabado popular: *L'Independant*, circa 1792.

Creemos que hay razones más que suficientes para suponer que el motivo de la “doble visión” goyesca, apta para descubrir las verdades escondidas, con ayuda de instrumentos tales como los cristales amplificadores o los “espejos mágicos”, entronca con la tradición literaria española más genuina. La relación de los anteojos con la realización de los *Caprichos* no se limita a su capacidad de mejorar la visión superficial, sino que se extiende (sobretudo) a su facultad de ser los descubridores, a nivel simbólico, de los aspectos profundos y escondidos de las cosas y del mundo.

En la novela de Rodrigo Fernández de Ribera, el misterioso poseedor de los mágicos anteojos se llama *Maestro Desengaño*, él es quien lo dice: “Estos anteojos los labró la experiencia, el vidrio es de la misma verdad”.

Visto el contexto mental y simbólico en el que los *Caprichos* fueron creados la “auto-representación quevedesca” de Goya, bajo los rasgos de un moderno “Maestro Desengaño”, no es de extrañar. Sin embargo, debemos destacar que asistimos a una “modernización” de esta antigua figura. Al observar atentamente sus autorretratos se advierte que Goya viste una variante de la “moda de la libertad” del vecino país (fig. 11). Se reconoce fácilmente en la chaqueta desbotonada y en la corbata blanca anudada

en torno al cuello. Si en el frontispicio de los *Caprichos* (fig. 3) las connotaciones de la nueva moda francesa se completaban con la adopción del sombrero de copa, en los autorretratos de Bayona y de Castres son los anteojos los que conforman su signo distintivo.

La adopción de este objeto simbólico, lejos de contradecir la coherencia del “vestido de la libertad”, la refuerza, puesto que como han señalado estudios recientes, el antiguo motivo de las lentes mágicas cobró actualidad en la época de la Revolución francesa. Lo demuestra, entre otros, un panfleto titulado *Les lunettes du Citoyen Zélé (Las gafas del Ciudadano Diligente)* de Abril de 1789, o el efímero periódico parisino *La Lorgnette de l'enchanteur Merlin trouvée sous les ruines de la Bastille* (1790).⁸

La síntesis que Goya realiza al auto representarse como “Maestro Desengaño” y como “Ciudadano diligente” se advierte en la novedad de la mirada disociada que debe entenderse con el telón de fondo de la “bifocalidad” en la que Werner Hofmann ha visto el rasgo más característico del arte en torno a 1800, e incluso del arte moderno en general.⁹ El interés de Goya por la bifocalidad se evidencia, en la primera versión de 1797 para el frontispicio de los *Sueños* donde, recordémoslo, uno de los ojos del autor dormía mientras el otro velaba, brindándonos una pista para descubrir que la clave de los *Sueños* que después se publicará con el título de *Caprichos* se halla en la relación de complementariedad entre la “vista interior” y la “vista exterior”. Este mismo talante se descubre también en el autorretrato que pasara a ser el frontispicio de los *Caprichos* donde se representa con el original sombrero de copa, bajo su ala el ojo izquierdo mira de reojo al espectador (o al mundo), mientras que el ojo derecho resulta apenas visible. En el caso de los autorretratos mencionados pintados en la misma época, la doble focalidad se manifiesta en la doble mirada (una desde fuera y otra desde dentro de los anteojos) y es en este balanceo continuo que se evoca la perfecta simultaneidad entre observación e introspección, entre visión y enfoque directo, entre realismo y deformación. Así al adoptar los anteojos, Goya se presenta como un *Desengañado veedor de todo* y como *hombre judicioso y notante*, consciente del hecho de que el mundo es un conjunto cifrado del que debe buscarse el fondo. Goya mediante la adopción de la vista duplicada subraya la dualidad de la persona y a la vez, el doble juego o el doble objetivo de su arte.

La dualidad de la personalidad y de la obra goyesca se manifiesta a varios niveles, como por ejemplo en el “cambio de tercio”, aparentemente sin tensiones, que le lleva entre 1799 y 1800 a superponer, simultanear o escindir su actividad artística de grabador satírico con la de primer pintor del rey.

8. BAECQUE, A. de: *Le corps de l'Histoire*, París, 1993. pp. 290–292.

9. HOFMANN, Werner: *Die moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, Munich, 1998.



12a. Goya, *Capricho n°2* aguafuerte y aguatinta.

12b. Goya, Detalle *Capricho n° 2*.

