

RISA, RITUAL Y POESÍA

A. López Eire
Universidad de Salamanca

RESUMEN

Hasta la década de los setenta, con la publicación del libro de Bajtín sobre Rabelais y la cultura popular de la Edad Media, la crítica moderna no recuperó el concepto de la «risa» como elemento procedente de antiguas celebraciones de la Antigüedad. Pero este concepto va mucho más allá, ya que se encuentra en las raíces de todo «acto de habla poético».

PALABRAS CLAVE: Risa, ritual, Antigüedad Clásica, Edad Media.

ABSTRACT

Up to the seventies, with the publication of Bajtín's book about Rabelais and the popular culture of the Middle Ages, modern criticism did not recover the concept of «laughter» as an element originated in the ancient celebrations of the Antiquity. But this concept goes further than that, since it can be found in the roots of each «poetic speech act».

KEY WORDS: Laughter, ritual, Classic Antiquity, Middle Ages.

Por causa de la insistencia del Cristianismo en la inconveniencia de la risa¹ y desde la recepción de la *Poética* aristotélica en la Europa medieval, es una idea muy extendida y aún hoy vigente, la de que los géneros literarios en los que aflora el humor y en los que se provoca la risa son géneros menores o indeseables. Según San Juan Crisóstomo, Jesucristo no se habría reído nunca² y en el mencionado libro del Estagirita leemos que los géneros poéticos como la poesía yámbica y luego la comedia, cargadas de invectiva y vituperación, son imitaciones realizadas por hombres moralmente más comunes y del montón (*eutelésteroi*) que los que elaboraron composiciones de los géneros poéticos serios, como la épica heroica y la tragedia, cuyas raíces se encuentran en los himnos y los encomios³.

Hay quien piensa que a los géneros poéticos creados por poetas más viles el fundador del Liceo dedicó un segundo libro 5 de su *Poética*, que, más o menos como se cuenta en el *Nombre de la rosa* de Umberto Eco, el Cristianismo, por su aversión a la risa, se habría encargado de suprimir, evitando así su recepción en la Europa del Medievo⁴.

Los poetas no son ni pueden ser otra cosa —dice Aristóteles en la *Poética*— que «imitadores de acciones». La poesía es de vocación dramática por ser imitativa de acciones humanas y termina desembocando en tragedia y comedia. La poesía es «imitación», *mimesis*, de una «acción». Hasta aquí Aristóteles⁵.

Pero hoy día sabemos que el lenguaje se trenza con las acciones y que muchas de esas acciones que realizamos son representaciones o imitaciones muy marcadas que se llaman «rituales», acciones que son muy marcadamente imitativas, acciones miméticas epidícticas, tanto las imitadas por los poetas degenerados o de poca prestancia moral (en la opinión del Estagirita) que componían sátiras e invectivas para hacer reír, como las imitadas por los poetas de alta moralidad (siempre en opinión de Aristóteles), que eran los elogios dirigidos a los dioses o a los héroes y que al ser poéticamente imitadas dieron lugar a la seria poesía de la lírica de los himnos y de la poesía épica y dramática.

Se pueden, pues, imitar acciones rituales, como las de la loa, la plegaria himnica o la invectiva y el vituperio, y entonces nos encaminamos por la senda de la poesía y la literatura. Pero todo esto el filósofo fundador del Liceo, aunque lo vio, porque reconoce que en los orígenes de la tragedia y de la comedia hay sendos rituales⁶, como buen platónico que era y obcecado como estaba por la Ética subordinada a la Política, no se abstuvo de introducir el criterio político-modal en su *Poética*.

Y así, a pesar de su hermosísima y acertada afirmación de que «no es el mismo criterio de corrección el de la poética que el de la política ni el de cualquier otro arte que el del arte poética»⁷, en realidad piensa que hay poesía seria y elevada como la *Iliada* y la *Odisea* del gran Homero y la de Sófocles o (en menor medida) Eurípides, y poesía escandalosa, como la de las invectivas arquiloqueas o las irrepresentables y groseras comedias de Aristófanes que provocan una risa que en una república bien gobernada sólo debe consentirse como parte de un ritual destinado a celebrar a divinidades determinadas⁸.

Es lamentable comprobar que la única vez que en la *Poética* aparece el nombre del extraordinario poeta que fue Aristófanes, aparezca, en contraposición a los dos grandes poetas Homero y Sófocles, como ejemplo de poeta inmitador de acciones propias de individuos innobles y moralmente viles⁹. Es más, lo «risible» —añade Aristóteles— es una parte de lo feo, un defecto y una fealdad, aunque —eso sí— sin

¹ Hacemos constar nuestro agradecimiento a la DGICYT y a la BFF por su apoyo a esta investigación a través de la ayuda al proyecto BFF 2003-05370.

² J. CHRIS. *PG* LVII, col. 69.

³ Arist. *Po.* 1448 b 26.

⁴ R. JANKO, 1984.

⁵ A. LÓPEZ EIRE, 2002.

⁶ Arist. *Po.* 1449 b.

⁷ Arist. *Po.* 1460 b 13.

⁸ Arist. *Pol.* 1336 b.

⁹ Arist. *Po.* 1448 a 25.

dolor ni daño, al igual que la máscara cómica es fea, grotesca y deforme, pero no produce ni dolor ni daño¹⁰.

Hemos tenido que esperar al libro de Bajtín¹¹ sobre Rabelais y la cultura popular de la Edad Media para revalorizar la risa como importante factor integrante de la cultura popular grotesca del «Carnaval» en la Edad Media, como elemento procedente de antiguas celebraciones de la Antigüedad cuya influencia había penetrado en la literatura de griegos y romanos y por tanto, gracias a la Retórica, se había convertido en generador de esos inmortales «lugares comunes» o *tópoi* cuya transición desde la Antigüedad Grecolatina hasta la Edad Media tan bien estudió Ernst Robert Curtius¹².

Nosotros queremos también romper una lanza a favor de la risa como componente de rituales en los que con palabras y acciones «se representan ritualmente» —nunca mejor dicho— acciones (esas *práxeis* a las que se refiere el Estagirita, como la invectiva, el insulto, la sátira, y otras fealdades y acciones risibles) con intención de hacerlos vivir por la comunidad político-social en la que se celebraban. El mismo Aristóteles lo intuyó al afirmar que la comedia procedía de los «cantos fálicos» que todavía en su tiempo eran de habitual y sancionada celebración determinados días del calendario¹³. El problema era que al gran filósofo esas celebraciones tan moralmente relajadas no le entusiasmaban en absoluto.

Pero nosotros vamos más lejos. Entendemos que en las raíces de todo «acto de habla poético» hay un ritual, que por tanto es mimético, analógico, mágico, cíclico y político-social, y que por eso, por este carácter del ritual, la poesía, que es una reelaboración estética de acciones miméticas rituales, no sólo se apropia de ese tipo de acciones, sino también de la forma recurrente y estilizada propia de los rituales, intentando dar a la palabra validez eterna y esa circularidad cíclica que en los rituales intenta remedar la intuida armonía cósmica.

Empezaremos, pues, por la risa como componente de un ritual. A continuación mostraremos cómo hay rituales bajo la poesía, y volveremos luego a la poesía del ritual de la risa, observando sus rasgos sobresalientes en las cantigas de escarnio de la literatura gallego-portuguesa. Empecemos, pues, por el principio.

La risa es, según Aristóteles¹⁴, exclusiva del hombre de entre todos los animales, debido a la delicadeza de la piel humana, que es susceptible de cosquilleo, lo que explica que, cuando a un hombre se le hacen cosquillas en la axila, se le caliente el diafragma y rompa a reír contra su voluntad. Y como el Estagirita es, como digno platónico, el filósofo de la teleología, pues está convencido de que la Naturaleza no hace nada en vano¹⁵, nos dice que el cosquilleo humano se debe en primer lugar a la

¹⁰ Arist. *Po.* 1449 a 34.

¹¹ M.M. BAJTÍN, 1974.=M.M. BAKHTINE, 1970.

¹² E.R. CURTIUS, 1975.

¹³ Arist. *Po.* 1449 a 11.

¹⁴ Arist. *PA* 673 a.

¹⁵ Arist. *Pol.* 1253 a.

delicadeza de su piel, pero en segundo lugar al hecho mismo de que el hombre es el único animal capaz de reír.

Asimismo, en virtud del mismo pensamiento teleológico, en la opinión de Aristóteles, sólo el hombre posee lenguaje racional o *lógos*, pues —una vez más— como la Naturaleza no hace nada en vano, obsequió con este don al único de entre los animales que es político-social, una cualidad que es algo más que la de simple animal gregario¹⁶. Mientras que los animales —remata el Estagirita—, que, todo lo más, pueden llegar a ser gregarios pero nunca político-sociales, son capaces de expresar sentimientos de placer o dolor, el hombre puede hacer ver a sus semejantes lo beneficioso y lo nocivo, lo justo y lo injusto.

Así pues, nada más empezar, nos encontramos con que, según el Estagirita, la risa es un rasgo distintivo del hombre, un rasgo distintivo que, por serlo, está al mismo nivel de su racionalidad y su capacidad lingüística, que son también exclusivas del ser humano.

Parece haber en la risa, en efecto, algo de exclusivamente humano en el sentido en que lo es también, según Aristóteles, el lenguaje, a saber: la risa es «reír con», la risa es, como el lenguaje, una actividad o una conducta político-social. Así nos lo hace ver A. Sommerstein en su trabajo acerca de la risa en Aristófanes, demostrando que los reidores de las comedias de este gran cómico ríen siempre juntos («rient toujours ensemble»)¹⁷ y así parece deducirse de la lectura de *Problemata*, una obra que si bien no salió del cálamo del Estagirita, sí contiene aún doctrina del gran filósofo y de su escuela peripatética.

Efectivamente, allí leemos dos apreciaciones interesantes: una, que la risa libera humores corporales, lo que genera un aumento de sustancias que deben ser expelidas mediante calor, y que precisamente este calor produce la sensación placentera de la risa, ya que todo placer es una especie de calentamiento. La segunda es que a la pregunta de por qué no nos hacemos cosquillas a nosotros mismos puesto que el reír es un placer, la respuesta debe ser que nos reímos mejor y más francamente y sin artificio cuando se nos toma por sorpresa, de donde se deduce, en primer lugar, que la risa tiene algo de fraude y de mentira en la que hay que caer, por lo que, como nadie se autoengaña por voluntad propia, tampoco nadie se hace cosquillas a sí mismo, y en segundo término, que la risa, dado que no surge si no es mediante intercomunicación, es un rasgo que, al igual que el lenguaje, resulta ser confirmador de la sociabilidad humana, un tipo de sociabilidad que no admite comparación con el carácter meramente gregario del animal irracional¹⁸. La risa, como dejó escrito H. Bergson¹⁹, requiere complicidad, aunque mantengamos la distinción aristotélica entre el hombre irónico, que bromea para divertirse a sí mis-

¹⁶ Arist. *Pol.* 1253 a.

¹⁷ A. SOMMERSTEIN, 2000, 75.

¹⁸ Arist. *Pr.* XXXV, 965.

¹⁹ H. BERGSON, 1978 (1ª ed. 1900).

mo, y el bufón, que lo hace para divertir a los demás²⁰. En cualquier caso, la risa es cosa al menos de dos.

No es, pues, indigno del hombre ni irracional ni inhumano ni por tanto ajeno a la literatura el reír o el hacer reír. Todo lo contrario, reír es humanísimo y, al igual que el furor o el estro poético que proclaman los platónicos del Renacimiento, la risa eleva al hombre por encima de la realidad ramplona, libera la conciencia humana de las cadenas de los establecidos usos seculares, devuelve a su realidad al ser humano que en sociedad se oculta tras la máscara del buen comportamiento político-social. Por eso, Rabelais (1494-1553) dice en la dedicatoria de su *Gargantúa* a los lectores que es mejor escribir de risas que de lágrimas porque reír es lo característico del hombre (*Mieux est de ris que de larmes escrire / Pour ce que rire est le propre de l'homme*)²¹ y en el último capítulo del *Pantagruel* arremete contra esas sectas de gentes que se disfrazan de serios para engañar al mundo²²: *et aultres telles sectes de gens qui se sont desguisez comme des masques pour tromper le monde*, porque en realidad el lenguaje cómico envuelve siempre, bajo la máscara de la insensatez, una verdad que sólo en apariencia pasa desapercibida.

