

Introducción

Quizá ninguna época ha estado tan obsesionada por reír como la nuestra. Por reír y por imaginar que los personajes históricos, siempre *tan serios*, también se reían. Tanto es así que la inteligencia artificial, al recrearlos como si estuvieran vivos, los ha presentado riéndose: ríen Julio César y Galileo, ríen la reina Isabel I de Inglaterra y Napoleón, ríe Miguel Ángel y hasta Jesucristo.

Ríen, pero no sabemos de qué. Las risas solo son testimonios circunstanciales e imprecisos de emociones muy diversas, en todo o en parte, inescrutables. Parodiando el célebre comienzo de *Ana Karenina*, podría decirse que todas las risas se parecen, pero cada cual se ríe a su manera.

La empresa de desentrañar el origen de las risas del arte constituye, pues, una pretensión llena de puntos oscuros. El único modo de esclarecerlos es a través de algunas preguntas concretas, a las que este libro trata de responder: por qué hay personajes que ríen en los cuadros, cuando sabemos que es algo ocasional; de qué y cómo se ríen, si ríen porque están felices o fingen; por qué nos reímos nosotros, o no, con ellos; por qué algunas obras de arte se concibieron para hacer reír y cómo lo consiguieron; si se hizo para divertirnos o para prevenirnos, y por qué dejó de importarnos; por qué algunas, a pesar del paso del tiempo, nos siguen provocando una sonrisa; por qué otras, sin embargo, que se tomaron muy en serio, nos hacen reír hoy; qué recursos han utilizado los artistas para hacernos reír, cuáles permanecen y cómo se han transformado.

Con todo, el resultado tiene algo de rompecabezas inacabado o de monstruo —simpático, eso sí— configurado a través de fragmentos heterogéneos. El objetivo es alumbrar un territorio mucho más extenso de lo que en principio pudiera parecer, a través de focos dirigidos en distintas direcciones, que producen múltiples sombras. Dicen que «para el sabio no hay placer igual al que se encuentra entre las sombras»¹. Al fin y al cabo, estas también pertenecen a la realidad, por más que su percepción cambie según quede iluminada. En ese sentido, los capítulos en los que está organizado este libro no han de entenderse como piezas excluyentes entre sí de un todo unitario, sino como puntos de vista desde los que pueden ser *reídas* las obras. Cualquier risa admite diferentes interpretaciones sobre la causa que la provoca.

El núcleo de ese *territorio* aquí acotado viene definido por el arte occidental entre el siglo xvi y las primeras décadas del siglo xx, con algunas incursiones en épocas anteriores. Al fin y al cabo, muchos motivos visuales relacionados con el humor son antiguos y siguen todavía presentes entre nosotros, aunque hayan sido usados de manera distinta, en la medida en que las imágenes han servido para otros fines o han sido contempladas en otros contextos.

En todo caso, los temas cómicos en la pintura alcanzaron una gran expansión en el Renacimiento, sobre todo en la segunda mitad del siglo xvi². Las culturas del Barroco diversificaron su uso, en relación con circunstancias políticas, religiosas y sociales. Durante los siglos xviii y xix la presencia del humor en el arte se multiplicó, antes de que las primeras vanguardias, en particular el Dadaísmo y el Surrealismo, modificasen radicalmente su sentido. De ahí esos límites cronológicos. El papel central del humor en la creación contemporánea, donde aspectos tales como el juego, la ironía o la parodia están a la orden del día, supone un cambio de paradigma, por lo que queda fuera de este análisis³.

¹ Zweig, 2014: 96.

² Porzio, 2017: 23.

³ Arias Malavé, 2015.

El hecho de que la mayoría de los casos analizados sean pinturas tiene que ver con la seriedad con la que se tomó esta práctica artística y con el papel que ocupó en el periodo de referencia. Además, la pintura es la *estrella* de los grandes museos históricos, cuyas salas parecen muy ajenas a la risa. Hay, por lo tanto, una voluntad explícita de reivindicar una presencia silenciada en los viejos templos del arte.

La risa es, como se sabe, una respuesta psicofisiológica del humor. Por lo tanto, risa y humor son cosas distintas⁴. El humor, como motor de la risa, posee un componente social y cultural, que emplea determinados códigos para expresar ideas y suscitar emociones⁵. Entre sus procedimientos se encuentra la utilización de imágenes, así que no debe extrañarnos que los grandes artistas del pasado emplearan recursos humorísticos de carácter visual. O que nosotros los percibamos como tales. La risa ha de ser considerada, pues, como una respuesta estética más.

Es cierto, no obstante, que cuando hablamos de humor en el arte, la risa que produce suele ser más mental que física. Es raro que se manifieste de forma sonora y visible. A lo sumo, genera una sonrisa, que es una respuesta «mucho más controlada cerebralmente»⁶. A pesar de las diferencias, ambas son reacciones al humor que han de ser valoradas como gestos emocionales. Incluso las risas silenciosas también cuentan. De hecho, no hay una sola risa, sino muchas. Obedecen a impulsos imprecisos, se cuelan por cualquier resquicio y enseguida se esfuman. Al poner el foco en ellas, pretende destacarse la importancia de la consecuencia más que de la causa, del efecto más que del motivo, aunque resulte inseparable. Al fin y al cabo, en arte, lo relevante es la forma. Reímos, luego hay algo que nos ha hecho gracia. Si el chiste se explica por adelantado, ya no hay risa. Al móvil se llega después de analizar el crimen.

