

**130**

ottobre/novembre

**2015**

ENGRAMMA • 130 • OTTOBRE-NOVEMBRE 2015  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-75-1

# Staging Mnemosyne

a cura di Daniela Sacco, Emily Verla Bovino

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-75-1

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla  
bovino, giacomo calandra di rocolino, nicole cappellari, olivia sara carli, giacomo  
cecchetto, claudia daniotti, silvia de laude, francesca dell'aglio, simona dolari, emma  
filipponi, alberto giacomini, silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli,  
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt  
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

*this is a peer-reviewed journal*

## SOMMARIO • 130

- 5 | STAGING MNEMOSYNE. EDITORIALE DI ENGRAMMA 130  
Daniela Sacco, Emily Verla Bovino
- 8 | LA MATRICE TRAGICA DELL'ATTO ARTISTICO. RISONANZA TEATRALE NEI  
CONCETTI DI *DENKRAUM* E *PATHOSFORMEL* DI ABY WARBURG  
Daniela Sacco
- 23 | WANTING TO SEE DUSE, OR, ON GOSKA MACUGA'S PREPARATORY  
*NOTES FOR A CHICAGO COMEDY*, INSPIRED BY ABY WARBURG-AS-  
AMATEUR-PLAYWRIGHT  
Emily Verla Bovino
- 97 | PREPARATORY NOTES FOR A CHICAGO COMEDY  
Goshka Macuga, in collaboration with Dieter Roelstraete
- 145 | ATLANTE IMMEMORABILE. VIRGILIO SIENI A PALAZZO STROZZI (FIRENZE,  
12 APRILE 2014)  
Stefano Tomassini
- 168 | PER UN'ESTETICA DELL'INTERVALLO. ECHI WARBURGHIANI NELLA REGIA  
LIRICA DI FEDERICO TIEZZI  
Biagio Scuderi
- 184 | HORROR ON STAGE IN THE DUTCH REPUBLIC. RE-THINKING A TABLEAU  
VIVANT FROM JOOST VAN DEN VONDEL'S *GYSBREGHT VAN AEMSTEL*  
(1637)  
Tim Vergeer
- 209 | ITINERARI SCENICI E COMPOSITIVI ATTRAVERSO LA NINFA E L'ATLANTE DI  
WARBURG  
Agata Tomsic, ErosAntEros

- 217 | LA LINGUA DI ATLANTE. ABBECEDARIO DEL TEATRO DI ANAGOOR  
Un'intervista a Simone Derai a cura di Lisa Gasparotto
- 240 | A GHOST DANCE IN THE RIPPLES OF A WELL CRADLE. EXTRACTS FROM JUN  
TANAKA'S *ABY WARBURG: THE LABYRINTH OF MEMORY* (2001)  
Introduced and edited by Emily Verla Bovino
- 252 | *PATHOSFORMELN* DE LO CÓMICO EN EL GRABADO EUROPEO DE LA MODERNIDAD  
TEMPRANA. EXTRACTS FROM *IMAGEN Y LA RISA* (2007)  
José Emilio Burucúa

# *Pathosformeln* de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana

Extracted from *Imagen y la Risa* (2007)

José Emilio Burucúa<sup>1</sup>

What is the relationship between the theatricalization of the social and the circulation of images of humorist laughter when prevailing notions of the human are in crisis? How is it that sophisticated images created



by familiarity with an elite aesthetic tradition can still manage to provoke laughter among those not trained to make educated associations? In this excerpt from *Imagen y la Risa: Las Pathosformeln de lo Cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana* (2007), Argentinian historian of art and historian of science José Emilio Burucúa works with a selection of engravings from the collection of French Abbot Michel de Marolles (1600 – 1681) to explore the expressive dynamics of humorist laughter in fifteenth and sixteenth century European print economies. From figures like the anti-nymph,

1 José Emilio Burucúa (b. 1946, Buenos Aires) is among the most important Warburg scholars in Latin America. He studied the history of art and the history of science at the Universidad de Buenos Aires and worked with Carlo del Bravo and Paolo Rossi for a period in Florence while in the process of dissertation research. He is the author of numerous books and articles including his most well-known work *Imagen y la Risa* (*The Image and Laughter*, 2007), as well as a definitive introduction to Aby Warburg that includes a section on Warburg's impact on Italian scholars: *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (2003). Other publications include *Corderos y elefantes* and *Nuevos aportes acerca del problema de la modernidad clásica* (2001), *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte* (2006). He has been a visiting professor at the École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris and was a Winter Scholar at the Getty Research Institute. In 2009, the *Getty Research Institute's journal Art in Translation* printed the translation *Reflections on the Painting of Alejandro Puenta, the Notion of Pathosformel, and the Return to Life of Mortally Wounded Civilizations*. In 2014, Burucúa published *The Absent Double: Representations of the Disappeared*, a collaborative article with Nicolas Kwiatkowski that uses *Pathosformel* to analyze the portrayal of historical massacres.

the grotesque, the monstrous and the absurd to scenes of irreverent experiments, twisted allegory and celebrations of symbolic characters, the essay concludes with the identification of what Burucua calls “the comic *Pathos formel* of impossible convergence [la *Pathosformel* cómica de la convergencia imposible], a problem of energy he names “an unresolvable tension and conflict.” [una tensión y un conflicto insolubles]. This *Pathos formel* that Europe creates at a moment of intense conflict -- from the invasions of Italy to the Northern wars and new expressions of political emancipation in Holland and England – is not the tragic absence of a solution but rather the comic effect of multiplicity and simultaneità in a proliferation of coexisting contradictory paths.

