

ENTRE LA DIVERSIÓN Y LA TRANSGRESIÓN: A PROPÓSITO DEL HUMOR EN LAS ARTES PLÁSTICAS MEDIEVALES

Fernando Galván Freile
Universidad de León

RESUMEN

La expresión del humor en las artes plásticas del medievo es un tema difícil de abordar, debido, en primer lugar, a la dificultad para definir el concepto; a ello hay que sumar la dificultad para la representación de figuras o escenas que transmitan sensaciones de comicidad. Partiendo del supuesto de que los planteamientos humorísticos del medievo no se corresponden, necesariamente, con los actuales, se ha optado por elaborar el estudio atendiendo a diferentes categorías, entre las que cabría señalar la risa, lo grotesco, la caricatura, el juego, la diversión, la transgresión, la sátira social, etc., todo ello encuadrando la creación artística en el correspondiente marco histórico, político, religioso, filosófico y social.

PALABRAS CLAVE: Humor, risa, sátira, cómico, grotesco, diversión, transgresión, artes plásticas, Edad Media.

ABSTRACT

The expression of humour in the plastic arts of the Middle Ages is a difficult topic to deal with, firstly, due to the difficulty to define the concept; to this we must add the difficulty for the representation of figures or scenes transmitting sensations of comicalness. Departing from the assumption that the humoristic settings of the Middle Ages do not necessarily correspond to those of the present day, we have opted for undertaking this study paying attention to different categories, among which we can point out: mirth/laughter, the grotesque, caricatures, games, amusement, transgression, social satire, etc.; all this framing this artistic creation in its corresponding historic, politic, religious, philosophic and social frame.

KEY WORDS: Humour, mirth/laughter, satire, comic, grotesque, amusement, transgression, plastic arts, Middle Age.

Efectivamente, por no rozar más que de pasada recuerdos más que solemnes, destacaré —lo que corrobora plenamente el carácter oficialmente cristiano de esta máxima— que el Sabio por excelencia, el Verbo Encarnado, nunca ha reído. A los ojos de Aquel que todo lo sabe y todo lo puede, lo cómico no existe. Y, sin embargo, el Verbo Encarnado ha conocido la cólera, ha conocido incluso el llanto (Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*).





Baudelaire daba comienzo a su ensayo titulado *Lo cómico y la caricatura* con las siguientes palabras: «No quiero escribir un tratado de la caricatura; quiero simplemente poner en conocimiento del lector algunas reflexiones que me he hecho a menudo a propósito de este género singular. Tales reflexiones habían llegado a convertirse en una especie de obsesión; he querido aliviarme. Por lo demás, he puesto todo mi empeño en darle un cierto orden facilitando así la digestión. Este es por tanto meramente un artículo de filósofo y de artista»¹. Con sumo respeto, y sin la pretensión de emular a Baudelaire, desde la humildad, abordaremos el estudio de la plástica del humor en la Edad Media, eso sí, desde el punto de vista del historiador del arte.

La primera dificultad que se nos presenta es la definición del concepto de humor; se trata de uno de esos términos que todos tenemos en mente, que utilizamos y comprendemos, pero que difícilmente podemos definir. Esa dificultad se acrecienta si intentamos aplicar y equiparar nuestro concepto al del medievo. Adelantamos ya que no tenemos respuesta para esa definición. La Real Academia de la Lengua utiliza los términos «jovialidad» y «agudeza» como sinónimos y define humorismo como «manera graciosa o irónica de enjuiciar las cosas»². Tampoco el diccionario de María Moliner aporta demasiada luz a nuestro asunto, si bien el número de sinónimos utilizado es mucho mayor: «alegría, elación, euforia, optimismo, reglaje, satisfacción, buen talante, buen temple», y para el concepto de buen humor señala: «(con referencia a las personas y a lo que dicen, escriben, dibujan, etc.). Cualidad consistente en descubrir o mostrar lo que hay de cómico o ridículo en las cosas o en las personas, con o sin malevolencia»³.

Esta dificultad para la definición del concepto de humor⁴ ha hecho que nuestro título sea abierto, situándose en sus extremos los términos diversión y transgresión, pero entre ellos habría que incluir la caricatura, lo cómico, la burla, la parodia, la sexualidad, lo escatológico, la risa, la diversión o el juego. Es evidente que no se puede hablar de sinonimia en todos estos casos, ni que, necesariamente, se les pueda aplicar el calificativo de humorísticos, pero del análisis de ellos y de sus expresiones en las artes podremos extraer alguna conclusión.

¹ Ch. BAUDELAIRE, *Lo cómico y la caricatura*, intr. de Valeriano Bozal, Madrid, A. Machado Libros, 2001, p. 81.

² *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, 1992, p. 1.133, s.v. humor.

³ M. MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 76-77.

⁴ Sobre este respecto puede consultarse el estudio de J. HOROWITZ y S. MENACHE, *L'humour en chaire. Le rire dans l'Église médiévale*, Ginebra, Labor et Fides, 1994, pp. 11-13, principalmente. Véanse, además, L. CAZAMIAN, *The Development of English Humour. Part 1. From the Early Times to the Renaissance*, Nueva York, The Macmillan Company, 1930; *National Styles of Humour*, ed. de Avner Ziv, Nueva York, Greenwood Press, 1988; *Cultural History of Humour. From Antiquity to the Present Day*, ed. de Jan Bremmer y Herman Roodenburg, Cambridge, Polity Press, 1997; *Humour, History and Politics in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Nueva York, Cambridge University Press, 2002, y el clásico estudio de J. HUIZINGA, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1987.

La ausencia de estudios a este respecto, al menos por lo que se refiere a las artes plásticas, corrobora lo expuesto hasta ahora; no se trata, evidentemente, de una carencia en términos absolutos, pero resulta muy significativo el reducido número de trabajos monográficos consagrados al estudio de la expresión del humor en el arte del medievo. Curiosamente, los análisis más tempranos se remontan al siglo XIX⁵ y han tenido una continuidad durante toda la centuria siguiente y los comienzos de la presente⁶. En general, se puede decir que la atención siempre ha sido mucho más significativa en el campo de la literatura que en el de las artes plásticas⁷, lo cual nos parece perfectamente comprensible dada la importancia que adquirió durante los siglos del medievo (y que se pone de relieve también en el presente Seminario, donde la mayor parte de los trabajos se consagran a manifestaciones textuales)⁸.

⁵ Al ya referido ensayo de BAUDELAIRE, *op. cit.*, hay que añadir uno de los grandes clásicos, como es el trabajo de Th. WRIGHT, *A History of Caricature and Grottesque in Literature and Art*, Londres, Virtue Bros., 1865 (traducida al francés dos años más tarde), o la obra de J. FLEURY-HUSSON CHAMPLEURY, *Histoire de la caricature au Moyen Âge*, París, Dentu, 1870.

⁶ Son numerosos los estudios que podríamos citar en este punto, pero no es nuestra intención realizar en este momento un estado de la cuestión; los trabajos más significativos serán recogidos a lo largo del presente trabajo. No obstante, algunos clásicos merecen ser considerados: L. MAETERLINCK, *Le genre satirique dans la peinture flamande*, Amberes, Librairie Néerlandaise, 1903, o G.-J. WITKOWSKI, *L'Art profane à l'Église: ses licences symboliques, satiriques et fantaisistes: contribution à l'étude archéologique et artistique des édifices religieux*, París, Jean Schemit, 1908. Pero, sin duda, son dos obras colectivas recientes las que mejor sintetizan toda la producción relativa al tema que nos ocupa. La primera de ellas recoge las actas de un coloquio internacional celebrado en 1988: *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts*, Burdeos, Presses Universitaires, 1990; no obstante, a pesar del título, las veintiséis contribuciones recogidas no abordan, más que de manera tangencial en algunos casos, la plástica de la risa en el medievo; tan solo el primero de los trabajos: P. MÉNARD, «Le rire et le sourire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Essai de problématique», pp. 19-30, especialmente las pp. 15-18, donde se realiza un breve pero correcto estado de la cuestión. La segunda de las publicaciones a la que nos referíamos es de recentísima aparición y lleva por título: *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Lovaina, Leuven University Press, 2003; en este volumen se incluye un interesante artículo en el que se realiza una completa revisión bibliográfica: J. VERBERCKMOES, «What about Medieval Humour? Some Historiography», pp. 1-9.

⁷ A título de ejemplo citaremos los siguientes trabajos: J.-C. AUBAILLY, *Le théâtre médiéval profane et comique. La naissance d'un art*, París, Librairie Larousse, 1975, Ph. MÉNARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, París, Presses Universitaires de France, 1983, B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique. 1450-1550*, Ginebra, Librairie Droz, 1984, J.-C. AUBAILLY, «Le fabliau et les sources inconscientes du rire médiéval», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 30 (1987), pp. 105-117, y *Medieval Comic Tales*, ed. de Derek Brewer, Cambridge, D.S. Brewer, 1996.

⁸ No obstante, la atención ha sido significativa y ya no tiene mucho sentido, afortunadamente, recoger aquí lo escrito por BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 82: «Pero me ataca un escrúpulo. ¿Hay que responder con una demostración en regla a una especie de pregunta preconcebida que sin duda querrían maliciosamente plantear algunos profesores-jurados de la seriedad, charlantes de la gravedad, cadáveres pedantes salidos de los fríos hipogeos del Instituto, llegados a la tierra de los vivos, como ciertos fantasmas avaros, para arrancar unos céntimos a complacientes ministerios? En primer lugar, dirían, ¿la caricatura es un género? No, responderían sus compadres, la caricatura no es un género. He oído resonar en mis oídos tamañas herejías en comidas académicas...».



En el caso hispano se observa una situación similar, si cabe más acentuada⁹; los aspectos humorísticos, cómicos o grotescos han sido abordados, generalmente, de manera parcial, en el conjunto de estudios más amplios, como la escultura románica, las sillerías de coro o la iconografía profana¹⁰.

¿A qué puede ser debida esta ausencia de estudios? Las respuestas serían múltiples: no parece que se trate de un desinterés por el tema, aunque es evidente que en otros ámbitos geográficos se le ha prestado más atención; tal vez haya que buscar la respuesta en las escasas manifestaciones de humor en las artes plásticas, o al menos en la dificultad para su interpretación. Nos adentramos en un tema delicado.

En nuestros días, al menos en el ámbito occidental, tenemos una cultura visual de lo humorístico relativamente bien formada. La fotografía o el cine han captado de manera más o menos objetiva la expresión de lo cómico; con anterioridad, en especial a partir del siglo XIX, la caricatura, mediante la deformación expresiva, había logrado provocar la sonrisa del espectador. Pero si reflexionamos sobre este asunto nos daremos cuenta de que no resulta tan fácil la plasmación plástica de estos conceptos. Para ello se puede acudir a determinados recursos plásticos, como puede ser la expresión de la risa en el rostro, lograda mediante unos convencionalismos en las disposición de las líneas de la boca y los ojos, que generalmente se corresponden con las opuestas utilizadas para la expresión de lo trágico¹¹; cuando este convencionalismo no se puede utilizar, es posible recurrir a la máscara, como se hacía en el teatro de la Antigüedad o en el carnaval¹². Pero la palabra, generalmente, transmite mejor cualquiera de estos conceptos relacionados con el humor, bien sea escrita o de manera oral. Es cierto que los gustos y los convencionalismos evolucionan; una obra de teatro de Terencio no provoca las mismas reacciones en un espectador de la Antigüedad que en uno de nuestros días; no obstante, somos capaces de

⁹ En la ya citada edición del ensayo de Baudelaire sobre lo cómico y la caricatura se incluye un amplio estudio introductorio de V. BLOZA titulado «Cómico y grotesco», pp. 13-77, donde se aborda de manera magistral la historia de este tipo de representaciones en la plástica artística; el hecho, inusual en el ámbito peninsular, nos depara la desagradable sorpresa de no considerar el ámbito cronológico del medievo más que de modo muy superficial, atendiendo fugazmente tan solo a la Baja Edad Media. Una visión global puede consultarse en el trabajo de M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, «‘Homo Festivus’: la necedad, el placer y la ironía», *Semata. El rostro y el discurso de la fiesta*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 45-73.