⁴ Friant-Kessler, 2014: 21-32.

⁵ Calvo Maturana, 2022: 9-12.

⁶ Perceval, 2015: 37.

El principal problema que plantea estudiar la dimensión risible del arte radica en la contradicción existente entre su vocación de permanencia y universalidad frente al carácter efímero y coyuntural de la risa. Nos resistimos a reír ante una obra de arte porque aspiramos a que sus valores se sitúen por encima del tiempo. La sola idea de que sus códigos puedan interferir con la realidad, con la vida, que es donde habita la risa, nos perturba. Rechazamos que la lógica del arte pueda llegar a esconder una incongruencia.

Una parte de esa incomodidad deriva de la jerarquía mental con la que apreciamos la belleza. Soy consciente de haber puesto al mismo nivel narrativo obras de grandes maestros y piezas de artistas menores. En principio, estamos más dispuestos a reír o a reconocer la risa ante una pieza secundaria —sobre todo, si se desconoce: la risa solo surge ante lo inesperado— que ante aquella otra que forma parte de nuestro museo imaginario o pertenece a un artífice reputado. Sin embargo, en lo que respecta a la risa, ambas han de ser juzgadas por el mismo rasero. Los valores añadidos o perdidos solo afectan a la fortuna crítica.

La obligación de tratar la risa con seriedad —y, al mismo tiempo, con algún toque de humor para que sea creíble— genera, como cualquier paradoja, una cierta inseguridad. Cuando Antoine de Baecque publicó en el año 2000 su trabajo sobre la cultura de la risa en el siglo XVIII, afirmó que entraba en un terreno y un método de escritura experimental⁷. Por fortuna, hoy en día, los estudios sobre los aspectos risibles del arte —no digamos las investigaciones históricas, filosóficas y antropológicas sobre el humor— cuentan con suficiente tradición como para adentrarse en este problema con bases sólidas. Quizá la experimentación —y también la razón para haber escrito este libro— reside, en este caso, en aventurarse, con todos los riesgos que supone, a abordar un periodo amplio, en el que se conectan distintas formas de reír con recursos relativamente comunes. Este criterio permite detectar continuidades, alteraciones

⁷ De Baecque, 2000: 15.

y perspectivas inesperadas que pretenden modificar los lugares comunes con los que juzgamos las obras de arte.

Para conseguirlo se han tenido en cuenta las estrategias de representación y comunicación, las variaciones interpretativas, los contextos históricos del humor y las implicaciones sociales de las imágenes. La risa que acompaña a una obra de arte obedece a muchas variables. Desde luego depende del autor y del entorno de producción, del destinatario, de sus códigos culturales, de las circunstancias de la recepción y difusión, de su ubicación y, finalmente, de su reputación posterior.

Asociamos la risa con la diversión. Por supuesto, los artistas la utilizaron para llamar nuestra atención. Reír produce bienestar. Pero toda risa es ambivalente y contradictoria. Muchas de las risas pintadas esconden vergüenza o sufrimiento. Nos sorprenderíamos de saber que puede haber más dolor en una risa que en una lágrima.

* * *

Agradezco a la Fundación Amigos del Museo del Prado haber despertado mi curiosidad por profundizar en este tema al invitarme a impartir la conferencia «La pasión de la risa. Formas de humor en el arte, una vivencia acallada en el museo», dentro del ciclo *Entre el amor y la muerte. Las pasiones del arte*, celebrado en el curso 2024-2025.

CAPÍTULO PRIMERO

Reírse con el arte, reírse del arte

Cuando el pintor valenciano José Benlliure y Gil (1855-1937) expuso en la Nacional de 1876 *El descanso en la marcha*¹ [1], que representa a un grupo de militares risueños, los críticos cómicos de aquel certamen, Salvador María Granés (1838-1911) y José Mariano Vallejo (1843-1911), compusieron los siguientes versos:

Aunque en el cuadro se ríen
no se reirán del cuadro;
pues, si bien su último término
aparece descuidado,
los soldados españoles
son unos grandes soldados².

Una cosa, pues, era reconocer la risa de los personajes, y otra, no solo distinta, sino, en este caso, inadmisibile, dada la significación de los individuos figurados, reírse del cuadro: de los soldados españoles no se ríe nadie. Ni en pintura.

La observación, por más que resulte aduladora y, al propio tiempo, frívola, ilumina las dos cuestiones que envuelven al humor

¹ c. 1876, Museo del Prado, P-5556.

² Granés y Vallejo, 1876: 39 (núm. 242).

en el arte: de un lado, la risa como representación, inherente a alguna gracia; de otro, la (posible) risa como reacción ante la contemplación de una obra. Esta no necesariamente implica la inclusión de un individuo riéndose; podría ser una anécdota cómica o una forma ridícula en su tratamiento plástico (por ejemplo, el fondo del citado cuadro sería risible por su descuido). Aunque de índole diferente, ambos aspectos están conectados entre sí.

