

## ACTITUDES ANTE LA RISA EN TIEMPO DE FELIPE II: DE LA RISA A LA SONRISA

Angel María García Gómez  
(University College London. Universi-  
dad de Londres)

**D**e la complejidad de la risa nos da idea el hecho de que un paciente erudito haya podido enumerar no menos de 80 teorías acerca de su naturaleza<sup>(1)</sup>. Mi propósito no es engrosar esta lista, sino rastrear cómo la risa era considerada y practicada en el contexto de la España del Siglo de Oro. Luis Vives, en consonancia con la conocidísima definición del ser humano como *animal risibilis*, la describe como actividad natural. Añade, sin embargo, que es susceptible de ser regulada por la razón y por la costumbre: *usu vel ratione*<sup>(2)</sup>. Es decir, que la risa sobre ser una realidad psico-somática es también un hecho cultural sometido a condicionamientos históricos, capaz de modulaciones temporales en su ejercicio. Nosotros no reímos como lo hicieron nuestros abuelos, ni la risa de nuestros nietos será exactamente como la nuestra. Elaborar una descripción completa de cómo reían los españoles del siglo XVI sería empresa demasiado ambiciosa. Mi intento, más modesto, es acercarme a un horizonte desde donde observar, al menos en vislumbre, caminos, sendas e incluso vericuetos que convergen hacia un punto cronológico a partir del cual la risa desbordada parece haberse paulatinamente transformado en risa suave o incluso en sonrisa.

Sabemos en cuánta medida la mente y la sensibilidad europeas se enriquecen durante los siglos XV y XVI con la savia que, por múltiples conductos, le llega de la renacida cultura grecorromana, algunas de cuyas preocupaciones no habían sido, por supuesto, ajenas a los problemas relacionados con la risa y el humor. Ya desde los pre-socráticos, la risa se consideraba como una actividad placentera, asociada con los aspectos serios de la existencia, si bien no confundida con éstos. Platón y Aristóteles someten a análisis el fundamento del humor, el *risibilis*. El primero relaciona el humor con la famosa inscripción de *Delfos, nosce te ipsum*, y establece la falta de autoconocimiento como base amplia de aquello que provoca a risa. El análisis de Aristóteles, incompleto tras la pérdida de su tratado *De comoedia* y que además se contextúa subordinado a los requerimientos del drama, sitúa la base de la comicidad en la fealdad, tanto física como moral, pero fealdad desprovista de dolor<sup>(3)</sup>. Los pre-socráticos, Platón y Aristóteles hacen notar que la risa, fenómeno esencialmente social, está necesitada de control, así

en el ámbito personal como en el público. Parecida necesidad de limitación se advierte en Cicerón y en Quintiliano, cuyo extenso interés en la risa se desarrolla dentro del contexto de la oratoria forense, cuyos fines específicos restringen con frecuencia su uso<sup>(4)</sup>. Observamos así como desde muy temprano la risa es mirada con ciertas reservas y cómo la riqueza de sus posibilidades queda coartada al ser subordinada a criterios que le son en realidad ajenos, tales como la naturaleza del drama o la efectividad del arte retórico.

En su utilización del humor las creaciones literarias griegas cubren una amplia y matizada gama. Risa copiosa, benevolente, burda y procaz, en las pantomimas y juegos de sátiros. Utilizada como invectiva contra ciudadanos concretos, al servicio de la venganza personal más que encaminada a la reforma de la sociedad, en el caso de los denominados poetas yámbicos. Como arma de reforma social y política en la comedia nueva de Aristófanes, en cuya obra *Las avispas* se compara al escritor de comedias a un médico que intenta curar las enfermedades que afligen a la ciudad, y al mismo Aristófanes, por boca del Coro, con un Hércules que ha venido a limpiar la tierra de monstruos y de vergüenzas<sup>(5)</sup>. En Aristófanes se da así una unión de lo jocoso y de lo serio, unión que los cínicos tardíos van a cultivar ampliamente en un subgénero literario conocido como *spoudaiogeloios*, en el que lo serio y lo risible se aúnan con un propósito concreto de enseñanza moral: sus cultivadores se comparan a un médico que unta con miel el borde de la copa para que la medicina que se administra al enfermo resulte menos amarga. Es precisamente el *spoudaiogeloios* (palabra compuesta que volverá a cobrar más tarde nueva vida en el conocido vocablo castellano 'jocososerio') el que se transmite a la literatura latina; de manera muy especial a Horacio, cuyo *ridentem dicere verum*, decir la verdad con la risa, estará destinado a ejercer un potente influjo en la percepción y en el uso del humor de las futuras literaturas europeas<sup>(6)</sup>.

La mezcla de seriedad y risa, el uso del humor con propósitos didácticos son constantes literarias que enlazan la antigüedad con el Renacimiento y que no conocen solución de continuidad durante los siglos medios<sup>(7)</sup>. Ello no obstante, en el seno del medio eclesiástico, a partir de San Isidoro, se desarrolla un poderoso cuerpo de opinión que condena la risa y concede primacía a las lágrimas. Mientras al llanto penitencial se le atribuye un poder redentor comparable al bautismo, la risa nos priva de la misericordia divina. Aunque no se condena ni la alegría ni el gozo, la risa se considera disolvente y destructura, en contraste con el efecto positivo de la tristeza. Según San Jerónimo 'la risa destruye al que ríe . . . la tristeza mejora el rostro y el ánimo'. John de Musca, profesor en Oxford a mediados del siglo XIV, describe a Saturno, símbolo de la virtud de la *prudentia*, central en el esquema de valores medieval, con el 'rostro desolado' y recuerda a este propósito que Cristo, como ya dijera San Juan Crisóstomo, nunca rió ni sonrió siquiera. La misma actitud se evidencia en la extensa literatura de *contemptu mundi* propiciada en el siglo XIII por el Cardenal Lotario, futuro Papa Inocencio III, y continuada con vigor hasta finales del XV por Dionisio de Leuwis, el Cartujano, y por Tomás de Kempis. Para el Cartujano, quien aduce en su favor la Sagrada Escritura y a San Juan Crisóstomo, los que ríen están amenazados de eterna condenación. Recordemos que algunos de estos libros, en particular la *Imitación de Cristo* de Kempis, fueron de lectura frecuente en siglos posteriores. El panorama no fue, sin embargo, monolíti-

co. Dante, en su *Divina Comedia*, tan rica en conceptos teológicos, nos habla de un 'santo riso' e incluso vislumbra en los ojos risueños de Beatriz un atisbo de la gracia divina y del paraíso<sup>(8)</sup>.

Durante el siglo XVI el humor y la risa son objeto de frecuente examen, desde perspectivas tanto convergentes como divergentes o simplemente paralelas. Luis Vives condena la risa burlona y la risa desbordante acompañada de carcajadas y gesticulaciones, propia de niños, campesinos rústicos, mujercillas y necios. Los sabios y prudentes, nos dice, ríen rara vez y siempre con moderación. Más que reír, sonríen<sup>(9)</sup>. La actitud de Francisco López de Villalobos, quien simultaneaba su actividad de médico de corte con la de gracioso en residencia, es más compleja e incluso contradictoria. Practicaba la risa burlona, pero su buen humor era tapadera de su tristeza existencial. Se expresa así en una de sus canciones: 'Y con risa simulada/ disimulo el llanto cierto'. En su 'Tractado de las tres grandes' condena la risa exuberante como enfermedad, locura o necedad. Pero en el mismo tratado describe un grupo de ancianos que, al recordar su juventud, ríen para expresar el desengaño de la vida humana, añadiendo que 'para quien está sin pasión todas son cosas para reír'. El asunto se remata, sin embargo, ofreciendo como modelo a Cristo, quien no conoció 'ninguna especie de risa'<sup>(10)</sup>, noción de antiguo abolengo cuyo origen ya he mencionado. El *Cortesano de Castiglione*, libro de enorme influjo que conoce traducción temprana al castellano, dedica a la risa la segunda mitad del libro segundo con la intención de instruir a los cortesanos en su uso<sup>(11)</sup>. Favorece un humor basado en el ingenio, la ambigüedad, la ironía, y en sutiles juegos de palabras que inspiren admiración más que risa. Cuando el cortesano practique el humor, actividad que en puridad es oficio de bufones, debe hacerlo de tal manera que respete su rango social. Sin embargo, durante las largas conversaciones que el grupo de interlocutores mantiene, damas y caballeros ríen con frecuencia y de manera profusa. En una ocasión en que se ha contado una historia graciosa, Bernardo estalla en risa y todos ríen con gana. Calmada la hilaridad, el intento de Emilia de decir algo tiene que quedar aplazado un tanto porque Bernardo sigue todavía riendo<sup>(12)</sup>. Castiglione, que relaciona la risa con el placer y el entretenimiento, no condena el humor sino que regula su uso en el ámbito cortesano. El humor permea todo el libro, al que sirve de elemento unificador con su grácil elegancia. Si para Castiglione el humor bien regulado es uno de los atributos, entre otros muchos, que el cortesano debe poseer, para Erasmo la risa es una actividad filosófica. En el *Elogio de la locura* (1511) la risa se presenta como forma de conocimiento, superior al de un sistema de conceptos racionales, que sirve de contrapeso a las categorías absolutas del orden racional, a las instituciones políticas y eclesiásticas basadas en el principio de autoridad, y a las nociones de superioridad moral o social. La primacía de la risa no es amenazadora ya que su fulcro es el equívoco. Por otra parte, su efectividad en el campo de la sátira moral nos asegura que existen normas racionales y que la locura universal, que el libro postula como verdad fundamental acerca del mundo, y la energía proteica de la risa pueden ser contenidas dentro de ciertos límites. Cristo mismo asumió de alguna manera la estupidez al tomar naturaleza humana, y nos salvó con la locura de la cruz.