Pero en la Antigüedad Clásica los más serios y antipopulares filósofos (Heráclito, Platón y Aristóteles) estaban contra la risa, aunque el pueblo practicaba rituales cuyo propósito era el de reír para, mediante la magia mimética del ritual, contagiar con esa risa a la Tierra que a todos los hombres alimenta, que es sostén de todos los humanos que comen pan de trigo²³, porque entre otras cosas les regala la escanda²⁴.

En efecto, al estudiar las conductas humanas que en el mundo político-social de la ciudad se expresan mediante una urdimbre de palabras y acciones, nada disgustaba tanto a Aristóteles como la «bufonería», *bomolokhía*, ese exceso de goce en el reír, esa modalidad de conducta opuesta por exceso a la *agroikía* o «rusticidad», «tosquedad» o carencia del sentido del humor, porque, a juicio del filósofo, se excede en la diversión. El serio Estagirita condena la risa excesiva y desengañada en la ciudad, tanto en los ritos como en las manifestaciones poéticas que de ellos provienen. Su ideal es la risa moderada que ocupa el término medio entre la «bufonería» y la «tosquedad».

Entre ambos extremos él prefiere como ideal del hombre virtuoso y por tanto aspirante a feliz, del hombre que sabe «bien vivir», *eû zên*, la simpatía elegante y urbana del hombre de mundo que sabe moverse con discreción en distintos ambientes, la *eutrapelia* o «viveza de ingenio». La *eutrapelia* o «viveza de ingenio» vendría a ser comparable a la virtud de la amistad, por cuanto que también ella se

²⁰ Arist. *Rh.* 1419 b 8.

²¹ RABELAIS y G. DEMERSON, 1973, 37.

²² RABELAIS y G. DEMERSON, 1973, 352.

²³ Hom. *Od.* VIII, 222.

²⁴ Hom. *Il.* II, 548. *Od.* III, 3. Hes. *Op.* 173.

encuentra en el justo medio flanqueada por dos vicios en los extremos, uno por exceso, la adulación, y el otro por defecto, la antipatía²⁵.

Sin embargo, la «bufonería», *bomolokhía*, es ritualmente interesante porque busca provocar y provoca entre las masas la risa franca y desengañada, que se considera la única capaz de contagiar a la Madre Tierra. La «bufonería», *bomolokhía*, no admite trabas éticas ni barreras de ninguna especie, sino que se lanza desafortadamente por las vías del escarnio, la obscenidad, la parodia, la sátira, la borrachera y la lujuria. La risa compartida y desgarradora de la sátira, la parodia, la ironía, la invectiva, la obscenidad y la escatología brota sobre todo y primeramente en los ritos mágico-propiciatorios de la fecundidad y la fertilidad como símbolo negativo de la esterilidad y del hambre²⁶.

La risa potente, la risa contagiosa e irresistible, la risa «inextinguible», *ásbestos*, que a veces surge en el Olimpo entre los dioses inmortales²⁷, la risa con capacidad ritual no es la del hombre de mundo ideal, el *eutrápelos*, el hombre chistoso y de vivo ingenio que nos propone el Estagirita como objetivo del sabio virtuoso y feliz experto en el «bien vivir»²⁸.

La risa mágica y ritual que mimetiza el esplendor de los campos en floración y les traslada mágica y simpatéticamente el lustre y el brillo de la fecundidad y la fertilidad es la risa intolerable para Aristóteles, precisamente la risa de la «bufonería», *bomolokhía*, la risa del «bufón» o *bomolókhos*, de un personaje que es y causa la irrisión de un pueblo entero²⁹.

Las burlas groseras que son propias de la conducta denominada «bufonería», *bomolokhía*, y que se traducen en obscenidades dichas y escenificadas, en insultos acompañados de versos yámbicos y comedias, así como en esa acción de escarnio llamada *tothasmós*, todo ello en medio de la borrachera y el desenfreno, sólo deben ser toleradas —ordena en su *Política* el puritano Aristóteles— «cuando la ley lo permite por ir enderezadas a los dioses a los que tales rituales les son apropiados»³⁰.

He aquí una primera demostración de la existencia del «ritual de la risa». Pero hay más. Otra de ellas es la misma etimología de la voz «bufonería», *bomolokhía*, nombre abstracto derivado del adjetivo compuesto *bomolókhos*, que nosotros traducimos como «bufón», pero que, como toda traducción, es inexacta. En realidad, *bomolokhía* es la cualidad del *bomolókhos* y *bomolókhos* es «el emboscado junto al altar». Pero ¿qué hacía alguien emboscado junto al altar? Hacía bufonadas con las que movía a risa a los participantes en los sacrificios.

M.L. Apte ha demostrado que el humor o la risa juegan un papel muy importante en ceremonias religiosas de muchas y muy diferentes culturas. Entre los

²⁵ Arist. *EN* 1108 a.

²⁶ V. CIAN, 1923. A. BRILLI, 1979.

²⁷ Hom. *Il.* I, 599; *Od.* VIII, 327.

²⁸ Arist. *EN* 1108 a; 1128 a 10.

²⁹ Ar. *Eq.* 1358. *Ra.* 1085; 1521.

³⁰ Arist. *Pol.* 1336 b.



indios Yaquis, por ejemplo, los llamados «fariseos», cuando el predicador católico menciona a Dios o la Virgen, se dedican a mimetizar cómicamente un cómico ritual consistente en tiritar y simular que se raspan la porquería de sus piernas³¹. Entre los indios Pueblo, unos payasos de la tribu simulan que extraen excrementos de los traseros de los fieles mientras se encuentran arrodillados rezando³². La procesión del Corpus Christi en la ciudad de Burgos la abren unos payasos, bufones o clones. No importa para nada llegar a la blasfemia. En una comedia de Aristófanes con la que se honraba al dios Dioniso y se representaba en las «Fiestas Leneas» a él dedicadas, en la comedia titulada *Las Ranas*, del 405 a.J.C., aparece en escena el dios mismo diciendo: «Me cagué»³³. Y hay muchos ejemplos más que demuestran hasta qué punto el humor o la risa es un elemento ritual de primer orden.

Existe, pues, un «humor ritual», *ritual humour*, un humor grueso, realista y grotesco que se manifiesta y patentiza mediante una ausencia total de control social, o por una conducta ajena a las normas culturales establecidas, o a través de elementos sexuales y escatológicos, o de burlas de otros rituales en teoría más serios, o mediante la invectiva o el escarnio de personajes socialmente bien conocidos, o a base de la sátira político-social, o a través de la dramatización de una inversión del orden político-social de una comunidad, o bien dando la impresión del desorden total y del caos primigenio anterior al orden³⁴.

Este «humor ritual» provocador de la «risa ritual» aparece en diferentes especies de ritos, como los ritos de iniciación (así, por ejemplo el de los Misterios de Eleusis, o el rito de iniciación a través de la «entronización» que se vislumbra en la cómica iniciación del infeliz Estrepsíades de *Las Nubes* de Aristófanes a punto de convertirse en un «mista» y fervoroso y devoto adorador de las nuevas diosas meteorológicas)³⁵ o bien en los ritos de «disolución/restauración» (como, por ejemplo, las fiestas *Cronia* o del antiguo dios Crono de la Edad de Oro, que se celebraban en Atenas, Rodas y Tebas y eran llamadas en Roma «Saturnales», *Saturnalia*, y que eran parecidas, *mutatis mutandis*, a nuestros Carnavales). Y hay en la Antigüedad Clásica muchos otros ritos y festividades (así a bote pronto, me acuerdo de las Estenias, las Esciras, las Tesmoforias, las Haloas, etc.) en los que interviene la «risa ritual», pero definamos primeramente qué es lo que debemos entender por «ritual».

Un ritual es una dramatización mimética, simbólica, analógica y altamente significativa de una acción, que resulta muy marcada en su realización³⁶ como exhibición o como acción o discurso epidíctico, y es siempre y en todo caso fuertemente pragmática y político-social, en cuanto productora de un efecto de gran importancia colectiva.

³¹ M.L. APTE, 1985, 159.

³² M.L. APTE, 1985, 158.

³³ Ar. *Ra.* 479.

³⁴ M.L. APTE, 1985, 151-76.

³⁵ Ar. *Nu.* 254-7.

³⁶ Tan marcada que C. Calame intentó descomponer los rituales griegos en «ritemas» y «rasgos de ritual», analógicamente a los «sememas» y «semas» de Greimas. Cf. C. CALAME, 1973.



Por ejemplo, en el ritual de la *hiketería* o ritual de la «súplica», el suplicante entregaba a la persona de quien esperaba la acogida un ramo de olivo envuelto en lana, dando así a entender con los símbolos o, si se prefiere, con las «metáforas» litúrgicas de la morbidez del aceite y de la lana³⁷, que venía en son de paz y con el ramo mostraba que se aprestaba a hacer con él un lecho en el que su acogedor pudiera sentarse relajado, pues el suplicante se llegaba a su, por él reputado, amparador en son de paz. El hecho de arrodillarse tocando a su huésped por detrás de la rodilla, como si le invitara a que la doblase y seguidamente no dudara en tomar asiento o tenderse por tierra, sobre la rama que le ofrecía, con tranquilidad y sin reserva, era asimismo signo evidente del deseo que albergaba el suplicante de que su acogedor lo considerase inofensivo, pues le exhortaba a reposar y relajarse, y en consecuencia, a la vista de estos símbolos de acción y conducta rituales, le brindase sin resquemor el ansiado cobijo³⁸. Entre los primates es una señal postural de distensión y conducta pacífica por parte del confiado dominador el tumbarse, en contraposición al erguirse con los hombros encogidos hacia delante y todo el cuerpo rígido y en tensión³⁹.

No hace falta decir que con la acción dramática y mimética del ritual puede entremezclarse, y de hecho con frecuencia se entremezcla, la palabra, que según la Lingüística Pragmática, también es acción, pues «hablar es hacer»⁴⁰. También se comprende bien que la palabra del ritual aparezca, como la acción mimética representada, en forma muy marcada, muy «epidíctica», ritualizada. Piénsese, por ejemplo, en la canción litúrgica o en el discurso «epidíctico» o de ornato, en sus diferentes especies, ora funerario, ora conmemorativo de efemérides, que era un discurso ritual ya entre los atenienses del siglo V a.J.C. y aún lo sigue siendo entre nosotros, en pleno siglo XXI.

Digamos ahora, antes de pasar más adelante, que ni los rituales ni la risa ni formas elementales del lenguaje son propias y exclusivas del hombre.

Hoy, a muchos años ya de Darwin, nadie duda de que los rituales existen entre los animales⁴¹ y que los chimpancés se ríen en grupos y se hacen mutuamente cosquillas y son capaces de entender oraciones estructuradas e interpretar signos y comunicarse a través de un «tablero de lenguaje», y de que, aunque su aparato vocal no es apropiado para producir determinados sonidos del habla humana, son capaces de manejarse con lenguaje gestual, como el «Lenguaje de Signos Manuales Americano» (*ASL*), se enseñan unos a otros y a sus hijos modelos de conducta que

³⁷ La voz griega para lana tiene que ver con la palabra griega para decir «paz», en jónico-ático *eiréne*. Debo esta observación a mi maestro M. Ruipérez.

³⁸ W. BURKERT, 1979, 1991, 67-77.

³⁹ A. AKMAJIAN, R.A. DEMERS y R.M. HARNISH, 1992, 61.

⁴⁰ J.L. AUSTIN, 1962; 1970; 1971; 1982. J. SEARLE, 1969; 1972, 1980. J.M. SADOCK, 1974. B. SCHLIEBEN y LANGE, 1975; 1987. S. LEVINSON, 1983. R.W. DASENBROCK, 1986. H.A.W. BEALE, 1987. G. REYES, 1990; 1994. M.V. ESCANDELL VIDAL, 1993.

⁴¹ K. LORENZ, 1963, 1970; 1966. I. EIBBL-EIBESFELDT, 1970; 1973, 1976.



se convierten en rituales (enseñar a lavar los alimentos)⁴² y son criaturas bastante inteligentes, sociables y notoriamente imitativos o amantes de la mimesis. De modo que las ideas aristotélicas acerca de la total separación del hombre respecto del animal por la risa y el lenguaje, a pesar de que fueron dogmas de fe a lo largo de nuestra cultura occidental, se nos aparecen hoy como preconcebidas. Al Estagirita le faltaba sencillamente experiencia y le hubiera venido bien leer un motón de libros que hacen hoy día inmensa la bibliografía sobre el tema⁴³.

De manera que en el actual estado de nuestros conocimientos no resulta difícil imaginar un grupo de homínidos aprendiendo y transmitiendo el ceremonial de la risa colectiva nacido de una pauta de conducta que asocia la risa con el florecimiento de la naturaleza del entorno.