La representación de la risa es un elemento comunicativo: los personajes ríen porque tiene sentido que lo hagan, dada la naturaleza de la situación descrita. Forma parte, por tanto, de su comprensión. Obviamente esa risa, como cualquier otra, puede provocar a su vez otra risa en el espectador por empatía. En el caso del cuadro de José Benlliure no sucede así: los críticos advierten de que no debemos reírnos porque se trata de algo muy serio. En realidad, no es el cuadro el que está excluido de la risa, sino el motivo. En consecuencia, según la argumentación de los humoristas, habrá otros cuadros de los que sea lícito reírse y, por supuesto, asuntos que puedan movernos a risa. La risa, en definitiva, forma parte de la percepción. Unas veces obedece a códigos culturales inherentes a la pieza, conservados o recuperados por la historiografía (igual que cualquier otro aspecto de una obra de arte); otras veces se gesta en interpretaciones subjetivas, en función de lo que *imagine* el espectador.

Como se sabe, la risa, también cuando está provocada por el arte, surge de forma imprevisible, así que resulta un tanto inútil poner límites. Lo más gracioso es lo inesperado. Depende de factores que ni el artífice de la broma es capaz de controlar, y, por supuesto, puede manifestarse en el más serio de los momentos. La aparente gravedad del arte no excluye, pues, la risa.

El humorista francés Pierre Desproges (1939-1988) afirmó que «uno se puede reír de todo, pero no con todo el mundo»³. Habría que añadir que uno tampoco puede reírse en cualquier lugar ni en cualquier momento. La risa, por tanto, no solo depende del qué, sino

³ Citado por Friant-Kessler, 2013: 1.

del con quién y, por extensión, del dónde y del cuándo. Ante una imagen calificada de *artística*, estas cuestiones resultan decisivas.

DONDE SE ESCONDE LA RISA

Con frecuencia, los motivos que inducen a risa no se encuentran en lugares muy visibles. Pueden ocultarse dentro de la misma obra, sin que se aprecien de manera ostensible. Se advierten muchos en el arte medieval, desde decoraciones casi inaccesibles en iglesias hasta elementos más o menos graciosos enmascarados en letras capitales de los libros miniados o en las misericordias de los coros⁴. Al respecto se ha señalado la marginalidad de figuras cómicas y paródicas —los locos, por ejemplo— tanto en el ámbito de lo real como en su representación en los bordes de los manuscritos⁵.

Incluso en pinturas posteriores de carácter religioso pueden aparecer figuras cómicas, que pasan desapercibidas en una primera mirada o resultan inapreciables, dada su ubicación, como ese personaje bufonesco que asoma en una *Adoración de los Pastores* del *Retablo de la Virgen del Popolo* de la catedral vieja de Salamanca⁶. Una vía de escape para sermones aburridos.

En época moderna, los ocultamientos son bromas intencionadas. A modo de divertimento, un cantero catalán grabó en lo alto del monumento a las Cortes de Cádiz, en esta ciudad, concebido y concluido durante el reinado de Alfonso XIII, una inscripción en favor de la república, inapreciable a simple vista. Descubrir estas *anomalías* nos divierte.

Otras veces, la obra humorística queda velada por su privacidad. Durante la Edad Moderna, las recomendaciones sobre el carácter reservado de obras que pudieran inducir a risa fueron fre-

⁴ Galván Freile, 2004.

⁵ Antoine-König, 2024a: 20.

⁶ c. 1553; Hervás, 2024: 160.

cuentas. El cardenal Gabriele Paleotti (1522-1597) aceptaba el humor que podían producir las pinturas ridículas «a condición de que se conserven en lugares específicos, mostradas en circunstancias precisas o acompañadas por un comentario oportuno o mostradas raramente»⁷. La recomendación no estaba exenta de contradicciones: otro cardenal, García de Loaysa (1534-1599), vetó pinturas que provocaban risa mientras que las toleraba en su colección privada⁸.

La cuestión, por tanto, está muy ligada a circunstancias de compradores y comitentes. Como se ha estudiado, en el Renacimiento muchas pinturas fueron realizadas para entretener a sus poseedores⁹. En la España del siglo XVII, el interés hacia la pintura de género, en la que se ha reconocido un componente cómico, se corresponde con «una aristocracia cosmopolita, culta y viajera [...], una élite formada por miembros de la jerarquía eclesiástica y la alta nobleza, gobernadores o personas muy próximas al rey»¹⁰. El burgués decimonónico admitía con agrado temas humorísticos en el espacio reservado de su residencia mientras que los descartaba en lugares representativos.

La colocación de las piezas permite comprender su carácter. La consideración de «cuadro de entretenimiento» de la pintura de Diego Velázquez (1599-1660) *El triunfo de Baco* o *Los borrachos*¹¹ se ha relacionado con su colocación en una de las paredes del dormitorio del rey¹². La diferencia entre dos cuadros de Francisco de Goya (1746-1828), compositivamente muy similares, *El albañil borracho*¹³, sostenido por dos figuras que ríen, y *El albañil herido*¹⁴,

⁷ Recogido por Alberti, 2015: 21.

⁸ Hervás, 2024: 204.

⁹ Barolsky, 1978.

¹⁰ Hervás, 2024: 165 y ss.

¹¹ 1628-1629, Museo del Prado, P-1170.

¹² Marías, 1999: 72-77 (citado por Peña Díaz, 2018: 237).