Como es natural, el estudio reflejo de los diversos géneros literarios, característico del Renacimiento, prestó atención a la risa y al humor. El interés por la teoría del drama

se inicia a finales del siglo XV con los comentaristas del teatro de Terencio, quienes se sirven para su análisis de las estructuras dramáticas propiciadas por los gramáticos post-aristotélicos Donato y Diomedes (siglo IV d. de C.) y se continúa más tarde con los comentaristas de la *Poética* de Aristóteles. Me interesa destacar dos aspectos de esta amplia literatura crítica: la centralidad que se concede a la risa en la comedia, y la tendencia a restringir el elenco de personajes propios de este género dramático a los caracteres de baja extracción social. Si Donato ofrece la *Odisea* como imagen de la comedia, para Aristóteles y sus seguidores ésta se encuentra en el *Margites*, libro hoy perdido, cuyo personaje central nos haría reír con su estupidez y fealdad corporal. Como era de esperar, la fealdad en su amplia gama de posibilidades se mantiene como fundamento del risible, pero se insiste en que ha de ser una fealdad desprovista de dolor; importante limitación al campo de la risa que se mantiene con más o menos rigor y coherencia. Ello explica en parte la elección de personajes socialmente bajos para conformar la trama ya que, con prejuicio aristocrático, se piensa que éstos soportan mejor ser objeto de hilaridad dramática y que incluso su sufrimiento, a contrapelo del *sine dolore* aristotélico, no produciría un sentimiento de compasión tan intenso que imposibilitara una reacción humorística en los espectadores. Las calamidades de los personajes nobles, por el contrario, sí mueven a lástima y ellos mismos reaccionarían violentamente al verse blanco de la burla, ocasionando lances sangrientos de carácter trágico. Algunos comentaristas enriquecen y amplían las posibilidades del humor al situar su fundamento en una ignorancia de cuño platónico. Francesco Bonciani afirma que la ignorancia 'in noi si genera per discorrer male e con cattivi principii' y que, por lo tanto, en el engaño típico de la comedia hay siempre un elemento de autoengaño. Maggi ofrece posibilidades aún más prometedoras. Apoyándose en Platón<sup>(13)</sup>, concede primacía cómica a un tipo de ignorancia, a la que denomina 'ignoratio pravae dispositionis', que por su universal aplicabilidad no excluiría a los personajes nobles del ámbito de la risa. Nadie, nos dice, es tan sabio que no se equivoque alguna vez, ni nada tan perfecto que carezca de defecto. Dignificación de la comedia y de lo cómico que Maggi refuerza cuando afirma que el mejor humor es aquél que requiere ingenio agudo, y cuando, de manera conscientemente novedosa, hace partícipe a la comedia de la *admiratio*, categoría estética asociada con la tragedia. De parecida manera, algunos comentaristas, considerando el estado incompleto de la *Poética* respecto a la comedia, aplican el concepto trágico de catársis al género cómico. Pero esta prometedor catársis cómica queda solo enunciada, desprovista de verdadero análisis de fondo. No obstante estos intentos de ampliación y dignificación del humor, lo que predomina en la teoría cómica del siglo xvi es una hilaridad de burlas, cuyo blanco son ciertas fruslerías inmorales y viciosas de la baja humanidad. Castelvetro llega incluso a aconsejar que al seleccionar los personajes de la comedia se elijan caracteres bufos o contrahechos. Como consecuencia, esta amplia teoría tiende de hecho a fomentar una comedia dominada por el espíritu del entremés, aunque con estructura dramática más compleja<sup>(14)</sup>.

Este estado de cosas se hace patente en Alonso López Pinciano, el mejor y más sutil de los comentaristas neoaristotélicos españoles, cuya obra en diálogo epistolar *Filosofía antigua poética* se publica en 1596. Consciente de su complejidad, el Pinciano se abstiene de definir la risa. Baste decir, nos dice, que 'la risa es risa'. La única manera,

añade, de explicarla adecuadamente es a través de ejemplos concretos. La abundante serie que de éstos nos proporciona ilustran no solo la materia cómica en general sino también la manera o maneras como reían los españoles de finales del siglo XVI. Los interlocutores, ninguno de los cuales pertenece al pueblo bajo, ríen de forma desbordada. De uno de ellos, se dice en una ocasión, 'volvió a se reír con una grande gana más que nunca y tan descompuestamente que pensaron que estaba fuera de sí'. Tras otra historia divertida, 'el Pinciano y Fadrique quedaron grandemente descompuestos de risa' Hugo, al narrar otra anécdota, confiesa que 'fue tanta la risa que me vino de solo acordarme de la caída del señor que, no pudiéndome contener, me puse detrás de las cortinas de la cama'. Y de un caballero de Santiago, persona grave por su condición y por su edad, cuenta Fadrique, quien como médico le había recetado un enema, que al volver a visitarlo lo encontró 'riendo descompuestamente'; risa desbordante que el caballero explica diciendo: 'después que me acuerdo de la manera que me puse para echarme la melecina, yo no soy mío ni poderoso para resistir la risa'. Como ésta, menudean otras anécdotas escatológicas: Boscán, a quien estando en presencia de su dama 'salió un suspiro, sin licencia de su dueño, por la dicha parte'. El actor al que estando representando en casa de un gran señor, 'soltósele una ventosidad por la parte inferior que atronó el aposento'. La reacción del público, compuesto en esta ocasión de señores de título y de sus mujeres, se hizo notar por su exuberancia: 'la gente quedó descompuesta de risa'. Los ejemplos martillan con frecuencia sobre el mismo clavo: el de un humor superficial, burdo a veces y de tonalidad entremesil. No es así simple coincidencia que el caso del actor que comete en las tablas un ruidoso descuido tenga como marco la representación de un entremés, ni que dos de los ejemplos de hilaridad que se aducen sean variantes de dos conocidos pasos de Lope de Rueda.

Frente a esta risa basada en 'obras' o acciones tan cercana al espíritu carnavalesco, Pinciano se esmera por alejarse del humor grosero al tratar de la risa basada en 'palabras'. Condena los vocablos feos y procaces y aprueba las palabras 'urbanas y discretas', en las que la risa, más que de la palabra en sí, brota de los 'conceptos'. Menciona, entre otros muchos dichos agudos, la respuesta del emperador Galva a uno que le pedía prestada su capa aguadera: 'Si no llueve no te es necesaria; y, si llueve, la habré yo menester'. A pesar de esta postura que refleja el espíritu cortesano de Castiglione, a quien se alude en el curso de la conversación, en ocasiones el Pinciano se olvida de sí mismo y del dicho elegantemente agudo se desliza hacia la procacidad. Sirva éste de botón de muestra: un caballero intenta besar a una dama, quien tenía una pequeña grieta en el labio, diciéndole que su saliva, sobre el labio de ella, le sería de mucho provecho; a lo cual respondió la dama: 'ese remedio oíle yo alabar más para las almorranas, y una negra mía las tiene'.

La absoluta centralidad que Pinciano otorga a la risa, aunada a la interpretación social de su práctica, le lleva a excluir del ámbito de la comedia a los personajes 'graves' y 'grandes'. De hecho, los personajes propios de la comedia enumerados a lo largo del diálogo tienen como nota común una marcada inferioridad social y humana: tonto enamorado, mozo esquilmado por una ramera, vieja zizañadora, siervo malicioso, rufianes y alcahuetes. Estos personajes de raigrambre entremesil son aptos para provocar risa abundante. En contraste, los personajes de clase elevada ríen poco ya que 'el reír-

se mucho es de comunes' Las burlas y donaires, en los que la comedia abunda, son impropios del decoro que se debe a reyes y personas principales, 'a los cuales es des-conveniente la plática que engendra risa'<sup>(15)</sup>.