El nuevo papel que interpreta en la escena de la real Corte a partir de 1799 implica importantes revisiones en cuanto al simbolismo de su autorrepresentación. En la *Familia de Carlos IV* (fig. 7) se representa en su trabajo de pintor, sumergido en la penumbra del fondo, como un hombre “prudente”. Y fue seguramente la “prudencia”, virtud que le recomendaba en sus cartas su amigo Zapater para su vida en la Corte, la que le sugirió borrar las lentes de “Maestro Desengaño” y de “Ciudadano Diligente” que portaba en un principio.

Sin embargo, se sigue advirtiendo su interés por el mundo conceptista puesto que se representa encarnando un motivo típico que su paisano predecesor, Gracián, glosó de manera ejemplar, el de “mirar al revés”:

Y fue que mirase siempre el mundo, no como ni por donde le suelen mirar todos sino por donde el buen entendedor (...), eso es, al contrario de los demás, por la otra parte de lo que parece; y con eso, como él anda al revés, el que le mira por aquí le ve derecho, entendiendo todas las cosas al contrario de lo que se muestran.¹⁰

Al situarse en el último plano de su cuadro Goya exhibe una modalidad de autorrepresentación conceptista sui-generis, capaz de tematizar la “vista verdadera”, incluso sin la participación de los instrumentos ópticos tradicionales que permitían amplificar o descubrir simbólicamente las apariencias. Al hacerlos desaparecer actúa prudentemente.

10. GRACIAN, Baltasar: *El Criticón* [ed. de Correa Calderón], Madrid, 1971. I, VII, p. 95–ss.



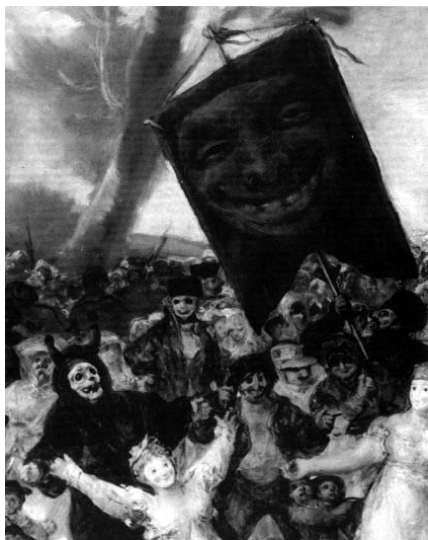
13. Goya, *Dieciséis caricaturas de cabezas*, ¿1798?, pluma y sepia.

*

El hecho que “la vista desde dentro” sea igualmente uno de los *topoi* de los *Caprichos* es significativo y suele ir unido al tema de la risa que desenmascara. El “mirar por dentro” suele ser también una modalidad transparente de autoproyección autorial. Hacer el inventario de las apariciones–proyecciones del autor en el corpus gráfico de Goya puede revelarse un día muy provechoso. De momento, nos limitaremos a señalar los casos más ricos en implicaciones significativas. Uno de ellos se dibuja en el primer *Capricho* narrativo, el *Capricho n.º 2* (fig. 12), es decir, el que sigue inmediatamente después del autorretrato–frontispicio y que mostraba al autor “en actitud satírica y de mal humor”. En el último plano de esta sátira de costumbres, un rostro que parece fundirse en una amplia sonrisa surge, allá dónde precisamente la oscuridad es más densa. En esta figura se percibe algo de muy misterioso y dinámico, que da la impresión de poder desvanecerse un instante después de su aparición. Reconocemos su expresión al compararla con los trazos del autorretrato caricaturesco que aparece en uno de los ángulos del bestiario caricaturesco, que más o menos en la misma época, Goya dibuja en una tertulia con sus amigos ilustrados (fig. 13).

Hay que señalar además que esta enorme sonrisa nocturna del *Capricho n.º 2* se relaciona con la que exhibe la monumental cara de la luna negra que el artista coloca en el estandarte portado por la multitud en *El entierro de la sardina* (fig. 14), el Miércoles de Ceniza, día que (lo sabemos ahora) fue precisamente el de la publicación de los *Caprichos*.¹¹

11. STOICHITA, Victor I.; CODERCH, Anna María: *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid: Siruela, 2000. El presente artículo sintetiza una parte de nuestro libro, al que remitimos para más detalles.



14. Goya, *Entierro de la sardina*, detalle.

15a. Goya, *Capricho n° 30*, aguafuerte y aguainta.