¹³ 1786, Museo del Prado, P-2782; Luna, 1996: 319-320 (núm. 39) [texto de Margarita Moreno de las Heras].

¹⁴ c. 1786-1787, Museo del Prado, P-796; Luna, 1996: 320-321 (núm. 40) [texto de Margarita Moreno de las Heras].

cuyos portadores presentan, en cambio, un semblante apesadumbrado, se ha relacionado con las normas del decoro: el segundo, más serio que el primero, habría sido concebido así por estar destinado a un lugar semipúblico como era el comedor real.

No cabe duda de que hay lugares más propicios que otros para la contemplación de imágenes humorísticas (y, en general, para su comprensión en términos risibles). Una taberna o un club privado, en el siglo XIX, puede estar decorado con pinturas chistosas, aunque estén realizadas por artistas que se tomaban su trabajo con seriedad. Ignacio Zuloaga (1870-1945), Manuel Losada (1865-1949) y Anselmo Guinea (1855-1906) participaron en la ornamentación del local de una sociedad recreativa bilbaína que tomó el paródico título de *El Escritorio*, también conocida como *Kurding-Club*, una *inglesización* del término «curda», prueba de la graciosa sublimación de la ebriedad. Zuloaga es autor de *El amanecer*, «divertida escena en la que se describe el estado que se supone solía ser habitual entre los integrantes del Kurding cuando, tras una noche de juerga, les alcanzaba el amanecer». Losada pintó dos cuadros, *Las Walquirias*, ejecutado en «un tono jocoso [...], acorde con el carácter lúdico del lugar», que se ha interpretado como una farsa de la *Fantasia de Fausto* de Fortuny, y *La escapada*, donde «una larga fila de fieles», la masa, se dirige hacia una ermita, mientras tres individuos «toman un rumbo diferente al marcado por la Santa Madre Iglesia». El de Guinea se titula *La fuente del conocimiento* [2], «símbolo de la borrachera» —como explicara Leopoldo Gutiérrez Abascal (1868-1918) a Miguel de Unamuno (1864-1936) en 1896—, donde los personajes representados, en un ritual paródico, veneran a la diosa que les proporciona sus placeres¹⁵.

Xavier Nogués (1873-1941) decoró la bodega de las Galerías Laietanas de Barcelona con el mismo humor satírico que aplicó a

¹⁵ González de Durana, 1998-2001: 40-45. Salvo *La escapada*, en una colección particular, las otras tres pinturas, realizadas entre 1895 y 1896, se conservan hoy en la colección de la Sociedad Filarmónica de Bilbao.

sus caricaturas. Uno de los plafones incluye todo un elogio a la juerga etílica: «La carn fa carn, e lo pa fa pança / mas lo vi mena la dança»¹⁶ [3].

Cuadros burlescos en lugares destinados a la diversión responden a una lógica. Sin embargo, cuadros serios —un retrato de aparato, por ejemplo— ubicados fuera de contexto se prestan a chanza: «Nada más risible que ver uno de esos retratos de figurón de Luis XIV presidiendo una exposición de automóviles»¹⁷. En arte, la risa también surge del extrañamiento.

EL MUSEO (NO) ES UN LUGAR PARA REÍR

En el año 1990, una carta dirigida a la redacción de un periódico denunciaba, con ironía, la embarazosa situación en que se habían visto envueltos una pintora y un profesor de dibujo por haberse reído en un museo, hasta el punto de ser obligados a pasar una noche en comisaría: «¿Acaso creían que podía quedar impune una falta de respeto tan brutal? ¿No sabían estas personas que la risa es cosa obscena? Hay que estar vigilantes, ¡la frivolidad nos acecha! [...]. No lo olviden señores: los museos son para llorar»¹⁸.

Recientemente, un ilustrísimo académico ha recordado que «para divertirse ya había otros lugares», y ha comparado la visita a un museo con una operación quirúrgica, que «no solo no es divertida, sino que puede ser terriblemente angustiada»¹⁹. El museo es un lugar de conocimiento, un camino asociado siempre al sacrificio y el sufrimiento. El paralelismo tiene que ver con su rechazo a la trivialización que eventualmente pueden llevar a cabo las exposiciones temporales. La risa tergiversa la naturaleza de los hechos. En

¹⁶ 1915, Barcelona, MNAC, inv. 042 412-000.

¹⁷ Gutiérrez Abascal, 1927: 1.

¹⁸ Angoloti, 1990: 12.

¹⁹ Fontbona de Vallescar, 2025.

el ámbito académico, el pasado es muy serio; no se aceptan, así como así, el entretenimiento ni la frivolidad de los contenidos.

En efecto, los museos, sobre todo aquellos en los que se exponen obras de grandes maestros antiguos, son lugares poco proclives al humor. Ningún vigilante está dispuesto a tolerar la risa. Tampoco los visitantes esperan reírse allí. Las risas de antaño se diluyen; las que pudieran surgir de una mirada contemporánea resultan improcedentes. Podría pensarse que su elisión es comparable a la pérdida de sentimiento devocional ante asuntos religiosos, o de complicidad ideológica ante temas políticos, por ejemplo. En parte es así, desde luego, aunque, en estos casos, suelen darse por implícitos para su adecuada comprensión histórica. Son razones muy respetables para tenerlas en cuenta. En la inoportunidad de la risa en los museos confluyen otras causas, inherentes unas al humor como problema, asociadas otras a las circunstancias expositivas. La recuperación de la risa pasa por una toma de conciencia de todas ellas. Al fin y al cabo, se trata de convenciones. He aquí un decálogo.