### Extracted from chapters three and six

Tal vez haya sido la colección de Michel de Marolles, abate de Villeloin (1600-1681), la que contuvo uno de los corpora de grabados cómicos más admirable del siglo XVII. Hacia 1666, Marolles había juntado 123.000 piezas, realizadas por más de 6000 maestros, en 400 grandes volúmenes, a los que debían de sumarse otros 120 pequeños biblioratos. En aquel año, el clérigo de Villeloin realizó e imprimió el catálogo de su calcoteca, “digna de la biblioteca de un rey” (Marolles 1666, in-12º) para el caso en que, por causa de la debilidad de su vista, ya no le resultase accesible su contemplación y se viese en la necesidad de venderla. Marolles encontraba en las estampas un medio privilegiado para el conocimiento de la historia, de las ciencias divinas y humanas y de las bellas artes. Los grabados habían puesto frente a sus ojos los combates de tierra y de mar, los retratos de los hombres ilustres, los árboles genealógicos, las vestimentas de las naciones y sus ceremonias, las ciudades, las divisas y los emblemas, los edificios, las estatuas, las medallas y monedas, las máquinas de la guerra y de las artes mecánicas, los torneos, las cabalgatas y mascaradas, hasta las torturas, masacres y suplicios. “Ni siquiera los proverbios fueron olvidados” declaraba Marolles “ni muchas aventuras graciosas, porque nada quise descuidar en cuanto a este tipo de curiosidad” (Marolles 1666, 7-13). El volumen CXCVII del *Catalogue* era un libro de *Facéties*, “es decir, de cosas bufonas y grotescas, compuesto de varias piezas de varios Maestros de todos los países, 1034 piezas” (Marolles 1666, 105). En 1667, Colbert compró la colección de Marolles para la biblioteca del rey de Francia, que de allí pasó al Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France, donde todavía se encuentra y donde me serví de ella para escribir este artículo. Agreguemos que Marolles fue traductor importante de la literatura latina al francés. Hasta el siglo XVIII, descollaron sus versiones de Terencio, Catulo, Propertio, Juvenal, Persio, Marcial, etc.

Otras consideraciones nos imponen cautela a la hora de aceptar sin más aquella conclusión bajtiniana que apuntamos en torno a lo alto vs. lo bajo, lo letrado vs. lo popular, el gran arte de la pintura y la escultura vs. el arte del grabado. Nótese que, ya en la primera mitad del siglo XVI - y el proceso fue en aumento de 1550 a 1700 -, los talleres que realizaban los grabados eran empresas enormes y complejas, sobre todo en los Países Bajos y en Francia, donde concurrían los trabajos y los esfuerzos de los artistas creadores de las imágenes, de los dibujantes que transportaban esas representaciones a los tacos de madera o las planchas de cobre, de los estampadores que las imprimían, amén de una nube de asistentes que cortaban el papel, ayudaban en la prensa, inspeccionaban la calidad de los resultados de impresión, compaginaban los cuadernillos de láminas para la venta. Los grabados llevaban la marca de tanto empeño conjunto en la triple inscripción, generalmente visible sobre el margen inferior de las láminas: *Fulano pinxit o invenit, Mengano delineavit o sculpsit, Zutano excudit o fecit*<sup>2</sup>. En segundo lugar, los grabadores, esto es, los empresarios y dueños de los talleres, los que *excudebant vel faciebant*, poseían generalmente una cultura amplia, letrada y a menudo tan exquisita que no sólo trataban en pie de igualdad con los más grandes artistas del pincel o del lápiz, sino con los hombres de letras y los humanistas más eruditos (González de Zárate 1992–1996). El caso de Peter van der Borcht fue tal vez uno de los más extremos debido al sesgo de audacia hermenéutica cristiana, inspirada por el movimiento de la *Familia Charitatis*, que insufló a su serie de estampas sobre el *Génesis* (González de Zárate 1993). En último lugar, en el lado opuesto del arco social, las clases populares tenían contactos diarios con el gran arte eclesiástico y principesco, que también les estaba especialmente destinado para inculcarles estéticamente los valores, los hechos y la sensibilidad fundantes de la fe religiosa, la emoción de la gloria del príncipe y la supremacía de su poder. Pues, de no haber sido así, ¿cómo podrían haber causado risa en el pueblo las fórmulas de lo cómico que, según veremos pronto, invertían las *Pathosformeln* de las majestades divina y mundana, y exigían por lo tanto, de parte de cualquier contemplador, una familiaridad estrecha con las obras del gran arte, del arte serio, que las concretaban?

2 Véase: A. P. F. R. Dumesnil, *Le peintre-graveur français ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'École française*, Paris, 1842 (reimpr. 1967). H. Bouchot, Henri, *Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*. Paris. 1896. A. Lenzeler, *Inventaire du Fonds Français, Graveurs du XVIIe. siècle* (en adelante IFF-16), Paris, Bibliothèque Nationale, 1932-35. R.A. Weigert, & M. Préaud, *Inventaire du Fonds Français, Graveurs du XVIIe. siècle* (en adelante IFF-17), Paris, Bibliothèque Nationale, 1976. *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700* (en adelante Hollstein D-F), Amsterdam, Menno Hertzberger and Co., 1974.