En cualquier caso, es ya un hecho indiscutible que en las sociedades preliterarias es frecuente el «ritual de la risa», de la risa a raudales propia del *bomolókhos*, que en el mundo griego antiguo se asociaba con gran frecuencia a ritos de la vegetación que buscaban la fecundidad y la fertilidad de los campos y estaban por ello ligados al culto de la diosa Deméter y del dios del vino Dioniso, que era, según Luciano, un «dios amante de la risa», *philogélos*⁴⁴.

Contra esa risa bufonesca pero ritual se expresaban filósofos tristes como Heráclito, que despreciaba a las masas populares por no darse cuenta de que esos obscenos rituales dionisiacos iban dirigidos al dios de los muertos Hades, que era, según él, el mismo dios Dionisio⁴⁵; o como Platón, que reservaba ese tipo de risa para los esclavos y extranjeros asalariados⁴⁶; o como Aristóteles, que una y otra vez, machaconamente, tanto en la *Política* como en la *Retórica*, la consideraba indigna del hombre libre que debe dejar los escarnios, las obscenidades, la *escrología escomática* o insultos obscenos, y las borracheras para las masas que celebren determinados ritos y festejos en honor de determinados dioses y solamente cuando al amparo del ritual los celebren, durante los días concretos que duren esas específicas festividades⁴⁷.

Esa risa ligada a la obscenidad, la escrología, la escatología, la borrachera, la invectiva y el escarnio era, en efecto, una «risa ritual», permitida como parte de la fiesta de dioses de la fecundidad y por tanto amantes de la risa, que se asociaba a determinados y específicos ritos y no podía ser en modo alguno una risa de todos los días, pues las leyes de Solón prohibían la *kakegoría* o «lenguaje insultante», y las leyes de la decencia y la conveniencia y el buen orden (de la *euprépeia* y de la *kosmiótes*) estaban por lo regular vigentes en Atenas los días corrientes y ordinarios⁴⁸. E incluso

⁴² S. ROSEN, 1974.

⁴³ R. BROWN, 1970. A. PREMACK y D. PREMACK, 1972. R. FOUTS, 1973; 1976; 1974. R. GARDNER y B. GARDNER, 1969; 1976. E. LINDEN 1976.

⁴⁴ Luc. *Pisc.* 25.

⁴⁵ Heraclit. *Fr.* 15 D-K.

⁴⁶ Pl. *Lg.* 816 e.

⁴⁷ Arist. *Pol.* 1128 a 30 ss, 1336 b 12; *Rh.* 1419 b 6 ss.

⁴⁸ J.H. HENDERSON, 1975, 32.

en los días de celebración de ritos en los que se daba la licencia para poner en práctica el «humor ritual», había que cumplir estrictamente las leyes políticas de la celebración del ritual en cuestión sin saltarse un punto de lo tolerado por la ley. No hacerlo constituía un delito y estaba, en consecuencia, mal visto por la totalidad de la ciudadanía. Por ejemplo, Demóstenes, en un discurso, el titulado *Sobre la embajada fraudulenta*, censura a Epícrates (alias Cirebión) porque en una procesión festiva del género en que se daba el «humor ritual», se había atrevido a desfilar sin máscara⁴⁹.

La risa junto con las causas que la desencadenaban configuraba un ritual mimético de naturaleza simpática⁵⁰ que trataba de promover la fertilidad de los campos, las mieses pingües y risueñas, las cosechas halagüeñas y sonrientes y —hablando en metáfora— la resplandeciente risa de la Madre Tierra. Existen otros rituales estimulantes de la fecundidad de la tierra, como la *hierogamia* o ritual que representa la unión sexual de al menos un dios. Recordemos simplemente que la mujer del «arconte-rey», la *basilinna*, en la Atenas del siglo IV a.J.C. la realizaba con el dios Dioniso, en las «Fiestas Antesterias», tal como sabemos a partir del discurso *Contra Neera*⁵¹ falsamente asignado a Demóstenes y en Eleusis corría a cargo del *hierofanta*, que rememoraba así la unión carnal de Deméter y Celeo⁵². En la *Iliada* se nos refiere cómo al unirse Zeus con Hera, bajo una lluvia fertilizante empezó a brotar una lujuriente vegetación en torno al amoroso lecho de ambos dioses⁵³. Pues bien, otro de los ritos mágicos de la fertilidad y la fecundidad es el de la «risa ritual».

La risa era, en efecto, la base del ritual mimético de la fertilidad de la tierra. En griego antiguo, la voz *gelân*, «reír», tiene que ver etimológicamente con *geleîn*, que quiere decir «brillar», «florecer»⁵⁴. Los dientes incisivos que se ven destellar cuando uno se ríe, se llamaban en griego antiguo *gelasînoi*⁵⁵ o sea «reidores». Y la tierra, dijo Homero en una bellísima metáfora de la *Iliada*, «rió», es decir, resplandeció riendo, bajo la brillante armadura de los aqueos⁵⁶.

También se usa el verbo *ganáo* con el significado de «resplandecer de alegría», que se aplica tanto al resplandor de las corazas y los yelmos⁵⁷ como al brillo de la vegetación y de las flores. En la *Odisea*, por ejemplo, brillaban exultantes (*ganóosai*) las ringleras de los macizos de plantas del mágico y utópico jardín paradisíaco de Alcínoo, el rey de los feacios⁵⁸. Y el narciso que sedujo a la infeliz Core, hija de Deméter, era de un brillo o resplandor «riente» (*ganóonta*)⁵⁹.

⁴⁹ Dem. XIX, 287.

⁵⁰ M.P. NILSSON I, 1967, 118 ss. L. DEUBNER, 1932, 267.

⁵¹ Dem. LIX (*In Neeram*), 73.

⁵² Greg. Naz. *Or.* XXXIX, 4.

⁵³ Hom. *Il.* XIV, 347-51.

⁵⁴ Hsch. s. v. *geleîn*. A. LÓPEZ EIRE, 2000.

⁵⁵ Póllux II, 91.

⁵⁶ Hom. *Il.* XIX, 362-3.

⁵⁷ Hom. *Il.* XIII, 265 (*thórekes*); XIX, 359 (*kóruthes*).

⁵⁸ Hom. *Od.* VII, 128.

⁵⁹ *h. Cer.* 10.



La risa posee en la Antigüedad una fuerza creadora asociada al brillo y al resplandor: «Al reír Dios —se lee en un papiro de alquimia del siglo III d.C.—, nacieron los siete dioses que gobiernan el mundo [...] al romper a reír apareció la luz [...] cuando rompió a reír por segunda vez, todo era agua [...] y cuando lo hizo por séptima vez, apareció el alma»⁶⁰. La risa, tal como se concibe durante la Antigüedad, posee poderes creadores, curativos y regeneradores, hasta el punto de restituir la salud a los enfermos⁶¹ o influir poderosamente, a través de una suerte de magia mimética o simpática, en la fertilidad de los campos y la producción de las pingües cosechas.

Core, la hija de Deméter, diosa de la fertilidad del campo, intentaba, a punto de ser raptada insidiosamente por Hades en un florido prado, coger un narciso maravilloso y radiante que exhalaba tan estupendo olor que *rió* (*egélassé*) la tierra y por encima el cielo y hasta *rió* (*egélassé*) la salada hinchazón del mar⁶². La risa se asocia a los ritos de la fertilidad. Y así, bajo la concepción de las risas de la tierra y del mar, se explica la hermosa metáfora esquílea de la «innumerable risa de las marinas olas», *pontón kumáton anérithmon gélasma*⁶³, y la no menos hermosa de la brillante risa de los palacios de Zeus en el Olimpo regocijados por la voz de lirio de sus hijas las Musas que cantan la generación del mundo y de los dioses⁶⁴. El color blanco brillante del narciso y el lirio (*lilium candidum*) y de la espuma marina es la risa de la Naturaleza.

Como dirá siglos más tarde Rabelais⁶⁵, el color blanco radiante es la alegría y el gozo de la naturaleza: *Si demandez comment par couleur blanche nature nous inducit entendre joye et liesse, je vous respond que l'analogie et conformité est telle.*

Conocemos muchos rituales de la fertilidad que se realizaban con la inexcusable presencia de la risa provocada por las alusiones de obra o de palabra ora a los ejercicios y placeres de la sexualidad practicada sin límites, ora a las funciones del aparato excretor del cuerpo humano, y asimismo por el escarnio, el insulto, la sátira, la parodia y la befa a los que se sometía a los asistentes y a los conciudadanos de especial relevancia social. Era, por otra parte, una risa que, como «risa ritual», iba siempre acompañada de los placeres de la comida y la bebida.

El mito etiológico que explica uno de estos rituales lo encontramos en el ya citado *Himno a Deméter*⁶⁶, en un pasaje de él en el que se nos refiere cómo la criada Yambe, en el palacio del rey de Eleusis, Celeo, y de su esposa Metanira, sentó a la diosa en un sillón cubierto por un pellejo de color plateado, en el que, una vez tomó asiento, permanecía sentada tapándose el rostro con un velo que mantenía cogido

⁶⁰ V.S. REINACH, 1908, 112.

⁶¹ H. REICH, 1903, 52-5.

⁶² *h. Cer.* 5 ss.

⁶³ *A. Pr.* 88-90.

⁶⁴ *Hes. Th.* 40.

⁶⁵ F. RABELAIS, 1973, 71.

⁶⁶ N.J. RICHARDSON, 1974. H.P. FOLEY, 1994.

con sus manos y colocado delante de su cara. Así se estuvo Deméter, la diosa del trigo y la fecundidad y fertilidad de los campos, largo tiempo en silencio, apenada por la pérdida de su hija Core, sin dirigirse a nadie ni de palabra ni de obra, sin reír, sin comer y sin beber, hasta que la cuidadosa y hábil doméstica Yambe, *con risas y varias escenificaciones burlescas entre la concurrencia*, la hizo sonreír, reír y luego le propició el ánimo y le alegró el corazón⁶⁷.

Es importante retener en su literaridad esos dos detalles que transmite el mito a propósito de los fundamentales instrumentos del ritual, a saber: *con risas y varias escenificaciones burlescas entre la concurrencia*, porque en ellos radica la esencia del «humor ritual», que es un ritual máximamente participativo que exige la irrupción de la risa (*risas* se dice en nuestro texto utilizando una voz, *khleúe*, cuya raíz significa originariamente «brillar») ⁶⁸, de las risas de la concurrencia asistente a la ceremonia, y además una representación burlesca realizada entre los mismos participantes del rito de iniciación que provoque las risotadas de unos y de otros (*paras-kóptousa*)⁶⁹.

Esta última bien detallada precisión nos lleva a una graciosa escena de la comedia aristofánica titulada *Las Avispas*, en la que el simpático viejo Filocleón, que, en compañía de la Flautista desnuda que se ha llevado robada del recién celebrado simposio, al contemplar a su hijo Bdelicleón, le pasa a su atractiva compañera las dos antorchas encendidas que él venía empuñando y le dice: «quédate aquí parada sin moverte y coge estas antorchas para que yo me pueda chunguear de ése a toda marcha juvenil con guasas similares a las que él se permitió conmigo antes de la celebración de los misterios»⁷⁰.

Las guasas en cuestión que pone en marcha el simpatiquísimo viejo consistieron en intentar hacerle creer a su hijo Bdelicleón que la Flautista desnuda, que se mantenía rígida como estatua y empuñando las referidas dos antorchas, era, en realidad, un pebetero gigante fabricado a escala humana que alumbraba el Ágora. Naturalmente el intento llevaba consigo la escenificación de una pequeña farsa cómica en la que se discutía, con claras indicaciones a las partes sexuales de la desnuda Flautista, qué era exactamente la hendidura y la negrura que la antorcha humana exhibía entre las piernas, y si la protuberancia posterior que se apreciaba en el desnudo cuerpo de ella era en verdad un nudo de antorcha o más bien un trasero de fémina⁷¹. Las sucesivas burlas del viejo Filocleón iban encontrando la adecuada respuesta del joven Bdelicleón que contestaba a las chanzas de su padre con ironías, nuevos términos de índole sexual y algún que otro desplante o destemplada alusión a la ya avanzada edad del viejo verde, un anciano que no estaba ya para tal género de expansiones y frivolidades.

⁶⁷ *h. Cer.* 193-205.

⁶⁸ Walde-Pokorny, *s. v.* *ghel-.

⁶⁹ *h. Cer.* 203

⁷⁰ *Ar. V.* 1.368 ss.

⁷¹ *Ar. V.* 1.371 ss.