En primer lugar, hay que considerar la temporalidad del humor, más allá incluso de la conservación de las piezas en un museo (aunque en este es mucho más importante porque su reputación es permanente). Las causas de la risa se olvidan pronto, por más que en muchos casos se conserven sus procedimientos. Es difícil dejarse llevar por la comicidad de otra época, de otros individuos, de otros contextos. A diferencia de una creencia, un dolor o un deseo de otro, con el que creemos llegar a identificarnos, la risa solo cobra sentido en un determinado momento. La recuperación de ese momento desdibuja el chiste.

En segundo lugar, el museo desnaturaliza las piezas que exhibe, margina su función primitiva por cuanto tiende a presentarlas de acuerdo con intereses estéticos y culturales actuales. La desfuncionalización de las obras de arte, consecuencia de su integración en un discurso museográfico, ha contribuido a diluir las pretensiones jocosas originales, igual que ha ocurrido con cualesquiera otras intenciones. La percepción de que el humor resulta una cuestión im-

propia o secundaria a la creación artística, sobre todo como provocación al espectador actual, tiene que ver, en gran medida, con la desubicación de las piezas y los nuevos contextos de contemplación.

En tercer lugar, el museo configura un canon. La norma es incompatible con la risa. Es precisamente su transgresión lo que invita a reír. La risa nace de una incongruencia, lo que genera una especie de incompatibilidad intrínseca entre arte y risa²⁰. El museo no puede permitirse que sus modelos estéticos o sus patrones morales sean cuestionados. Quien se ríe de ellos ha de quedar excluido.

En cuarto lugar, el museo implica una manera de ver, de conocer e, incluso, de comportarse en su interior. El museo instruye, adoctrina, socializa en valores. La educación reprime la risa²¹. A carcajadas ríen el pueblerino y el ignorante, el bárbaro y el desinhibido, el loco y el marginal. El museo es un espacio de cultura, de urbanidad, de respeto.

En quinto lugar, la ambigüedad que acompaña a cualquier risa genera temor. La diversión en la que no participamos es excluyente. Pero si nos implicamos, corremos el riesgo de hacer el ridículo. Hay un miedo a reír, a perder la dignidad, sobre todo en un lugar solemne como el museo. Puede, incluso, llegar a avergonzar. Se cuenta que Luis XIV, al contemplar las escenas vulgares de David Teniers (1610-1690), las excluyó: «fuera de aquí estos engendros»²².

En sexto lugar, aunque los museos, de cualquier índole, se han convertido hoy en día en referentes de ocio, actividad ligada de suyo a la diversión y a la risa, esta transformación no ha afectado del mismo modo a los museos históricos que a los de arte contemporáneo o, por supuesto, a los que guardan otro tipo de objetos. Que en nuestros días se hayan creado museos dedicados al humor o la felicidad demuestra que el resto no lo son, o no lo son primor-

²⁰ Fibicher, 2012: 9.

²¹ Perceval, 2015: 113 y ss.

²² *Ibíd.*: 167.

dialmente. El pasado se percibe como una experiencia cultural seria. Con la historia uno se entretiene con admiración. La risa que pudiera colarse suele ser anacrónica.

En séptimo lugar, si el museo es un lugar representativo, un emblema de la política cultural de nuestro tiempo —de poder, en definitiva—, necesariamente ha de quedar alejado de la risa. Con frecuencia, el humor ha sido considerado un instrumento de burla. Una reacción hilarante ante una obra de arte se ha relacionado con la descalificación de lo que representa. El humor cuestiona la autoridad, ataca la lógica que la sostiene. En definitiva, plantea un conflicto que desestabiliza (o puede llegar a hacerlo). Por eso, el poder se previene: «La risa ha sido vista con reticencia por las élites [...] porque temen que alguien se esté riendo de ellas»²³.

En octavo lugar, los museos históricos preservan, aunque sea de manera tácita, las motivaciones religiosas, políticas o representativas que han alentado la creación artística durante siglos, sin duda dominantes: ni una imagen sagrada, ni un símbolo de poder ni un retrato son asuntos que puedan despacharse o interpretarse a la ligera. Pero el hecho de que hasta la más banal escena de género se conserve en aquel templo por su belleza, una percepción de la que nadie es capaz de reírse, coarta la risa.

En noveno lugar, consecuencia en gran parte de lo anterior, el humor ha sido contemplado como un tema marginal o poco relevante, incluso superficial o banal, relacionado con la jerarquía de los géneros y, en particular, con el menor aprecio que se ha otorgado a la pintura anecdótica o de costumbres, que es la vertiente más propensa al humor. El cartón para tapiz *Gatos riñendo*, de Francisco de Goya, por ejemplo, fue considerado en el catálogo del Museo del Prado de 1870 como «obra sin autor [...] que carecía de valor artístico»²⁴. Su aspecto gracioso, que se mantiene todavía hoy, prue-

²³ *Ibid.*: 30.