El análisis de Pinciano aporta interesantes datos. La risa que él ilustra refleja una postura ambivalente, a horcajadas entre un humor conceptuoso y elegante y una hilaridad de sales gruesas cuando no burdas. Hecho éste que anuncia la primacía, aunque no la exclusiva, que el siglo xvii va a conceder al humor basado en el 'concepto', fenómeno de especial interés para la historia literaria y más en particular para el estudio de la comedia del siglo xvii. En la teoría de Pinciano los que ríen exuberantemente y los que provocan a risa ocupan las cotas bajas de la escala social, mientras que los de clase elevada ni ríen mucho ni constituyen objeto apto de hilaridad. Pero en la entraña misma del diálogo observamos sin dificultad cómo la risa descompuesta no es ajena a personas de superior rango, social o intelectual. Creo que ello apunta a una interesante disonancia entre teoría y práctica, característica quizá de un momento de transición. Se evidencia aquí un hecho socio-literario que me interesa hacer resaltar: la aparente contradicción entre normatividad social y práctica vital. Los españoles de toda condición reñan a carcajada límpia, al mismo tiempo que iban adquiriendo conciencia de que ese tipo de risa era impropio de los miembros de las clases altas y refinadas. Esa tensión entre 'ser' y 'deber' tendería a relajarse mediante la adopción paulatina de la risa suave y de la sonrisa, al menos en el ámbito de la convivencia pública y cortesana.

Para referirme a la risa exuberante he utilizado los vocablos 'descompuesto' o 'descompuestamente', preferidos por Pinciano. Según la lexicografía del tiempo la descompostura argüía falta de medida, carencia de gravedad, cortesía y urbanidad, no menos que ausencia de compostura en rostro y cuerpo. Conviene visualizar este tipo de risa desbordada. Vives la describe acompañada de gritos y movimientos convulsos del cuerpo. Castiglione la ve tomando posesión de las venas, de los ojos, de la boca y de los costados. Pero la mejor descripción que conozco la ofrece Laurent Joubert en su *Traité du ris* (Paris, 1579):

*... el rostro se conmueve con súbita emoción, la boca se ensancha, los ojos chispean y lacriman, las mejillas se enrojecen, el pecho se agita convulso, la voz se hace entrecortada; y cuando [la risa] se desborda y dura mucho tiempo, las venas del cuello se dilatan, tiemblan los brazos, nos bailan las piernas, la barriga se contrae con dolor considerable; tosemos, sudamos, y a fuerza de reír nos orinamos, excretamos y a veces llega uno incluso a desmayarse<sup>(16)</sup>*

Esta modalidad de risa de carcajada siempre ha existido e imagino que nunca desaparecerá. Es posible que su intensidad fuera quizá mayor en la época de la que me ocupo. Lope de Vega, buen conocedor del público de los corrales y casas de comedias, asevera que incluso un pequeño error de pronunciación cometido por los actores podía paralizar la representación durante un largo espacio: si en vez de *Arcadia* el actor decía 'arcada', o en vez de 'escritura' se confundía y decía 'es criatura', se ha visto 'parar la comedia una hora'<sup>(17)</sup>. De esta risa burlona y prolongada, acompañada de otros ruidos insultantes, se encargaba el sector popular, los llamados mosqueteros. En una obra de Ruiz de Alarcón leemos las líneas siguientes:

*Representante afamado  
has visto, por solo errar  
vna sílaba, quedar  
a siluos mosqueteado*<sup>(18)</sup>.

El prejuicio en contra de este tipo de risa desbordante era de rancio abolengo. Platón mantiene que los ‘guardianes’ de su república ideal deben de abstenerse de reír con exceso, y dictamina que los dioses y personas principales no deben ser representados en literatura afectados profundamente por esta emoción<sup>(19)</sup>. A este prejuicio de raigrambre socio-aristocrática se unían las reservas morales y religiosas ya mencionadas y que continuaban vigentes en el siglo XVI. En el tratado *Abusos de comedias y tragedias* [fol. 12r], manuscrito inédito de aproximadamente 1579-1583, compuesto por un clérigo anónimo, se condenan los entremeses, representados a veces en el recinto de las iglesias, que con sus chocarrerías y necedades provocan, nos dice, ‘vn vano plazer y risa de neçios’ y causan una ‘risa descompuesta en los oyentes’; apostillando significativamente a este propósito que a Dios le desagrada ‘todo desorden y desconcierto’<sup>(20)</sup>.

A estos prejuicios en contra de la risa se sumaban otros factores culturales que, aunque difíciles de calibrar, no dejarían de producir su impacto. Se recordaba así la existencia de personajes famosos que nunca habían reído: entre otros, los filósofos griegos Heráclito, Anaxágoras y Aristoxenus, Marco Craso y el emperador romano Felipe II [Philippus Augustus]. Estos *agelasti* aparecen mencionados en Plinio, Solino y Claudio Aeliano y su recuerdo se aviva durante el siglo XVI, como los atestiguan, en un espacio de tiempo que corre de 1504 hasta 1579, Pietro Crinito, miembro de la Academia Platónica de Florencia, Luis Vives, Rhodigino, Cristóbal de las Casas, quien en 1573 publica su traducción de la obra de Solino *Collectanea rerum memorabilium*, y el ya mencionado Joubert. Luis Vives atribuye este extraño fenómeno a la melancolía, a estar embargado por pensamientos tristes, o a la dureza de corazón. Pero a estas causas de carácter peyorativo añade otras dos: la dedicación a la filosofía, y la posesión de conocimientos extensos, cuya misma amplitud abortaría los mecanismos de sorpresa y novedad, esenciales para que la risa brote. Entre estos *agelasti* ocupa lugar especial la figura de Cristo, de quien se afirma, de acuerdo con una interpretación literal y ejemplar de los Evangelios, que nunca rió, aunque sí derramó lágrimas en varias ocasiones. Como ya sabemos, esta percepción se remonta a San Juan Crisóstomo y su vigencia perdura en el siglo XVI<sup>(21)</sup>.

Otro fenómeno cultural lo constituye la valoración de las lágrimas fomentada por un subgénero literario que se remonta al famoso *Archithrenius* de Jean de Hautville o Altaville, obra compuesta en el siglo XII, y desemboca en Luigi Tansillo. Su influyente obra *Lagrima di San Pietro* (1585) presta inspiración a una pléyade de imitadores italianos, franceses, ingleses y españoles, entre éstos últimos Luis Gálvez de Montalbo y Lope de Vega<sup>(22)</sup>. Esta corriente literaria, fundamentalmente poética, subraya el valor de las lágrimas dentro de un contexto abiertamente cristiano y religioso, *sub luce aeternitatis*. Es decir, de tejas arriba más que de tejas abajo, para decirlo con expresión castellana.

Dentro de este complejo contexto cultural, donde por una parte se valoran las lágrimas y la ausencia total de risa y por otra se enlaza ésta a un tipo de comedia dominada por una hilaridad provocada y practicada por personajes de baja extracción social e

intelectual, se despierta de manera concurrente un vasto interés en la figura de Demócrito, el legendario *philosophus ridens*, cuya risa universal y continua es objeto de numerosos alusiones y comentarios. La leyenda, pues de ello se trata, contrasta la actitud encontrada de dos filósofos griegos: Heráclito, el filósofo que derrama lágrimas constantes, y Demócrito que ríe siempre. El nervio que presta fuerza a la leyenda es el hecho de que ambos filósofos reaccionan de manera tan opuesta ante un mismo objeto: el espectáculo lastimoso de la humanidad. Esto hace la actitud de Heráclito más comprensible, y más extraña e intrigante la de Demócrito. Iniciada en Grecia, la leyenda goza de amplia popularidad en la literatura latina, donde la risa de Demócrito se valora sobre las lágrimas de su compañero. El interés en la leyenda desaparece durante gran parte del período medieval, se aviva en el siglo xv y entra de lleno en la conciencia europea durante las dos centurias siguientes<sup>(23)</sup>.

Dos canales diferentes contribuyen de manera decisiva a propagar el conocimiento de la renacida leyenda. El primero, la *Antología Griega*, publicada en Florencia en 1484<sup>(24)</sup>, uno de cuyos poemas, titulado *In vitam humanam*, contrapone la risa de Demócrito a las lágrimas de Heráclito. La difusión de este epigrama alcanza dimensiones internacionales tras su inclusión en el *Emblematum liber* de Alciato, obra publicada en 1531. El segundo canal lo constituye un grupo de cartas atribuidas, falsamente, a Hipócrates, una de las cuales presta atención central a la extraña risa de Demócrito. En esta misiva, que Hipócrates dirige a un tal Damageto, afirma el médico griego, después de haber examinado a Demócrito, que la continua risa del filósofo no es señal de locura sino, al contrario, de sabiduría profunda. Esta carta comienza a ser conocida y comentada en las naciones europeas a partir de la traducción latina que Rinucci da Castiglione, secretario del papa Nicolás V y maestro de griego del famoso humanista Lorenzo Valla, llevó a cabo antes del verano de 1449. Las cartas de Hipócrates gozan de amplia difusión a través de las numerosas ediciones y traducciones que la colección conoce desde finales del siglo XV. No menos de 23 ediciones de esta colección epistolar, o de parte de ella, es posible catalogar desde 1480 hasta los últimos años del siglo xvi, incluyendo varias traducciones a lenguas europeas de la famosa carta a Damageto. Estos dos canales, utilizados separada o conjuntamente, hacen que la leyenda se convierta en verdadero lugar común de la cultura europea, penetrando el campo del pensamiento, la literatura y el arte pictórico durante los siglos XVI y XVII.