¹⁰ Sirvan de ejemplo los trabajos de I. MATEO GÓMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1979, o el de A.A. ROSENDE VALDÉS, «Iconografía marginal: las fábulas en las sillerías de coro gallegas», *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, 24, 1986, pp. 95-114.

¹¹ J. CARO BAROJA, *Historia de la fisiognómica. El Rostro y el Carácter*, Madrid, Istmo, 1988, p. 17.

¹² *Ibidem*. La pervivencia de los modelos de máscaras de la época antigua se puede ver en algunos manuscritos medievales en los que se recogen las comedias de Terencio; sirvan de ejemplo los manuscritos de la Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 7899, f. 125, o el de la Bodleian Library de Oxford, Ms. Auct. F.2.13, f. 3.



reconocer el trasfondo cómico de esa obra. No creemos que siempre se pueda decir lo mismo de las imágenes.

Precisamente, por la limitación que tiene el artífice, pues tan solo dispone de unos recursos plásticos muy limitados, nos resulta mucho más difícil comprender su significado último. Tomemos nuevamente la obra de Terencio; algunas de las copias medievales, realizadas en época románica, cuentan con interesantes ilustraciones, directamente relacionadas con el texto al que acompañan¹³; los modelos parecen estar tomados directamente de manuscritos antiguos o que, al menos, habían conservado la estética de la época¹⁴. Pero la dependencia de la imagen con respecto al texto es tan grande, y la incapacidad del artista para expresar en imágenes lo que se narra en la obra tan manifiesta que, si aislamos la imagen del texto, la lectura se vuelve prácticamente imposible; no es de extrañar, por tanto, que fuese necesario identificar por su nombre a cada uno de los personajes. La presencia de máscaras y la gestualidad excesiva de las figuras contribuyen a acentuar el carácter cómico y, aun así, están lejos de provocar hilaridad (lám. 1).

Si este problema se plantea ante imágenes cuyo significado no nos provoca ninguna duda, ¿qué ocurre cuando no tenemos los referentes que nos lleven a una lectura correcta de la imagen? Intentaremos explicarlo con un ejemplo contemporáneo, pero que se puede extrapolar a cualquier periodo histórico. Recientemente el diario *El Mundo* publicó una caricatura de Gallego y Rey, a toda página, alusiva al anuncio de compromiso matrimonial del Príncipe Heredero de la Corona española. Para el espectador acostumbrado a ver el rostro del Príncipe y su prometida no existe mayor problema en identificar, mediante sus rasgos fisiognómicos, a los dos personajes; resulta evidente que para cualquiera que no conozca a los protagonistas la caricatura ha perdido casi todo su valor; con todo, la deformación de los rasgos le confiere una *vis cómica*. Pero la caricatura es mucho más compleja: las dos figuras se han inspirado en retratos realizados por Velázquez a miembros de la Casa Real¹⁵; y a esto hay que sumar que para la prometida del Príncipe se eligió una disposición que rápidamente nos remite a uno de los iconos del siglo XX: Marilyn Monroe sobre unas rejillas de ventilación con el vestido al aire; por último, la figura del Heredero lleva en su mano un papel en el que se puede leer: «Artículo 57», en una clara alusión al artículo de la Constitución española en el que se recogen los aspectos relacionados con la sucesión en la Corona. Resulta evidente que para muchos lectores de ese diario algunos de esos aspectos pasaron desapercibidos, ni significarían lo mismo para un español que para cualquier otro occidental, y menos aún en otras

¹³ Es el caso del códice de la Bibliothèque Municipale de Tours, Ms. 924, o el ya citado de la Bodleian Library.

¹⁴ Se observan fórmulas plásticas que se corresponden directamente con modelos romanos, si bien adaptados a una estética románica.

¹⁵ Se creyó conveniente reproducir los retratos velazqueños para que el espectador los pudiese comparar.

áreas geográficas. Con el transcurso de los años, esa imagen irá perdiendo significado para los futuros espectadores, y tal vez en algún momento un historiador del arte ofrecerá una sesuda interpretación, tan sesuda como probablemente alejada de la realidad.

A ese problema pretendemos enfrentarnos en este trabajo. Somos conscientes de que no barajaremos verdades absolutas y que no estaremos en condiciones de establecer conclusiones definitivas; tan solo nos atreveremos a reflexionar sobre estas cuestiones. Para ello disponemos de dos fuentes principales, las escritas y las figuradas; nos centraremos en las segundas, pues las primeras son objeto de atención por especialistas, entre los que no nos incluimos.

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE HUMOR

Plantear el origen y la evolución del concepto de humor desde la Antigüedad hasta la Edad Media es una tarea compleja, que tan solo pretendemos presentar de manera somera a modo de introducción. El mundo greco-romano es nuestro punto de partida, ya que a partir de él evolucionarán las fórmulas medievales.

En Grecia, los presupuestos relacionados con el humor oscilaron entre planteamientos que iban desde la imagen ideal del dirigente, que no debía reír delante de sus súbditos¹⁶, a la consideración de la risa como una cuestión de libertad¹⁷, pasando por la posible existencia de un santuario en Esparta consagrado a Gelos, el dios de la risa¹⁸. Autores como Horacio, en su *Ars Poetica*, o Aristóteles, en la *Poética*, abordaron estas cuestiones, con interesantes reflexiones sobre aspectos como la risa¹⁹, mientras que otros autores, como Plauto, convirtieron en protagonistas de sus comedias a toda una serie de personajes pertenecientes al estrato social más bajo, en un proceso de identificación de lo cómico con lo popular²⁰. Los filósofos neoplatónicos consideraban que la esencia de la risa participa a la vez del placer y del dolor; se convierte en un hecho cotidiano²¹, y tanto es así que autores como Cicerón consideran este fenómeno tanto desde el punto de vista ético como desde el plano práctico y operacional²².

¹⁶ Así se recogía en tiempos de Jenofonte (ca. 430-355 a.C.); cf. T. BACONSKY, *Le rire des Pères. Essai sur le rire dans la patristique grecque*, París, Desclée de Brouwer, 1996, p. 20.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 21-22.

¹⁸ *Ibidem*, p. 24.

¹⁹ Sirva el ejemplo de Horacio, recogido en V. BOZAL, *op. cit.*, p. 13, que en su *Ars Poetica* escribe: «A cabeza humana si pintor cerviz equina unir / quisiera, e incluir variando plumaje, allegando / miembros de todas partes, como para rematar / feamente en negro pez mujer hermosa por arriba, / ¿ante tal espectáculo contendrías la risa, amigos?».

²⁰ *Ibidem*, p. 16.

²¹ J. HOROWITZ y S. MENACHE, *op. cit.*, p. 20.

²² *Ibidem*.



Diferentes son los aspectos que en la tradición greco-romana se relacionan con el ámbito del humor²³. Tal vez sea la literatura la principal fuente de información en este sentido, permitiéndonos apreciar diferentes variantes que van desde la risa a la parodia o la caricatura, pasando por los conceptos de grotesco²⁴, burla, lo ridículo²⁵, o todo lo relacionado con la sexualidad²⁶. Estas expresiones se pueden incluir en un contexto mágico-religioso que derivará en un proceso de laicización del fenómeno de la risa²⁷. Pero, sin duda, su manifestación más notable se produce en el ámbito de las artes escénicas, con un excepcional desarrollo de la comedia²⁸, que ha sido considerada como la expresión privilegiada de lo cómico en la Antigüedad²⁹. En un ámbito similar habría que incluir un género de particular interés, como es la caricatura, que puede atender tanto a elementos relacionados con la apariencia física como con la conducta, principalmente³⁰, o la parodia³¹.

Y la expresión plástica de toda esta actividad, tanto filosófica como literaria, resulta igualmente significativa, aunque tal vez no tan importante como en las fórmulas escritas. Seres grotescos, deformes, caricaturizados, imágenes de una sexualidad exagerada, escenas de burla, de enanos y pigmeos luchando, etc., pueblan relieves, frescos, terracotas y bronceos³².

Da la impresión de que con la llegada de la Edad Media todos estos planteamientos habrían desaparecido. Seguramente no fue así; es probable que hayamos perdido numerosas fuentes de información, a lo que habría que sumar un limitado número de obras artísticas que, a nuestros ojos, representen cuestiones humorísticas. Lo que parece cierto es que numerosos textos nos indican que se están produciendo unos cambios radicales y en un sentido contrario a todo tipo de expresión humorística. Una parte importante de la información de que disponemos será abordada en el siguiente epígrafe, que hemos denominado «el humor *en negativo*», para referirnos a todas las connotaciones negativas y prohibiciones relacionadas con estas manifestaciones cómicas. No obstante, algunos autores, como Clemente de Ale-

²³ Una de las obras clásicas para abordar el estudio del humor en esta época es el trabajo de J.-P. CÈBE, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique. Des origines à Juvenal*, París, Éditions E. de Boccard, 1966.

²⁴ Sobre este concepto, en la literatura y en el arte, véase: G. G. HARPAM, *On the Grotesque. Strategies of contradiction in art and literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

²⁵ D. ARNOULD, «Le ridicule dans la littérature grecque archaïque et classique», en *Le rire des anciens*, París, Presses de l'École Normale Supérieure, 1998, pp.13-20.

²⁶ S. SAÏD, «Sexe, amour et rire dans la comédie grecque», en *Le rire des anciens*, París, Presses de l'École Normale Supérieure, 1998, pp. 67-89.

²⁷ J.-P. CÈBE, *op. cit.*, pp. 21-35.

²⁸ *Ibidem*, pp. 37 y ss.

²⁹ M. TRÉDÉ, «Avant-propos», en *Le rire des anciens*, París, Presses de l'École Normale Supérieure, 1998, p. 8.

³⁰ J.-P. CÈBE, *op. cit.*, pp. 129-141.

³¹ *Ibidem*, pp. 143-147.

³² Numerosos ejemplos pueden consultarse en *Ibidem*, láms. I, XI y XVII, entre las más destacadas.



jandría u Orígenes, plantean que la risa lícita puede existir, a condición de que sea ponderada y decente³³; otros padres de la Iglesia, como Gregorio de Nisa, consagraron importantes disquisiciones a definir aspectos como la risa³⁴.

Será a partir de la Plena Edad Media cuando se constaten algunos cambios significativos; de esta manera, exegetas como Hugo de San Víctor marcarán la diferencia entre la alegría, que puede ser buena o mala, y la risa, «mala sin contestación posible e irrevocablemente condenada»³⁵. Tomás de Aquino, por su parte, será uno de los artífices de la desvinculación de la risa de estas visiones negativas, pudiendo ser considerado como el rehabilitador de la «risa honesta»³⁶. A medio camino se sitúan figuras tan destacadas como Juan de Salisbury, que escribe «No afirmo, sin embargo, que cualquier cómico ejerce indignamente su profesión, aunque ciertamente es indigno ser cómico»³⁷.

Las fiestas de locos, el carnaval y otras celebraciones de similares características se mantienen desde tiempos remotos, se recuperan o se institucionalizan, convirtiéndose en una de las vías de liberación más importantes del hombre medieval, que rompen temporalmente con los esquemas y estructuras oficiales, permitiendo la transgresión, aunque sea de manera temporal y limitada³⁸, lo que se podría definir como un «desorden a plazo fijo»³⁹.

A partir del siglo XIII los cambios en la sociedad se perciben desde diferentes ángulos. La visión negativa de los siglos precedentes comienza a ser sustituida por otras fórmulas más amables, más alegres, más lúdicas⁴⁰. Esta visión afecta a otras esferas, como la religiosa, en la que la figura de San Francisco constituye un buen

³³ T. BACONSKY, *op. cit.*, p. 330.