En el contexto de este fascinante ciclo, la proyección autorial confiere un importante papel a la persona del creador. Su autorretrato se esconde y camufla varias veces en el interior (y detrás) del mundo de la representación.

En este autorretrato colocado en el umbral entre aparición y desaparición, Goya inaugura una especie de diálogo interior con la mascarada social a la que él mismo pertenece, y también con su alter-ego del frontispicio.

A primera vista pudiera pensarse que si en el frontispicio *Capricho n°1* (fig. 2) Goya se representa “en actitud satírica y de mal humor”, en el *Capricho n°2* (fig. 12) su intención es paradójicamente la de descubrirse como autor (escondido) “en actitud satírica y de buen humor”. Esta primera impresión es plausible aunque con ciertas matizaciones ulteriores. Podemos avanzar ya que existe una idea programática, reforzada por cierta recurrencia del autorretrato “escondido” y “sonriente” a través de todo el ciclo. El ejemplo más importante lo tenemos en el *Capricho n°30* (fig. 15a) que resulta revelador, precisamente por la claridad con la que destaca –y esto es poco corriente en Goya– la alternancia mostrar/ocultar. Su boca quebrada en una amplia carcajada recuerda la del autorretrato escondido del *Capricho n°2* (fig. 12), donde cubre su cabeza con un sombrero, que pese a ser tratado con gran espontaneidad, se puede comparar al sombrero de copa del frontispicio. Así, en el contexto del ciclo se propone



15b. Goya, detalle *Capricho n.º 30*.

16. Goya, Dibujo preparatorio del *Capricho 30*.

un desdoblamiento de la personalidad del autor, distante y “de mal humor” la primera vez; integrada, y “de buen humor”, la segunda. El dibujo preparatorio que se conserva en el Museo del Prado (fig. 16) nos demuestra que todo ello es fruto de una reflexión laboriosa y profunda. Goya aporta variantes significativas al grabado final, variantes que se sitúan precisamente a nivel de la gestualidad, de la fisiognomía y de la vestimenta, cuyo detalle más significativo es el sombrero de copa. Así, el personaje que se ríe en el interior del *Capricho* (fig. 15b) se pone en sutil (y tardía) ecuación con su malhumorado gemelo del frontispicio (fig. 3).

A nivel de la investigación fisiognómica, la presentación frontal del “autor riendo” facilita, frente a la morosidad del primer autorretrato, la representación de una planimetría del rostro deformado por la risa.

La fisiología y la fenomenología de la risa gozaban de una rica tradición, que Goya pudo haber conocido. Su fuente directa es probablemente, el grabado intitolado *Risa* y el texto que lo acompaña ilustrando el tratado español más conocido en la época que, en la línea de Charles Le Brun, se dedica al problema de las expresiones. Nos referimos al *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones* que Fermín Eduardo Zeglirscosac edita en Madrid en 1800 (fig. 17), y que seguramente circuló manuscrito años antes. Hay aquí la explicación del grabado:



17. Francisco de Paula Marti Mora, *Risa*, grabado para *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones*, Madrid, 1800.

Risa. Se expresará este movimiento elevando las cejas hacia el medio de los ojos, y baxando del lado de la nariz, los ojos casi cerrados, la boca entrabierta dexando ver los dientes, los angulos retirados hacia atras, inclinados a la parte superior, lo que formara una arruga en las mexillias, las cuales se presentarán hinchadas sobrecargando los ojos, el semblante roxo las ventanas de la nariz abiertas y los ojos humeados vertiendo algunas lacrimas; pero que siendo diferentes de los de la tristeza, no alteran nada el movimiento del semblante.¹²

La comparación entre la risa y el llanto, entre la tristeza y la alegría, vistas como expresiones extremas, opuestas y semejantes al propio tiempo, es un motivo tradicional que Goya profundiza más allá de las sugerencias recogidas en los tratados sobre la expresión plástica de las pasiones. Su obra trasciende la mera glosa sobre la representación de las “pasiones del alma” para apuntar, a través de la doble proyección autorial, hacia el motivo clásico de dos actitudes contrapuestas y complementarias en su visión del mundo, la risa y el llanto. La historia de este motivo, típico de la filosofía moral, remonta a los mismísimos orígenes del género satírico. Fue Juvenal quien presentó como figuras tutelares de este género a dos figuras dialectalmente opuestas: a Heráclito llorando y a Demócrito carcajándose. Tras el Renacimiento fue Masilio Ficino quien trajo nuevamente la célebre pareja filosófica al primer plano de la actualidad y hasta el siglo XVIII la dialéctica tristeza/alegría se ve periódicamente sometida a un trabajo de adaptación y de modernización que Goya lleva a sus últimas consecuencias. Durante los siglos XVI y XVII y sobre todo, en el siglo XVIII los autorretratos “en Heráclito” o “en Demócrito” son abundantes. Cada siglo reactualiza esta simbólica pareja y nos parece muy interesante estudiar la manera específicamente goyesca de abordarla.