²⁴ 1786-1787, Museo del Prado, P-6323; Luna, 1996: 326 (núm. 46) [texto de Margarita Moreno de las Heras].

ba de su utilización en objetos de *merchandising*, le restaba valor. ¡Cómo podía compararse con la carga de los mamelucos o los fusilamientos del tres de mayo!

En décimo y último lugar, la historiografía artística ha ocultado la importancia festiva y lúdica del arte²⁵. A pesar de que la filosofía ha mostrado un constante interés hacia el humor, los discursos teóricos sobre el arte han primado lo serio sobre lo cómico. Su carácter inestable, contradictorio y ambiguo se presta poco a la permanencia que se espera del conocimiento científico²⁶.

DONDE CAMPEA LA RISA

Al mismo tiempo que se creaban los museos en el siglo XVIII, aparecían también las exposiciones artísticas. Mientras que en aquellos el humor quedaba relegado, en estas se favorecía. La misma cultura ilustrada que ocultaba la risa del arte contribuyó a potenciarla. Se trata de un proceso en paralelo. Lo que cambia es el objeto, el momento y el lugar. La piedra de toque es el canon: los artistas que mostraban sus obras en salones y certámenes quedaban sometidos a crítica. Uno podía alabarlos o despreciarlos. La risa es un testimonio de que estaban vivos. El museo mata la risa.

Visitar las exposiciones para reírse de (o con) los cuadros era una costumbre habitual en París. Indicaba el aprecio («poner precio» es una de las acepciones de la palabra, que pude tener sentido real o figurado, aunque quizá sería más apropiado hablar de «desprecio») hacia el arte. El pintor Antoni Fabrés (1854-1936) cuenta que, desde los organizadores hasta los miembros del jurado, desde estudiantes y pintores hasta el público movido por la curiosidad, acudían a los salones «a ver pasar los cuadros para silbar a este, reír-

²⁵ Hervás, 2024: 17-19 y 71 y ss.

²⁶ Green, 2009: XXIII.

se de aquel, chancearse con el otro y bromearse hasta con lo no bromeable»²⁷.

Lo mismo sucedía en España. En la Exposición Nacional de 1912 era «corriente reír, dada la *mamarrachez* de algunos trabajos presentados»; aunque un supuesto interlocutor de Adolfo Sánchez Carrere (1883-1941), que firmaba el artículo donde se emite esa opinión, sostenía que él jamás se ríe «cuando de juzgar una obra de arte se trata. Me parece una grosería»²⁸.

Para reírse de las novedades artísticas no se requería ninguna preparación específica. Bastaba algún tipo de interés hacia el fenómeno expositivo. Cualquiera tenía la libertad para llevar a cabo una reinterpretación cómica a su manera. Aunque, por supuesto, había quien se molestaba por esta especie de libertinaje (la risa siempre duele): «Un artista ejecuta una obra [...], un cuadro, una estatua [...], y todo el mundo se cree facultado [...] para reírse del cuadro o de la estatua»²⁹.

En realidad, la risa que acompaña a una exposición de pintura moderna se debe, ante todo, a la predisposición crítica con la que cada uno se enfrenta a lo que se interpreta como transitorio. El visitante acude preparado para cuestionar lo que ve y, como consecuencia, a reírse. Mientras que el museo favorece la aceptación y la interiorización, la exposición incita al debate y, por tanto, a la compañía, al diálogo, a la comunicación colectiva, ya sea en el local o a través de un medio pasajero como la prensa o el catálogo cómico. La reflexión sobre el arte del museo exige estudio y medida; se pretende tan permanente como las propias obras; la actualidad artística, en cambio, ligada a una circunstancia, conlleva inmediatez, controversia, provocación. Su humor es efímero.

Por eso, algunas risas pasadas se vuelven hoy en contra de quienes las promovieron. Las risas de desprecio son siempre un arma de doble filo. Un crítico español comentaba en 1877 con desdén una

²⁷ Recogido por Quiney, 2019: 110.

²⁸ Sánchez Carrere, 1912: 7.

²⁹ «La prensa y la justicia», 1889: 2.

de las muestras impresionistas: «Las exposiciones llamadas de los *rehusados* son obras de arte de primera clase al lado de estos mamarrachos. Los concurrentes se ríen a carcajadas a la vista de estos cuadros y se comunican sus impresiones»³⁰. El Impresionismo puede gustar o no, pero cuesta creer que alguien se riera entonces, y aun menos hoy, de escenas tan inocentes, y mucho menos a carcajadas. Más bien se trataba de una invitación a burlarse de una forma de pintar. La risa es una expresión metafórica de rechazo.

Por supuesto, en el Salon des Refusés, en Francia, también conocido por el despectivo término de *dépotoir* [«basurero»], o en las llamadas Salas del Crimen, en España, el público ya iba predispuesto a reírse: «Lo deplorable, lo risible, se agrupa en tres o cuatro salas (las famosas y divertidas “salas del crimen”）」³¹. Tales salas eran ya una invitación a reír. Es probable que, cuando se suprimió la Sala del Crimen en la Exposición Nacional de 1884, que acabaría por desaparecer, el público se sintiera desorientado, sin llegar a saber de qué podía reírse y de qué no³². Los códigos de la risa son compartidos.