³⁴ En su *De hominis opificio* (12, 5) señala, tal y como recoge *idem*, pp. 181-182: «Ce qui se passe dans la joie et le rire confirme encore davantage ce que nous disions. Les conduits du corps sont relâchés et dilatés par le plaisir, chez ceux par exemple qu'une bonne nouvelle épanouit. Dans le cas du chagrin, par suite de la fermeture dans de ces passages minces et imperceptibles ouverts à la respiration et, par suite, de la compression de l'intérieur des viscères, il se produit un refoulement vers la tête et les méninges de la vapeur humide: celle-ci reçue en abondance dans les cavités du cerveau, par l'intermédiaire des conduits qui sont à base, est repoussée vers les yeux: d'où la contraction des sourcils fait sortir goutte à goutte l'humidité (ces gouttes que nous appelons larmes). D'une façon identique, vous pouvez penser que la disposition contraire élargit les conduits plus que de coutume, que l'air est attiré par eux vers les profondeurs et, de là, à nouveau rejeté naturellement par la bouche avec le concours des viscères et surtout, dit-on, du foie, qui le chassent dans un mouvement tumultueux et bouillonnant. Aussi la nature, pour faciliter la sortie commode de cet air, élargit la bouche et écarte de chaque côté les joues pour permettre la respiration. Le nom donné à ce phénomène est le rire».

³⁵ J. HOROWITZ y S. MENACHE, *op. cit.*, p.34.

³⁶ *Ibidem*, p. 35.

³⁷ JUAN DE SALISBURY, *Policraticus*, ed. preparada por M.A. Ladero, Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 131.

³⁸ J. HOROWITZ y S. MENACHE, *op. cit.*, pp. 40-53.

³⁹ V. BOZAL, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰ Véanse a este respecto los capítulos titulados «La dicha. 1250-1280» y «Posesión del mundo», en la obra ya clásica de G. DUBY, *Tiempo de Catedrales. El arte y la sociedad. 980-1420*, Barcelona, Argot, 1983, pp. 209-237 y 321-354, respectivamente.

ejemplo de los nuevos planteamientos, entre los cuales estaría la consecución de la alegría perfecta, para lo que optó por la vía de la pobreza, con una visión que pretende estar más cerca del evangelio, y de marcado carácter optimista⁴¹. Se da también el caso de que, por ejemplo, se introduzcan procedimientos humorísticos en la predicación a partir de este momento⁴². Pero los cambios se intuyen con claridad en la literatura. Obras como el *Decamerón* de Boccaccio son buena muestra de ello, plagadas de personajes de tipo popular⁴³; en este punto los ejemplos serían innumerables, pero no es el objetivo de este trabajo.

EL HUMOR EN NEGATIVO

De lo expuesto hasta ahora da la impresión de que sería más fácil plantear la visión de la plástica del humor desde el punto de vista de su no existencia. Las razones ya las apuntamos líneas arriba: por un lado, hay que considerar la dificultad para su expresión en imágenes y, por otro, las connotaciones negativas que se atribuyen a todo lo relacionado con lo cómico. Parece evidente que lo humorístico no alcanzó, al menos hasta la Baja Edad Media, una categoría que justificase su representación de manera generalizada. Analicemos con un poco de detenimiento toda esa *negatividad*.

Para el cristianismo, los *Evangelios* son una referencia inexcusable, en particular como fuente iconográfica de primer orden. Precisamente aquí encontramos una visión en positivo, que no tendrá una repercusión demasiado grande, cuando Lucas escribe: «Dichosos los que ahora lloráis, porque reiréis»⁴⁴; pero no se hace ninguna referencia puntual a Cristo; por el contrario, circulará, al parecer desde finales del siglo XI o principios del XII, una carta apócrifa, atribuida a Lentulus, en la que se hacía una descripción de Cristo; el texto habría sido compuesto estando aún vivo Jesús y analiza detalles muy expresivos, algunos de los cuales forman parte del imaginario de la época; entre sus características se señala que «Algunas veces llora, pero nunca se le ha visto reír»⁴⁵. La misma imagen negativa se recoge para numerosos santos⁴⁶. En este sentido uno de los más significativos es San Martín, del que

⁴¹ *Ibidem*, p. 267.

⁴² J. HOROWITZ y S. MENACHE, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁴³ *Ibidem*, p. 8.

⁴⁴ Lucas 6, 21.

⁴⁵ Sobre este particular y para la edición del texto completo consúltense: S. VAN GELDER, «Kristus volgens de Lentulusbrief», *Meer Schoonheid: Driemandelijke tijdschrift voor heem — kunst — en natuurschoon*, 27 (1978), pp. 33-38, y E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Del Mandilyon a la Verónica: sobre la Vera Icona de Cristo en la Edad Media», en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 368-369 y nota 72.

⁴⁶ Cf. L. MOULINIER, «Quand le malin fait de l'esprit. Le rire au Moyen Âge vu depuis l'hagiographie», *Annales HSS*, 3 (1997), pp. 457-475.



Sulpicio Severo señala que jamás nadie le vio sonreír⁴⁷, hecho que recoge también Santiago de la Vorágine⁴⁸.

A pesar de que en el *Antiguo Testamento* se recoge la existencia de «un tiempo para llorar y un tiempo para reír; un tiempo para lamentarse y un tiempo para bailar»,⁴⁹ la Iglesia rechazó estos planteamientos, tal y como lo manifiestan algunos Padres de la Iglesia, como Juan Crisóstomo, cuando señala: «El mundo no es un teatro hecho para reír; y nosotros no estamos reunidos aquí para reír a carcajadas, sino para llorar por nuestros pecados»⁵⁰; en una línea similar se expresa San Benito al prohibir a los discípulos abrir la boca para decir bufonías o palabras que conduzcan a la risa⁵¹. Lo mismo ocurre en los ámbitos monásticos orientales⁵², donde reglas tan antiguas como la *Oriental* —finales del siglo v— o la de *Pablo y Esteban* —siglo vi— prohíben la risa y las bromas en el ámbito de la comunidad⁵³. De los concilios también emanaron disposiciones en contra de todos estos divertimientos; así, en el de Narbona —589— se prohíbe a los fieles pasar las noches bailando y cantando canciones licenciosas, el de París —1196— califica algunos cánticos de obscenos, y el de Cognac —1260— recuerda la prohibición de cantar en las iglesias fuera de las horas de las vigilias de los santos⁵⁴.

La asociación de lo humorístico al pecado y al diablo parece, por tanto, inevitable⁵⁵; la identificación de la risa con lo demoníaco se expresa en numerosos textos medievales, e incluso acaba adoptando una función exorcizadora⁵⁶. Esta lectura de la diversión como algo pecaminoso alcanzó, en ocasiones, cotas exageradas; en el manuscrito que contiene la *Vida de Santa Radegunda* de Poitiers se localiza una imagen en la que se representa una curiosa escena alusiva al texto⁵⁷; se narra en imágenes un hecho descrito como una festividad que se desarrolla en el entorno del monasterio en el que profesa Radegunda; una de las monjas le comenta que ha reconocido como propia una de las canciones que está escuchando, hecho por el cual es reprimida con dureza⁵⁸; la miniatura es muy gráfica y expresiva de este clima represivo.

⁴⁷ J. HOROWITZ y S. MENACHE, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁸ Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, t. II, p. 723, y E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «San Martín de Tours en el Camino de Santiago: culto, advocaciones e iconografía en la Edad Media», *El Camí de Sant Jaume i Catalunya. Història, Art i Cultura del Camí*, en prensa.

⁴⁹ *Eclesiastés* 3, 4.

⁵⁰ J. HOROWITZ y S. MENACHE, *op. cit.*, p. 24.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² A este respecto véase J. LE GOFF, «Le rire dans les règles monastiques du Haut Moyen Âge», en *Haut Moyen-Âge. Culture, éducation et société*, París, Éditions Européennes Erasme, 1990, pp. 93-103.

⁵³ J. HOROWITZ y S. MENACHE, *op. cit.*, pp. 25-26.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 41.

⁵⁵ BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 94, expresa la pervivencia de esta idea con una frase lacónica: «La risa es satánica, luego es profundamente humana».

⁵⁶ Sobre estas cuestiones véase T. BACONSKY, *op. cit.*, pp. 160-168.

⁵⁷ Poitiers, Bibliothèque Municipale, Ms. 250 (136), f. 40.

⁵⁸ La transcripción, la traducción al francés y la reproducción de la miniatura pueden consultarse en *La Vie de Sainte Radegonde par Fortunat*, bajo la dirección de Robert Favreau, París, Seuil, 1995.

Por si fuera poco, otra de las asociaciones más frecuentes es la de la risa con la locura, con los insensatos⁵⁹, aspecto que encontrará una importante expresión en la plástica medieval, como tendremos ocasión de contemplar.

LO MARGINAL, AL MARGEN

De todo lo expuesto se puede inferir que una parte significativa de las imágenes que se encuadran en nuestro marco de estudio tenga un carácter marginal, y no es necesario insistir en los mismos planteamientos; pero, ¿ese carácter marginal tiene, por así decirlo, repercusiones artísticas? La respuesta, creemos, ha de ser afirmativa. Con frecuencia se trata de imágenes relegadas a espacios secundarios, en ocasiones poco visibles, bien por la distancia, bien por la oscuridad, mientras que otros casos pasan desapercibidos entre una maraña de motivos⁶⁰.

Tal vez uno de los ejemplos más explícitos sea la ilustración con miniaturas de los márgenes de los manuscritos⁶¹. Resulta curioso observar cómo, en la mayor parte de los casos, las temáticas humorísticas, grotescas, escatológicas, etc., no se disponen en los espacios más comunes para las miniaturas o formando parte de la decoración de las letras capitales. Generalmente son los márgenes que quedan libres, en torno a la caja de escritura, los destinatarios de estos elementos. Todas estas *drôleries*, en principio, parecen tener un carácter secundario y aislado del texto; no siempre ocurre así, pero es frecuente; lo que parece evidente es que no pasan ni pasaban desapercibidas, especialmente durante los siglos del gótico, coincidiendo con un extraordinario desarrollo de las orlas⁶².

⁵⁹ T. BACONSKY, *op. cit.*, pp. 44-49, y M. LAHARIE, *La folie au Moyen Âge, XI^e-XIII^e siècles*, París, Le Léopard d'Or, 1991.

⁶⁰ El estudio de conjunto que, en este sentido, consideramos más completo es el de M. CAMILLE, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

⁶¹ Una de las obras más interesantes en este sentido, que reúne un amplísimo *corpus*, es el clásico de L.M.C. RANDALL, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1966; el trabajo está conformado por un catálogo de 739 ilustraciones, con una breve referencia a cada códice y su signatura completa, precedido de una amplia introducción; de la misma autora: «Humour & Fantasy in the margins of a English Book of Hours», *Apollo*, dic. (1966), pp. 482-488. En una línea similar se podrían incluir otras publicaciones puntuales como G. BOTO VARELA y J. MOLINA FIGUERAS, «Satire et comique dans l'illustration marginale. Un manuscrit du Gothique International Catalan», *Flanders in a European Perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*, Lovaina, Uitgeverij Peeters, 1995, pp. 155-170. Pero, nuevamente, uno de los estudios más profundos se debe a M. CAMILLE, *Mirror in parchment. The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*, Londres, Reaktion, 1998, si bien se consagra a un único manuscrito.

⁶² Los ejemplos que se podrían citar son innumerables; de manera ilustrativa remitimos a la *Biblia Latina* conservada en la Biblioteca Real de Bruselas, Ms. 9157, f.1 (cf. C. GASPAR y F. LYNA, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique. Deuxième partie*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, 1984, lám. XLV).