El ejemplo es estupendo por toda una larga serie de razones. En primer lugar, porque relaciona inequívocamente la risa con el ritual de los misterios, por tanto de los ritos místéricos probablemente eleusinos de la diosa de la vegetación Deméter, y, en segundo término, porque nos muestra la risa, como fundamental propósito buscado, surgiendo en relación con una escenificación que realizan los participantes mismos del rito, que son quienes la provocan y la disfrutan. Y esa risa se excita con obscenidades, con burlas y con pullas lanzadas entre los celebrantes. El viejo Filocleón se venga así de unas guasas y mofas que su hijo el joven Bdelicleón le había hecho con ocasión de la fiesta de los Misterios de Deméter, una ocasión en que tal comportamiento estaba no sólo permitido sino que era además un rito indispensable.

Éste es un ejemplo de un «ritual de la risa», de la «risa como ritual», pero había otros muchos en la Antigüedad. El mismo autor cómico Aristófanes, que tanto partido sacó de la «risa ritual» —pensemos, por ejemplo, en *Las Tesmoforian-tes*—, en su obra *Los Acarnienses* nos escenifica otro tipo de ritual de la fertilidad con intención de provocar la risa, pero esta vez no en honor de Deméter, sino de Dioniso.

Diceópolis, el héroe protagonista de la mencionada comedia, decide celebrar sus propias y particulares Fiestas Dionisias en honor del dios del vino, unas fiestas en honor del dios que no serán las grandiosas y famosas de Atenas, sino unas Fiestas Dionisias Rurales preparadas por él mismo y realizadas con la intervención y colaboración de sus familiares y esclavos⁷². Y así se pone manos a la obra, organiza la procesión (*pompé*), en la que figuran su esclavo Jantias abriendo el cortejo y portando, a modo de estandarte, el falo, *phallós* (la representación plástica del pene u órgano genital masculino), en el extremo de un asta que el portador debe blandir manteniéndola bien derecha y enhiesta, y su hija actuando de canéfora (*kanephóros*), es decir, portando la cestita de las ofrendas⁷³.

Se pone en marcha el cortejo, la *pompé*, la procesión que no puede faltar en ninguna celebración religiosa festiva que se precie, y empiezan las risas provocadas por los temas del sexo, las ventosidades y el vino, y al mismo tiempo dan comienzo las escenificaciones espontáneas e improvisadas, cuajadas de burlas e insultos entre los participantes y asistentes, así como las alusiones de parodia y censura a la política del momento.

Diceópolis, a voz en grito y hablando para todos los asistentes al ritual con el claro propósito de hacerlos reír, se refiere a la belleza de su hija la canéfora y considera feliz al esposo que engendre en ella unas «comadreas» (unas «gatitas», diríamos nosotros) que como ella misma se deleiten en el lecho peyéndose al romper el alba⁷⁴. El peerse en el lecho al amanecer mientras se está durmiendo a pierna

⁷² Ar. *Ach.* 201-2.

⁷³ Ar. *Ach.* 241-4.

⁷⁴ Ar. *Ach.* 253-5.

suelta es uno de los placeres que se exaltan en la popular, ritual y carnavalesca comedia aristofánica⁷⁵.

Seguidamente, el mismo celebrante advierte de los muy posibles hurtos que el cortejo puede sufrir por obra de los espectadores, a los que, de este modo, tacha de rateros: «¡mucho cuidado entre el gentío no le vayan a roer a alguno sus joyas sin que se dé cuenta de ello!»⁷⁶. Ya estamos metidos de lleno en el ambiente del insulto, la vituperación y el escarnio.

A continuación, el protagonista de la pieza cómica entera y de la ceremonia representada en ella entona el «canto fálico», *phallikón*, en el que hay una invocación al dios del ritual —al que, con blasfemia incluida, se honra con los epítetos de adúltero, bebedor, nocherniego y pederasta⁷⁷— y alusiones a la mala política del momento así como la rememoración de una cómica aventura sexual, en la que el protagonista sorprendió a la «Tracia» —que estaba muy en sazón— robando leña y, cogiéndola bien cogida para que no pudiera moverse, la «despepitó» como a una uva⁷⁸. Siguen alusiones a la comida, la bebida y la borrachera. De este modo, ya no falta de nada, ya no echamos de menos ninguna de las características o rasgos de ese «humor ritual» detectado por M.L. Apte en sus estudios de entrecruzamiento cultural (*cross-cultural Studies*) en torno al humor en el ritual⁷⁹.

El pasaje de la comedia *Los Acarnienses* que acabamos de comentar es un ejemplo espléndido de buena poesía cómica, pero es además muy didáctico de cómo la poesía se inspira y recoge material y forma de un determinado ritual que la precede.

Son innumerables las alusiones más o menos directas a la «risa ritual» que encontramos en los textos de la cultura greco-latina.

Platón, en *Las Leyes*, elogia la prohibición espartana de los festejos licenciosos y obscenos acompañados de insultos y borracheras, tan frecuentes en el resto del mundo griego, ritos y festejos tolerados por las diferentes ciudades-estados pero en sí mismos intolerables como el que Mégilo el Lacedemonio —personaje de este platónico diálogo— refiere haber tenido ocasión de contemplar en Tarento, donde, para honrar a Dioniso, la ciudad entera se emborrachaba y en cortejos de carros se mofaban, chanceaban e insultaban unos a otros la totalidad de sus habitantes⁸⁰.

Pausanias nos describe todo un ritual de oposición de sexos que tenía lugar en el Miseo, santuario de Deméter que se encontraba cerca de Pelene (a unos sesenta estadios), y en el que se celebraban unos festejos en honor de la diosas que duraban siete días, y al tercer día eran expulsados de allí no sólo todos los hombres sino hasta los perros machos, si bien al siguiente día los hombres irrumpían en el santuario y atacaban a las mujeres y éstas se defendían de los miembros del presunto sexo

⁷⁵ Ar. *Nu.* 8-10.

⁷⁶ Ar. *Ach.* 257-8.

⁷⁷ Ar. *Ach.* 263-5.

⁷⁸ Ar. *Ach.* 271 ss.

⁷⁹ M.L. APTE, 1985.

⁸⁰ Pl. *Lg.* 637 A-B.

fuerte con toda suerte de risas, irrisiones y de chanzas que disparaban contra ellos. En efecto, usaban como dardos de la risa y de las chanzas (*géloti, skómmasin*)⁸¹.

Son muchísimos los rituales en los que nos encontramos con mujeres provocando risas e irrisiones y montando chanzas entre las concurrentes al estilo de la criadita Yambe que hizo reír a Deméter y con Deméter, diosa de la fecundidad de los campos y la fertilidad agraria, a la tierra fructífera. Las mujeres, en efecto —nos refiere implícitamente Apolodoro⁸²—, practicaban en el santuario de Eleusis esas técnicas provocadoras de la risa que presuntamente provenían de los tiempos del encuentro de Deméter con Yambe, pues aún en su tiempo (s. II d.C.) se enseñaba la «Roca Sin Risa», *Agélastos Pétra*, y el «Coro de las Hermosas Danzas», *Kallikhoros*.

Y cuando el grano de trigo comenzaba a germinar, las mujeres sicilianas honraban a Deméter con procacidades que movían a risa, nos refiere Diodoro Sículo (I a.J.C.)⁸³. Y ya Heródoto, en pleno siglo V a.J.C. nos informaba de cómo en Egina y Epidauro las mujeres, formando coros, se insultaban con chanzas y burlas unas a otras⁸⁴.

Tenemos también referencias numerosas al rito del *gephurismós* o «travesía del puente» sobre el río Cefiso⁸⁵, que consistía en que, apostados los practicantes de este rito, los *gephuristai* o «puenteros», se burlaban de los que por él pasaban con ocasión de la celebración de los misterios de Eleusis⁸⁶. En realidad no hace falta que haya río para que se pueda hablar de «travesía del puente» en griego antiguo, pues ya en Homero «puente» se dice del camino que discurre entre las líneas de batalla o entre los enemigos⁸⁷. De manera que basta con imaginarse el *gephurismós* o «travesía del puente» como la procesión (*pompé*) de un cortejo que pasa entre la concurrencia, que también celebra la fiesta participando en ella con el ritual de sus chanzas, burlas e insultos dirigidos a los que ante ella iban avanzando en el obligado desfile.

Las procesiones rituales (*pompai*) son muy frecuentes en las religiones de los antiguos griegos y romanos. Significan muy palpable y fuertemente —todo ritual tiene que ser fuertemente demostrativo o epidíctico— que el efecto de la actividad mimetizada se extiende a todo el espacio recorrido. El ritual de la procesión conduce al ritual de los rituales, es decir, al sacrificio animal, o bien a un remedo del sacrificio que es la ceremonia de la primicia simbolizada en la entrega de un manto, o bien a esa especie de consagración que es la ceremonia de iniciación en sus diversas formas, o bien a ese rito del sacrificio funerario que es la ceremonia de las competiciones deportivas⁸⁸ o bien a ese rito agonístico de consagración que subyace

⁸¹ PAUS., VII, 27, 9-10.

⁸² APOLLOD. *Bibliotheca* I, 5, 1.

⁸³ D.S. V, 4, 7.

⁸⁴ Hdt. V, 83.

⁸⁵ Str. IX, 1, 24.

⁸⁶ Hsch. s. v. *gephuristai*.

⁸⁷ Hom. *Il.* IV, 371; XI, 160, etc.

⁸⁸ W. BURKERT, 1972.



a las competiciones de la escenificación o realización de ritos poetizados que se confunden ya plenamente con los productos de la poesía.

En esas procesiones rituales no podían faltar los falos o representaciones plásticas del pene en erección que, en virtud de la analogía mágica, promovían mágicamente la fecundidad y así ayudaban a los campos a dispensar la fertilidad. En un santuario de Siria —cuenta Luciano— un hombre subía cada año a uno de los falos enormes del pórtico, que medían unas 400 brazas (unos 600 metros), que habían sido erigidos por el propio Baco, según la tradición local, y allí se estaba toda una semana en conversación con los dioses pidiéndoles fertilidad y prosperidad para Siria entera⁸⁹.

En las procesiones (*pompai*) de los ritos de la fertilidad se portaban objetos varios, como los referidos falos, las cestitas que contenían los objetos sagrados o las *eiresionai* o ramos cargados de fruto y cintas de lana. Ahora entenderemos por qué el Cristianismo odiaba tan fuertemente la *pompa del diablo*, «la procesión del diablo» (*pompa diaboli*). Las *pompas* o procesiones rituales del paganismo eran todas ellas diabólicas.

Pues bien, una de estas procesiones o pompas del diablo, aparte del ya conocido *gephurismós* en honor de Deméter, era la *phallophoria* o «procesión en que se portaba enarbolado el falo» en honor de Dioniso, otra divinidad de la fertilidad.

El falo, imitando al pene en erección, desempeñaba una función importante como símbolo. En realidad, más bien ostentaba el protagonismo simbólico de la procesión celebrada en las Fiestas Dionisias de la ciudad de Atenas y en las rurales, como hemos tenido ya ocasión de ver. Como todo rito es analógico y se expresa analógicamente, el falo representa magníficamente toda la esplendorosa fertilidad del placer del sexo y la risa. Y muchas procesiones y ritos de esta especie aparecen descritos en textos griegos y latinos.

En Ateneo⁹⁰ se puede encontrar cumplida referencia a los grupos de «itífalos» o portadores de falos erectos, que los llevaban en sus atuendos, así como a portadores de falos en general, y, por una cita de Varrón que nos transmite San Agustín, sabemos que en las fiestas romanas denominadas *Liberalia* los falos eran una especie de talismán que garantizaba el feliz éxito de las semillas⁹¹. En estas «faloforías» —no hace falta repetirlo—, como buen ritual de la fertilidad que eran, toda procaicidad, obscenidad, insulto, parodia, escarnio, chanza, befa y broma que suscitara la risa, la risa mimética de la alegría reproductora de la Tierra, tenía su connatural asiento.

Otro ritual de este tipo eran las *Cronia* o fiestas de Crono, una divinidad ambivalente que tanto es devorador de hijos como responsable de la felicidad irrepentible de la Edad de Oro, cuando los hombres vivían utópicamente sin trabajar y

⁸⁹ *SyrD.*

⁹⁰ *Ath.* 622 b-c.

⁹¹ *Aug. Civ.* VII, 21.

sin sumisiones ni padecimientos, o sea sin el férreo y molesto gobierno impuesto por los códigos constrictivos de las sociedades reales.