La leyenda se propaga no solo mediante frecuente y escueta referencia sino que a veces es también sometida a análisis para desvelar su significado o incluso elaborarle un novedoso sentido. Marsilio Ficino (1433-1499), fundador de la Academia Platónica de Florencia y uno de los grandes filósofos humanistas del Renacimiento italiano, abre camino fecundo en la interpretación del mito de los dos filósofos, a cuyo desentrañamiento dedica tres cartas que, agrupadas, forman un tratado *De stultitia et miseria hominum*. Demócrito, nos dice Ficino, se reía de la estupidez y locura de los hombres. Heráclito, lloraba sus miserias. La estupidez es digna de risa. Las miserias, de llanto. Pero la miseria, y el punto es capital, es fruto de la estupidez: *stultitiae fructus est miseria*. La miseria humana que provoca las lágrimas de Heráclito es resultado directo de la humana estupidez, a cuya vista ríe Demócrito. Ficino subordina la miseria a la estupidez, siendo ésta la causa y aquélla su efecto. Este análisis, sin romper del todo el equi-



librio entre ambas posturas, coloca a Demócrito por encima de Heráclito ya que las lágrimas de éste se derraman por unas miserias cuya raíz, la estupidez humana, provoca la risa de su compañero. Pero, además, Ficino incluye a Demócrito en el grupo de pensadores melancólicos, enmarcando así su risa en un humor pensativo, no del todo carente de un sentimiento de tristeza que hace posible que lágrimas y risa se entremezclen en una emoción mixta, cuya expresión externa no puede ser la carcajada descompuesta.

En el ámbito hispano, la leyenda campea en numerosas alusiones y usos literarios de más alto vuelo que menudean hasta finales del siglo XVII. La risa de Demócrito es objeto de interesante análisis en un diálogo de Bartolomé Leonardo de Argensola, inspirado en la colección de cartas atribuidas a Hipócrates, en especial la carta a Damageto, si bien el autor hace también uso inteligente de otras muchas<sup>(25)</sup>. La obra, sin embargo, no es ni traducción ni paráfrasis de ellas. Bartolomé Leonardo de Argensola aporta una de las contribuciones más interesantes a la exploración de la leyenda. Su diálogo *Demócrito* narra el encuentro entre el médico Hipócrates y el filósofo griego, a quien los habitantes de Abdera, sus conciudadanos, tienen por loco al verlo vivir en soledad, entregado al estudio, y al observar su risa constante. Hipócrates, convencido desde el mismo comienzo del episodio que la risa de Demócrito no es señal de locura, adopta sin embargo un tono de controversia para obligar al filósofo a descubrir el verdadero motivo de su risa y ofrecer una justificación de ella.

La obra de Argensola es una reelaboración original tanto por su contenido como por su forma: de hecho, la única obra original basada en la correspondencia de Hipócrates que se produce en Europa. Al escribir su diálogo, Argensola es consciente no solo de la risa democritiana sino también de la leyenda de los dos filósofos propagada a través del epigrama de Alciato. La forma epistolar de las cartas es sustituida por una conversación de sobremesa entre Hipócrates y Damageto, quien asume fundamentalmente la función de oyente. En este encuadre dialogístico ocupa parte muy importante la relación que Hipócrates hace a Damageto de su encuentro con Demócrito. Esta relación se expone a través de una conversación que el médico sostuvo con el filósofo, conversación que constituye así un segundo enmarque dialogístico dentro del primero. Por último, en boca de Demócrito se pone una amplia sátira contra el tipo de conducta humana que provoca su risa constante. La obra de Argensola está guiada por un doble propósito: justificar la risa de Demócrito, señal de locura para los indoctos, y ofrecer en amplio lienzo una visión satírica de la corte del rey Artajerjes, tras la que se trasluce la corte del rey de España, con probabilidad la corte de finales del reinado de Felipe II<sup>(26)</sup>. De esta manera los dos temas del diálogo quedan orgánicamente entrelazados prestando unidad fundamental a la obra.

Para no desviarme de mi principal rumbo, no es mi intento entrar de lleno en la porción satírica del diálogo. El enmarcamiento de esta sátira dentro del contexto de la corte del rey Artajerjes no se encuentra en la colección de cartas atribuidas a Hipócrates, siendo así innovación original y, sin duda, significativa de Argensola. En ella Demócrito, para proporcionar ejemplos ilustrativos de su risa, critica al monarca que abandona las responsabilidades del gobierno en manos de sus ministros, a éstos por su prodigalidad y rapiñas, a la corte en general por su exceso de lujo y ceremonial, a los con-

sejeros reales por premiar el vicio y tener postergada la virtud, a sacerdotes y religiosos por olvidar sus votos y entregarse a una ambición propia de cortesanos, a los jueces por su favoritismo, a los militares por su cobardía y presunción, y a los jurisconsultos por sus engaños de leguleyos. La sátira comparte con algunos poemas de Argensola un aborrecimiento de la corte y un amor por la tranquilidad y pureza de la vida alejada de los negocios públicos. Conviene, sin embargo, hacer notar un dato interesante. El texto griego de la carta a Damageto contiene duros ataques a la apropiación de tierras extensas, y al ansia de oro y plata adquiridos a costa del trabajo de esclavos encadenados, que pierden a veces sus vidas cuando las paredes de la mina se desploman. El diálogo de Argensola suprime el ataque a los latifundios y suaviza la crítica a la minería de metales, omitiendo la referencia a los trabajos forzados y haciendo que los que trabajan en la adquisición del metal precioso sean los mismos que ansían el oro (págs. 143-144).

El diálogo de Argensola muestra una preocupación, más tenaz que la que se advierte en la carta a Damageto, por exigir de Demócrito una explicación convincente de su aparente insensibilidad ante el dolor y el sufrimiento humanos. Esta fina conciencia de las dificultades inherentes en la actitud de Demócrito produce, a la postre, un nuevo examen y una nueva valoración de la leyenda y de la risa. Demócrito, arguye Hipócrates con táctica forense, es víctima de un error manifiesto, ya que se ríe de las cosas que debieran moverle a compasión y hace burla de las cosas que son dignas de alegría y gozo. El filósofo subraya que él no se ríe del dolor humano ni se burla de la felicidad de los hombres. El objeto de su risa es la locura e insensatez del hombre, autor voluntario de muchas de sus penalidades, juez errado que no sabe conocer lo bueno y lo malo, ni distinguir entre la verdadera felicidad y la auténtica desdicha. Se ríe del hombre 'porque lo veo lleno de locura' (pág. 143). Para el Demócrito de Argensola, cuyo diálogo examina los lugares comunes de la antigua leyenda a la luz de conceptos y actitudes en voga durante el siglo XVI, el hombre posee en su razón un poderoso atributo con el que hace ventaja a las demás criaturas. Pero la razón debe ir guiada por un prudente y sabio discernimiento. Es aquí donde el hombre yerra consciente y voluntariamente. El hombre no es víctima de fuerzas fuera de su control. El mismo se labra su felicidad o su infelicidad mediante el ejercicio de su voluntad libre. No se trata de un hombre demiurgo capaz de ensanchar los límites de su naturaleza o determinar enteramente su posición en el universo o en la historia. Aunque lejos del optimismo ilimitado que se evidencia en el *homo infinitus* de, por ejemplo, un Pico della Mirandola en su *De hominis dignitate oratio*, el Demócrito de Argensola atribuye al ser humano potencialidades intelectivas y volitivas que le sitúan dentro de la tradición renacentista del *de dignitate hominis*. Estamos, sin duda, ante una constelación de ideas características de una determinada visión del ser humano, que Argensola comparte con muchos de sus contemporáneos. En virtud de su razón y libre albedrío el hombre es, en la esfera moral, un auténtico *homo artifex*. Es cierto que no tiene control completo sobre los acontecimientos que forman el entramado de su vida, pero sí goza de dominio para decidir la calidad moral de éstos. La dimensión moral es la única que define la suerte del hombre como verdaderamente 'buena' o 'mala', y a éste como infeliz o dichoso. El ser humano, pues, en razón de su capacidad para el bien y para el mal es en realidad 'dueño libre de sí mismo, y su volun-

tad el artífice de su buena o mala suerte' (pág. 156). Cuando en vez de elegir la felicidad escoge la miseria, el hombre se convierte en objeto de risa. Su 'error' no es ni impuesto ni inevitable. Al cometerlo se ha comportado como estúpido y loco. En última instancia, por lo tanto, la risa de Demócrito no tiene como blanco el dolor y la miseria que acompañan como secuelas a la conducta errada del hombre. La risa democritiana brota al observar el contraste ridículo entre lo que el hombre hace y lo que, dada la excelencia de su naturaleza intelectual y volitiva, pudiera haber hecho. Argensola hace decir a Demócrito en defensa y razón de su risa: 'solamente del hombre me río' (pag. 143). Las fronteras filosóficas del humor quedan así ensanchadas más allá de lo que sugiriera Aristóteles, sin que, sin embargo, el diálogo deje resueltos los problemas estéticos y psicológicos que este ensanchamiento del campo de la risa acarrea consigo. De un humor cómico parece haberse pasado a un humor pensativo y casi trágico.