12. ZEGLIRSCOSAC, Fermín Eduardo: *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones*, Madrid, 1800. p. 95.

Hemos escogido una cita entre otros muchos ejemplos posibles para ilustrar la permanencia de este motivo y abrir con él una ventana sobre el ambiente cultural en el que Goya pudo desarrollar su reflexión:

Del miserable siglo que corría
 En su tiempo, lloraba dignamente
 Heraclito, y Demócrito prudente,
 Del mismo siglo a un tiempo se reía.
 Dos contrarios afectos producían,
 En los dos una causa indiferente,
 Y en su dictamen cada qual valiente,
 si uno llora, otro reír podía.

 Pues en el siglo que al presente corre
 ay tanto que llorar que reír tanto.¹³

Es pues “el Siglo”, con todo lo que esta noción implica, lo que constituye el objeto de la tristeza y de la alegría de los filósofos. Un segundo elemento se refiere a la “prudencia” que los versos atribuyen a Demócrito. La presencia de este atributo, cuya importancia para la filosofía moral del Siglo de Oro no necesita de más comentarios, es importante por múltiples razones. En primer lugar da cierta ventaja a Demócrito, frente a Heráclito, que en estos versos no tiene ningún especial atributo. Con ello, el autor español que los compuso se sitúa en una tradición que veía en la actitud de Demócrito (el que ríe), la opción más sabia (y la más prudente). La ejemplar formulación de esta opción viene de Montaigne, quien llegó a invertir el orden habitual en la que se contaba la fábula de los dos filósofos:

Demócrito y Heráclito fueron dos filósofos, de los cuales el primero, hallando vana y ridícula la humana condición, no salía en público sino con el rostro burlón y sonriente; Heráclito, teniendo piedad y compasión de esta misma condición nuestra, tenía el rostro continuamente entristecido, y los ojos cargados de lágrimas (...). Prefiero el primer humor, no porque sea más placentero reír que llorar, sino porque la risa es más desdeñosa, y nos condena aún más que lo otro.¹⁴

La supuesta locura de Demócrito, que se manifiesta en su risa incesante e insensata, fue el argumento de la célebre *Novela de Hipócrates* en la que el gran médico, al ser llamado con urgencia por los habitantes de Abdera, diagnostica en última instancia un “exceso de bilis negra” —es decir de “melancolía”—, la que habría engendrado su “filosofía

13. Este soneto, de Don Nieto de Silva, se encuentra a modo de prólogo en: LUCIO ESPINOSA Y MALO, Félix: *Vida de los filósofos Demócrito y Heraclito*, Zaragoza, 1676

14. MONTAIGNE, *Essais*, I, 50.

superlativa”, su *hiperphilosohhein*.¹⁵ En esta perspectiva, la risa es al mismo tiempo síntoma y paliativo de la melancolía. La terapia anti-depresiva, que se efectúa mediante el buen humor, es un motivo de la antigua medicina, considerada como un medio de purgación fisiológica del humor negro. La risa melancólica es, sin embargo, una risa controlada, lejana del desenfreno vital y cósmico presente, por ejemplo, en las carcajadas de Gargantúa. Las diferencias son importantes y se codifican pronto. Próspero Aldoriso en su *Gelotoscopia*, publicada en Nápoles en 1611, había propuesto una tabla con casillas de lectura con las diferentes maneras de reír, basada en las diferentes vocales. Algo más tarde, el padre Mersenne en su obra *Harmonie Universelle* de 1636 desarrolla el motivo de la risa como signo exterior de la verdadera “compleción”. Y refiriéndose a la correspondencia establecida por Aldoriso entre las vocales y los humores dice:

A atestigua la humedad y la facilidad que tiene la lengüeta de abrirse, y consecuentemente que uno es sanguíneo, pero E, O, e I muestran la sequedad, los que forman estas letras al reír son un temperamento frío y seco; como la vocal U significa que se es frío y húmedo; las vocales I y O muestran que se es caliente seco y bilioso; E significa la melancolía, y U significa la flema.¹⁶