Ahora bien, ha sido precisamente el lote de las 1034 piezas del abate de Villeloin el conjunto investigado; a él intenté aplicar los criterios y las clasificaciones de las especies cómicas que ensayé hace un tiempo en *Corderos y elefantes* (Burucúa 2001, 368–370). Rocé también los otros corpora citados, el de Ernesto I de Sachsen-Gotha y el de Pepys, y a decir verdad, los primeros resultados de esos acercamientos a vuelo de pájaro coinciden bastante bien con lo estudiado en profundidad en las *Facéties y Drôleries* de la colección Marolles. De manera que me concentraré en ésta última y, por eso, vuelvo al punto de las categorías que he proyectado sobre sus materiales. Distinguí en el texto de 2001 tres formas básicas de la risa a partir de la teoría freudiana sobre el tema y de la reelaboración de ésta que formuló Peter Berger en su bello libro *Risa redentora* (Berger 1999, 103 – 108), a saber: I) Una risa carnavalesca que brota de las prácticas sociales de la inversión de papeles y funciones durante períodos breves, intensamente festivos y regulares del año; es un estallido corporal y anímico que consuela a los hombres, repara sus fuerzas y les permite retornar al tránsito pesado de las labores cotidianas, a las cargas y dolores del sistema de dominación. II) Una risa satírica y crítica, que ataca sin violencias físicas ni injurias a los poderosos en el gobierno, en la vida intelectual y en la religión, a los políticos, los eruditos, los sacerdotes; ella apunta a la corrección de las costumbres aunque lo hace sin demasiadas esperanzas, pues a menudo le basta la alegría pasajera que produce en los cuerpos y las almas. III) Una risa humorística que, por la vía del absurdo o de la ironía, nos ahorra largos y penosos procesos de aprendizaje acerca de la realidad del mundo, por eso, es también una risa cognitiva que puede hacernos barruntar y vivir, durante algunos instantes, la experiencia de algo sublime, es decir, en los términos de Berger, nos insufla la esperanza de que existe la posibilidad de una vida sin dolor y sin miedo a la miseria o a la muerte (Berger 1999, 297–339).

### El área de la risa humorística.

Se trata de registrar imágenes en las que, mediante la yuxtaposición inesperada y a menudo aluvional, o bien mediante la irrupción en un marco desacostumbrado de cosas, de personajes, animales, alegorías, caracteres, nombres, se nos revela algo de la organización contradictoria y dialéctica de la realidad. En un primer abordaje, descubrimos varias clases de representaciones donde se producen tres fenómenos ligados al descubrimiento de ese núcleo de lo real, i.e.: la coexistencia en tensión de los opuestos, el efecto desenmascarador de lo absurdo, el despertar de una emoción doble y simultánea de desasosiego y de equilibrio restaurado por la risa. Tales clases son: las representaciones de mitologías grotescas, las representaciones zoo-an-

tropomorfas, las alegorías retorcidas, las escenas simbólicas contradictorias, los absurdos cómicos planteados por la falta radical de correspondencia entre el texto y la imagen y, por fin, los retratos y la celebración de personajes simbólicos. Veamos la primera clase.

La crisis del humanismo renacentista, cuyo mayor síntoma fue el auge de los pedantes en Italia a partir de 1520, abrió la posibilidad de burlarse de la épica de los antiguos y de convertir su mitología en un terreno de experimentos burlones e irreverentes. Ambrosio Brambilla grabó en Italia, alrededor de 1570, una serie de ocho perfiles monstruosos con “la efigie ver-



1. Ambrogio Brambilla, *Dioses y héroes. Jupiter jette-foudre-La pussante Junon* (Col. Marolles P. 17045), grabado, Italia, c. 1570.
2. Ambrogio Brambilla, *Chi non ci vuol veder si cavi gli occhi* (Col. Marolles, P. 17266), grabado, Italia, c. 1570.
3. Hendrik Goltzius, *Homere* (Col. Marolles, P. 17243), taille-douce, Países Bajos, c. 1600.
4. Iasper Isac, *La Belle Helena, Cleopatre, Lucrece* (Col. Marolles, P. 17177. IFF-17, V, p. 433), grabado, Países Bajos, c. 1600.

dadera y natural de algunos” dioses antiguos, “a partir de su propio rostro retratados” (Col. Marolles P. 17045)<sup>3</sup>. De hecho, Brambilla pretendía que la capacidad de transformación constante de aquellas divinidades, “de hombres en piedras, piedras en hombres, mujeres en animales, en árboles, aguas, pájaros y otras cosas estupendas”, podía descubrirse en aquellas fisonomías (fig. 1). El efecto cómico se asentaba, en buena medida, sobre ese alarde de que la representación grotesca de los númenes, tributaria de un ejercicio plástico que había iniciado Leonardo sesenta años antes y que se volcaba en una pieza magnífica como el aguafuerte *Chi non ci vuol veder si cavi gli occhi* (Col. Marolles, P. 17266.), desvelara la naturaleza auténtica de las deidades antiguas mucho mejor de cuanto lo hubiera hecho el clasicismo de un Mantegna o de un Rafael (fig. 2). La desacralización del mundo clásico o, mejor dicho, la vuelta a la vida de lo horrible, de lo caótico, de lo destemplado que aquel tiempo y aquella civilización habían albergado, igual que los tiempos modernos, como polo inevitable de la existencia, afectó no sólo a los mitos sino a la idea de sus sabios y poetas. De tal manera, alrededor de 1600, una *taille-douce* firmada por Goltzius, que mezclaba el francés y el italiano en el epígrafe, presentaba el “verdadero retrato” de Homero, “tomado del natural”, como un mendigo y un pícaro (fig. 3). Lo cierto es que, a finales del siglo XVI, Francia se hizo eco de las manipulaciones cómicas de los italianos en la representación mitológica y copió literalmente, en una escala mayor, los perfiles de la estampa grotesca de la que partimos (Col. Marolles, P. 17243). Iaspas Isac, en los primeros años del siglo XVII, proyectó esa misma matriz de burla sobre las heroínas de la leyenda y de la historia antiguas y produjo un ejemplo radical de la *Pathosformel* de la anti-Ninfa (Col. Marolles, P. 17177. IFF-17, V, p. 433), tan extremo que se eclipsa en nuestras memorias la *Pathosformel* opuesta, la de la Ninfa, y percibimos que nos deslizamos hacia una experiencia nueva de la vida (enseguida haremos el intento de definirla). Elena de Troya, Cleopatra y Lucrecia reflexionan: “si de jóvenes hubiésemos tenido estos hocicos”, ninguna de las catástrofes que cayeron sobre Ilión, Egipto y Roma hubiera ocurrido (fig. 4).