El signo externo de este humor pensativo no es el caquino ruidoso. Alardo de Amsterdan da a conocer en 1530 una paráfrasis latina de la carta a Damageto, dedicada a un amigo médico a quien el autor elogia como a un segundo Demócrito, en la que aconseja practicar una risa moderada que dibuje en las mejillas los hoyuelos de la sonrisa. La exteriorización de la risa, añade, debe ir precedida de un callado dolor interior<sup>(27)</sup>. Al pasar por las manos de los que se interesan en el tema, la risa de Demócrito va a experimentar una sutil modulación, transformándose en risa interior y silenciosa, en símbolo o metáfora de la percepción de la vida que le presta significado. Para Antonio López de Vega esta risa no sale 'de los labios afuera'. Antonio Enríquez Gómez describe la risa del democritiano Danteo como 'en parte disfrazada', y en la comedia *Los dos filósofos de Grecia* se dice que Demócrito ríe con risa cerebral 'de entendimiento'<sup>(28)</sup>. Salvator Rosa, en uno de sus grabados de mediados del siglo XVII claramente inspirado en la carta a Damageto, representa a Demócrito solitario y pensativo. En esta muestra iconográfica, Demócrito no ríe: sus labios cerrados esbozan una leve y casi imperceptible sonrisa<sup>(29)</sup>.

El filósofo alemán Sebastian Franck ofrece en su *Weltbuch* (1534) una descripción de Demócrito que es retrato idealizado de sí mismo y reflejo de su propia filosofía. Franck sugiere que la vida humana es un entretenido espectáculo carnavalesco representado delante de los ojos de la Divinidad<sup>(30)</sup>. Años más tarde, en 1601, otro conocedor de la carta a Damageto, E. Lubin, considera que las vanas acciones de los hombres mueven a hilaridad a los mismos dioses<sup>(31)</sup>. Paralelamente a este acercamiento entre el espíritu democritiano y el nivel transcendental de la Divinidad, se observa una paulatina cristianización de Demócrito. Petrus Treibenraiff, en los preliminares que preceden a su traducción al alemán de la carta a Damageto publicada en 1521, declara que su intento es enseñar a reír como Demócrito, y añade, muy influenciado por Erasmo, que la sabiduría del filósofo riente es la misma que enseña Cristo<sup>(32)</sup>. Esta percepción gana terreno y cristaliza en unos versos de Lope de Vega de 1598 donde el filósofo es descrito como 'Demócrito cristiano'<sup>(33)</sup>. El neerlandés Cornelis van Haarlem (1562-1638) pintó, como lo hicieron otros muchos, un cuadro de Demócrito. Lo extraordinario de esta pintura es que la imagen del filósofo, el cual tiene en las manos un globo coronado por una cruz, está delineada para insinuar al mismo tiempo una representación pictórica de Cristo, sugiriendo la atrevida paradoja de un *Ecce Homo que ríe*<sup>(34)</sup>.

El siglo XVI experimentaba, pues, la risa desde una variedad de perspectivas. La literatura española la cultivaba con profusión y la encarnaba en una variedad de manifestaciones: cartas festivas, poesías burlescas impresas en cancioneros y pliegos sueltos, el refranero, pullas, vejámenes universitarios, carnavales, pasos y entremeses, y, por supuesto, la picaresca, *Don Quijote* y la comedia<sup>(35)</sup>. Junto a este humor literario, la risa era objeto de comentarios tanto favorables como condenatorios, que abarcaban una amplia gama de interpretaciones y actitudes. En la práctica, aunque la risa descompuesta se consideraba propia del pueblo bajo, las clases social o intelectualmente elevadas no eran ajenas a su ejercicio. Pero aquí, como ya dije, se observa una tensión entre lo que se practicaba connaturalmente y los imperativos culturales de un humor de modulación cortesana, cuando no intelectual y pensativo.

La corte y la figura del rey jugaban sin duda un papel importante en esta modulación. Por una parte, tenemos indicios de que el rey mismo era a veces objeto de burla en comentarios privados. Juan de Arguijo cuenta que un capellán comentaba con un noble que el rey, Felipe II, le acababa de conceder un beneficio eclesiástico valorado en 400 ducados. El noble reacciona diciendo: 'Dígale a S. M. que se los meta en el rabo'. El capellán se corrige y puntualiza que el valor es de solo 200 ducados, a lo que el noble añade: 'Así le cabrán mejor'<sup>(36)</sup>. Arguijo contaba sus anécdotas divertidas reunido en tertulia, si bien desde la talanquera que le proporcionaba el estar hablando de rey lejano, cuando no ya muerto. Por otro lado, la presencia del rey inhibía la risa procaz, pero no así la práctica de un humor agudo y discreto. Pinciano, quien hace notar que el humor basado en palabras urbanas 'puede parecer delante de rey', ofrece algunos ejemplos que parecen reflejar hechos reales, o al menos verosímiles, relacionados con Felipe II. En uno de ellos, un caballero suplica al rey que le conceda una cierta merced, gracia que el rey deniega. El caballero le besa acto seguido las manos por la merced concedida y Su Majestad, temiendo no haber sido bien entendido, le pregunta por qué le besa las manos. A lo cual responde el interpelado: 'Porque Vuestra Magestad me despachó pronto'<sup>(37)</sup>; salida ingeniosa que esconde una crítica velada de la proverbial lentitud de la burocracia real. El rey gustaba de oír historietas divertidas y practicaba con frecuencia el dicho agudo e ingenioso<sup>(38)</sup>. Con todo, Pinciano afirma que los reyes son reacios a reír: 'a los cuales se saca mal la risa, ni con garabatos, especialmente en actos públicos'. La última cláusula es significativa ya que apunta a la conducta que se esperaba del monarca en la esfera oficial y protocolaria. Sin duda, Felipe II reía, pero más en el ámbito de su vida familiar y privada que en el público de su vida política. En este último punto, la información es escasa y a veces encontrada. El joven príncipe Felipe era muy aficionado a rodearse de hombres de placer, disfrutando de su compañía y dichos graciosos. Esta afición era ya especialmente evidente en la década de los años 1540; se mantiene en 1563 cuando, en el contexto de las cortes aragonesas de Monzón, hace notar el embajador veneciano Soranzo que el ya rey Felipe II gastaba mucho tiempo con sus bufones; y no ha amenguado años más tarde cuando para su viaje a Portugal en 1581 se hace acompañar de Magdalena Ruiz, Luis Tristán y Sancho de Morata, famosos por sus truhanadas y chocarrerías<sup>(39)</sup>. Según testimonios de embajadores, aunque los bufones eran admitidos a la presencia del rey en tiempo de comida, el monarca refrenaba su risa hasta encontrarse en sus habitaciones privadas. Su sonrisa se hizo