Se celebraban estas fiestas en Atenas y otros lugares después de las cosechas y eran, al igual que su equivalente romano, las fiestas «Saturnales» o *Saturnalia*, fiestas de exultación, de igualdad social sin diferencias entre libres y esclavos⁹², de inversión de habituales códigos de conducta y de regocijada complacencia en la abundancia, fiestas cuyos rituales (típicos rituales de inversión) remedaban la antigua, o mejor dicho, mítica indefinición y caótica situación anterior a la fijación de las estrictas leyes y ordenadas formas de comportamiento vigentes.

Las Saturnales comprendían para los romanos los mejores y más divertidos días del año⁹³, durante los cuales se concedía libertad temporal a los esclavos, se intercambiaban regalos (especialmente velas de cera y figuritas de barro o *sigillaria*)⁹⁴ y en general los participantes adoptaban un comportamiento inverso al normal, radicalmente opuesto a lo que venía siendo su conducta cotidiana.

Eran estas fiestas auténticos rituales de liberación como también lo eran las fiestas romanas denominadas *Liberalia* y como lo eran también sin duda las Grandes Dionisias Ciudadanas de Atenas celebradas en la ciudad en honor de un dios, Dioniso, cuyo epíteto era el de *Eleuthereús*, «Liberador».

Al comenzar los festejos de las Saturnales, el día 17 de diciembre, se desataba la estatua del dios Saturno que permanecía atada durante el resto del año. Y en el diálogo de Luciano titulado *Las Saturnales* o *Conversación con Crono*, el propio dios Crono (o Saturno para los romanos), que se lamenta de que su sacerdote le plantee muchas preguntas sin hacer caso de su irrepresible deseo de beber por causa de una sed que le ahoga, le exhorta a abandonar el interrogatorio y, en vez de eso, batir palmas, celebrar banquetes y «vivir ese momento en libertad» (*epì tēi eleutheriāi éde zōmen*)⁹⁵.

Había, pues, en la Antigüedad liberadores festejos y rituales en los que se buscaba provocar la risa, fiestas y ritos en los que estaba bien implantado el «humor ritual» provocador de la «risa ritual». Al culto dionisiaco se asociaban voces como «yambo» y «ditirambo», que se mueven semánticamente por las fronteras entre lo ritual y lo poético.

Y la misma personificación de «Yambe» en el mito etiológico de los Misterios Eleusinos está relacionada con la voz «yambo», que, como es bien sabido, servía en griego antiguo para designar el verso denominado «trímetro yámbico», el «tetrametro trocaico» y las combinaciones «epódicas», versos empleados por Arquíloco de Paros en el siglo VII a.J.C., poeta que se nos presenta tanto celebrando la ritual asamblea general en honor de Deméter y Core⁹⁶, el festival de los *Ióbakkhoi* en

⁹² Plu. *Mor.* 1098 b. Macrob. *Sat.* 1, 10, 22. Acc. *FPL* p. 34.

⁹³ Catull., XIV, 15.

⁹⁴ Macrob. *Sat.* 1, 7, 18 ss.

⁹⁵ Luc. *Sat.* 9.

⁹⁶ Archil. *Fr.* 322 West.



honor de Deméter y Baco o Dioniso⁹⁷, como jactándose de saber cómo dirigir la actuación de un coro ejecutando un ditirambo⁹⁸.

De manera que estos hechos, junto a otros que aquí sólo podemos esbozar, nos conducen a la conclusión de que por delante y aun por debajo de la poesía y la literatura hay conductas rituales que, sabiamente reelaboradas, se terminan convirtiéndose en la poesía, y en general y posteriormente la literatura, que es una ritualización del lenguaje.

El hecho de que la poesía sea en principio cantada —*canta, diosa, la cólera de Aquiles*—⁹⁹ y recurrente y sumamente rítmica y hasta acompañada de baile, con lo que el mensaje se transforma en político-social, múltiple, repetible, cíclico y ritual¹⁰⁰, y que sea en alto grado analógica, repetitiva, reconocible, memorizable, imitable, esperable de antemano, indiferente al criterio de veracidad y sumamente atractiva por su mensaje y su misma realización para los conciudadanos del poeta que sucumbirán gustosos a los efectos narcotizantes y placenteros del ritmo fijo¹⁰¹ y la rima y el metro y la asonancia y las recurrencias armónicamente distribuidas y del reconocimiento de lo representado con palabras o con acciones y palabras, todos estos rasgos nos obligan a ver en la poesía una ritualización a base de lenguaje.

La retórica antigua nos enseña que, por ejemplo, cuando un orador interviene en una celebración, como, por ejemplo, el funerario, pronunciando un discurso en honor de los caídos en la guerra defendiendo a la patria, debe acomodar su discurso al ritual, o sea estilizar al máximo su dicción, pensar en la finalidad del acto en el que interviene como rito político-social y no cuidarse, en cambio, de las argumentaciones ni las verosimilitudes, porque el rito, al igual que el mito, es indiferente al criterio de veracidad y atiende, en cuanto mágico, a la perfección de su propia realización. Por eso Aristóteles acertó plenamente al considerar que el discurso retórico epidíctico (género al que pertenece el discurso ritual funerario) es el más literario¹⁰². Indudablemente, porque la poesía es sumamente epidíctica, demostrativa, exhibicionista y político-social, tan epidíctica, demostrativa, exhibicionista y político-social como el ritual.

Pues bien, una forma de ritual derivado de la «risa ritual» es lo carnavalesco que dará lugar a la comedia y a la sátira, que, según la clasificación de R.C. Flowers, se puede subdividir en varias especies, por ejemplo, invectiva, que comprende insultos y vejámenes a la sociedad y los individuos, paródica, que se burla, invirtiendo los valores en uso, de la sociedad y sus prácticas y aficiones, grotesca, que, invirtiendo de nuevo los usos vigentes, se deleita en la descripción minuciosa de partes y funciones del cuerpo humano que normalmente se silencian, y finalmente la iróni-

⁹⁷ Heph. *Encheiridion* 15. 16.

⁹⁸ Archil. *Fr.* 120 West.

⁹⁹ Hom. *Il.* 1, 1.

¹⁰⁰ D. BEN AMOS, 1976, 228.

¹⁰¹ S.J. TAMBIAH, 113.

¹⁰² Arist. *Rh.* 1414 a 18.



ca, con la que se deja al receptor del mensaje que se ría tras haber descubierto él mismo el verdadero propósito del mensaje emitido¹⁰³. Pero al final, con todas esas modalidades de poetización, se busca provocar la risa («la principal reacción del lector es la risa»)¹⁰⁴.

Se ha intentado distinguir, sin gran éxito, entre invectiva satírica y no satírica o entre sátira e invectiva¹⁰⁵. Pero, al final, no hay más remedio que admitir que a la sátira la caracterizan dos elementos básicos, el humor como elemento fácilmente reconocible en ella y la forma literaria¹⁰⁶. En el pragmatismo de esta solución vemos lo difícil que es establecer géneros literarios porque, entre otras razones, los géneros literarios derivan de antiguos rituales.

M.M. Bajtín¹⁰⁷ denominó «carnaval» lo que los helenistas denominan «yám-bico», o sea el ritual de la fertilidad o forma grotesca de la cultura popular común a muchas fiestas de la Europa medieval dedicadas a la diversión popular mediante la obscenidad, la escrología, la escatología, la sátira, la parodia, el escarnio, la inversión de los usos y costumbres vigentes que configuraban la atmósfera en la que hay que entender la obra de François Rabelais en la Francia del siglo XVI, una atmósfera que denigraba el año 1690 La Bruyère por su obscenidad, vulgaridad e indecencia.

Continúa la influencia del «carnaval» o lo carnavalesco en el siglo XVII, hasta que en el XVIII se da una influencia formalizada por la que los temas del «carnaval» se transforman en procedimientos literarios. Bajo el imperio de la Razón, la primitiva comicidad de la risa franca y abierta se vuelve cerrada, artificial, abstracta negativa, basada fundamentalmente en la parodia burlesca de los estilos literarios en el nivel de su forma y su composición, en suma, se convierte en «rire réduit», reducido a estilos literarios, de los que forman parte la parodia, el humor («humour»), la ironía, el sarcasmo, etc.¹⁰⁸

Poco tiene ya que ver el humor dieciochesco con la «risa ritual». Fue el propio Bajtín quien afirmó que las semejanzas observables entre los procedimientos cómicos empleados por Aristófanes y los que usa Rabelais se deben más que al conocimiento de las comedias del ateniense por parte del literato francés —que sí las conocía— a las comunes fuentes o raíces folclóricas y carnavalescas que abastecen tanto la obra del uno como la del otro¹⁰⁹.

W. Rössler, J.I. Suárez y J.-C. Carrière han señalado las analogías de la comedia antigua con la bajtiniana literatura carnavalesca¹¹⁰. Por eso estamos en

¹⁰³ R.C. FLOWERS, 1951.

¹⁰⁴ K.R. SCHOLBERG, 1971, 56.

¹⁰⁵ D. WORCESTER, 1960; J.M. MURRY, 1956.

¹⁰⁶ R. GARNETT, 1959, 5-6 «provided that humour is a distinctly recognizable element, and that the utterance is invested with literary form».

¹⁰⁷ M.M. BAJTÍN, 1974; M.M. BAKHTINE, 1970.

¹⁰⁸ M.M. BAKHTINE, A.M. PINTO-P. SERRA, 2002.

¹⁰⁹ M.M. BAKHTINE, 1970, 105, n. 1.

¹¹⁰ W. RÖSSLER, 1986; J.I. SUÁREZ, 1987; J.-C. CARRIÈRE, 1979.

óptimas condiciones para, teniendo en cuenta lo que los modernos antropólogos y etnógrafos nos enseñan, reflexionar sin apresuramientos sobre el lenguaje, el mito, el ritual y la poesía.

La poesía es una mimesis o imitación ritual de otros rituales, uno de los cuales es el ya mencionado como «humor ritual» suscitador de la «risa ritual». En la antigua Grecia, géneros poéticos como la yambografía y la comedia proceden de esa imitación poética de los ritos basados en el «humor ritual» de la misma manera que el «Himno de Safo a Afrodita» es la imitación o mimesis poética del ritual de la plegaria.

Según M.M. Bajtín, en lo que él llama «cultura cómica popular» generadora de la «risa popular» se descubren una serie de rasgos claros e inconfundibles, propios del amplio espectro de fiestas asimilables al carnaval, por ejemplo la percepción del conjunto del pueblo como una unidad corporal y material¹¹¹, o la tendencia constante y continua a la propia aminoración, rebajamiento y humillación, como si fuese necesario confundirse con la tierra como si en ella residiera el principio de absorción y regeneración distribuidor alternativo de nacimientos y muertes¹¹².

Así resulta que, en esta concepción grotesca y ambivalente del tiempo y de la vida, el nacimiento y la muerte, al igual que la siembra y la cosecha, el invierno y la primavera, son dos caras inseparables de la misma moneda de la vida¹¹³.

Y de este modo se entiende que se llegue a concebir el cuerpo humano no como algo aislado sino en contacto directo con la tierra primigenia y proteica a través de la boca, la nariz, el ano y los órganos genitales¹¹⁴, y además se comprende que las formas del cuerpo humano, tal como se aprecia en las representaciones artísticas del «grutesco», se transformen, a través de incesantes y fantásticas metamorfosis, que se suceden sin solución de continuidad, en formas animales y vegetales¹¹⁵, dando a entender con ello la indisoluble e inseparable unidad de la Naturaleza.

Veamos cómo se comportaba el cuerpo de Gargantúa durante su adolescencia¹¹⁶:

Il pissoit sus ses souliers, il chyoit en sa chemise, il se mouchoyt à ses manches, il mourvoit dedans sa soupe... et desjà commençoyt exercer sa braguette, laquelle un chascunjour ses gouvernantes ornoyent de beaulx rubans, de belles fleurs, de beaulx floquar... l'une la nommoit ma petite dille, l'autre ma pine, l'autre ma branche de coural...

¹¹¹ M.M. BAKHTINE, 1970, 28.

¹¹² M.M. BAKHTINE, 1970, 30.

¹¹³ M.M. BAKHTINE, 1970, 33.

¹¹⁴ M.M. BAKHTINE, 1970, 35.

¹¹⁵ M.M. BAKHTINE, 1970, 41.

¹¹⁶ F. RABELAIS, 1973, 73-4.



Las alusiones a los excrementos y al sexo crudo, tales cuales los que percibimos en el texto precedente, son elementos característicos de este «ritual de la risa» al que nos referimos y que encontramos bien representado y vivo en la Antigüedad y en la Edad Media, tan vivo y vigoroso que alcanza de lleno las obras literarias de ambas épocas.