*Les beaux rieurs* (Col. Marolles, P. 17589) inicia una serie de estampas en las que, al contrario del proceso descrito de transformación de lo olímpico en lo grotesco mundano, es el espectáculo diario el que se transfigura en una escena mítica antigua, sin perder un ápice de sus rasgos cómicos, como si la

3 Acerca de Brambilla, véase el Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Enciclopedia Italiana-De Agostini, vol. XIII, 1971, pp. 729-730. F. Paliaga, “Quattro persone che ridono con un gatto”, in C. Pedretti (ed.), *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana*, vol. VIII, Florencia, Sergio Giunti, 1995, pp. 143-157. D. Isella, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*. Torino, Einaudi, 2005, pp. 75-101.

vitalidad moderna guardase entre sus pliegues la vitalidad de los antiguos que ilumina hasta lo más prosaico y lo dota de un sentido casi sagrado que nos reconcilia con la realidad. “Magníficos borrachos” nos obligan a reír con ellos, indiferentes “a los dardos que lanzan las dulces miradas” de la dama en



5. Desconocido, *Les Beaux Rieurs* (Col. Marolles, P. 17589), grabado, Francia, sin fecha.
6. Ciartrres (François Langlois), *Orphee le Charmant, Eurydice la Belle* (Col. Marolles, P. 17396), taille-douce, Francia, c. 1600.
7. René Guérineau, *Le Jugement de Paris por Paul Scarron* (Col. Marolles, P. 17584), grabado, Francia, c. 1630.

el fondo de la escena, concentrados en la llama de Baco, capaces de cantar agradablemente por una armonía natural que conocen sin esfuerzo, “dejan pasar el mal Tiempo y se burlan de la Hambruna” (fig. 5). Aunque la fecha de este grabado es imprecisa, me animo a decir que Velázquez pudo haberlo conocido y tenido en cuenta para su célebre *Los Borrachos*, hoy en el Museo del Prado<sup>4</sup>. A comienzos del siglo XVII, Ciartres rehace la operación de pasaje entre lo cotidiano y lo mítico cómico en su desopilante *taille-douce* de Orfeo el encantador y Eurídice la bella (Col. Marolles, P. 17396): músicos ambulantes ancianos que cantan al amor que los abrasa, al “dulce raptó”, al “amoroso martirio” (fig. 6). Más avanzado el siglo XVII, en un tono digno del Scarron que transfiguró a Virgilio en bufonada, *El Juicio de Paris* (Col. Marolles, P. 17584) representa una escena típica de la *gueuserie* literaria de la época (Chartier 1995, 138–156 y 176–245): Palas es una chiflada que se disfrazó de diosa guerrera con un caldero y un trinchante, Juno una matrona harapienta y gruñona, Venus una negra de Chipre que se lleva la manzana por premio a su “blancura”, Cupido su negrito, Paris un pordiosero con pata de palo, Mercurio un adolescente que, tocado con un sombrero estrafalario, “corre las calles” del otro París (fig. 7).

Vayamos a las representaciones que llamamos *zoo-antropomorfas* porque basculan entre el mundo de los animales y el mundo de los hombres. Los monos, por ejemplo, asumen los papeles de una civilización calcada de la de sus parientes más elevados, en una serie de *tailles-douces* hechas en Flandes alrededor del año 1600. La reproducción de los gestos, los movimientos, las vestimentas, las prácticas, desnudan el caos, el sinsentido y la ridiculez de las costumbres humanas, desde la alquimia (Col. Marolles P. 17143)<sup>5</sup> hasta el cuidado y la educación de las crías (Col. Marolles, P. 17133) (fig. 8). La burla va más lejos que la teatralización cómica de lo social, en este caso, pues la escena evoca, en la totalidad y en los detalles, el ambiente de las natividades sagradas de San Juan Bautista o de la Virgen María (fig. 9)<sup>6</sup>. Los gatos, por su parte, con sus miradas inquietantes y el tono casi humano de sus maullidos, transfieren las armonías de nuestra música en una clave

4 Ha sido muy bien estudiada la dependencia iconográfica del cuadro de Velázquez respecto de los grabados italianos y flamencos de la época. Véase J. Brown, *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 66-67 y Harris, Enriqueta, *Velázquez*, Oxford, Phaidon, pp. 70-74.

5 De todas maneras, la mofa es aquí más amable que la que encontramos en el aguafuerte *Spes chimici*, probablemente realizado en Italia a mediados del siglo XVI, descripción donde el grotesco resucita la idea demoníaca y bestial, asociada a la mentira y a la vanidad (Col. Marolles, P. 17106).