Esta lectura, basada en la teoría de los humores, perdura hasta el Siglo de las Luces. Se menciona, con ligeras modificaciones, en el escrito más importante que el siglo XVIII ha dedicado a la risa, el *Traité des causes physiques et morales du rire* de Louis Poinset de Sivry (Amsterdam 1768), pero únicamente para poner en entredicho “cierto escrito” que “distingue los temperamentos (sic) de los hombres por sus maneras de reír. Los ji-ji-ji según este tratado burlesco, marca los melancólicos, los je-je-je los biliosos, los ja-ja-ja los flemáticos; los jo-jo-lo los sanguíneos”. Y añade:

(El autor del Tratado) no hace mención alguna de la risa de los locos: debemos creer que entendía de todas las clases de risa, o que no reparó jamás en la suya propia.¹⁷

Goya no parece haberse dejado intimidar por el proceso de desencanto al que se sometió en su tiempo a la antigua fisiología de la risa y prefiere seguir usando aún la teoría de las correspondencias y las analogías para pintar la naturaleza atrabiliaria de sus ataques de risa. No existe ninguna posibilidad de confundirlos con el sanguíneo jo-jo-jo de Gargantúa que marca el triunfo vital del principio carnavalesco renovador del mundo periódicamente. La risa de Goya se manifiesta con signos plásticos incon-

15. Ver sobre este punto: HIPOCRATES: *Sur le rire et la folie* [ed. de Yves Hersant], París, 1989. pp. 72 y 121.

16. MERSENNE, M.: *Harmonie Universelle*, París, 1636. p.62.

17. POINSET DE SIVRY, Louis: *Traité des causes physiques et morales du rire relativement à l'Art de l'exci-ter*, Amsterdam, 1768. p. 29.

fundibles. La hendidura de la boca, el hundimiento de la cabeza entre las espaldas, el vestido y el sombrero negros – como una risa melancólica”, traducible a nivel acústico por un incesante ji-ji-ji que flota por encima del Carnaval a punto de instalarse en el mundo, como en una definitiva patria de adopción.

Considerada en la doble proyección del autor, la risa que propone Goya se revela como el fruto de una profunda reflexión que brota de una rica tradición. Ya Rabelais, había advertido el carácter complementario de las dos actitudes filosóficas– la risa y el llanto– y postulaba la existencia de un “Demócrito heraclizante” y de un “Heráclito democritante”. Al ser Heráclito y Demócrito las dos facetas de un mismo personaje, las dos caras del autor de los *Caprichos* no son sino una sola. La máscara triste es la exterior, la alegre la interior. Goya no esconde las diferencias en las similitudes, pues el retrato sonriente (e interior) es al mismo tiempo producto de un proceso de abstracción y de alegorización del retrato-frontispicio. Visto con el telón de fondo de la tradición conceptista, el triunfo de la carcajada sobre el llanto se justifica por el hecho de que es el humor negro y la carcajada en que aquél se anega donde el desencanto halla su expresión más plena. Así Antonio López de Vega declara en su diálogo filosófico, *Heráclito y Demócrito de nuestro Siglo* (Madrid 1641):

En dar la Vitoria a la Risa de Demócrito, me he conformado con el sentir de los mejores, así de los Antiguos, como de los Nuestrs. Hágame Vitorioso, i (sic) el más Desengañado y por eso ponga en su boca todas las Resoluciones.¹⁸

En *El mundo por de dentro* de Quevedo (1627), el anciano venerable y andrajoso que muestra al narrador “desde el interior” el mundo “como es”, representa, como se ha señalado repetidamente, una hipóstasis de Demócrito de Abdera y al mismo tiempo, como él mismo confiesa entre dos “carcajadas sin dientes”, la encarnación del antiguo principio del Desengaño:

Mi hábito y traje dice que soy hombre de bien y amigo de decir verdades, en lo roto y poco medrado; y lo peor que tu vida tiene es no haberme visto la cara hasta ahora. Yo soy el Desengaño estos rasgones de la ropa son los tirones que dan de mi los que dicen en el mundo que me quieren y estos cardenales del rostro, estos golpes y coces me dan en llegando, porque vine y porque me vaya, que en el mundo todos decís que queréis desengaño, y en teniéndole, unos os desperáis, otros maldecís, a quien os le dio, y los mas cortesés no le creéis. Si tú quieres, hijo, ver el mundo, ven conmigo.¹⁹

Algo, si no mucho, de este elocuente retrato que realiza Quevedo persiste en el que creemos fue uno de los últimos autorretratos de Goya, realizado en el exilio, al final de

18. LOPEZ DE VEGA, Antonio: *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, Madrid, 1641. p. 5.

19. QUEVEDO: *Sueños*, Madrid, 1954. p. 275.

su vida (fig. 18). *El viejo columpiándose* del *Álbum de Burdeos* luce, la inconfundible sonrisa goyesca y se cubre y se descubre con los harapos de un agonizante “Maestro Desengaño”.