Voy a referirme muy brevemente con un par de ejemplos, extraídos del drama satírico griego del siglo v a.J.C., en los que aparecen con nitidez y aun brillo la escatología y la sexualidad como rasgos sobresalientes de ese ritual propio de la bajtiniana «cultura cómica popular» carnavalesca y también de los rituales de la vegetación propios de las festividades dionisiacas atenienses, de donde pasaron a la poesía y la literatura.

En un fragmento de *Súndeipnoi* o «Los comensales» de Sófocles, obra satírica en la que probablemente aparecían los sátiros y Sileno actuando de cocineros, los capitanes de los aqueos, a lo largo de un convivio celebrado en Tenedos, se comportaban ellos mismos —los héroes— también como sátiros, y uno de ellos, probablemente Odiseo, se lamentaba de haber recibido el contenido de un orinal, lanzado como proyectil por algún caudillo aqueo ajumado y satiresco, en la cabeza¹¹⁷. Este pasaje del lanzamiento del orinal con su mal oliente contenido el gran Sófocles lo había tomado de su predecesor y maestro Esquilo, concretamente de un drama satírico compuesto por este último titulado «Los recogedores de los huesos» u *Ostólogoi*¹¹⁸, lo que significa que la escena, tocada de escatología animalesca y parodia social del mundo heroico, gozaba de gran aceptación.

En este ambiente festivo de risa gruesa y ritual, propio del drama satírico griego, en el que lo obsceno, lo escatológico y lo satírico se aunaban, otras veces aparecía en escena el héroe Heracles comportándose también él como un auténtico sátiro, es decir, deseando satisfacer sus más elementales apetitos de buen comedor, bebedor y rijoso braguetero. Por ejemplo, en el drama satírico eurípideo titulado *Syleüs Satyrikós* Heracles dirige a su clava-pene o pene-cachiporra las siguientes palabras: «¡Venga ya, amiga cachiporra, levántate —hazme el favor— y ponte brava!»¹¹⁹. Con ello aparece Heracles como un híbrido héroe satiresco, héroe con la clava y sátiro con el falo. Este Heracles que rinde a su miembro viril culto de mentulolatría es una figura literaria imposible de concebir sin la conjunción del mito, el ritual y la poesía.

Como vemos, pues, las alusiones a los orines y al pene como procedimiento para hacer reír forman parte de un ritual que se extiende desde la Antigüedad hasta el siglo XVI y que no se resiste a penetrar en el área de la poesía y la literatura.

¹¹⁷ S. TrGF 565 (*Súndeipnoi*), «pero él me arrojó el maloliente orinal a la cabeza y no falló, sino que el cacharro se rompe contra mi cabeza y exhala no perfume precisamente y me llenaba yo de miedo por causa del nada amistoso olor».

¹¹⁸ A. TrGF 180 (*Ostólogoi*), «éste es el que me arrojó el chistoso dardo del maloliente orinal y no falló, sino que, al golpear mi cabeza, naufragó y se hizo pedazos y me perfumaba con un olor nada semejante al de los recipientes de perfumes».

¹¹⁹ E. TGF 693= SGF 33 (*Syleüs Satyrikós*).

En la *Apocolokyntosis divi Claudii* o *Encalabazamiento del divino Claudio*, el emperador muere mientras hace sus necesidades¹²⁰: *Ultima vox eius haec inter homines audita est, cum maiorem sonitum emisisset illa parte, qua facilius loquebatur: 'vae me, puto, concacavi me'*, «Ésta fue la última voz que se le oyó entre los hombres después que hubo soltado un sonido más fuerte con aquella parte con la que más fácilmente hablaba: '¡Ay de mí, me parece que... me cagué!'». También ya siglos antes «se cagaba» el propio dios Dioniso en una comedia aristofánica que se representaba precisamente en su honor, en las Fiestas leneas de la Atenas del 405 a.J.C.¹²¹. Siglos más tarde, en el XVI, leemos que a los habitantes de la isla de Ruach del *Libro Cuarto de los hechos y dichos heroicos del buen Pantagruel* de Rabelais el alma se les escapa por el culo («Ainsi leur sort l'âme par le cul») ¹²².

Esas groserías —pues eso son para el gusto moderno— no eran tan graves en la Antigüedad y la Edad Media y hasta bien entrado el Renacimiento.

En el Canto XVIII del *Infierno* de la *Divina Comedia*, aparece el adulador caballero Alejo Interminelli, de Luca, contemporáneo de Dante, con la cabeza tan llena de *mierda* [*sic*], que el poeta peregrino afirma no distinguir, al contemplarlo, si es seglar o lego¹²³:

E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
vidi un col capo sì di merda lordo,
che non pareva s'era laico o cherco.

Y que conste que no queremos detenernos en el conjunto de los «Cantos de Maleborge», donde, a lo largo de la descripción del octavo círculo del Infierno, lleno de malvados, abunda el elemento grotesco¹²⁴. Hay, pues, toda una subterránea corriente que abastece por igual a géneros literarios de la Antigüedad Clásica y manifestaciones literarias artísticas de la Edad Media y ésta es el «ritual de la risa» o «humor ritual» que se localiza a la vez en ceremonias, ritos, solemnes o festivos, y celebraciones de festejos de una y otra época.

Estamos ahora viendo ciertas similitudes detectadas en obras literarias medievales y en géneros literarios de época clásica por lo que al realismo grotesco provocador de risa se refiere. Un género rico en tales elementos grotescos fautores de la risa fue, en la Antigüedad Clásica, el del drama satírico.

Este género literario era particularmente afecto al empleo de palabras exóticas, extrañas y extranjeras para designar animales o productos que, procedentes de lejanos países, se consideraban y empleaban como exquisitesces y refinamientos en

¹²⁰ Sen. *Apoloc.* 4, 3.

¹²¹ Ar. *Ra.* 479.

¹²² RABELAIS, G. DEMERSON, 698.

¹²³ DANTE, *Inferno* XIX, 115-8.

¹²⁴ E. SANGUINETI, 1977.

relación con la comida, la bebida, la *toilette* y el perfume¹²⁵ y, naturalmente —¿cómo no?—, las técnicas amatorias o del arte de hacer el amor.

Los sátiros, personajes indispensables de los dramas satíricos de la Antigüedad Clásica a los que nos estamos refiriendo como hechuras literarias tocadas del mencionado «humor ritual» grotesco, eran unos humanoides animalescos, mitad cabras, mitad seres humanos, que aparecían en escena, pues normalmente era condición *sine qua non* del drama satírico la presencia en él de un coro de sátiros capitaneados por su padre Sileno, también él cómicamente grotesco, que oficiaba de corifeo.

Los sátiros eran personajes subhumanos bien dotados de esa animalidad que los hombres ocultan en sociedad pero que a veces ponen a descubierto el vino y el frenesí del carnaval. Frente a la abnegación, la resignación ante el destino o la voluntad de autoinmolación que caracteriza a muchos de los héroes trágicos, estos animalescos antihéroes —al igual que el hombre que late en el fondo más recóndito y oculto de nuestra propia naturaleza humana— no buscan sino la satisfacción inmediata de los más elementales instintos, como el básico y elemental de la supervivencia y el lujoso y gratificante del sexo.

El sexo, incluyendo en este concepto las partes del cuerpo relacionadas por contigüidad con la actividad sexual, así como otras funciones biológicas conectadas de algún modo con la sexualidad, como, por ejemplo, las de la nutrición a través de la comida y la bebida y las pertenecientes al sistema excretor de la anatomía humana, domina el contenido del drama satírico, y de este hecho deriva en gran medida la presencia en él de numerosas palabras y expresiones vulgares.

Todos estos elementos grotescos, satíricos, de exaltación del sexo, el aparato excretor, la comida y la bebida desmesuradas, sabemos que aparecen no sólo en obras literarias de la Antigüedad y la Edad Media hasta culminar en la de Rabelais, en el siglo XVI, sino también que estaban realmente presentes en el «ritual de la risa» que se manifestaba escindido en diferentes fiestas, cultos y ritos tanto de una época como de la otra.

Nos hemos referido ya a los festejos de la Antigüedad Clásica en los que la religión exigía la celebración de ritos impregnados del «humor ritual» y hasta hemos visto cómo en la palabra griega para «bufón», *bomolókhos*, que literalmente quiere decir «el emboscado cerca del altar» para pedir los restos del festín a cambio de provocar la risa de los oficiantes mediante groserías¹²⁶, hay un resto o una huella notable que apunta a la realidad de esas grotescas prácticas religiosas.

Pues bien, en la Edad Media persistieron esas prácticas del «humor ritual» contra las que nada pudo el Cristianismo, y así sabemos que durante la *feſta ſtultorum* pertenecía al ritual el que los participantes se lanzaran excrementos unos a otros¹²⁷,

¹²⁵ Los sátiros se muestran muy ufanos de emplear perfumes extraños y exóticos: ACHAE. *TrGF* 5, 2 (*Áthla*).

¹²⁶ Pherecrat, 141.

¹²⁷ M.M. BAKHTINE, 1970, 150.



y que en la *feſta asini* o «fiesta del obispo-asno» se quemaban, a modo de incienso, excrementos en la misma iglesia donde los fieles en plan de burla rebuznaban en réplica a las intervenciones del obispo oficiante de la misa¹²⁸, y que las misas paródicas se llenaban de partícipes satíricos o carnalescos que, haciendo caso omiso de la irreverencia y el sacrilegio, bebían y jugaban a los juegos de azar (*miſſa de potatoribus, potatorum miſſa, officium luſorum*)¹²⁹. Y todos estos hechos, calificables cuando menos de irreverentes en su conjunto, estaban bien presentes y contaban en la vida cotidiana del hombre medieval.

Un buen conocedor de la Edad Media, Jacques Le Goff¹³⁰, trazó un esquema tripartito de los tiempos vitales a los que se ajustaba inexorablemente el hombre medieval: el tiempo litúrgico marcado por la Iglesia, el tiempo feudal impuesto por el poderoso señor temporal, y el tiempo agrario obligado por el necesario cultivo del campo al compás de la sucesión inexorable de las estaciones y la celebración de esos festejos y rituales de origen pagano ligados a la agricultura, a los que se refería Bajtín y que se podrían denominar, con genérico nombre, carnalescos. De entre todos estos festejos y rituales agrícolas más bien paganos que cristianos y refractarios a la cristianización destacaba el Carnaval.

En realidad, dejando ahora aparte el inevitable pago de tasas, impuestos y portazgos, así como los imprevisibles movimientos de tropas, que marcaban la relación del villano con su señor, había para el hombre medieval dos culturas, dos religiones, dos conceptos del mundo y de la vida, la oficial, impuesta por la Iglesia, y la popular, que se manifestaba en un tipo de ritos, de origen pagano y vigentes en la Antigüedad, que eran imitación o mimesis de la sucesión de las estaciones de la muerte y la resurrección agrarias observables en Naturaleza y que buscaban denodadamente la risa de los participantes, que eran los verdaderos protagonistas y oficiantes del ritual.

Esas dos religiones o conceptos del mundo están ya en pleno vigor en la Antigüedad Tardía y desde ésta penetran, sin solución de continuidad, en la Edad Media, por lo que en la una y en la otra nos topamos con idéntica afición a mimos y pantomimas, dentro del área de los espectáculos, y, por lo que a lo literario se refiere, con el mismo gusto por la «mezcla de lo alegre con lo serio», *laetis ſeria miſcere*, programa del que participa incluso esa obra esencial para las dos épocas que fue la del *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capela, cuyo *floruit* se data entre los años 410 y 429 d.C. Es mucho lo que esta obra debe a la trama novelesca y carnalesca del episodio de las «Bodas de Psique y Cupido» incluido en el *Asno de oro* de Apuleyo¹³¹, pues, entre otras coincidencias, Filología es elevada por los dioses al rango de diosa al igual que Psique.

¹²⁸ M. BAJTÍN, 1974, 74-8.

¹²⁹ M.M. BAKHTINE, 1970, 294.

¹³⁰ J. LE GOFF, 1985, 132-3.

¹³¹ Ap. *Met.* IV, XXXIII ss.

La cultura y religión oficiales eran las de Doña Cuaresma, y las populares eran las de Don Carnal. Ambas religiones y culturas se entremezclan paródicamente en el poema francés del siglo XIII titulado *Bataille de Kareme et de Charnage* y en la obra de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (siglo XIV), produciendo así un ejemplar de poesía jocosa y seria, tan paródica como ambigua, colmada de moralidad, estudios y doctrina, por un lado, y de comicidad, parodia y burla, por el otro, un libro rebosante a la vez de religión y erotismo, de biografía y literatura, de oficialidad religiosa y popularidad pagana.