6 Los ejemplos son muchedumbre, del Nacimiento de la Virgen pintado por Alejo Fernández, hoy en la catedral de Sevilla, al mismo tema representado por Jacob Cornelisz van Oostanen en una tabla del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires.

misteriosa y perturbadora (Col. Marolles, P. 16969.):<sup>7</sup> ¿quién es el maestro que, en una estampa de comienzos del siglo XVII, enseña a los “mininos” “el concierto magnífico”, cuya “hermosa voz hace dóciles a esas bestias” y



8. Desconocido, *Los monos alquimistas* (Col. Marolles P. 17143), taille-douce, Flades, c. 1600.
9. Desconocido, *Familia de monos* (Col. Marolles P. 17143), taille-douce, Flades, c. 1600.
10. Desconocido, *Ceans lon prend pensionnaires et le Maistre va monstrer en ville* (Col. Marolles, P. 16969), grabado, Francia, c.1600.

7 Para la multiplicidad simbólica, a menudo contradictoria, de los gatos en las culturas populares de la primera Edad Moderna europea, véase R. Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, FCE, 1987, pp. 94-100.

que se ofrece a aclarar a los hombres “las notas difíciles”? ¿Es acaso un profesor excéntrico de armonías, un sabio callejero, un Pitágoras vagabundo de los que podrían haber pintado Ribera, Georges de la Tour, el propio Velázquez o Luca Giordano? ¿O bien una máscara del Maligno? (fig. 10)

Pocos años después, alrededor de 1640, en el aguafuerte *Concierto melodioso* (Col. Marolles, P. 17594), el maestro estrafalario ha completado, tal vez a fuerza del uso de la palmeta que ciñe, su coro con un burro que canta el bajo, la chancha da la octava y cuatro gatos la quinta, voces a las que se suman las de dos niños y el bajo continuo instrumental de un tambor,



11. Desconocido, *Concert Melodieux* (Col. Marolles, P. 17594), aguafuerte, Francia, c. 1640.
12. Jean Leblond, *L'Education du Matou* (Col. Marolles, P. 16991. IFF-17, VII, p. 331), taille-douce, Francia, c. 1640.
13. R. D. Picquot (?) Ciartres (François Langlois), *L'Homme brutal pareil à la Grenouille* (Col. Marolles, P. 17109), aguafuerte, Francia, c. 1640.

una trompa y un triángulo (fig. 11). Entre tanto, Leblond hizo del gato la víctima aterrorizada de un extraño proceso de “educación” (Col. Marolles, P. 16991. IFF-17, VII, p. 331) (fig. 12). R.D. Picquot, en la misma época, representaba una fiesta orgiástica de ranas (Col. Marolles, P. 17109. IFF-17, VI, pp. 241-242), pero la inscripción de su aguafuerte no deja lugar a dudas de que se trata de una parábola sobre la animalización de la humanidad: “El hombre brutal, parecido a la rana [...] por gustar demasiado de la basura, se convierte en monstruo y cambia de naturaleza.” (fig. 13)

Designamos como alegorías retorcidas los topoi y temas iconográficos corrientes que han sufrido una alteración, no de sus significados generales, sino de los contenidos precisos que permiten establecer la relación de lo representado con lo aludido. Me explico: en lugar de disponer, por ejemplo, frascos de perfumes, flores y prados cargados de aromas para referirse al sentido del olfato, se echa mano de formas que evocan olores nauseabundos como sucede en la punta seca flamenca de la primera mitad del siglo XVII, *Odor*, en la que un rústico limpia el trasero de un niño (Col. Marolles, P. 17458) (fig. 14). Un grabado de Lagniet, algo posterior al descrito, *Los cinco sentidos de la naturaleza*, presenta una síntesis desopilante de las alegorías de los sentidos. Un hombre sentado en un interior ejercita la vista, pero lo hace a través de unos anteojos, el gusto porque fuma, el tacto porque



14. Desconocido, *Odor* (Col. Marolles, P. 17458), taille-douce, Flandes, c. 1630.

15. Jacques Lagniet, *Les Cinq Sens de Nature* (Col. Marolles, P. 17664), grabado, Francia, sin fecha.



se rasca una llaga en la nalga, el oído y el olfato porque se echa un cuesco sonoro que apaga la luz de una vela (Col. Marolles, P. 17664. IFF-17, VI, p. 52) (fig. 15).

Las escenas simbólicas contenciosas y contradictorias desenmascaran casi siempre la finitud de la vida humana y su terrible destino en este y en el otro mundo. Me animaría a decir que ellas son manifestaciones ridículas del *topos* de la vanitas. Una *taille-douce* flamenca de fines del siglo XVI (Col. Marolles, P. 17155) se ubica entre el espanto y la risa al representar una burla de la moda de las golas en la que tres seres monstruosos, mitad demonios, mitad estafadores (“vaciar vuestras bolsas procuramos”, reza una de las cartelas), asisten a una dama y a un caballero en el aderezo de sus golas con hierros candentes, anticipo de las torturas que ambos vanidosos recibirán en el infierno. La muerte, adornada con su propia gola, se asoma en el marco de la puerta (fig. 16). Una segunda estampa de iguales tiempo y procedencia (Col. Marolles, P. 17116) contrapone la figura del vagabundo, algo loco con su canasto por todo ropaje, la bolsa vacía, montado sobre un caballito de juguete, a quien la muerte nada quitará pues desnudo ha vivido y desnudo saldrá de este mundo, y la figura del rico, lujosamente vestido, acaparador de riquezas, siempre a la caza de nuevos placeres, insatisfecho, desgraciado en este y en el otro mundo (fig. 17). Un tercer ejemplo flamenco, también de finales del siglo XVI, provee una de las escenas más absurdas de este grupo: al taller de un herrero, han llegado cientos de lenguas herrumbradas por la costumbre de decir calumnias; el artesano habrá de retemplarlas mediante el fuego y los golpes de martillo sobre el yunque (Col. Marolles, P. 17150) (fig. 18).