Un carácter similar presentan las orlas en otro tipo de soportes, como los textiles. Pocos casos son tan significativos como el bordado, conocido como tapiz, de Bayeux; en esta excepcional obra toda la escena narrativa central se enmarca por dos orlas pobladas de escenas bélicas, seres fantásticos y representaciones de cierto carácter obscuro. En esta ocasión surge la dificultad de la lectura, pues no todos los elementos de la orla parecen estar al mismo nivel icónico⁶³. Las orlas no se limitan a estos soportes, sino que las podemos encontrar en pintura, piedra o madera, complementando conjuntos arquitectónicos⁶⁴ o escultóricos⁶⁵.

Otro espacio, que también podría ser considerado como marginal, es el de las misericordias de las sillerías corales. Hay que tener en cuenta que se trata de una parte del mueble que solo es visible cuando el asiento está levantado, es decir, durante parte de las ceremonias, y que se trata de un espacio limitado, al que tiene acceso un grupo de clérigos muy reducido; si a esto sumamos unas condiciones de luminosidad no muy favorables, creemos que no es exagerado hablar de un espacio marginal. Sin embargo es uno de los ámbitos receptores de un mayor número de escenas del tipo que nos ocupan⁶⁶.

Los ejemplos escultóricos, particularmente los integrados en la arquitectura, también son numerosos. Desde algunos canecillos de iglesias románicas a las gárgolas de las catedrales, contamos con un nutrido grupo de seres fantásticos, en ocasiones grotescos, en actitudes burlescas o impúdicas. En este caso, generalmente es la distancia la que les confiere un cierto carácter marginal, pues en ocasiones son difíciles de percibir por el espectador.

Por último, existe un grupo de imágenes que se encuentran en espacios destacados, pero que pasan desapercibidas por confundirse entre una maraña de elementos. Esto es muy frecuente en la miniatura; por citar un ejemplo, podríamos recurrir a algunos manuscritos judíos en los que entre las formas vegetales que configuran algunas de sus letras se observan grotescos rostros antropomórficos⁶⁷.

Una cuestión diferente es la lectura simbólica de las imágenes marginales. En este caso se plantea una posible doble interpretación, que se puede sintetizar en una tercera que nosotros consideramos más plausible. En general, los estudios con-

⁶³ Sobre esta tela, con la reproducción de todas las escenas, consúltese: W. GRAPE, *La Tapisserie de Bayeux*, Munich, Prestel, 1994, en particular las pp. 41-44, consagradas a las orlas.

⁶⁴ M.D. TEIJEIRA PABLOS, «Un ejemplo de iconografía marginal románica. Las orlas de las pinturas de San Pedro de Arlanza», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXVII (1999), pp. 171-180.

⁶⁵ Cf. M.D. TEIJEIRA PABLOS, «Un ejemplo de iconografía marginal: la orla del sepulcro del Infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores», *Reales Sitios*, 133 (1997), pp. 35-43.

⁶⁶ La bibliografía es muy extensa y cualquier cita tendría un excesivo carácter parcial. Baste citar el trabajo de L. MAETERLINCK, *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne: les misericordes des Stalles*, París, Jean Schemit, 1910. En estos momentos se está preparando el *Corpus* de misericordias, del que acaba de ver la luz el volumen correspondiente a Francia: *Corpus of Medieval Misericords*. CMM. I. France, Turnhout, Brepols Publishers, 2003.

⁶⁷ Es el caso de la *Hagadá Ashkenazi*, Londres, British Library, Add. Ms. 14762, f. 36b.

sagrados a estos aspectos artísticos han sido muy numerosos, tanto aquellos que atienden a las *marginalia* desde un punto de vista formal como simbólico. Las posturas de los estudiosos divergen entre el planteamiento de aquellos que consideran que no se debe hacer una lectura simbólica de muchas de estas *marginalia*⁶⁸ a los que plantean complejas interpretaciones icónicas, como ocurre en los trabajos más recientes; seguramente un punto de equilibrio nos ofrecerá la lectura más satisfactoria, que nunca podrá tener un carácter generalizador, sino que habrá que estudiar de manera particular cada una de las obras⁶⁹.

CRÍTICA, BURLA Y SÁTIRA SOCIAL

Bajo este epígrafe son muchos los aspectos que se pueden analizar. No es nuestro objetivo la realización de un catálogo, sino la ejemplificación, mediante algunas imágenes significativas, del concepto que se intenta definir. La crítica, la burla o la sátira de los diferentes grupos sociales es algo que parece inherente al comportamiento humano, al menos cuando se trata de estructuras de individuos complejas. Ya señalamos la importancia y el reflejo que tuvieron estos comportamientos en el mundo antiguo; pues bien, en el medioevo no hay grandes diferencias, con la excepción del objeto de esas burlas, que generalmente son los diferentes estamentos clericales o, al menos, algunos de sus comportamientos que suelen estar relacionados con determinados pecados capitales, en particular la lujuria⁷⁰.

Los ejemplos son numerosos y, generalmente, muy ilustrativos; es el caso de un libro de carácter devocional que custodia la Biblioteca Universitaria de Barcelona⁷¹; presenta un conjunto de imágenes clasificables dentro del denominado gótico internacional, muchas de ellas de un contenido cómico⁷²; muy sugestiva es la

⁶⁸ Cf. E. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, París, Armand Colin, 1987, pp. 121-128.

⁶⁹ Acaba de publicarse un completo estado de la cuestión a este respecto, relativo a los manuscritos góticos, al que remitimos para una actualizada bibliografía: J. WIRTH, «Les marges à drôleries des manuscrits gothiques: problèmes de méthode», *History and Images. Towards a New Iconology*, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 277-300. Las conclusiones de este trabajo comienzan con la siguiente frase, que traducimos: «Entre la negación del sentido de las *drôleries* por parte de Mâle y la búsqueda de un sentido espiritual en cada *drôlerie* por parte de Davenport, existe un lugar para una interpretación satisfactoria».

⁷⁰ A este respecto pueden resultar muy ilustrativos los acontecimientos protagonizados por las monjas de las Dueñas de Zamora, en el siglo XIII, que han sido estudiados por P. LINEHAN, *Las dueñas de Zamora. Secretos, estupro y poderes en la iglesia española del siglo XIII*, Barcelona, Península, 2000. Comportamientos reprobables realizados por clérigos se recogen con frecuencia en los textos sinodales; remitimos a los volúmenes publicados por A. GARCÍA Y GARCÍA, *Synodicon Hispanum*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982-1987, en especial a los volúmenes II-IV, correspondientes a Portugal y a las diócesis de Astorga, León, Oviedo, Ciudad Rodrigo, Salamanca y Zamora.

⁷¹ Ms. 760.

⁷² G. BOTO VARELA y J. MOLINA FIGUERAS, *op. cit.*

miniatura del folio 63, en la que un monje ofrece unas ricas vestiduras a una cortesana, con la clara intención de lograr sus lascivos propósitos; la lectura parece simple, la crítica hacia la actitud del religioso es evidente, lo que contrasta con el hecho de que se ubique en un libro de carácter devocional⁷³.

En actitudes diversas localizamos a diferentes miembros de comunidades religiosas, entre los que sobresalen las monjas. La vinculación de sus actitudes con hechos lujuriosos o, de manera genérica, con hombres laicos son muy frecuentes. El *Roman d'Alexandre* de la Bodleian Library es una buena muestra⁷⁴; el manuscrito presenta un conjunto de miniaturas excepcionales: en total 191 grandes miniaturas insertas en el texto y 186 orlas marginales; de estas orlas un número muy reducido, que no superaría la quincena, son relativas al texto; el resto abordan diferentes aspectos de lo cotidiano, muchas veces desde un punto de vista humorístico⁷⁵; entre ese grupo sobresale una orla en la que un hombre desnudo porta en una carretilla a un grupo de monjas en dirección a una edificación de apariencia suntuosa (lám. 2)⁷⁶. Una escena similar se recoge en la sillería de la catedral de Zamora, en una de cuyas misericordias ha sido figurado un hombre que, a gatas, arrastra, tirando con su boca, una carretilla en la que va recostada una monja (lám. 3), en lo que parece una clara alusión crítica a las actitudes de los religiosos⁷⁷.

Los estamentos más altos de la jerarquía eclesiástica también son objeto de burla frecuente, en particular los obispos. Consideramos que, en general, se trata de críticas puntuales que no deben ser leídas como una visión anticlerical. Una imagen muy explícita la encontramos en el folio 104 de un manuscrito que recoge el *Lancelot del Lac*, realizado en el siglo XIII⁷⁸; en ella ha sido miniado un obispo a lomos de un asno, pero en el sentido contrario al de la marcha; las vestiduras episcopales, incluida la mitra, y el gesto de bendecir contrastan con la «indignidad» del medio de transporte (lám. 4); pero el carácter realmente cómico lo imprime el gesto de un hombre que le mira de frente mientras gesticula de manera muy expresiva y burlesca⁷⁹. Diferente lectura habría que dar a otro tipo de imágenes cuyo significado se

⁷³ Esto indicaría que no se trata de una crítica anticlerical sino de los comportamientos individuales; así es señalado en *loc. cit.*, p. 162; los autores ponen de manifiesto la existencia de un texto, recogido en el *Llibre de Fra Bernat*, escrito por Francesc de la Via en la misma época que el manuscrito que nos ocupa, en el que se ridiculiza a un canónigo que pretendía seducir a una religiosa mediante el ofrecimiento de ricos paños de Malinas (p. 162 y nota 34).

⁷⁴ Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodley 264.

⁷⁵ Ph. MÉNARD, «Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre (Oxford, Bodleian Library, Bodley 264)», en *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Lovaina, Leuven University Press, 2003, pp. 75-118, en especial las pp. 76-77.

⁷⁶ F. 22.

⁷⁷ M.D. TEIJEIRA PABLOS, *Juan de Bruselas y la sillería coral de la Catedral de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1996, pp. 97, lám. 29 (la autora realiza un completo estudio de diferentes escenas de características similares presentes en esta sillería a lo largo del trabajo referido).

⁷⁸ New Haven, Yale University Library, Pt. 3.

⁷⁹ Véase L.M.C. RANDALL, *op. cit.*, fig. 87.



nos escapa; se trata de elementos marginales en los que se combinan seres animales y fantásticos de características antropomórficas; tal es el caso de una miniatura en la que un extraño ser con cabeza humana tocada con mitra episcopal besa los cuartos traseros de un simio⁸⁰.

Monstruosos seres híbridos, con algún elemento en su indumentaria que los relaciona con los estamentos clericales, pueblan los márgenes de otros manuscritos. Es muy significativo el *Psalterio Lutrell*⁸¹, en el que no se trata de figuras ocasionales, sino que se repiten en varios folios del códice⁸², con fantasías protagonizadas por un monje cisterciense, un peregrino a Santiago y un obispo⁸³.

Pero no debemos caer en el error de limitar los conceptos de crítica y de burla únicamente al ámbito eclesiástico; ciertamente se dan con más frecuencia que los referidos a la sociedad laica; incluso, en ocasiones, laicos y religiosos se manifiestan en el mismo contexto, como ocurre con algunas escenas de *culbuteurs*, frecuentes en las misericordias corales. Se trata de una composición que suele estar protagonizada por dos figuras masculinas, unidas por la cintura, creando un efecto visual que impide discernir los troncos y las extremidades de cada uno de los sujetos; parece que se representa una lucha, con un cierto carácter de diversión, pero en ocasiones está protagonizada por clérigos y laicos, como ocurre en la Catedral de Ruan⁸⁴; en este caso la lectura podría tener un significado más complejo, en función de las relaciones entre los canónigos y los laicos⁸⁵. Estas escenas de lucha, con un importante papel del concepto de género, se manifiestan en otras muchas obras, como en los enfrentamientos entre parejas por obtener una prenda⁸⁶ o en la violencia, no sin una cierta *vis cómica*, que muestran algunos personajes hacia sus congéneres del otro sexo (lám. 5)⁸⁷.