Al final de la batalla de Don Carnal y Doña Cuaresma, ésta, flaca y con «las mexillas caídas»¹³², se va de romera a Jerusalén pasando por Roncesvalles, mientras que aquél regresa victorioso en compañía de Amor la víspera de la Pascua, y su presencia triunfal es aclamada por frailes y monjas y seglares y dueñas y juglares en medio de una inolvidable fiesta en la que abundan música y manjares¹³³:

Luego aquesa noche llegó a Ronzasvalles.
 ¡Vaya, e Dios la gué por montes y por valles!
 Vigilia era de Pascua, Abril çerca pasado
 El solera salido por el mundo rayado;
 Fue por toda la tierra grand roído sonado
 de dos emperadores que al mundo han llegado.
 Estos emperadores Amor e Carnal eran;
 A resçebirlos salen quantos que los esperan.

La seria religión de Doña Cuaresma, que al final siempre pierde la batalla (*Bien et beau s'en va Quaresme*, por decirlo con Rabelais¹³⁴), intentó desterrar la risa de su ritual basándose en que Cristo nunca se había reído, tal como afirmara el Santo Padre de la Iglesia Oriental o Griega Juan Crisóstomo a finales del siglo IV d.J.C.¹³⁵ Pero en el siglo XII, Hugo de San Víctor vuelve al ideal tardoantiguo de «mezclar lo alegre con lo serio», *laetis seria miscere*, advirtiendo de que a veces esa mezcla podía resultar beneficiosa: *quia aliquando plus delectare solent seriis admixta ludicra*.

Ya no se emplean —como comprobamos— en la fórmula los términos *laeta/seria*, pero sí los equivalentes *ludicra/seria*¹³⁶, que, por lo que se refiere a la variante *ludicra*, nos hacen recordar aquel verso de las *Epístolas* horacianas que unifica los versos y las chanzas: *nunc itaque et versus et cetera ludicra pono*¹³⁷. En el fondo, el principio de lo *spoudogéloion* o «mezcla de lo serio con lo cómico»¹³⁸ es, en

¹³² J. RUIZ, *Libro de Buen Amor* 1199 c ss, p. 298 Blecua.

¹³³ J. RUIZ, *Libro de Buen Amor* 1209 c ss, p. 301 Blecua.

¹³⁴ RABELAIS, G. DEMERSON, 568.

¹³⁵ J. CHRIS. *PG* LVII, col. 69.

¹³⁶ H. BRINKMANN, 1928, 27.

¹³⁷ Hor. *Ep.* I, 1, 10.

¹³⁸ Str. XVI, 2, 29. D.L. IX, 17.

literatura, más importante y primordial de lo que parece y es una variedad de aplicación de aquellos preceptos del *Ars Poetica* horaciana que rezan así¹³⁹:

aut prodesse volunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.
.....
omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
lectorem delectandopariterque monendo.

El espíritu literario de lo *spoudogéloion*, versión específica de la mezcla de lo útil con lo dulce, es difícil de eliminar. La experiencia nos demuestra que lo deleitoso se abrió siempre camino en literatura y por eso lo carnavalesco o la cultura popular grotesca se introdujo sin resistencia en la poesía y la literatura. El Cristianismo nada pudo hacer para evitarlo, del mismo modo que no consiguió erradicar el pagano Carnaval y las carnavalescas fiestas populares ni el espíritu de la risa del Carnaval, por lo que tuvo que contemplar impotente cómo la comicidad grotesca propia de esos rituales penetraba en la literatura que se practicaba fuera y dentro de los conventos¹⁴⁰.

En efecto, la religión oficial en la Edad Media no sólo no pudo acabar o poner coto a los carnavales y carnavalescos rituales procedentes de la Antigüedad Clásica y Tardía centrados en la «risa ritual», sino que ni siquiera pudo impedir que tales gustos grotescos (la invectiva, la glotonería, la sexualidad, las ventosidades) penetraran en la poesía como habían entrado y hasta eran obligatorios en la poesía Yámbica, la Comedia Antigua y el Drama Satírico, y continuaron luego siendo tópicos literarios en Petronio (autor del *Satiricón* en el siglo I d.C.) y en Ausonio (compilador del obsceno virgiliano *Cento nuptialis* en torno al 374 d.C.) y en los cultivadores de la sátira menipea y especialmente en Luciano, por citar sólo unos cuantos autores al paso.

Esto significa que los rasgos cómicos y satíricos que contemplamos bien arraigados y consolidados en géneros literarios carnavalescos como el Yambo y la Comedia Antigua, que por imitar rituales de la risa participa de lo *spoudogéloion*, los vamos a seguir encontrando en la Edad Media (los demonios dantescos pedorean en el *Infierno*¹⁴¹) debido al hecho de que ni el Carnaval ni los rituales de la risa ni los preceptos literarios que recomendaban lo *spoudogéloion* se extinguieron en el tránsito del mundo antiguo al medieval. Todo lo contrario, penetraron hasta en las iglesias y conventos.

Un uso muy extendido en la Iglesia de la Edad Media era el *risus paschalis* que, tras las privaciones y sacrificios de la triste Cuaresma, provocaban los propios

¹³⁹ Hor. *AP* 333-4 y 343-4.

¹⁴⁰ E.R. CURTIUS, 1975, 594-618.

¹⁴¹ Dante, *Commedia*, *Infierno* XXI, 139: *ed elli avea del cul fatto trombetta*.

sacerdotes en el sermón de la Pascua Florida valiéndose de chistes, parodias, gestos obscenos y hasta —*horribile dictu*— de la exhibición de los genitales¹⁴².

El propio Dante se queja de tanto relaxo¹⁴³:

Or si va con motti e con iscede
a predicar, e pur che ben si rida,
gonfia il cappuccio e più non si richiede.

En esa espléndida construcción medieval del Gran Teatro del Mundo —la *Commedia* dantesca— en la que se perciben bien trabados con poética arquitectura los más serios dogmas del Cristianismo, el amor, el orden del mundo y la salvación, no faltan cantos¹⁴⁴ a los que asoma la comicidad grotesca del inextinguible Carnaval profano.

Los nombres parlantes de los diez demonios que acompañan al poeta y a su guía y maestro Virgilio¹⁴⁵ recuerdan las deformes figuritas del grutesco (ese estilo de arte decorativo a base de monstruos, bichos y follaje, similar al de las grutas del palacio de Tito): *Barbariccia* o «Barbacrespa», *Graffiacan* o «Destripador», *Rubicante* o «Furia», *Ciriatto* o «Colmillosdejabalí», *Libicocco* o «Maldeseo», *Draghignazzo* o «Sierpevenenosa», *Farfarello* o «Farfulla», *Cagnazzo* o «Perrazo» que alzó el hocico¹⁴⁶, *Alichino* o «Aliquino», *Calcabrina* o «Calcabrina», *Scormiglione* o «Mondacabezas».

Y, por otro lado, la pelea en la que se enzarzaron los demonios Calcabrina y Aliquino, volando ambos con sus alas, a raíz del intento de fuga del Navarro, por encima del lago de pez hirviente¹⁴⁷, así como la forma en que cayeron los dos en el bullente estanque¹⁴⁸, son estampas grotescas y cómicas que mueven a risa carnavalesca.

Pero ninguna estampa es similar en comicidad grotesca y carnavalesca a la presentación que nos brinda Dante de los demonios rechinando los dientes para acrecentar la amargura a los condenados y sacando la lengua entre los dientes a guisa de saludo a su jefe, el cual, para dar la orden de marcha, se permite la chanza de trompetear con el ano soltando una ventosidad¹⁴⁹:

De elli a me: «non vo' che tu paventi:
lasciali digrignar pur a lor senno,
ch'e' fanno ciò per li lessi dolenti».

¹⁴² J.P. SCHMID, 1847. M.C. JACOBELLI, 1991.

¹⁴³ DANTE, *Commedia, Paradiso* XXIX, 115-17.

¹⁴⁴ DANTE, *Commedia, Inferno* XXI-XXIII, el «Episodio de los Diablos».

¹⁴⁵ DANTE, *Commedia, Inferno* XXII, 13: *Noi andavam con li dieci demoni*.

¹⁴⁶ DANTE, *Commedia, Inferno* XXII, 106: *Cagnazzo a cotal motto levò il muso*.

¹⁴⁷ DANTE, *Commedia, Inferno* XXI, 18: *bollià là giuso una pegola spessa*.

¹⁴⁸ DANTE, *Commedia, Inferno* XXII, 140-1: *ed amendue/cadder nel mezzo del bogliente stagno*.

¹⁴⁹ DANTE, *Commedia, Inferno* XXI, 133-40.

Per l'argine sinistro volta dienzo;
ma prima aveva ciascun la lingua stretta
coi denti, verso lor duca, per cenno;
de elli aveva del cul fatto trombetta.

Evidentemente, la chanza y el humor conviven con lo serio en esta obra perteneciente como tantas otras al género denominado *spoudogéloion*, en el que se combinan lo jocoso, que llega a los extremos de lo grotesco, con lo edificante o instructivo.

En el Canto 1 del *Purgatorio* de la gran obra de Dante, Virgilio y su pupilo llegan al Antepurgatorio, una isla adonde han ido a parar los paganos que se arrepintieron de su paganismo en el último instante de su vida y están por ello obligados a permanecer en esa antesala del Purgatorio tantos años como los que vivieron sin la verdadera fe, para luego ya, una vez transcurridos éstos, entrar en el lugar destinado a la purificación de los pecados cometidos. La isla está guardada por Catón de Útica, un pagano que era tenido por muy próximo al Cristianismo, y a él el ilustre mantuano le presenta y recomienda a su pupilo el gran poeta florentino¹⁵⁰:

Or ti piaccia gradir la sua venuta:
libertà va cercando, ch'è sì cara,
come sa chi per lei vita rifiuta.
Tu'l sai che non ti fu per lei amara
in Utica la morte, ove lasciasti
la vesta ch'al gran dì sarà sì chiara.

Pues bien, este Catón de Útica, que es asimismo figura ejemplar en las obras dantescas *Convivio* y en *Sobre la monarquía*, es también quien, un siglo más tarde, en el *Libro de Buen Amor*, aconseja a su autor que, como de lo serio el hombre no se puede reír, entremezcle a modo de distracción historias cómicas que tal vez no convenga tomar en serio sino tan sólo considerarlas desde el punto de vista de su buena ejecución poética y juglaresca¹⁵¹:

Palabra es del sabio e dízela Catón,
Que omne a sus coidados, que tiene en corazón,
Entreponga plazer e alegre razón,
Que la mucha tristeza mucho pecado pon.
E porque de buen seso non puede omne reír,
Habré algunas bulras aquí a enxerir:
Cada que las oyerdes, non quieras comedir,
Salvo en la manera del trobar e dezir.

¹⁵⁰ DANTE, *Commedia*, *Purgatorio* 1, 70-5.

¹⁵¹ J. RUIZ, *Libro de Buen Amor* 44 a, p. 21 Blecua.

Los *Dicta Catonis* o *Disticha Catonis* reaparecen en el *Prólogo* del libro del Arcipreste bajo la forma *Nemo sine crimine vivit*, «nadie vive sin pecado»¹⁵², sentencia que le da pie para enunciar una idea de claro sabor agustiniano y neoplatónico, a saber: que la facultad más divina del hombre es la memoria porque *es espíritu de Dios criado e perfecto e bive siempre en Dios*¹⁵³.

Esta frase, que rebosa agustinismo y por tanto neoplatonismo, es importante porque, al subrayar el hecho de que hasta el alma del pecador habita en Dios, explica bien el fondo doctrinal y el propósito del *Libro de Buen Amor*. Como errar es humano y el alma del justo y del pecador habitan igualmente en Dios, se puede dar consejo a la vez para el bueno y el loco amor, procediendo de forma ambigua, e intentando sobre todo mostrar las habilidades de un artista que domina las reglas de la poética:

Enpero, porque es unal cosa el pecar, si algunos, lo que no los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello¹⁵⁴... E compóselo otrosí a dar algunos lección e muestra de metrificar, rimar e de trovar¹⁵⁵.

Así se explica que el buen Arcipreste en el *Prólogo* se refiera al «buen amor» diciendo que *es el de Dios*¹⁵⁶ y luego, en cambio, imponga a su vieja alcahueta o celestina, «Trotaconventos», el sobrenombre de *Buen Amor*¹⁵⁷:

Por amor de la vieja e por decir razón,
«buen amor» dixé al libro e a ella toda saçón.