notar durante la visita que efectuó a Sevilla en 1570. Según comentarios de algunos embajadores, el rey despachaba con ellos con una sonrisa amistosa. El Nuncio, Camillo Borghese, narrando una audiencia que se le concedió en 1593, describe al rey de aspecto jovial, a pesar de la gravedad que le prestaban sus cabellos blancos<sup>(40)</sup>. Por otra parte, Antonio Pérez, testigo apasionado, dice que la sonrisa del rey cortaba como una espada<sup>(41)</sup>. Según un dicho que corría al parecer por España, entre la sonrisa del monarca y su puñal mediaba muy poca distancia. Años más tarde, Baltasar Porreño alaba su gravedad y mesura, presentándolo como imitador del otro Felipe II, mencionado más arriba, a quien nunca fue posible hacer reír: 'lo mismo podemos afirmar, nos dice, de nuestro gran Filipo, en quien jamás se vido risa, ni cosa que no fuese suma compostura'. Porreño, para remachar el clavo, ennoblece la figura histórica del Felipe *agelastos*, quien aparece aquí no como el anodino emperador romano Philippus Augustus sino como el famoso Felipe de Macedonia, padre de Alejandro Magno<sup>(42)</sup>. Porreño, cuya obra se publica en 1628, exagera sin duda, pero al incluir la carencia de risa en su imagen idealizada de Felipe II nos proporciona un interesante dato interpretativo, ya que el escritor pone esta *agelasia* a cuenta de las virtudes del rey. Años más tarde, un jesuita narra una escena interesante con motivo de una visita a la casa religiosa realizada por Felipe IV, a quien acompañaban su mujer, Isabel de Borbón, y la pequeña Infanta María Teresa. Uno de los religiosos regala a la niña unos preciosos relicarios y la Infanta agradece el obsequio con una frase inocente y graciosa. La reacción del monarca fue cubrirse la cara: 'y su padre por que no le hiciesen reir, se tapó algo el rostro'<sup>(43)</sup>. El viajero francés Antoine de Brunel cuenta, en su *Voyage d'Espagne*, cómo la joven Mariana de Austria, recién llegada de Alemania para contraer matrimonio con Felipe IV, fue amonestada por reír las gracias y payasadas de los bufones. Se le hizo saber que su conducta no era propia de una reina de España y que se debía comportar con más seriedad<sup>(44)</sup>. Este comedimiento real no era siempre fácil y, sin duda, conocería múltiples excepciones. Pellicer, en carta a Ustaroz, describe a Mariana de Austria como 'alegre de humor y ocurrente', y de Isabel de Borbón sabemos que era de carácter naturalmente alegre. De ella se cuenta que en una ocasión no fue al parecer ajena a una broma ruidosa cuando se soltaron ratones en la cazuela del Coliseo del Buen Retiro. Los bufones y hombres de placer que rodeaban a los reyes se esmerarían en hacerlos reír ya que era lo que de ellos se esperaba. Algo parecido puede decirse de los certámenes académicos organizados por Felipe IV y mantenidos en su presencia, donde al socaire de la improvisación de poemas, diálogos y escenas de comedia saltaba con frecuencia el chiste atrevido y la ocurrencia graciosa. La intención de hacer reír al monarca se expresa a veces de manera explícita: 'Hubo grandes prevenciones en Palacio para entremeses y comedias de repente, habiendo prevenido los comediantes hiciesen cuantas bufonadas pudiesen para hacer reír a S. M.'<sup>(45)</sup>. Los bufones compartían la vida diaria con la familia real, en una zona gris cercana a la esfera familiar y privada más que a la pública. Parecido terreno intermedio ocupaban los certámenes de improvisación poética. Pero lo que importa hacer notar es que a pesar de los frecuentes incitamentos a la risa que la vida palaciega les ofrecía, los personajes reales estaban, ello no obstante, sometidos a presiones de comportamiento que, al menos en teoría, les dificultaba soltar rienda a la hilaridad. En este sentido, el gesto de Felipe IV de taparse el rostro para que no le vieran reír es revelador.

Como es bien conocido, la vida pública de la Corte española estaba regulada por un protocolo de ascendencia borgoñona, el cual imponía un hieratismo nada propicio a la expresión de la hilaridad. Dos viajeros franceses, François de Bertout, que visitó la Corte en 1659, y el ya mencionado Antoine de Brunel, quien lo hizo en 1665, coinciden en describir a Felipe IV con 'aire de estatua' o 'con el aire de una estatua animada', en casi completa inmovilidad<sup>(46)</sup>. Este hieratismo se hacía especialmente evidente en las audiencias reales e incluso en la representación de comedias palaciegas, a las que el rey asistía sin mover pies, manos ni cabeza<sup>(47)</sup>. Pero explicar esta manera de comportamiento citando la etiqueta de palacio no esclarece demasiado la razón de por qué el protocolo era como era. Por lo que respecta a la ausencia de risa pudiera decirse que es ésta una actividad subversiva que atenta contra el orden de valores establecidos y que, por consiguiente, el representante supremo de ese orden no puede participar en ella ni reír con los que ríen. Pero por otra parte la risa se utilizaba también para enseñar virtud *ex contrario*, y para defender la ideología dominante, sometiendo a burla y escarnio las ideas y tipos sociales que amenazaban el *status quo*. Una explicación más aceptable sería quizá la que expone Sir Philip Sidney (1554-1586), notable enemigo de la risa descompuesta que prevalecía en el teatro inglés de su tiempo. Opina Sidney que la risa es un placer social compartido, mediante el cual los que participan de él experimentan un fuerte sentimiento de intimidad<sup>(48)</sup>. Es decir, que la risa compartida tiende a nivelar a los que ríen, situándolos en un mismo plano. Con todo creo que, en el caso español, el cambio de tonalidad y las más sutiles modulaciones que la risa parece haber experimentando a partir de, aproximadamente, finales del siglo xvi, brotan de raíces múltiples y heterogéneas. Ciertamente hay que contar con la incompatibilidad, percibida a nivel vital y socio-político, entre la risa descompuesta, que parece haberse practicado por muchos, y la noción de decoro cortesano que iba ganando adeptos y terreno. Los monarcas protegen a ultranza el castillo del decoro rehuyendo, al menos en público, todo tipo de hilaridad descubierta. Pero este decoro no ejercía su dominio desde posición única y señera. Hay que tener en cuenta también, por imprecisa que sea su calibración, con el impacto de esas otras ideas y actitudes culturales que he venido exponiendo. Cuando la risa descompuesta y burda cede poco a poco ante la risa moderada e inteligente propiciada por el humor agudo y conceptuoso, humor que durante el siglo XVII contará con un importante exponente dramático en el gracioso discreto que reemplaza al bobo y simple, el español aprende a sonreír, incluso a sonreír para sus adentros a imitación de Demócrito<sup>(49)</sup>. Es esta la risa interiorizada, tocada de una melancolía de cuño democritiano, que sobrevuela por encima de muchas de las páginas risueñas o humorísticas de Cervantes. Contamos con una observación interesante realizada por una dama inglesa, Lady Fanshawe, quien acompañaba a su marido, Sir Richard Fanshawe, en una visita diplomática que éste realizara a Madrid entre 1664 y 1666. Lady Fanshawe, en sus *Memoirs*, traza una admirable fisonomía de la nación española con ojo de fina observadora. Al hablar de las damas españolas cuya compañía frecuentaba en Madrid las describe como *facetious*, adjetivo que hay que leer en su significado original de agudas e ingeniosas. Pero añade punto seguido que 'rara vez ríen y nunca en voz alta'<sup>(50)</sup>. Estas damas de mediados del siglo xvii ya no practican la risa descompuesta y, a pesar de ser graciosas y entretenidas, apenas ríen siquiera.

Un cambio parecido parece haberse efectuado en otras partes de Europa. A título anecdótico, podemos recordar al traductor de Rabelais, Sir Thomas Urquhart (c. 1611-c. 1660), de quien se cuenta que murió de un ataque de risa; contrastándolo no tanto con William Prynne (1600-1669), enemigo implacable de la risa desbordada que observaba en la escena inglesa, cuanto con el moderado George Herbert (1593-1633), quien al rechazar la risa excesiva añadía que 'la persona ingeniosa ríe menos'. La risa era ya mal vista en la buena sociedad inglesa de la segunda mitad del siglo XVII, incluso entre escritores de vena satírica. Jonathan Swift (1667- 1754) afirmaba que solo recordaba haber reído dos veces en toda su vida. De Alexander Pope (1688-1744) cuenta su hermana que nunca le había visto reír con gana; y según otro testigo, solía acompañar la narración de alguna historia divertida con una sencilla sonrisa. Este triunfo social de la sonrisa perdura durante la primera mitad del siglo XVIII. Voltaire, cuya sonrisa era legendaria, preguntado si había reído alguna vez, contestó: 'No, nunca he proferido un ja ja'. Lord Chesterfield, en una carta de 1748, aconseja a su hijo sonreír con frecuencia, pero no reír nunca. La preocupación por el decoro social que prestaba fundamento a esta preferencia por la sonrisa queda bien plasmada en una obra de teatro de William Congreve (1670-1729) representada en 1694, *The Double Dealer*, en la que uno de los personajes, Lord Forth, condena la risa como cosa vulgar y de plebeyos: 'Yo sonríe con frecuencia... Pero en una persona de calidad no hay nada más indecoroso que el reír.... Reír lo puede hacer cualquiera'<sup>(51)</sup>.