Una interpretación en un sentido de crítica social, o al menos hacia determinadas actitudes, podría hacerse de alguna *vanitas*. La demoledora imagen de la muerte, que afecta por igual a todos los grupos, suele incidir sobre aquellos estamentos más privilegiados, de tal manera que podemos hallar representaciones tan curiosas

⁸⁰ Nueva York, Williams S. Glazier Collection, Ms. 53, f. 102; se trata del *Psalterio de Richard of Canterbury*; cf. L.M.C. RANDALL, *op. cit.*, p. 32, y lám. 537. La escena se repite, con características similares, en otros muchos manuscritos (láms. 534-536 de la misma obra).

⁸¹ Londres, British Library, Add. Ms. 42130.

⁸² Por ejemplo, en los folios 179v, 186v y 192v (reproducciones en M. CAMILLE, *Mirror...*, pp. 157, 158 y 154, respectivamente).

⁸³ *Ibidem*, pp. 153-160, plantea una lectura, en estos casos, que podría relacionarse con los textos a los que acompañan.

⁸⁴ *Les Stalles de la Cathédrale de Rouen. Histoire et Iconographie*, textos reunidos por E.C. BLOCK, Ruan, Publications de l'Université de Rouen, 2003, p. 133.

⁸⁵ E.C. BLOCK y F. BILLIET, *ibidem*, p. 131.

⁸⁶ De nuevo en una misericordia de la catedral de Rouen, *ibidem*, p. 162.

⁸⁷ Muy ilustrativa es la miniatura que se representó en un margen del *Psalterio y Breviario de Mary de Valence* (Cambridge, University Library, Ms. Dd.5.5, f. 397; reproducido en L.M.C. RANDALL, *op. cit.*, lám. 394).

como la miniatura y las orlas presentes en un manuscrito italiano de comienzos del siglo XVI, el *Libro de Horas* de Alfonso I d'Este⁸⁸; se ubica al comienzo del Oficio de Difuntos y ha sido figurado un esqueleto, ataviado con una rica indumentaria femenina, que se mira al espejo con cierto aire complaciente, dando la impresión de sonreír; el exceso de presunción, el gusto por el lujo y la alusión al paso del tiempo⁸⁹ se muestran de forma expresa, a medio camino entre la crueldad y la ironía.

ESCATOLOGÍA Y SEXUALIDAD

Todo aquello relacionado con lo escatológico y lo sexual ha encontrado, tradicionalmente, una limitada posibilidad de ser expresado. A pesar de tratarse de unas funciones naturales e inseparables del ser humano, las diferentes culturas siempre han recelado, en mayor o menor medida, de su representación, en particular de todo lo relativo a los excrementos. Curiosamente, en una reacción común entre los niños, pero que también solemos mantener los adultos, estas cuestiones suelen mover a la risa, cuando no a la vergüenza o al rechazo. Por el contrario, el número de representaciones de estas características alcanza unas proporciones inusuales⁹⁰, y son frecuentes, como tendremos ocasión de comprobar, en obras cuya explicación carece de toda lógica, al menos a nuestros ojos⁹¹. Habría que situar la mayor parte de estas representaciones en una órbita de cotidianeidad⁹²; los excrementos formaban parte de la vida diaria y, por lo tanto, del ciclo vital.

Algo similar se podría decir con respecto a todo lo relativo a la sexualidad. No dudamos de que a veces la lectura puede tener un carácter moralizante, pero es muy frecuente detectar la cotidianeidad en muchas de las imágenes, a lo que hay que sumar en ocasiones un carácter cómico, grotesco o de burla⁹³. No escapan a

⁸⁸ Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, LA 149, f. 94 (reproducido en *A imagem do Tempo. Livros manuscritos occidentais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 313; ficha catalográfica a cargo de Aires Augusto Nascimento, p. 314).

⁸⁹ A esto contribuyen dos figuras fantásticas aladas de los márgenes, una de ellas con los pechos turgentes y la otra denotando la flacidez originada por el paso del tiempo.

⁹⁰ Así lo pone de relieve M. CAMILLE, *Image...*, p. 111.

⁹¹ *Ibidem*, señala: «¿Qué pensar de un hombre galante que, en la parte baja de un elegante libro de horas francés, defeca excrementos que son después ceremoniosamente llevados a una dama? Se plantea una lectura que no confunda la analidad de los hombres de la Edad Media con las pulsiones obsesivas e inocentes de los niños y que supere las ideas modernas postfreudianas que relacionan los excrementos con la corrupción, la infección y la muerte. El ejemplo propuesto se refiere a una miniatura de un *Libro de Horas* custodiado en el Trinity College de Cambridge, Ms. B.11.22, f. 73».

⁹² *Ibidem*: «la mierda tenía su espacio en el orden de las cosas».

⁹³ Así lo pone de relieve Ph. MÉNARD, *op. cit.*, p. 22, cuando escribe «On sait que les allusions à la sexualité font habituellement sourire. Il y a un lien étroit entre le sexe et le rire. Peut-être tout simplement parce que l'allusion grivoise est une ruse malicieuse pour tourner un interdit, violer un tabou».

estas visiones los clérigos y religiosos⁹⁴, como ya hemos podido ver, ni los personajes nobles o el pueblo llano. Los recursos empleados suelen ser muy expresivos, acentuados por una gestualidad exagerada, que suele ir pareja a las desproporciones en la representación, en particular al tamaño de los órganos sexuales⁹⁵.

Como ya señalamos, la nómina de ejemplos escatológicos sería interminable, por lo que recurrimos a algunos que consideramos muy ilustrativos; así encontramos una curiosa escena, en el margen de un folio del *Vidal Maior*⁹⁶. Al lado de una columna que recoge el final del capítulo 23 y el comienzo del 24, del Libro VIII de este texto jurídico⁹⁷, en la parte superior del texto, se ubica un hombre, en cuclillas, defecando (lám. 6), mientras en la zona inferior un ser antropomórfico se protege de los excrementos mediante un escudo. Es evidente que la escena alusiva al ordenamiento jurídico es la que se sitúa al lado del epígrafe y no la que nos ocupa; el divertimento parece evidente, pero no tenemos una lectura más precisa⁹⁸.

Escenas similares, más o menos sencillas, de temática escatológica y para las que nos resulta igualmente difícil ofrecer una lectura particular, se multiplican. Desde las figuras de hombres desnudos que defecan y orinan en sendos recipientes⁹⁹, a otros que relajan sus esfínteres cómodamente sentados¹⁰⁰, o miniaturas en las que extraños seres ejercitan su puntería tomando como diana los cuartos traseros de su compañero (lám. 7)¹⁰¹.

En otras ocasiones, con un gesto más natural, en particular si está protagonizado por niños, las manifestaciones escatológicas se muestran de una manera más suave, aunque no exentas de un guiño cómplice y divertido. Así ocurre en el *Brevia-*

⁹⁴ Sobre los problemas relativos a los desórdenes sexuales de los miembros de la iglesia véase: J. HOROWITZ y S. MENACHE, *op. cit.*, p. 135 y ss.

⁹⁵ Algo común en la tradición antigua, como se pone de manifiesto, por ejemplo, en la comedia de Aristófanes, en la que los personajes masculinos «están dotados de una virilidad agresiva y de un falo tumesciente»; cf. S. SAÏD, *op. cit.*, p. 69.

⁹⁶ Santa Mónica (California), J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XIV 6; 83.MQ.165, f. 249. Existe edición facsímil, acompañada de un volumen de estudios: *Vidal Mayor*, Huesca, Excma. Diputación Provincial, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1989.

⁹⁷ Relativos a los derechos de acotación de los sembrados y a las salidas de aguas de lluvia y residuales.

⁹⁸ El hecho de que el texto que se dispone a continuación sea relativo a los problemas de las conducciones de aguas no nos parece que se pueda poner en relación con la imagen.

⁹⁹ Nueva York, William S. Glazier Collection, Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Ms. 24, f. 27v (reproducido en L.M.C. RANDALL, *op. cit.*, lám. 532).

¹⁰⁰ La Haya, Koninklijke Bibliotheek, ms. K.A. XXXVI, f. 78v (se trata de un *libro de horas*, reproducido en H. PLEIJ, «With a view to reality. The rise of bourgeois-ideals in the Late Middle Ages», *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad*, Lovaina, Uitgeverij Peeters, 1995, pp. 3-24, fig. 1).

¹⁰¹ Belvoir Castle, Duke of Rutland Collection, *Psalterio*, f. 87v. Este tipo de escenas se repite con gran frecuencia (véase L.M.C. RANDALL, *op. cit.*, láms. 539-541); similares son las que reproducen personajes que hacen sonar instrumentos de viento mediante ventosidades, o los que muestran impúdicos sus cuartos traseros o los besan (cf. *ibidem*, láms. 533-538 y 542-543).





*rium Grimani*¹⁰², en el que, como es habitual para el mes de febrero, se ha representado la visión interior de una casa, en la que sus moradores realizan las actividades cotidianas protegidos del gélido frío exterior; la puerta abierta que nos permite ver la escena es el punto en el que un niño se apoya para orinar hacia el exterior, en un gesto totalmente cotidiano y natural¹⁰³. En una línea similar se puede incluir la miniatura que ilustra el mismo mes en *Las muy Ricas Horas del Duque de Berry*¹⁰⁴, en la cual dos personajes del interior de la vivienda levantan sus ropas para calentarse al fuego, dejando al descubierto sus genitales. En otros casos estas muestras impúdicas tienen menos explicación, o al menos no llegamos a comprenderlas; así sucede, por ejemplo, con una de las misericordias de la sillería de la catedral de Zamora, en la que se han figurado dos perros luchando por un hueso; el tema es común y parece que se relaciona con una tradición de refranes que se extienden por Europa, incluida España¹⁰⁵; pero la presencia de un hombre mostrando trasero y genitales no parece tener relación con el tema principal.

Por lo que respecta a las expresiones de la sexualidad, el panorama es, si cabe, más rico. Uno de los ejemplos más tempranos y curiosos se encuentra en el bordado de Bayeux; no son muchas las escenas eróticas dispuestas en la orla, pero sí muy desconcertantes; sorprenden por su naturalismo y su cotidianeidad¹⁰⁶, pero particularmente por el lenguaje de gestos, en los que parece combinarse la alegría y la buena predisposición para la relación sexual (lám. 8)¹⁰⁷. El trazo lineal, condicionado por la técnica del bordado, contribuye a dotar estas escenas de una frescura impropia de las artes plásticas de esta época. Algo similar ocurre en algunas miniaturas del *Livre du très chevalereux comte d'Artois et de sa femme, fille du comte de Boulogne*¹⁰⁸, de trazo muy sencillo, pero igualmente expresivo; sobresale una iluminación en la que un hombre desnudo en la cama recibe, con su brazo extendido, a su pareja, también desnuda, que parece atendera su llamada con un gesto apresurado y solícito¹⁰⁹.

¹⁰² Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. lat. xi67 (7531), f. 2v. La obra se realizó en Brujas entre 1510 y 1520, pero, dado que sigue planteamientos iconográficos propios del medievo, creemos que puede resultar muy ilustrativa, a pesar de romper con los límites cronológicos de este trabajo.

¹⁰³ I.F. WALTHER y N. WOLF, *Codices illustres. The world's most famous illuminated manuscripts. 400 to 1600*, Colonia, Taschen, 2001, pp. 412-415.

¹⁰⁴ Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, f. 2v. Cf. *Las muy Ricas Horas del Duque de Berry*, Madrid, Editorial Casariego, 1989.

¹⁰⁵ Cf. M.D. TEIJEIRA PABLOS, *Juan de Bruselas...*, p. 93.

¹⁰⁶ En alguna escena el varón, desnudo, parece regresar del trabajo y es recibido por su pareja, también desnuda, con un gesto muy expresivo (¿de bienvenida?).

¹⁰⁷ Así parece ponerlo de manifiesto el varón con su pene erecto y el receptivo gesto de la mujer.

¹⁰⁸ París, Bibliothèque Nationale, FF 11610, ca. 1460 (reproducido en F. AVRIL, *La passion des manuscrits enluminés. Bibliophiles français: 1280-1580*, París, Bibliothèque Nationale, 1991, p. 59).