Probablemente contemporánea de la condena de Galileo en Roma, una estampa francesa, *El fin del mundo* (Col. Marolles, P. 17613), se mofa de

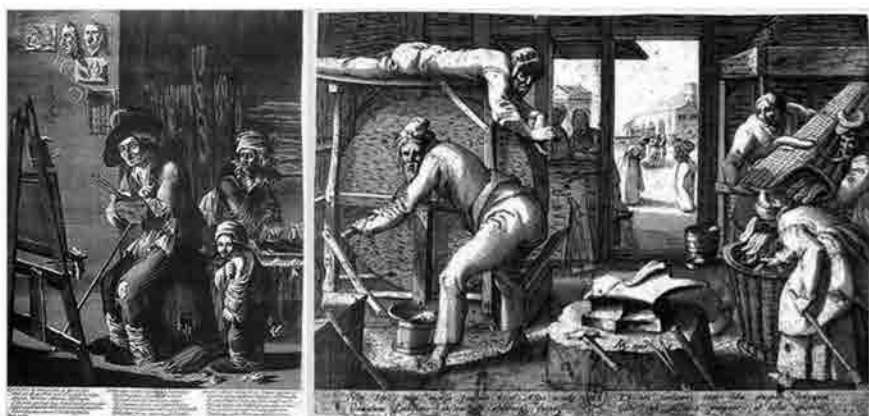


16. Desconocido, *Hommes & Femmes* (Col. Marolles, P. 17155), *taille-douce*, Flandes, c. 1590.

17. Desconocido, *Nudus Inops* (Col. Marolles, P. 17116), *taille-douce*, Flandes, c. 1590.

18. Karel van Mander, *Remedio de la calumnia* (Col. Marolles, P. 17150), grabado, Flandes, c. 1590.

las pretensiones de la ciencia en la persona de un Copérnico representado como un viejo alucinado quien dice “no comprender el misterio”. Arlequín a su lado se burla (“si no eres loco que me esquilen”, le dice) y lo exhorta a mirar a sus costados: en uno está el Castrado con un reloj inútil, símbolo de la impotencia del saber humano, en el otro, la dama Rebeca, la bella esposa de Jacob aunque bien entrada en años, con su rosario y apoyada sobre un bastón, símbolo de la fe (fig. 19). Un buril y un aguafuerte de mediados del siglo XVII, el primero francés, el segundo aparentemente italiano, inaugu-



19. Desconocido, *La Fin du Monde* (Col. Marolles, P. 17613), grabado, Francia, c. 1633.

20. Desconocido, *El pintor pobre* (Col. Marolles, P. 17078), buril, Francia, c. 1650.

21. Desconocido, *Alegoría del trabajo* (Col. Marolles, P. 16981), aguafuerte, Italia, c. 1650.

ran el *topos*, bastante novedoso, de las contradicciones entre el trabajo, la pobreza y la felicidad. La estampa francesa (Col. Marolles, P. 17078) representa la casa miserable de un pintor, quien se queja de la escasa resonancia de su arte frente a los del médico, el abogado o el astrólogo; su mujer le replica que la pintura, “excelente y divina, tiene del Sol sus orígenes”, pero no conviene a los “buhos infames” que pierden su tiempo en el cabaret, fumando y bebiendo; los hijos recuerdan cómo Zeuxis, Apeles, Parrasio y otros cien pintores supieron cambiar los pinceles por la gloria, pues se mantuvieron alejados de la vida bohemia. Sin embargo, una atmósfera de risa generalizada unifica por el absurdo esos templos de ánimo en pugna (fig. 20). El aguafuerte italiano (Col. Marolles, P. 16981), por su lado, pone en acto el polo emocional del *topos* del trabajo, opuesto al del grabado anterior: tres campesinos levantan con sus horquillas el pedestal para un precioso grupo escultórico en el que Apolo bendice desde su carro y protege las labores del campo; dos putti juegan a un costado de la escena como señal de la felicidad que aguarda a los rústicos: “Sólo el trabajo es digno de una vida en la quietud, sólo el sudor fluye hacia una risa serena” (fig. 21).

De los absurdos cómicos, producto de la incoherencia entre las imágenes y los textos, presentamos apenas dos ejemplos, dos *tailles-douces* del siglo XVI. La primera, Somos tres (Col. Marolles, P. 16956.) grabada tal vez en Alemania, representa a dos amantes (el hombre es un bufón) que ríen detrás de una reja. El amante se dice “libre”, aunque veamos a la pareja a través de unos barrotes, y los dos proclaman ser tres para reír (fig. 22). Una posibilidad de interpretación se apoya en la locura de los personajes que les hace verse libres, cuando están prisioneros, y considerarse tres, cuando son dos en realidad. Pero también la interpretación opuesta es válida: a pesar de la cárcel en que se encuentran, el amor los ha hecho libres, y son tres porque