Esta no es la primera vez en la que Goya trata el tema del Columpio, muy conocido en el arte francés del siglo XVIII y también en el primer y feliz período del pintor aragonés.

Sin embargo, esta es la primera vez en que Goya vierte también en este tema connotaciones autobiográficas que trascienden la frivolidad del Rococó y los amoríos campestres para recuperar una vez más los hilos de un tapiz de sensibilidad más barroca. En el tratado español del siglo XVII quizás más importante que se haya consagrado a la interpretación de los juegos, el de Rodrigo Caro, la costumbre de columpiarse se relaciona con las fiestas periódicas de renovación, como metáfora de una oscilación incesante entre tierra y cielo, pero sobretodo como alegoría de la vanidad de las cosas del mundo:

Los columpios se inventaron para contemplar en su inestabilidad la de las cosas humanas, que ya suben y se encumbran, ya con ímpetu y presteza bajan...²⁰

El hecho de que Goya realiza, sobre una base conceptista, una interpretación autobiográfica del simbólico motivo del columpio ha sido señalado en un comentario de Pierre Gassier:

La cuerda no se ata a ninguna parte y el anciano se balancea encima de la nada, como si estuviera proyectado en la nada, sin comienzo ni fin.²¹

En un grabado algo más tardío, estampado después de la muerte del artista (fig. 19), el vuelo del trapecio se proyecta sobre un cielo sombrío poblado de espíritus fantásticos y por encima de una forma indefinida, contorno quizás de un continente visto desde el cielo. Igualmente interesantes resultan los cambios que se aprecian a nivel de la representación de la mirada y el movimiento. En el dibujo preparatorio (fig. 18) las cuerdas atraviesan oblicuamente la página en blanco e imprimen un fuerte dinamismo a toda la imagen que nos propone un estar “entre dos”, breve como un parpadeo. La desaparición del viejo riendo más allá de los límites de la representación es inminente. En el grabado el impulso del columpio se ralentiza relativamente, y el pobre hombre, bien sujeto a las cuerdas que cuelgan de ninguna parte dirige su mirada (y su sonrisa) al mundo que se extiende a sus pies. En el dibujo en cambio, nos mira y se ríe de nosotros.

20. CARO, Rodrigo: *Días geniales o lúdicos* [1626], Madrid, 1977. p. 193.

21. GASSIER, Pierre: *Les dessins de Goya. Les Albums*, Friburgo, 1973. p. 646.



18. Goya, *Viejo columpiándose*, dibujo, 1824–1828. Álbum de Burdeos.

19. Goya, *Viejo columpiándose*, grabado, 1825–1827, aguafuerte y aguatinta.



La risa es –pese a este ligero pero significativo cambio de dirección– idéntica. Se trata del *ji-ji-ji* atrabiliario que se atribuía tradicionalmente a Demócrito. Goya lo recupera aquí una última vez. Al hacerlo, descubre al mismo tiempo el valor del rito mágico del columpiarse y su enorme valor simbólico. La perpetua oscilación entre lo alto y lo bajo, entre el aquí y el allí, entre el cielo y la tierra hace de este juego infantil del columpio un emblema de la existencia en general y de la de Goya en particular. La investidura lúdica de este último autorretrato nos remite no sólo a Demócrito, sino también a su gemelo Heráclito para quien el juego era la estructura sustentadora del mundo, y el eterno niño, su emblema.

La infatigable capacidad de hacer dialogar los opuestos queda dramáticamente escenificada. El andrajoso personaje del dibujo goyesco se balancea entre el ser y el no ser. Vuela y juega, como un “rapazuelo malicioso de cien años” como hubiera dicho probablemente un antiguo autor; para el *Puer senex* o *puer senilis*, el juego es la cosa más seria, y placentera. Pero en esta su última carcajada que lanza al mundo es difícil apreciar si no hay también una lágrima –oculta ya entre los pliegues de este rostro ajado– en su estallido final, antes de dejarnos, muerto de risa.