¹⁰⁹ En ninguno de los dos casos referidos parece que exista connotación negativa alguna.



Cuando se trata de relaciones ilícitas o que son consideradas como desviaciones, el lenguaje se transforma; en algunas ocasiones estas prácticas pasan a ser protagonizadas por animales, como pueden ser los monos¹¹⁰; así, en el ya citado *Libro de Horas* de la Biblioteca Real de La Haya¹¹¹ un simio está realizando una penetración anal de un congénere¹¹².

Pero el ejemplo más significativo de todos es, sin duda, el ejemplar del *Roman de la Rose* de la Biblioteca Nacional de París¹¹³; el códice contiene el texto de la famosa obra literaria y se ilustra con numerosas miniaturas¹¹⁴. Del conjunto de imágenes dispuestas en el margen destaca un grupo, protagonizado principalmente por monjas y frailes, con fuertes connotaciones sexuales que, según algunos investigadores, pueden ser puestas, al menos en parte, en relación con la narración del *roman*¹¹⁵. Las escenas son variadas, y van desde la sumisión del fraile a la monja, que le tiene controlado mediante una cuerda atada a su pene, a los cortejos del religioso, a las relaciones sexuales explícitas, o a la curiosa recogida de frutos fálicos de un generoso árbol al que las monjas acuden solícitas (lám. 9)¹¹⁶. En algunos casos, como en las escenas del árbol, se ha puesto en relación con una lectura paródica del rosal, ya que la rosa es el fruto que el protagonista de la narración obtendrá al final; el carácter femenino de ésta pondría de manifiesto un juego de inversión de sexos entre los protagonistas del texto literario y los figurados en los márgenes¹¹⁷. No obstante, tampoco podemos dejar de lado una fuerte carga de crítica ante unas actitudes totalmente impropias de los religiosos que las protagonizan.

¹¹⁰ Suele ser el animal al que más se recurre para ilustrar todo tipo de comportamientos humanos.

¹¹¹ Véase nota 100.

¹¹² Un ojo púdico creyó necesario eliminar de tan piadoso libro una escena similar y raspó la zona central, lo que no impide hoy en día su visualización.

¹¹³ Ms. Fr. 25526.

¹¹⁴ Más de cincuenta iluminaciones ilustran el texto y un número superior a las trescientas son las viñetas marginales. Los estudios consagrados a estas miniaturas son muy numerosos; citaremos tan solo dos, recientes, muy sólidos y acompañados de un importante aparato crítico: A.M. KOLDEWEIJ, «A Barefaced Roman de la Rose (París, B.N., ms. fr. 25526) and some late medieval mass-produced badges of a sexual nature», en *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad*, Lovaina, Uitgeverij Peeters, 1995, pp. 499-516, y H. BRAET, «Entre folie et raison: les drôleries du Ms. B.N. Fr. 25526», en *Risus Mediaevalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Lovaina, Leuven University Press, 2003, pp. 43-65.

¹¹⁵ Cf. H. BRAET, *op. cit.*, p. 47.

¹¹⁶ Sirvan de ejemplo los ff. 106, 111, 111v, 130v, 132v, o 160 (reproducidos en A.M. KOLDEWEIJ, *op. cit.*, y H. BRAET, *op. cit.*).

¹¹⁷ Cf. H. BRAET, *op. cit.*, nota 70, donde realiza un análisis de las interpretaciones hechas por otros especialistas.

Bajo este epígrafe se puede agrupar toda una serie de actividades del hombre encaminadas a la diversión, bien por medio de la fiesta y sus expresiones como del juego. Al referirnos a la fiesta lo hacemos pensando en el carácter profano que tienen muchas de ellas, aunque se desarrollen en el marco de celebraciones canónicas o de manera paralela a ellas; los testimonios literarios relativos a estas manifestaciones son muy frecuentes y no lo son menos los artísticos¹¹⁸, con escenas de baile, carnavalescas, de diferentes fiestas, así como juegos infantiles y de adultos.

Muchos de estos entretenimientos fueron considerados como expresiones negativas, pecaminosas y, como tales, en muchas ocasiones proscritos. El carácter pernicioso del baile, como incitador a la lujuria, o la visión negativa de la música que no fuese sagrada, han sido constantes en el ámbito europeo medieval. No obstante, especialmente durante la Baja Edad Media¹¹⁹, se observan ciertos cambios; la proliferación de la música profana, tanto en ambientes populares como cortesanos, unida a un progresivo cambio de mentalidad, hará que se detecte una nueva actitud hacia lo festivo. Con todo, no se trata de la misma manera un baile de regocijo de los pastores después de haber recibido el anuncio del nacimiento de Jesús¹²⁰, figurado en un *Libro de Horas* del siglo xv¹²¹, que una fiesta de carácter popular con bailarines grotescos, como los figurados en algunos márgenes de *Libro de Horas de Jeanne d'Évreux*¹²².

Pero, sin duda, es el carnaval la celebración más representativa¹²³. El concepto de trasgresión¹²⁴, la posibilidad de romper las normas, de hacer factible todo aquello que está proscrito; invertir el orden social —eso sí, en un tiempo limitado— es algo muy sugestivo a lo que no escapa el hombre medieval. Todo esto, además, viene facilitado por el anonimato que envuelve esta celebración. La más-

¹¹⁸ Remitimos a una excepcional obra, en la que se recogen cientos de ejemplos de estas celebraciones: C. GAGNEBET y J.-D. LAJOUX, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, París, Presses Universitaires de France, 1985.

¹¹⁹ Para el caso hispano véase: J.A. GARCÍA DE CORTÁZAR, «La confirmación del ritmo y del rito de la fiesta comunitarios: la fiesta y la epidemia», en *Historia de España Menéndez Pidal. La época del gótico en la cultura española (c. 1220- c. 1480)*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp. 214-226.

¹²⁰ Se trata de una imagen un tanto bucólica, de gran delicadeza y sin ninguna connotación impúdica. Cf. *A Imagen do Tempo...*, p. 298-299.

¹²¹ Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, LA 147, f. 30; *Libro de Horas de René de Lorena*.

¹²² Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, Acc. 54 (1.2), f. 35 (reproducido en I.F. WALTHER y N. WOLF, *op. cit.*, p. 209).

¹²³ Son muchas las publicaciones que abordan desde diferentes planos —literario, antropológico, histórico— esta fiesta; remitimos, de manera únicamente orientativa, a J. HEERS, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988.

¹²⁴ Que tanto ha seducido a los artistas a lo largo de la historia hasta nuestros días, y ha encontrado algunas de sus cotas de expresión más logradas en tiempos modernos, como en el caso de Francisco de Goya o de James Ensor.



cara altera la personalidad y hace irreconocible al individuo; le permite liberarse de ataduras morales o púdicas. El carnaval lucha contra la tristeza y la sobriedad del periodo que le sucede y, en una especie de catarsis colectiva, se manifiesta con fuerza la alegría y la risa¹²⁵. Las escenas asociadas al carnaval son muy variadas y pueden representar una visión global de la celebración o figuras aisladas. En el ya citado *Roman d'Alexandre* de la Bodleian Library¹²⁶ se ha figurado, en una de las orlas marginales, un conjunto de figuras que bailan al son del instrumento que tañe un músico; varios de los personajes aparecen con sus rostros cubiertos por máscaras de animales; mientras, toda la escena es contemplada por un gigantesco híbrido de fraile y animal que muestra amenazante un garrote (lám. 10). Una lectura también carnavalesca se ha propuesto para una miniatura del *Libro de devoción* de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona¹²⁷, en la que se ha figurado una mujer con garras de felino frente a un hombre con cabeza de ciervo; por sus actitudes parecen estar danzando; nuevamente, como ya analizamos en este mismo manuscrito, conviven lo sagrado y lo profano¹²⁸ en un nivel similar al de lo cotidiano; completa la escena una tercera imagen, la de un hombre-león que toca una cornamusa¹²⁹.

Un aire carnavalesco se intuye también en una magnífica miniatura de una de las *Comedias de Terencio* del siglo xv¹³⁰; se ubica al comienzo del manuscrito y, si bien la escena no representa un carnaval, parece más inspirada en esa festividad que en las representaciones teatrales de la Antigüedad; los personajes ataviados con ricos trajes, muy coloristas y cubiertos sus rostros con máscaras, se mueven en un abigarrado ambiente que pretende representar la escena.

En otras ocasiones cuesta más trabajo identificar las fiestas que se representan, protagonizadas por juglares, músicos, bailarinas, contorsionistas, malabaristas o temibles animales domesticados. Es lo que ocurre con una iluminación del *Psalterio Lutrell*¹³¹ en la que aparecen varios hombres con perros que hostigan a un oso encadenado, en una suerte de cruel juego de entretenimiento. En otros casos, de manera mucho más sofisticada, se conjugan la fiesta, la música y los juegos amorosos, como en la Fuente de la Juventud figurada en el manuscrito *De Sphaera*¹³²; en la fuente se baña un grupo de jóvenes de ambos sexos desnudos, mientras otros se besan al son de músicos y cantores, con el complemento de una buena mesa.

¹²⁵ Cf. J.-M. PASTRÉ, «Le rire dans les jeux de carnaval allemands», en *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et les arts*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, pp. 237-246, especialmente las pp. 237-238.

¹²⁶ F. 21v (reproducido en M. CAMILLE, *Mirror in Parchment...*, fig. 111).

¹²⁷ F. 47v.

¹²⁸ G. BOTO VARELA y J. MOLINA FIGUERAS, *op. cit.*, pp. 160-161, fig. 1.

¹²⁹ Instrumento asociado a los pobres y a las danzas populares; cf. *ibidem*, p. 161.

¹³⁰ París, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 664, f. 1v, *Térence des Ducs*.

¹³¹ F. 161.

¹³² Módena, Biblioteca Estense, 1 x.2.14 (lat. 209), f. 10 (reproducido en I.F. WALTHER y N. WOLF, *op. cit.*, p. 317).

Finalmente, nos resta referirnos a las figuraciones de los juegos como una de las expresiones más generales de la diversión, tanto pueril como de los adultos. Pese a que el juego es un elemento fundamental en el desarrollo infantil, pocas veces ha merecido la atención de los artistas; y no es de extrañar, dado el limitado protagonismo que los niños suelen tener en la plástica medieval. Con todo, existen ejemplos muy interesantes, como cuando se figura un grupo de niños participando en diferentes juegos para representar la edad infantil, frente a las otras dos edades del hombre, cual es el caso de una miniatura del *Libro de las Tres Edades del Hombre*¹³³, en la que se figuran, precisamente, esas fases de la evolución humana. Los adultos también participan de estas actividades lúdicas en diferentes sentidos, desde un planteamiento que podríamos considerar hoy en día como deporte (lám. 11)¹³⁴, hasta otros más duros que incluyen una cierta violencia y burla hacia alguno de los participantes, como ocurre en el conocido como «la rana en medio», figurado en multitud de ocasiones¹³⁵.

LOCOS Y BUFONES

El concepto de locura tiene unas connotaciones muy particulares durante la Edad Media y, en muchas ocasiones, se asocia a determinadas actitudes caracterizadas por una serie de comportamientos entre los que suele estar presente la risa y la diversión. La diferencia siempre despierta la atención en el ser humano, ya sea en el comportamiento o en el aspecto físico, y suele ser objeto de burla y entretenimiento de aquellos que se consideran dentro de los parámetros normales. El papel de seres deformes, enanos y pigmeos, extranjeros de diferentes razas, locos e insensatos, etc., actuando como animales de circo ha sido y es una constante. A lo largo de la historia evolucionaron las formas, pero el concepto que subyace es prácticamente el mismo, desde el loco de corte al bufón del rey en época moderna.