A través de la risa y del humor el ser humano proyecta dos de sus más fundamentales características: su racionalidad y su sociabilidad. La risa presupone una norma cuya ruptura tiene que ser percibida por el que ríe; y ello dentro de un contexto social en el que entran en relación el 'yo' y el 'otro'. Existe en el humor una multiforme y proteica revelación que pone de manifiesto cómo nos vemos a nosotros mismos, y cómo a los demás y a nuestro entorno. Puede ser benigna, o cobarde y descortés. Fomenta la tolerancia, o bien agudiza el sentido de superioridad social, moral o intelectual. Sirve para derrocar jerarquías, y también para apuntalarlas. Unas veces, refuerza la estructura social; otras, pone al descubierto sus peligrosas fisuras. En sus varias modulaciones temporales es además testigo del carácter evolutivo de la cultura humana, sobre todo en aquellos aspectos que relacionan al individuo con la sociedad. Su estudio y análisis detallado es todavía campo abierto en el que historiadores y críticos literarios pudieran entrar de la mano, en empresa de mutuo provecho. La risa, espejo que recoge nuestra imagen y la de nuestra sociedad, nos revela y nos traiciona. Se mensaje, complejo y movedido, nos interesa a todos. Apoyada en un continuo de inalterable humanidad, la risa se encarna en un proceso evolutivo, cuya dinámica son los cambios que todo momento histórico experimenta en sus módulos de conducta y de pensamiento: *usu vel ratione*. Permítaseme terminar acuñando una frase, con obvios ecos de plagio: 'Indagemos cómo, de qué y de quién nos reímos, y sabremos quiénes somos'

## NOTAS

- <sup>(1)</sup> EDMUND BERGLER, *Laughter and the Sense of Humor* (New York: Intercontinental Medical Books Corporation, 1956).
- <sup>(2)</sup> 'Naturalis quidem est omnis risus, nullus voluntarius: sed cohibetur tamen vel usu vel ratione, ne immoderate prorumpat, concutiens corpus universum': LUIS VIVES, *De anima et vita* (1538), libro iii, cap. 'De risu', en *Io. Lodovici Vivis Valentini Opera* (Basilea, 1555), vol. II, pág. 572.
- <sup>(3)</sup> *Filebo* [48-50]. *Poética* [1449a]. Perdido el supuesto tratado *De comoedia*, las ideas de Aristóteles sobre el risible se nos conservan también en *Retórica* [1412a, 1372a, 1419b] y en *Ética a Nicómaco* [1108a, 1127ab, 1176b, 1177a].
- <sup>(4)</sup> *De Or.* [II, 237-238]. *Inst.* [VI, iii, 31-33].
- <sup>(5)</sup> *Las avispas*, vv. 650-651 y 1009-1045. Véanse también *Los caballeros*, vv. 507-510 y *Los Acarnenses*, vv. 626-58.
- <sup>(6)</sup> Para un tratamiento más amplio de estos temas, véase MARY A. GRANT, *The Ancient Rhetorical Theories of the Laughable*, University of Wisconsin Studies in Language and Literature, núm. 21 (Madison, 1924), en especial págs. 13-69.
- <sup>(7)</sup> ERNEST ROBERT CURTIUS, 'Jest and Earnest in Medieval Literature', en *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. W.R. Trask (London: Routledge & Kegan Paul, 1953), págs. 417-435; OTIS H. GREEN, 'Medieval Laughter: *The Book of Good Love*', en *Spain and the Western Tradition: the Castilian Mind in Literature from El Cid to Calderón* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1968), págs. 27-71.
- <sup>(8)</sup> *Purgatorio*, xxxii, 5; *Paradiso*, xxiii, 59 y xv, 34-36.
- <sup>(9)</sup> 'subrisus verius quam risus': LUIS VIVES, *Ad sapientiam introductio* (1524), cap. ix 'De convictu hominum', en *Opera* (Basilea, 1555), vol. II, pág. 87. Existe traducción castellana de las obras de Vives realizada por Lorenzo Riber y publicada en dos volúmenes por la editorial Aguilar en 1948.
- <sup>(10)</sup> FRANCISCO LOPEZ DE VILLALOBOS, 'Tractado de las tres grandes', publicado como apéndice en *Libro intitulado 'Los problemas' de Villalobos* (Zamora, 1543), cap. x. Véase Biblioteca de Autores Españoles, vol. 36, págs. 454-455. Véase también *Algunas obras del Doctor Francisco López de Villalobos* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886), págs. 7, 15 y 271.
- <sup>(11)</sup> BALDASSAR CASTIGLIONE, *Il Cortegiano* (1528), libro ii, caps. xlv y ss.
- <sup>(12)</sup> o.c., caps. lii-liii
- <sup>(13)</sup> *Sofista* [227d y ss.].
- <sup>(14)</sup> Véanse sobre todo, FRANCESCO ROBORTELLI, *De comoedia* (Florenca, 1548), págs. 41 y ss.; VICENTE MAGGI [Madius], *De ridiculis* (Venecia, 1550), págs. 302 y ss.; GIANGIORGIO TRISSINO, *La quinta e la sesta divisione della Poetica del Trissino* (Venecia, 1562), fols. 30 y ss.; LUDOVICO CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata* (Viena, 1570), págs. 91 y ss.; ANTONIO RICCOBONO, *De re comica* (Venecia, 1579), págs. 438 y ss.; y FRANCESCO BONCIANI, *Lezione sopra il comporre delle novelle* (Ms de 1574), publicado en *Prose fiorentini*, ed. C. R. Doti (Florence, 1727), parte II, vol. I, págs. 161 y ss.; este texto puede también leerse en BERNARD WEINBERG, *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento* (Bari, 1970-1974), vol. III, págs. 135-173. Del tema se ha ocupado MARVIN T. HERRICK, 'The Theory of the Laughable in the Sixteenth Century', en *Qua-*



- terly *Journal of Speech*, 35 (1949), págs. 1-16, y con más amplitud en *Comic Theory in the Sixteenth Century* (Urbana: University of Illinois Press, 1950).
- <sup>(15)</sup> ALONSO LOPEZ PINCIANO, 'Epístola nona. De la comedia', en *Philosophía antigua poética* (Madrid, 1596), ed. Alfredo Carballo Picazo, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos (Madrid: C.S.I.C., 1973), vol. III, págs. 5 y ss.
- <sup>(16)</sup> LAURENT JOUBERT, *Traité du Ris* (Paris, 1579). Véase MICHAEL D. BRISTOL, *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England* (New York-London: Routledge, 1985), pág. 136. López de Villalobos menciona la reacción exagerada que la risa de los príncipes desencadena en los circunstantes, a quienes describe con los ojos acuosos, desplomándose sobre arcas y bancos, con las quijadas desencajadas. Véase *Tractado de las tres grandes*, pág. 454, supra n. 10.
- <sup>(17)</sup> Véase DAVID CASTILLEJO et al, *El corral de comedias: escenarios, sociedad, autores* (Madrid: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1984), pág. 292.
- <sup>(18)</sup> *Mudarse por mejorarse, en Primera Parte de las Obras Completas*, ed. A.V. Ebersole (New York: Adelphi University, 1966) vol. I, pág. 178.
- <sup>(19)</sup> *República* [388e].
- <sup>(20)</sup> Sobre la fecha y localización de este documento. véase ANGEL M. GARCIA GOMEZ, 'El pequeño tratado <<Abusos de Comedias y Tragedias>>: un manuscrito perdido, ahora encontrado', en *Estudios en los Siglos de Oro y Literatura Moderna*, Homenaje a Alberto Porqueras Mayo (Kassel: Reichenberger, 1989), págs. 183-194.
- <sup>(21)</sup> ANGEL M. GARCIA GOMEZ, 'El médico de su honra: perfil y función de Coquín', en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid 1981, Anejos de la revista *Segismundo*, 6 (Madrid, 1983), págs. 1030-1031 y 1037.
- <sup>(22)</sup> J.B. FUCILLA, 'On the vogue of Tansillo's *Lagrima di San Pietro* in Spain and Portugal', en *Rinascita*, 1 (1939), págs. 73-85; MARIO PRAZ, 'Robert Southwell's *Saint Peter's Complaint* and its Italian source', en *Modern Language Review*, 19 (1924), págs. 273-290.
- <sup>(23)</sup> Para éste y otros aspectos relacionados con el origen y desarrollo de la leyenda, véase ANGEL M. GARCIA GOMEZ, *The Legend of the Laughing Philosopher and its Presence in Spanish Literature: 1500-1700* (Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1984). Pueden verse datos adicionales en BALTASAR GRACIAN, *El discreto*, ed. Aurora Egido (Madrid: Alianza Editorial, 1997), págs. 35-40 y notas correspondientes 111-131. Cuando escribo estas líneas se encuentra en prensa otra aportación de AURORA EGIDO, 'Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica'.
- <sup>(24)</sup> En esa fecha la célebre colección se conoce como *Anthologia Planudiana*.
- <sup>(25)</sup> BARTOLOME LEONARDO DE ARGENSOLA, *Demócrito: diálogo entre Damageto e Hipócrates*, en *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, ed. Conde de la Viñaza (Madrid, 1889), vol. II, págs. 131-160.
- <sup>(26)</sup> OTIS H. GREEN, 'Notes on the Lucianesque dialogues of Bartolomé Leonardo de Argensola', *Hispanic Review*, 3 (1935), págs. 277 y 279 n. 29.
- <sup>(27)</sup> 'nec grata est facies cui gelasinus abest': ALARDUS AEMSTELREDAMUS, *Hippocratis Coi Epistola* (Solingen, 1530), sig. A4.
- <sup>(28)</sup> ANTONIO LOPEZ DE VEGA, *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* (Madrid, 1641), págs. 4-6; ANTONIO ENRIQUEZ GOMEZ, *Academias morales de las musas* (Bordeaux, 1642; Valencia: Claudio Marcé, 1647), Academia cuarta, Respuesta de Albano al llanto de Herá-

clito, Elegía primera, estrofa 52; FERNANDO DE ZARATE, *Los dos filósofos de Grecia*, en *Parte diez y nueve de comedias nuevas* (Madrid: Pablo de Val, 1663), fols. 117, 119, 123 y 130.