22. Desconocido, *Nous Soms Troys* (Col. Marolles, P. 16956), taille-douce, Alemania, c. 1600.

23. Adriaen van de Venne, *Hoe Passen Wy By Een* (Col. Marolles, P. 17107), taille-doche, Países Bajos, c. 1640.

ella lleva dentro de sí el fruto de esos amores. La paradoja nos enseña la ambivalencia de lo real. El segundo buril, ejecutado en Flandes, *Cómo parecen uno solo* (Col. Marolles, P. 17107) roza el espanto pero termina por hacernos reír de esos dos buhos patinadores, vestidos de hombre y mujer (fig. 23). Los pájaros comparten una cuerda de la que penden los ratones que acaban de cazar y seguramente les servirán de cena. Son dos, diferenciados por el atuendo y el movimiento, pero parecen uno solo, en efecto, fundidos por la crueldad de los hechos y de los propósitos que revelan las miradas.

La celebración de personajes simbólicos permitió que el arte del grabado cultivase el espíritu rabelesiano hasta mediados del siglo XVII. Los trabajos y la gloria de Lustucru unieron la befa de las mujeres a los avatares de la guerra paneuropea de 1618-1648. Lustucru (de l'eusses-tu cru?, “¿lo hubieras creído” de semejante personaje?) era un pobre diablo de herrero cuya fama radicaba en su capacidad brutal de Operador cefálico (Col. Marolles, P. 17571. *Taille-douce* de Lagniet, IFF-17, VI, p. 90) adquirida en Madagascar y que él ejercía a martillazos sobre las cabezas llenas de quimeras, locuras, devaneos y amoríos de las mujeres, “gritonas, endiabladas, rabiosas, fantásticas, gloriosas, iracundas, insoportables, lunáticas, malvadas, obstinadas, perezosas, tontas, testarudas, voluntariosas” (fig. 24). Tanta fue la eficacia del herrero que los soldados franceses, de regreso de la guerra, acudieron a rendirle homenaje y pago de gratitud ante su tribunal (Col. Marolles, P. 17535), al mismo tiempo que se presentaban allí los soldados de todas las naciones para que el maravilloso Lustucru extendiera sus servicios al mundo entero (fig. 25). Es evidente que el personaje simbólico más famoso y universal fue el bufón, encargado de desempeñar el papel de signo privilegiado de la locura que todo lo gobierna, Moria erasmiana descompuesta de risa, cuyas versiones del siglo XVI encontramos una y otra vez en las colecciones de Sachsen-Gotha y de Michel de Marolles (Col. Marolles, P. 16951). A finales de ese siglo, Jean de Gourmont usó la misma figura como imagen especular del ser humano genérico, en una *taille-douce* (Col. Marolles, P. 16950). que llevaba el título socrático de *Conócete a tí mismo* y que reunía a Demócrito, Heráclito y Epicteto, a Salomón y el Eclesiastés, en torno a esa “cabeza digna de purgación”, tocada con las orejas de asno y el bonete de los locos, cuya cara era un mapa del mundo con las nuevas tierras descubiertas en América y en el Asia lejana (fig. 26).

A mediados del siglo XVII, Martinus van den Enden representó en *taille-douce* una imagen del bufón concebida por Jacob Jordaens (Col. Marolles, P. 16959), que nos recuerda los cuadros que este pintor consagró a la figura del Rey bebedor. Esta vez, el loco es un hombre maduro y algo obeso, quien

rie serenamente y nos muestra el gato que lo acompaña y nos mira (fig. 27). La seriedad del animal se opone a la jovialidad del hombre, más acorde con el título de la estampa: “Esto es para reir”, escrito sobre una cartela a la que enmarcan los perfiles de otros dos bufones, una cabeza esbozada a partir del enfrentamiento de dos perfiles y un murciélago, animal asociado con la noche y la muerte. La estampa de Jordaens-Van den Enden nos transporta a una



24. Jacques Lagniet, *Operateur Cephalique* (Col. Marolles, P. 17571), taille-douce, Francia, c. 1640.  
 25. Jacques Lagniet, *L'illustre Lustucru en son Tribunal* (Col. Marolles, P. 17535), taille-douce, Francia, c. 1640.  
 26. Jean de Gourmont, *Congois Toy Toy-Mesme* (Col. Marolles, P. 16950), taille-douce, Francia, 1562.

esfera de conocimiento superadora del desengaño mundano en el que nos colocaron las imágenes anteriores del bufón. El territorio material y sensible donde vive la humanidad no está vacío de sentido, pero es radicalmente dual. Los animales, gato y murciélago, nos transmiten su lado sombrío, serio y oscuro, en tanto que el hombre, aunque abraza y, por lo tanto, reconoce y acepta al ser vivo que le señala la presencia inevitable de la muerte, alza la mano en un gesto de bendición de este mundo y no sólo ríe sino que nos enseña a reír por sobre el abismo y la nada. Es importante señalar que, en la colección Marolles, el grupo de grabados que tienen por tema el bufón fue ubicado por el propio abate de Villeloin al comienzo del gran lote de *drôleries*, piezas bufonas, satíricas y cómicas, un ordenamiento que respetó Colbert cuando compró la colección y ha sido conservado hasta hoy en el Cabinet des Estampes. Da la impresión de que Marolles hubiese querido dar una clave general de todo el corpus, disponible apenas los contempladores del siglo XVII y los del presente comenzamos nuestro recorrido. Como si allí hubiese estado el centro de gravedad o el sol del sistema cómico que podía formarse con las imágenes de esas estampas en el campo estético de la visualidad.