El concepto puede rastrearse desde el Antiguo Testamento, en el que se define la figura del insensato en los *Proverbios*¹³⁶, calificándolo como «El hombre inicuo, depravado, camina con la perversidad en la boca, guiñando los ojos, arrastrando los pies, haciendo signos con los dedos...». No obstante, está lejos de la figura del loco del medievo, que llega a tener una cierta consideración social¹³⁷. El texto de los *Proverbios* continúa con numerosas referencias de carácter negativo hacia insensatos, locos y bufones¹³⁸.

¹³³ París, Bibliothèque Nationale, Smith-Lesouëf 70, f. 19v.

¹³⁴ Londres, Mrs. Rosy Schilling; en el folio correspondiente al mes de septiembre, unos hombres juegan a batear una pelota (reproducido en L.M.C. RANDALL, *op. cit.*, lám. 126).

¹³⁵ Sirvan de ejemplo las miniaturas reproducidas en *ibidem*, láms. 206-210.

¹³⁶ *Proverbios* 6, 12-15.

¹³⁷ T. BACONSKY, *op. cit.*, 45

¹³⁸ Analizadas en *ibidem*, pp. 44-49.



En la Edad Media el loco está perfectamente definido y caracterizado, incluso iconográficamente¹³⁹. Es un ser que se comporta de manera extraña, de ojos inquietantes que muestran su desorden interior, unos ojos que no son capaces de mantener un sistema de comunicación con la mirada, que puede romper a reír de manera inoportuna¹⁴⁰, que mantiene comportamientos irracionales y realiza actos compulsivos, muchas veces involuntarios, que manifiesta una agitación extrema, en ocasiones asociada a la violencia. Los locos no tienen capacidad de discernir entre los comportamientos de los demás hacia ellos y suelen ser provocadores; generalmente sus actos son incoherentes e incomprensibles para los que los rodean¹⁴¹.

La incorporación de estos locos a una determinada categoría social se produce en la época feudal. Son los denominados *fous à gages*, cuyo origen puede rastrearse en el mundo grecorromano¹⁴². Su función será, fundamentalmente, la de contribuir a la diversión en la corte; su presencia se detecta a partir del siglo XI de manera excepcional, y se generaliza a partir de los siglos XII y XIII¹⁴³. Su trabajo se desarrolla junto a otros personajes, como juglares, saltimbanquis, cantores, charlatanes, etc.¹⁴⁴; una de sus funciones es la de relatar historias, generalmente de carácter extraño, absurdas o asociadas a temas obscenos¹⁴⁵. Su importancia llegó a ser tan grande que llegaron a instituirse, incluso, las denominadas «fiestas de locos»¹⁴⁶.

Por lo que respecta a la iconografía, en general, no transmite con claridad algunos de los conceptos a los que nos hemos referido. Con frecuencia el loco aparece desnudo o vestido de forma poco convencional, figurado sin cabello, con una bola y un garrote en la mano y en ocasiones infligiéndose daño físico¹⁴⁷; suele ser representado al comienzo del salmo 52 en los *Psalterios* medievales, a veces junto al rey David. En algunos casos presenta la forma de un bufón, como ocurre en el *Antifonario Ranworth*¹⁴⁸.

¹³⁹ Cf. M. LAHAIRE, *op. cit.*, en particular el apéndice de láminas.

¹⁴⁰ Así lo señalaba BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 89, cuando escribía: «Observen que la risa es una de las expresiones más frecuentes y más numerosas de la locura».

¹⁴¹ M. LAHAIRE, *op. cit.*, pp. 158-159; la mayor parte de estas características se encuentran definidas y recogidas en los textos literarios del medievo.

¹⁴² *Ibidem*, p. 271

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 273.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 274; observemos cómo se recurre a temas que hemos considerado susceptibles de provocar la risa.

¹⁴⁶ *Ibidem*, pp. 277-286, y H. COY, *Las fiestas de locos: ensayos sobre el talante festivo y la fantasía*, Madrid, Taurus, 1983.

¹⁴⁷ Véase F. GARNIER, «Les conceptiones de la folie d'après l'iconographie médiévale du Psaume 'Dixit insipiens'», en *Études sur la sensibilité au Moyen Âge*, París, Bibliothèque Nationale, 1979, pp. 215-222.

¹⁴⁸ Randworth, Norfolk, Parish Church of St. Helen, f. 149v (reproducido en K.L. SCOTT, *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. Later Gothic Manuscripts. 1390-1490. 1. Text & Illustrations*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1996, lám. 446).

En relación con la locura, en particular durante los siglos del gótico, se desarrolló un tema iconográfico que tuvo gran repercusión en algunos espacios como las portadas monumentales de las catedrales. Nos referimos a las vírgenes sabias y locas —o necias—. Se trata de una asociación de la locura al pecado recogida en el *Evangelio* de Mateo¹⁴⁹ y que tuvo también su expresión en el drama litúrgico conocido como *Mystère de l'Époux* o *Juego de las vírgenes sabias y de las vírgenes locas*¹⁵⁰; el texto evangélico recoge la parábola de las diez muchachas, cinco sensatas, y cinco necias que, debido a su dejadez, fueron repudiadas por el esposo. Desde el punto de vista iconográfico, como ya señalamos, tuvo una gran repercusión plástica, siendo elegido para las vírgenes sabias un modelo femenino templado, en ocasiones ligeramente sonriente, mientras que para las necias o locas se optó por unas figuras más grotescas, que en algunos casos ríen de manera ostensible y gestualizan de manera extrema; ejemplos se pueden observar, en la abacial de San Salvador en Charroux o en la catedral de Estrasburgo (lám. 12)¹⁵¹.

LOS ANIMALES COMO ESPEJO DEL COMPORTAMIENTO HUMANO

A lo largo de este análisis hemos tenido ocasión de ver numerosas escenas protagonizadas por animales, bien como únicos actores o compartiendo espacio con el hombre o, en ocasiones, el hombre disfrazado como un animal, e incluso se representan seres híbridos. El traslado de actividades humanas al reino animal ha sido una constante en la práctica totalidad de las culturas desde tiempos remotos: basta mirar al antiguo Egipto o a la tradición fabulística de la Antigüedad occidental, cuyas acciones moralizantes suelen estar protagonizadas por animales que reproducen comportamientos típicamente humanos. En general, este traslado de papeles conlleva también una lectura grotesca y divertida, en particular cuando se hace a través de animales considerados necios o estúpidos¹⁵². De esta manera se pueden poner de relieve comportamientos o actitudes que, de otra forma, provocarían un mayor rechazo a los ojos del espectador.

Ejemplificaremos este uso de la figura de los animales con dos de los más significativos: el zorro y el mono. El primero resulta muy próximo a la cultura popular y el segundo, aunque no físicamente, está muy difundido en la cultura occidental. Para ello hemos seleccionado diferentes escenas que decoran manuscritos

¹⁴⁹ *Mateo* 25, 1-13.

¹⁵⁰ M. LAHARIE, *op. cit.*, pp. 67-69.

¹⁵¹ Cf. W. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France. 1140-1270*, París, Flammarion, 1972, lám. 300, y P. WILLIAMSON, *Gothic Sculpture. 1140-1300*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1995, lám. 289, respectivamente.

¹⁵² Así ocurría en la Antigüedad. Cf. J.-P. CÈBE, *op. cit.*, p. 359.



tos de época gótica, si bien son frecuentes en otros soportes, como la pintura o, especialmente, los relieves de las sillerías de coro¹⁵³.

El zorro es considerado como un animal astuto, capaz de engañar a sus presas, de actuar con sigilo, supliendo sus limitaciones físicas con su astucia y habilidad. El *Roman de Renard* popularizó y difundió la imagen del zorro y se convirtió en la principal fuente de inspiración para las escenas protagonizadas por este animal¹⁵⁴. Una de las figuraciones más características es la del zorro intentando engañar a las gallinas para devorarlas, para lo que se disfraza de clérigo y desde el púlpito se dirige a las aves que le escuchan confiadas¹⁵⁵. Así lo encontramos representado en *Libros de Horas*¹⁵⁶ o en el ya citado *Psalterio Rutland*¹⁵⁷. En el primero de los casos, disfrazado como un monje, el zorro se dirige a diferentes aves que le miran con atención (lám. 13); en el segundo tan solo lleva una mitra episcopal. La lectura crítica se hace extensible, lógicamente, a aquellos clérigos que se aprovechan de su posición en el púlpito para engañar a las gentes¹⁵⁸. El zorro y la liebre protagonizan otras escenas similares, en las que aquel acosa a una liebre que lee distraída¹⁵⁹. Otras veces el raposo aparece junto a otros animales, también disfrazados de religiosos¹⁶⁰.

Precisamente, en alguno de los manuscritos del *Roman de Renard* encontramos orlas marginales en las que las escenas están protagonizadas por monos¹⁶¹; los modelos imitan a la perfección las actitudes humanas, confiriendo a los pasajes narrados un carácter cómico bastante evidente. Se trata de una serie de imágenes en las que los simios protagonizan robos a los hombres y utilizan como prendas los objetos sustraídos. También son muy habituales las representaciones de monos acudiendo a la escuela, reproduciendo las actitudes de los estudiantes y parodiando las consecuencias de su mal comportamiento, como los azotes que reciben como castigo a su actitud¹⁶². Esta habilidad reconocida y aceptada del mono para la imitación

¹⁵³ Para el caso del zorro, véase I. MATEO GÓMEZ, «El Roman de Renard y otros temas literarios tallados en las sillerías de coro góticas españolas», *Archivo Español de Arte*, XLV (1972), pp. 387-399.

¹⁵⁴ K. VARTY, *Reynard the fox. A study of the fox in the medieval English art*, Leicester, 1967.

¹⁵⁵ M.D. TEIJEIRA PABLOS, *La sillería de coro de la Catedral de Oviedo*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1998, p. 70.

¹⁵⁶ Londres, British Museum, Stowe, ms. 17, f. 84 (reproducido en L.M.C. RANDALL, *op. cit.*, lám. 199).

¹⁵⁷ F. 98v (reproducido en *ibidem*, lám. 202).

¹⁵⁸ M.D. TEIJEIRA PABLOS, *La sillería de coro...*, p. 70.

¹⁵⁹ Ejemplos en el *Psalterio de Gui de Dampire* (Bruselas, Bibliothèque Royale, Ms. 10607, f. 86), o en el folio 133v del *Lancelot du Lac* (reproducidos en L.M.C. RANDALL, *op. cit.*, láms. 194 y 195).

¹⁶⁰ La Haya, Meermanno-Westreenianum Museum, Ms. 78.D.40, f. 25 (reproducido en L.M.C. RANDALL, *op. cit.*, lám. 196).

¹⁶¹ Londres, British Museum, Royal Ms. 14 E.III, ff. 149-151.

¹⁶² Los ejemplos son muy numerosos; remitimos a la obra de L.M.C. RANDALL, *op. cit.*, láms. 634-637, donde se recogen algunos muy significativos.

tiene su reflejo en los bestiarios medievales que, además, consideran al simio como un animal próximo al demonio; así lo recoge el *Fisiólogo Griego*, que lo describe en los siguientes términos: «También el simio es una imagen del demonio, pues de hecho tiene un principio, pero no tiene final, esto es, no tiene rabo [...]. Este animal es muy travieso y aficionado a la imitación. Todo lo que ve hacer a los hombres, lo repite inmediatamente»¹⁶³.

Escenas protagonizadas por animales en actitudes festivas y lúdicas se repiten hasta la saciedad; parangonan comportamientos humanos, realizando las mismas actividades, adoptando sus posturas o tañendo sus instrumentos. Al fin y al cabo, no es nada más que esa inversión del mundo a la que tantas veces nos hemos referido y que encuentra una de sus mejores expresiones en el carnaval; así lo vemos, por ejemplo, en la orla del primer folio de la *Biblia Latina* de la Biblioteca Real de Bruselas¹⁶⁴.