- <sup>(29)</sup> La iconografía de Demócrito-Heráclito no parece haber sido todavía explorada a fondo, en toda su múltiple variedad. Que yo conozca, existen dos buenos estudios: el de WERNER WEISBACH, 'Der sogenannte Geograph von Velazquez und die Darstellungen des Demokrit und Heraclit', en *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 49 (1928), págs. 141-158; y el de A. BLANKERT, 'Heraclitus en Democritus in het bijzonder in de Nederlandse Kunst van de 17de eeuw', en *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 18 (1967), págs. 31-124. De entre las representaciones del uno o del otro, o bien de ambos, de los dos filósofos se pueden recordar las efectuadas por, o atribuidas a, Bramante, Cornelis van Haarlem, Rubens, Hendrik ter Brugghen, José de Ribera, Jacob Jordaens, Velázquez, Jan van Bjlert, Salvator Rosa y Giuseppe Maria Crespi. A las interpretaciones pictóricas de Velázquez, Rubens y Ribera dedica atención FRANCISCO RICO en 'Los filósofos de Velázquez o el Gran Teatro del Mundo', artículo aparecido en la revista *El Paseante*, núms. 18-19 (Madrid: Ediciones Ciruela, 1991), págs. 50-61. Ficino tenía en su estudio de Careggi una pintura de los dos filósofos de autor desconocido pero que se ha atribuido a Alberti, Botticelli o Pollaiuolo; véanse MARSILIO FICINO, *Opera* (Basle, 1576), pág. 637, ARNALDO DELLA TORRE, *Storia dell'accademia platonica di Firenze* (Florence, 1902), págs. 639-640, y EDGAR WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (London, 1967), pág. 48, n. 50. Un discípulo de Leonardo da Vinci pintó a Heráclito con los rasgos del maestro; véase F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro II* (1915), pág. 636, fig. 689. Entre los grabados de los dos filósofos que aparecen en las numerosas ediciones y traducciones del *Emblematum liber* de Alciato o en portadas de libros, uno de los más interesantes es el que adorna la traducción de ANTONIO FREGOSO, *Riso de Democrito et Pianto de Heraclito* (1511), llevada a cabo por ALONSO DE LOBERA y publicada en Valladolid (1554) con el título *Rissa y planto de Demócrito y Heráclito*. En esta portada, debajo de los dos filósofos, se ve un esqueleto que, en vez de blandir la tradicional guadaña, dispara una escopeta contra el globo terráqueo.
- <sup>(30)</sup> SEBASTIAN FRANCK, *Weltbuch* (Tübingen, 1534), fol. clvii; véase J. LEBEAU, 'Le rire de Démocrite et la Philosophie de l'Histoire de Sebastian Franck', en *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents* (Ginebra, 1971), vol. 23, págs. 253-254.
- <sup>(31)</sup> E. LUBIN, *Epistolae veterum graecorum* (Heidelberg, 1601), pág. 4.
- <sup>(32)</sup> PETRUS TREIBENRAIFF [Tritonius], *Von den leben und gelächter Democriti* (1521); véase J. LEBEAU, 'Le rire de Démocrite', *supra* n. 30.
- <sup>(33)</sup> ALONSO DE BARROS, *Proverbios morales* (1598), versos preliminares.
- <sup>(34)</sup> EDGAR WIND, 'The Christian Democritus', en *Journal of the Warburg Institute*, 1 (1937-1938), pág. 181. La pintura se conserva en el museo de Braunschweig.
- <sup>(35)</sup> La risa en el teatro español fue tema de estudio en un coloquio celebrado en Toulouse en 1980 cuyas actas se publicaron bajo el título *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1980); véanse en especial, junto con los debates, los trabajos de ROBERT JAMMES, 'La risa y su función social en el Siglo de Oro', págs. 3-11 y el de MARIA GRAZIA PROFETI, 'Código ideológico-social: medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII', págs. 13-23.
- <sup>(36)</sup> JUAN DE ARGUJO, *Cuentos*, ed. Beatriz Chenot y Maxime Chevalier (Sevilla, 1979), núm. 6.
- <sup>(37)</sup> A. LOPEZ PINCIANO, *Philosophia antiqua*, vol. III, págs. 51-52, *supra* n. 15.
- <sup>(38)</sup> Este y otros datos subsiguientes, cuya fuente no volveré a indicar en nota individual a pie de

página, están tomados de HENRY KAMEN, *Philip of Spain* (New Haven-London: Yale University Press, 1997), págs. 76, 122, 222, 224 y 229.

- <sup>(39)</sup> Tomo estos datos de FERNANDO BOUZA, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias* (Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1991), págs. 75, 77, 79, 80 y 87. Según Bouza “Felipe II mantuvo siempre una gran afición por rodearse de hombres de placer, y su corte -más amable de lo que se cree- estuvo llena de chanzas y dichos graciosos”.
- <sup>(40)</sup> HUGH THOMAS, *Madrid. A Traveller's Companion* (London, 1988), págs. 252-253.
- <sup>(41)</sup> Véase JOHN LYNCH, *Spain under the Habsburgs* (Oxford: Basil Blackwell, 1981), vol. I, pág. 181.
- <sup>(42)</sup> BALTASAR PORREÑO, *Dichos y hechos del Señor Rey Don Philippe Segundo, el Prudente* (Cuenca, 1628), fol. 4 r-v. Palau cataloga una edición anterior de Cuenca, 1621.
- <sup>(43)</sup> JOSE ORTEGA Y GASSET, ‘Velázquez’, en *Obras Completas* (Madrid: Revista de Occidente, 1962), vol. VIII, pág. 522. En el entremés *La portería de las damas* de Francisco Avellaneda (c. 1622-c.1675), el conocido gracioso Juan Rana se pregunta quién hará reír al rey ‘aunque lo encubra con el guante’. Véase F. BOUZA, *Locos, enanos y hombres de placer*, pág. 88, *supra* n. 39.
- <sup>(44)</sup> ANTOINE DE BRUNEL, *Voyage d'Espagne*. La obra se publicó por vez primera en París en 1665- 1666; existe nueva edición crítica de Charles Caverie en *Revue Hispanique*, 30 (1914), págs. 119-375. El incidente puede leerse en pág. 146.
- <sup>(45)</sup> Véase JOSE DELEITO PIÑUELA, *El rey se divierte* (Madrid: Alianza Editorial), 1988), págs. 45, 67, 143 y 152.
- <sup>(46)</sup> o.c., págs. 12-13 y 18.
- <sup>(47)</sup> Sobre la compostura del rey durante las representaciones teatrales, en el contexto de las etiquetas de palacio, véase los siguientes contribuciones de JOHN E. VAREY, ‘L'Auditoire du Salón dorado de l'Alcázar de Madrid au XVIIème siècle’, en *Dramaturgie et Société*, ed. Jean Jacquot *et al.*, tomo I (Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1968), págs. 77-91; ‘La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII’, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4 (1969), págs. 145-168; ‘El lugar de la representación y el auditorio’, en *Los celos hacen estrellas*, ed. J. E. Varey y N.D. Shergold (Londres: Tamesis Books Limited, 1970), págs. lv-lxxi; y ‘A further note on the actor-audience relationship in Spanish Court plays of the seventeenth century’, en *Arts du Spectacle et Histoire des Idées*, ed. Jean Jacquot (Paris: Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 1984), págs. 177-182.
- <sup>(48)</sup> SIR PHILIP SIDNEY, *The Apologie for Poetrie* (c. 1580); véase M. D. BRISTOL, *Carnival and Theater*, pág. 129, *supra* n. 16.
- <sup>(49)</sup> Se trata de lo que en otra oportunidad he denominado ‘proceso de dignificación’, propiciado por gran parte de la teoría dramática española del siglo xvii, que afecta no solo al gracioso sino también al mismo concepto de comedia y a los personajes propios de este género dramático; véase ANGEL M. GARCIA GOMEZ, ‘Comicidad sin humor en *El pintor de su deshonra*; exploración de sus raíces cómico-trágicas’, en *Hacia Calderón*, Sexto Coloquio Anglogermánico, Würzburg 1981 (Wiesbaden: Franz Steiner, 1983), págs. 127, n. 10.
- <sup>(50)</sup> ‘They are generally pleasant and facetious company, but in this their women exceed; who seldom laugh, and never aloud, but [are] the most witty in repartee and stories and notions in the world’: ANN FANSHAWE, *The Memoirs of Ann Lady Fanshawe* (London: John Lane, 1907), pág. 167.

<sup>61)</sup> Para este párrafo recojo datos de RICHARD BOSTON, *An Anatomy of Laughter* (London: Collins, 1974), págs. 168-176.