Todo ello nos habla de la estrecha relación entre risa, gusto y circunstancia vital. Las pinturas actuales que se mostraban en las exposiciones eran creaciones muy humanas, al fin y al cabo. Les aguardaba un proceso más o menos largo antes de su sacralización, cuando ya nadie se atrevería a reírse de ellas ni con ellas. Nos acabaríamos riendo de sus burladores.

EL HUMOR DEL ARTE COMO CULTURA ESTÉTICA GRUPAL

Todos los estudiosos del humor coinciden en afirmar que la risa es un acto social. Necesita de un grupo y se fundamenta en una comunicación interpersonal. Exige pensar más allá de la circuns-

³⁰ S. R., 1877: 2.

³¹ Pantorba, 1922: 1.

³² Pla, 1884: 374.

tancia presente³³. Hasta obras realizadas para consumo privado, incluso aquellas de carácter cómico, como la caricatura, pierden su componente humorístico «al no procurar su acceso público y no poder obtener la respuesta de retroalimentación necesaria, es decir, el resultado transgresor que motivó su creación»³⁴.

El grupo que identifica una risa es de muchos tipos. Sin duda la capacidad de comprender el humor en una obra de arte tiene que ver con la formación cultural, ante todo: por ejemplo, si uno desconoce el significado del Juicio de Paris, nunca entenderá la parodia pintada por Federico Jiménez Fernández (1841-1910), donde un gallo contempla con atención a tres gallinas detrás de una manzana³⁵ [4].

La identidad de clase —mucho más en cuestiones artísticas, donde los imaginarios del poder son siempre relevantes— es capital para valorar el uso y la interpretación del humor. El cortesano se divierte de manera distinta «de los idiotas, de los payasos estúpidos y los bufones»³⁶; la risa refinada de la burguesía tiene poco que ver con las jergas de las barriadas industriales. Hay risas de derechas y de izquierdas, risas distintas según la pertenencia a un determinado grupo social: no se ríe de las mismas cosas un militar que un eclesiástico, un juez que un reo.

Al igual que cualquier otra reacción cómica, la risa también depende de identidades de género, de origen, de religión o de edad, entre otras. Sin embargo, no deja de resultar curioso que, de todas las restricciones grupales del humor, las que gozan de más predicamento, no solo en el lenguaje cotidiano sino, incluso, entre estudiosos del fenómeno, tienen que ver con supuestas variantes nacionales. El nacionalismo ha impregnado nuestro imaginario de tal modo que se diría que la risa encierra una suerte de patriotismo excluyente.

³³ Perceval, 2015: 39.

³⁴ Álvarez Junco, 2015: 104.

³⁵ c. 1882, Museo del Prado, P-3778.

³⁶ Minois, 2000: 280 y 450.

Aunque la cuestión no está exenta de opiniones contrarias, se trata de una óptica, muy presente desde el siglo XIX, que afecta retroactivamente a la interpretación de cualquier forma de humor en el pasado, incluyendo el arte. En parte tiene que ver con un deseo de clasificar al otro, pero también con la asociación de la risa con lo popular, con el pueblo.

En el caso del arte, cuya trascendencia social e identitaria es incuestionable, existe una explicación que tiene que ver con el papel representado por las escuelas pictóricas configuradas en la Edad Moderna, que terminaron por asociarse a una cultura nacional. En realidad, el llamado humor de un determinado lugar nace en un contexto espaciotemporal, que afecta a una colectividad y se proyecta más tarde sobre un marco político. Solo en ese sentido tiene justificación referirse a él. De hecho, el humor de las imágenes es tan permeable como las imágenes mismas.

El caso de la pintura holandesa es muy sintomático. La importancia que tuvo el humor en la vida cotidiana de los Países Bajos durante el siglo XVII, con elocuentes repercusiones en la pintura, está ligada a unas circunstancias sociales, económicas y culturales específicas³⁷. Sin embargo, la dimensión cómica de aquellas obras ni es inamovible en el tiempo ni incomprensible para otros. De hecho, el papel de referencia de los pintores holandeses en la configuración de una corriente de «pintura jocosa» en otros lugares es frecuente³⁸, lo que quiere decir que suscitaban una identificación con lo que expresaban.

El pintor Cornelis Saftleven (1607-1681), por ejemplo, es autor de un cuadro que ilustra, a través de una divertida escena con animales humanizados, el refrán holandés: «Quien va a juicio por una vaca puede quedarse en casa y regalar otra»³⁹ [5]. Alude al sinsentido de emprender acciones legales por asuntos menores,

³⁷ Tummers, Kolfin e Hillegers, 2017: 8 y ss.

³⁸ Palomo, 1905: 1.

³⁹ 1629, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, núm. inv. 1768.

al tiempo que pone en entredicho la fe en la justicia. Esa percepción no es ni mucho menos privativa de los holandeses del siglo xvii, como tampoco la utilización de animales para hacer bromas. En España, sin ir más lejos, hay numerosos refranes con consejos similares, entre otros: «Más vale un mal acuerdo que un buen juicio».