LA SONRISA DE LAS IMÁGENES

Por último, retomaremos un aspecto al que nos hemos referido en múltiples ocasiones a lo largo de este trabajo: la risa, como una de las mejores expresiones del concepto de humor¹⁶⁵. Sus connotaciones ya han sido puestas de relieve, especialmente las negativas, así como las dificultades para ser representada. A pesar de todo, se hace presente en innumerables ocasiones, actuando como un mecanismo de defensa que provee al hombre del medievo¹⁶⁶ de un instrumento para preservarlo y defenderlo contra el caos, real o imaginario, que amenaza su precario equilibrio¹⁶⁷. El problema surge a la hora de interpretar la risa, o la sonrisa¹⁶⁸. ¿La sonrisa expresa siempre alegría? ¿En el mundo medieval se pueden hacer otras lecturas? Sin duda, responderíamos no a la primera pregunta, y sí a la segunda.

Existe un nutrido grupo de imágenes, principalmente esculturas, que desde finales del siglo XII forman parte del imaginario de Europa occidental, dispuestas

¹⁶³ *Bestiario Medieval*, ed. a cargo de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Ediciones Siruela, 1989, pp. 38-39.

¹⁶⁴ Véase nota 62.

¹⁶⁵ Una visión desde los campos de la semiótica, la retórica y la sociología puede consultarse en los trabajos recopilados en *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 1996.

¹⁶⁶ Una visión general sobre la risa en la Edad Media en J. LE GOFF, «Rire au Moyen Âge», *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, París, Centre de Recherches Historiques, 1989, pp. 1-14.

¹⁶⁷ Cf. J. HOROWITZ y S. MENACHE, *op. cit.*, p. 43.

¹⁶⁸ Así lo pone de relieve Ch. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 99, cuando escribe: «Pero ante todo hay que distinguir bien la alegría de la risa. La alegría existe por sí misma, pero tiene diversas manifestaciones. En ocasiones es casi invisible; otras se expresa mediante el llanto. La risa no es más que una expresión, un síntoma, un diagnóstico. ¿Síntoma de qué? He ahí la cuestión. La alegría es una. La risa es la expresión de un sentimiento doble o contradictorio; por eso hay convulsión».

fundamentalmente en portadas de grandes edificios religiosos, que sonrían. Coinciden con el nacimiento del arte gótico y se difunden con extraordinaria rapidez: desde el profeta Daniel del Pórtico de la Gloria compostelano, al ángel de la Anunciación de la catedral de Reims (lám. 14), a otras figuras angélicas de la catedral de Colonia, de la de Magdeburgo o del Museo Nacional de la Edad Media de París, pasando por esculturas de San Juan Evangelista de la catedral de Meissen, la Virgen con el Niño como la del Museo del Louvre, o el grupo escultórico de Otto I y Adelaide de la catedral de Meissen (lám. 15), o Reglindis en la catedral de Namburg (lám. 16)¹⁶⁹, nos encontramos ante un conjunto de imágenes sonrientes. El problema surge a la hora de interpretar esa sonrisa: ¿se trata de una expresión de alegría? o, simplemente, ¿nos encontramos ante un intento, por parte de los artífices, de introducir un gesto naturalista que rompa con el tradicional hieratismo que ha mantenido la estatuaria hasta este momento? En algunos casos, como el de la Virgen con el Niño o de los ángeles de las Anunciaciones, se podría asociar con una expresión de regocijo; en otros, como en las imágenes de Adelaide y de Reglindis, parece que nos encontramos ante unas sonrisas evidentes, plasmadas intencionadamente por parte del artífice. Con todo, nos inclinamos más a una lectura en el sentido de una búsqueda de un aire más naturalista, fruto de los nuevos planteamientos estéticos.

En ocasiones la lectura plantea menos dificultades, como ocurre en los grupos de condenados y destinados a la gloria que aparecen en los conjuntos escultóricos del Juicio Final; en estos contrasta la sonrisa beatífica de los bienaventurados con los gestos de lamentación de los condenados, como ocurre en la Catedral de Mainz. Pero, incluso en esta iconografía, no resulta extraño encontrar grotescas sonrisas en el grupo de los condenados, bien en los rostros de los demonios como en los de algunos de los penados, que muestran una insensata y grosera sonrisa, como se puede comprobar en la catedral de Bamberg (lám. 17)¹⁷⁰.

Pese a la carencia de recursos para la representación de la risa, los artistas del medioevo se esforzaron por su consecución, con resultados más o menos aceptables, en unos repertorios que en muchas ocasiones no parecen tener una lectura iconográfica concreta o que, en el caso de los manuscritos, no presentan aparentemente relación alguna con los textos a los que acompañan. Parece que se tratase de un mero entretenimiento, de una concesión mínima a la diversión. Es lo que sucede con numerosas iniciales que pueblan los manuscritos de época gótica, como las que aparecen en una *Miscelánea de poesía latina* del siglo XIII conservada en la Biblioteca Municipal de Dijon (lám. 18)¹⁷¹; en otras ocasiones el aire es más carica-

¹⁶⁹ Estos y otros muchos ejemplos se rastrean en toda la escultura gótica; no creemos necesario remitir a referencias bibliográficas puntuales; sirvan como ejemplos algunos libros clásicos como los citados en la nota 151.

¹⁷⁰ Cf. J.-C. SCHMIDT, *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, París, Éditions Gallimard, 1990, p. 325, ilus. 32.

¹⁷¹ Ms. 497, ff. 24v, 45v, 69v, 97, 108v o 154v. Cf. F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge, II. Grammaire des gestes*, París, Le Léopard d'Or, 1989, p. 353.

turesco¹⁷² o grotesco¹⁷³. En otros casos, la *vis cómica* parece estar mucho más conseguida, con trazos muy sencillos, pero muy efectistas¹⁷⁴.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Después de un análisis tan global como el que hemos realizado, resulta difícil el establecimiento de conclusiones, que necesariamente tendrán ese mismo carácter genérico. Parece evidente que el número de imágenes que podemos relacionar con el concepto de humor es muy amplio, pero considerablemente menor que el consagrado a otras categorías, como son las de tipo religioso. Su marco cronológico se limita, en esencia, a los siglos del gótico. La temática es de tipo fundamentalmente profano, pero suele enmarcarse en el entorno de obras de carácter religioso, actuando en un nivel paralelo, y podríamos decir que inferior, como si se tratase de un juego de contrarios. De ahí que los espacios en los que se manifiesta tengan, por lo general, un carácter marginal.

A pesar de las connotaciones negativas que la moralidad cristiana atribuyó a todo lo relacionado con el humor, la diversión y la risa, se trata de actividades naturales en el ser humano, que poco a poco encontraron su vía de expresión en las artes plásticas, conforme evolucionaban los criterios plásticos, adquiriendo categorías de representabilidad temática que desde el mundo antiguo prácticamente habían desaparecido.

No obstante, cualquier lectura que de un tema tan complejo hagamos debe estar marcada por la prudencia ante la falta de información que tenemos sobre muchas de las cuestiones relacionadas con el humor medieval y su representación. Lectura que, necesariamente, ha de independizarse de nuestros planteamientos actuales y debe intentar incardinarse en los de la época, con el fin de no cometer graves errores de interpretación, a los que, probablemente, no ha escapado este trabajo.



¹⁷² Es el caso de un *Libro de Horas de la Virgen* de la Biblioteca Universitaria de Edimburgo, Ms. 39, f. 116 (cf. K.L. SCOTT, *op. cit.*, lám. 323).

¹⁷³ Bruselas, Bibliothèque Royale, Ms. 215-216, f. 1v; se trata de un *Gradual* realizado en torno a 1500.

¹⁷⁴ Sirvan de ejemplo algunos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Viena, como son el *Gradual de San Florián*, ff. 29v y 166v, o el *Kuttenberg Kantionale*, f. 43v. Cf. J. HOROWITZ y S. MENACHE, *op. cit.*, figs. 1, 3 y 6.

LÁMINAS



Lámina 1. *Comedias de Terencio*. Oxford, Bodleian Library, Ms. Auct. F.2.13, f. 3 (dibujo).

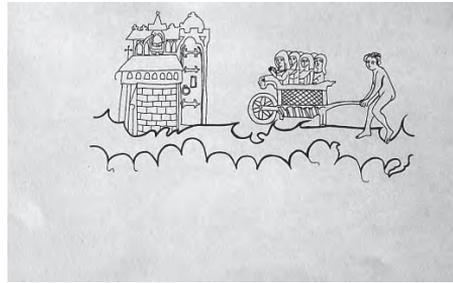


Lámina 2. *Roman d'Alexandre*. Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodley 264, f. 22 (dibujo).



Lámina 3. Sillería de coro. Zamora, Catedral.



Lámina 4. *Lancelot del Lac*. New Haven, Yale University Library, PT. 3, f. 104 (dibujo).

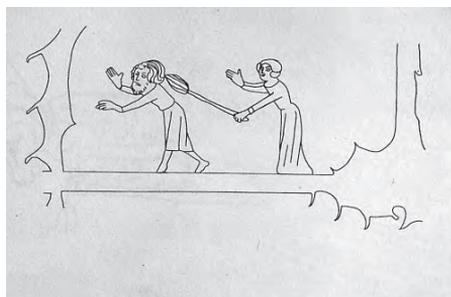


Lámina 5. *Psalterio y Breviario de Mary de Valence*. Cambridge, University Library, Ms. Dd.5.5, f. 397 (dibujo).

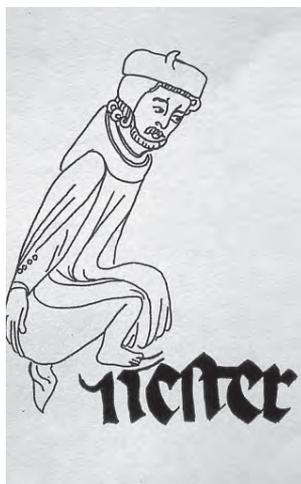


Lámina 6. *Vidal Mayor*. Santa Mónica (California), J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XIV 6; 83.MQ.165, f. 249 (dibujo).

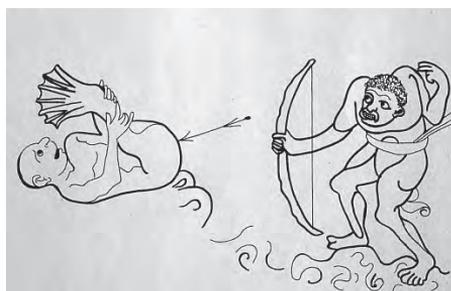


Lámina 7. *Psalterio*. Belvoir Castle, Duke of Rutland Collection, f. 87v (dibujo).

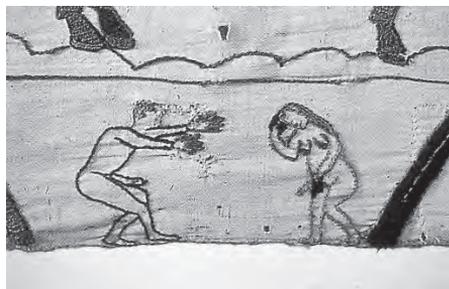


Lámina 8. Bordado de Bayeux. Bayeux, Musée de la Tapisserie.



Lámina 9. *Roman de la Rose*. París, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 25526, f. 160 (detalle).





Lámina 10. *Roman d'Alexandre*. Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodley 264, f. 21v (dibujo).



Lámina 11. *Calendario Libro de Horas*. Londres, Mrs. Rosy Schilling, mes de septiembre. (dibujo).



Lámina 12. Vírgenes necias. Estrasburgo, Catedral.



Lámina 13. *Libro de Horas*. Londres, British Library, Stowe, ms. 17, f. 84 (dibujo).



Lámina 14. Ángel de la Anunciación. Reims, Catedral.



Lámina 15. Otto I y Adelaide. Meissen, Catedral.



Lámina 16. Reglindis. Naumburg, Catedral.



Lámina 17. Juicio Final. Bamberg, Catedral.



Lámina 18. *Miscelánea de poesía latina*. Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 497, f. 154v (dibujo).