27. Martinus van den Enden, *Tis Om Te Lachen* (Col. Marolles, P. 16959), taille-douce, Países Bajos, c. 1650.

28. Desconocido, *Schaw, Rede Was Die Wahrheit ist Wo Nicht So Treff Ich Dich Gewis* (Col. Marolles, P. 17382), buril, Alemania, c. 1590.

Después de haber terminado nuestro itinerario zigzagueante por el dominio de la risa humorística, ¿hemos hallado finalmente una o más de una fórmula que lo resumen? Si se me permite pensar en una fórmula que no sea tan explícita como la de la Ninfa o las de las majestades, recta o inversa, sino que, por fuera de una identificación intelectual precisa de los contenidos, se plantee más bien como la organización de una matriz de relaciones entre formas emocionalmente identificables, algo semejante al sistema de los modos mayor y menor y del diatonismo temperado en la música europea de los siglos XVIII y XIX, entonces tal vez sea lícito avanzar la hipótesis de una fórmula genérica y válida para toda aquella esfera del humor. La denominaríamos de la convergencia imposible, que se haría presente toda vez que, en una representación, los vínculos de los significados y las formas estuviesen dominados por una tensión y un conflicto insolubles. Claro que esta imposibilidad de la solución no habría de ser el resultado de la ausencia trágica de una solución, sino el efecto de una multiplicidad de soluciones concurrentes aunque contradictorias. Porque sólo de tal plétora de sentidos se desprende una risa que restaura nuestra alianza con el mundo y nos reconcilia gozosamente con el entretejido de la vida y de la muerte (Plessner 1995, 185–2014). No debería de extrañarnos que la sociedad europea de la primera modernidad, desgarrada en una guerra casi continua desde la invasión de Italia por Carlos VIII en 1494 hasta las pavorosas contiendas de Luis XIV y las guerras nórdicas de la segunda mitad del siglo XVII, al mismo tiempo que las revoluciones del arte y de la ciencia en todo el continente, de la libertad política en Holanda e Inglaterra, instalaban la dimensión de una esperanza de lo nuevo, de lo nunca antes ensayado para el progreso de la felicidad humana, no debería de sorprendernos que esa Europa creara la *Pathosformel* cómica de la convergencia imposible. Un bellísimo buril alemán, datable en la segunda mitad del siglo XVI, cierra nuestro periplo y completa esta idea (fig. 28). Un ballestero apunta directamente su arma a nuestros ojos; la inscripción nos advierte: “Mira, dí qué es la verdad. Por cierto, no te encuentro donde ella está” (Col. Marolles, P. 17382). El hombre de guerra nos amenaza y nos infunde miedo pero, si lo tomamos por alguien que, igual que nosotros, busca la verdad donde hacer blanco, su postura nos indica el lugar en el que comenzar nuestra indagación: el interior de nosotros mismos, de nuestro cerebro y de nuestro corazón. Digamos con cierto desparpajo que el blanco del ballestero es el sujeto moderno (Ginzburg 2001, 1–22)<sup>8</sup>.

8 Ginzburg relaciona el análisis de una imagen semejante (p. 11) con la gnoseología del Cusano. Este acercamiento de Carlo me da alas para el vuelo audaz de mi hipótesis. Por supuesto que el querido profesor Ginzburg no es en absoluto el responsable del folle volo que acometo.

## BIBLIOGRAFIA

Berger 1999

P. Berger, Risa redentora. *La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona 1999.

Bouchot 1896

H. Bouchot, *Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*. Paris 1896.

Brown 1986

J. Brown, *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid 1986, pp. 66-67.

Burucúa 2001

J. E. Burucúa, *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica -siglos XV a XVII*, Buenos Aires-Madrid 2001.

Chartier 2001

R. Chartier, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, México 1995.

Col. Marolles

Collection Marolles. Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France.

DBF-1971

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Enciclopedia Italiana-De Agostini, vol. XIII, 1971.

Dumesnil [1842] 1967

A. P. F. R. Dumesnil, *Le peintre-graveur français ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'École française*, Paris, 1842 (reimpr. 1967).

González de Zárate 1992-1996

J.M. González de Zárate, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, Vitoria-Gasteiz*, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, 1992-1996.

González de Zárate 1993

J. M. González de Zárate, *El Génesis y su entorno. Imágenes de Peter van der Borcht en el contexto de la "Familia Charitatis"*, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte-Fundación Carlos de Amberes, 1993.

Harris 1982

E. Harris, *Velázquez*, Oxford 1982.

Hollstein D-F

Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700 (en adelante Hollstein D-F), Amsterdam 1974.

IFF-16

A. Lenzeler, *Inventaire du Fonds Français, Graveurs du XVIe. Siècle*. Paris, Bibliothèque Nationale, 1932-1935.



IFF-17

R.A. Weigert, & M. Préaud, *Inventaire du Fonds Français, Graveurs du XVIIe. Siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1976.

Isella 2005

D. Isella, Lombardia stravagante. *Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*. Torino 2005.

Marolles 1666

M. de, abbé de Villeloin Marolles, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce. Avec un dénombrement de pièces qui y son contenues. Fait à Paris en l'année 1666*. Paris 1666.

Paliaga 1995

F. Paliaga. "Quattro persone che ridono con un gatto", in C. Pedretti (ed.), *Achademia Leonardi Vinci*, vol. VIII, Firenze 1995, pp.143-157.

Plessner 1995

H. Plessner, *Le rire et le pleurer. Une étude des limites du comportement humain*, Paris 1995.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)