Minois aprecia diferencias nacionales en el modo de reír, al menos, desde el Renacimiento. Reconoce en Italia el uso de un lenguaje macarrónico y seudopopular que ridiculiza los sentimientos y uno de cuyos ejemplos es la *commedia dell'arte* como metáfora caricaturesca de la existencia, ligada a la alegría⁴⁰. Pero el interés cómico de este motivo por parte de los artistas va más allá de su origen transalpino.

Los tópicos sobre el humor francés, tales como la impertinencia o la falta de decoro, también están muy extendidos. Pero, en realidad, nacen de la extrapolación de contextos que, sin duda, son muy diferentes entre sí. Junto a un gusto por el humor libertino del xviii⁴¹, el revolucionario Joseph-Antoine Cerutti (1738-1792)⁴² defiende la alegría propia de sus conciudadanos, fundamentada en una inteligencia social y en la humanización. Un crítico español, en cambio, habla, a principios del siglo xx, del humor mundano propio de los franceses⁴³, sin duda condicionado por el imaginario parisino de la *belle époque*.

El humor inglés se tiene por ingenioso —como si cualquier tipo de humor no lo fuera—, irónico —el auténtico humor siempre ironiza— y mordaz —la benevolencia no es precisamente una cualidad de ningún humorista— y esconde pretensiones serias, dualidad consustancial a cualquier humor. Minois apunta la afición de los ingleses hacia la excentricidad y el dis-

⁴⁰ Minois, 2000: 272.

⁴¹ *Ibid.*: 451.

⁴² De Baecque, 2000: 158.

⁴³ Palomo, 1905: 1.

parate, con alardes de vanidad intelectual⁴⁴. La supuesta superioridad del humor inglés tiene que ver, en el fondo, con factores distintos del humor⁴⁵. En todo caso, suelen ocupar una posición preeminente en este campo: se ha dicho que los mejores humoristas se los debemos a un pueblo melancólico como los ingleses⁴⁶.

El humor español, percibido como más brutal, se ha relacionado con la picaresca⁴⁷, un aspecto que tampoco es privativo de nadie. Tiene que ver con una supuestamente escasa predisposición del español para reír. El granuja es, en realidad, un personaje muy amargo. En el siglo xviii estuvo muy extendida la idea de que era «la gravedad el carácter distintivo» de España y Portugal, según escribiera Montesquieu (1689-1755)⁴⁸. La idea caló entre los críticos de arte del siglo xix: «Brilla poco la risa en nuestros cuadros. Somos un pueblo que guardamos mucho luto en el corazón y mucho llanto en los ojos. Por este lado, nuestros artistas son los genuinos descendientes de Ribera y Zurbarán»⁴⁹. A comienzos del siglo xx llegó a hablarse de la imposibilidad del español para reír: «Pocas veces hemos reído nosotros de alegría, de esa alegría sana y deliciosa que ha creado el humorismo inglés y norteamericano [...]. Nuestra sátira ha sido siempre brusca, y nuestra ironía cruel [...]. La risa ibérica ha sido dolorosa siempre, una mueca eterna en los labios»⁵⁰. El contrapunto triste de una risa suele ser inseparable del impulso que la motiva.

⁴⁴ Minois, 2000: 453.

⁴⁵ Manso, 1923: 9-10.

⁴⁶ Kayser, 1964: 62-63.

⁴⁷ Minois, 2000: 273.

⁴⁸ Recogido por Calvo Maturana, 2022: 26-27.

⁴⁹ Siles, 1892: 567.

⁵⁰ Noel, 1917: 1.

La mayor parte de la risa que despierta una obra de arte tiene una vertiente despreciativa, ya sea por la extravagancia del tema tratado o por la reinterpretación argumental o formal que lleva a cabo el espectador. Esa percepción tuvo una amplia repercusión desde el siglo XVIII en relación con la crítica, como se ha dicho. En el caso de España, tanto las parodias gráficas⁵¹ como los catálogos en verso de las exposiciones nacionales contribuyeron durante el siglo XIX a familiarizar al público con la idea de que el arte, al menos el arte moderno, podía ser ridiculizado y, por tanto, susceptible de hacer reír. Bazán de Huerta ha estudiado la función de estos opúsculos, concebidos «para usar durante la visita, a modo de guía jocosa», con los que se aseguraba el «entretenimiento»⁵². Reírse del arte (o con el arte), que se tenía por un asunto serio, resultaba tan divertido como burlarse de cualquier símbolo del poder. En ese sentido, era una forma de desahogo, una liberación. Todo mito tiene su envés.

Cabe pensar que este tipo de publicaciones contribuyeron a extender eventuales interpretaciones cómicas de obras de arte realizadas en otras épocas. Bastaba sacarlas de contexto. En todo caso, la ridiculización de la actualidad estuvo más centrada en aspectos formales, por lo que ha de entenderse como una forma de censura a sus creadores, tamiz al que los antiguos maestros ya no estaban sometidos.

En general, todo aquello que se interpreta como un error de ejecución causa risa, como el *Estudio de cabeza* de Alberto Comelerán y López (1853-1909), expuesto en la Nacional de 1876: «Por doble sistema estudias / pues haces en la obra misma / un estudio de cabeza / y, al mismo tiempo, de risa»⁵³. Se acusa a As-

⁵¹ Reyero, 2022: 139-261.

⁵² Bazán de Huerta, 2020: 57.

⁵³ Castillo y Soriano, 1876: 12 (núm. 58).