La ambigüedad del libro del Arcipreste es clara y el neoplatonismo agustiniano de Juan Ruiz no es discutible y por tanto o bien no tenía claro si el alma es individual o general, o más bien, como el obispo de Hipona y como el fundador del Neoplatonismo, se inclinaba por la segunda opción, en cuyo caso hasta el alma del pecador, que forma parte de esa gran alma humana colectiva, reposa *e bive siempre en Dios*¹⁵⁸. En Dios vive siempre incluso el alma del pecador clérigo capaz con su buen toque de lograr que vuelva a emitir tañidos, aunque en principio se resista, la campana de la feligresa que asiste a sus religiosos oficios¹⁵⁹: *la que viene a tus vísperas, por bien que se remanga, / con «Virgam virtutis tue» fazes que de ay retanga*. El «alma colectiva» de los hombres es comparable al «cuerpo humano colectivo» que forma

¹⁵² *Disticha Catonis* 1, 5.

¹⁵³ J. RUIZ, *Libro de Buen Amor*, *Prólogo* 82, p. 9 Blecua.

¹⁵⁴ J. RUIZ, *Libro de Buen Amor*, *Prólogo* 118-20, p. 10 Blecua.

¹⁵⁵ J. RUIZ, *Libro de Buen Amor*, *Prólogo* 141-2, p. 11 Blecua.

¹⁵⁶ J. RUIZ, *Libro de Buen Amor*, *Prólogo* 36, p. 7 Blecua.

¹⁵⁷ J. RUIZ, *Libro de Buen Amor* 933 a-b, p. 226 Blecua.

¹⁵⁸ J. RUIZ, *Libro de Buen Amor*, *Prólogo* 82.

¹⁵⁹ J. RUIZ, *Libro de Buen Amor* 384 b-c, p. 102 Blecua.



un todo con la Naturaleza animal y vegetal, tal y como se refleja en el Carnaval y en el arte grotesco¹⁶⁰.

En efecto, Plotino (III d.C.), fundador del Neoplatonismo, se preguntaba en una de sus *Enéadas* si el alma era única o múltiple, y se decantaba por la primera posibilidad dado que la simpatía existente entre los hombres así lo sugiere¹⁶¹ y además lo prueba el hecho de que por definición cada alma no tenga límite, lo que implica que por cuestión de ausencia de límites no puede existir más que una sola y única alma humana¹⁶².

Y San Agustín asegura que nunca supo ni llegará a saber (*nec tum sciebam nec adhuc scio*) si cada hombre tiene su propia alma o más bien el alma del hombre es una y la misma¹⁶³. Respecto del «aristotelismo heterodoxo», teñido de neoplatonismo agustiniano, que en tiempos del Arcipreste se debatía en las aulas universitarias de Salamanca y que él mismo daba por segura y bien cumplida doctrina, remito a los trabajos de F. Rico y P. Cátedra¹⁶⁴.

Lo que, en cambio, en este punto nos interesa destacar para nuestro propósito es el hecho de que el viejo «ritual de la risa», a través de los ritos y celebraciones festivas en que intervenía, se ha ido filtrando en la literatura a partir del momento en que se produce esa creación analógica del mito y del ritual a base de la ritualización del lenguaje que llamamos poesía. Hay, pues, que tener en cuenta la presencia de rituales para explicar la literatura de diferentes épocas, tal y como demostró Bajtín aclarando el significado de la obra de François Rabelais a partir del correcto entendimiento del ritual carnavalesco.

La dualidad de los términos opuestos de los dos rituales Cuaresma-Carnaval se tiene que tener muy en cuenta para intentar comprender la Edad Media y llegar a explicar el concepto de Renacimiento¹⁶⁵. En el hombre medieval cohabitan la cultura cristiana oficial del hombre que busca la salvación eterna a través de los ritos de la religión al uso y la cultura popular del ser humano que practica inextinguibles y sincretizados rituales paganos de la risa, como la «fiesta de los tontos y los locos» o *Charivari* o *fiesta stultorum*, la *fiesta fatuorum*, la *fiesta follorum*, la «fiesta del burro», la «fiesta de la vendimia», la «fiesta del *Mardi Gras*» o «fiesta del Martes de Carnaval» o *Carème prenant*, la *Fastnacht* del mundo germánico, el *Antruejo* nuestro o día de las antruejadas, o sea de las bromas grotescas del Carnaval, «la fiesta de la vendimia», etc., a las cuales todas se refiere Bajtín en su famoso trabajo sobre la «cultura popular» de la Edad Media¹⁶⁶.

¹⁶⁰ M.M. BAKHTINE, 1970=M.M. BAJTÍN, 1974.

¹⁶¹ Plot. *En.* IV, 9, 3, 1-4.

¹⁶² Plot. *En.* IV, 4, 14, 7-8.

¹⁶³ Agust. *Detract.* I, 1.

¹⁶⁴ F. RICO, 1986 y P. CÁTEDRA, 1989.

¹⁶⁵ J. HUIZINGA, 1960, 254.

¹⁶⁶ M.M. BAKHTINE, 1970=M.M. BAJTÍN, 1974.

En estos rituales carnales se subvertía el orden jerárquico oficial establecido y se generaba así un «mundo al revés», en el que reinaba la igualdad entre el pueblo y las autoridades de la nobleza y de la Iglesia, un mundo que poseía todos los rasgos de la realidad, si bien su vigencia estaba cronológicamente limitada a la duración de la festividad. Durante este «tiempo sagrado» o «tiempo del ritual» cada individuo se presentaba bajo la máscara igualitaria del carnaval, rompiendo así con los rangos jerárquicos fuertemente marcados por las insignias de la autoridad que los altos dignatarios exhibían en las fiestas oficiales.

La confusión, la inversión y la degradación de los valores, cosas y personas eran totales. Lo que era considerado más santo y sagrado en los tiempos normales quedaba degradado y era objeto de escarnio y mofa en los tiempos permitidos del carnaval. En la ya mencionada «fiesta de los tontos y los locos» o *Charivari*, los ritos, símbolos, jerarquías y objetos sagrados se degradaban hasta tal punto, que se comían morcillas en los altares y se paseaban burros vestidos de obispos, y, en la «fiesta del burro», se hacía mofa y paródica befa de los oficios religiosos, pues a las palabras rituales, más o menos cómicamente deformadas, del que imitaba al asnal obispo oficiante de la misa los fieles asistentes al acto sacramental respondían imitando los rebuznos de los asnos¹⁶⁷.

Recordemos, pensando en el *Asno de oro* (*Metamorphoses*) de Apuleyo o en *Lucio o el asno*, *Onos*, falsamente atribuida a Luciano, o en lo que debió ser el origen de ambas, o sea, las perdidas *Metamorphoses* griegas de Lucio de Patras¹⁶⁸, el simbólico significado que se le confería al asno en la Antigüedad pagana como animal lúbrico y torpe, pura materia y puro cuerpo, lo que le convertía, precisamente en virtud de su bien conocidas bestialidad y lujuria, en máximo exponente de la materialidad y la corporeidad regeneradora de la Naturaleza.

Asimismo viene bien en este punto tener presente la existencia, en la Europa medieval a partir del siglo XIII, del *Testamento del asno*, en el que, imitando al famoso *Testamentum porcelli*, famoso entre los escolares del siglo IV según San Jerónimo, un asno hace testamento antes de morir y lega cada una de sus partes a las distintas clases sociales, y así lega su cabeza al Papa, sus orejas a los cardenales, su voz a los cantantes, y sus excrementos a los campesinos. El asno, lúbrico, meramente corporal, grosero y torpe, simboliza la divinidad real de la Naturaleza, que sólo dispensa inmortalidad a las especies a través de un elemental proceso de muerte y renacimiento, ingestión de alimentos y defecación. Todo lo contrario a los dogmas de la religión oficial.

El espíritu del Carnaval busca la risa a toda costa a través de la inversión de lo usual y lo socialmente refrendado, una inversión que estará legitimada durante el tiempo que dure la celebración de este pagano ritual¹⁶⁹. De este modo, lo paródico,

¹⁶⁷ M.M. BAJTÍN, 1974, 74-8.

¹⁶⁸ Phot. *Bibl.* Cod. 129.

¹⁶⁹ M.M. BAJTÍN, 1974, 18.



lo irónico, lo impúdico, lo obsceno, lo grotesco, lo escatológico, lo irreligioso, lo inmoral, lo social y políticamente intolerable en la vida consuetudinaria, todo eso tiene cabida en el ritual del Carnaval, que da lugar a géneros y lenguajes literarios que con toda razón podrían llamarse «carnavalescos».

El Carnaval, heredero de los ritos y liturgias antiguas del «ritual de la risa», contrasta fuertemente con la oficial visión del mundo del Cristianismo que éste había heredado de Dionisio Areopagita y se reproduce fielmente en la dantesca *Commedia*.

El nombrado Dionisio Areopagita es, por un lado, el converso de San Pablo que se unió a él al pasar éste por Atenas¹⁷⁰, y, por otro, el presunto Dionisio Areopagita, que, más importante que el primero, aparece como autor de unas obras (cuatro tratados: *La jerarquía celeste*, *La jerarquía eclesiástica*, *Los nombres divinos*, y *La teología mística*, y una colección de cartas) que fueron compuestas claramente en la primera mitad del siglo VI d.C. y que fueron citadas por vez primera y adscritas al converso por obra de San Pablo el año 532 d.C.

Estas obras contienen una doctrina híbrida del Neoplatonismo de Proclo y de un Cristianismo de sospechosa cristología, calcedonia, típica de la Siria del siglo VI de nuestra era. Su autor, combinando filosofía neoplatónica y simbolismo bíblico y litúrgico, ve en el mundo una amplia teofanía, o manifestación de la divinidad, en la que, a través de un constante proceso de purificación a base de amor y mediante la colaboración de los poderes angélicos organizados jerárquicamente, el Dios desconocido va atrayendo a las distintas criaturas que pueblan el cosmos hasta que éstas alcancen, tras el proceso de la iluminación, la unión con Él.

Y en ese mundo que es pura teofanía o manifestación de Dios, se percibe lógicamente la estructura triádica de la Santísima Trinidad, que se contempla también en la triádica estructura sacramental de la Iglesia. Toda ese simbolismo jerárquico y triádico, vertical, que va de arriba a abajo y de abajo a arriba, está presente en el mundo dantesco de la *Divina Comedia*, donde la verticalidad jerarquizada predomina sobre la horizontalidad masificada e indiferenciada (la propia del cuerpo nada místico del Carnaval), porque el movimiento natural del alma es un movimiento ascendente hacia la más alta y jerárquica altura, hacia las jerarquizadas esferas superiores, traspasando el espacio por el que precisamente guía, en la *Commedia*, al poeta su amada Beatriz, que le hace atravesar los nueve cielos o esferas concéntricas luminosas y transparentes, sobre las cuales se encuentra el cielo empíreo que es la sede de Dios¹⁷¹:

Beatrice in suso, ed io in lei guardava;
e forse in tanto in quanto un quadrel posa
e vola e da la noce si dischiava,

¹⁷⁰ *Act. Ap.* XVII, 34.

¹⁷¹ DANTE, *Paradiso* II, 22 ss.

giunto mi vidi ove mirabile cosa
mi torse il viso a sè, e però quella
cui non potea mia cura essere ascosa,
volta ver me, sì lieta come bella.
«Drizza la mente in Dio grata» mi disse
«che n'a congiunti con la prima stella».

Por el contrario, en el mundo que se festeja en las celebraciones en las que interviene el «ritual de la risa» o «humor ritual», no hay jerarquías ascendentes, pues en esos festejos rituales se exhibe la mimesis o imitación (que es propia de todo rito) del mundo al revés —que es un mundo efímero que sólo dura unos días— para hacer reír en el presente inmediato, y, por otra parte, precisamente la máscara y el disfraz y la ocultación de los celebrantes sirve para suprimir su individualidad transformándola en un corpúsculo imperceptible encastrado en el gran cuerpo colectivo material y horizontal del pueblo que, celebrando el rito, se sabe inmortal y renovable en cuanto tal, es decir, no individuo a individuo, sino en cuanto colectividad, merced a una fuerza universal ínsita en la madre Tierra, que hace que cada año se renueven, cíclicamente, como el propio ritual, las cosechas.

Así pues, frente a la religión oficial que era el Cristianismo en la Edad Media, todo un conjunto de «rituales de la risa» exaltan lo que une al hombre con la Naturaleza, con el vegetal y el animal —algo que se percibe muy claramente en el arte «grutesco», en el que se suceden transformaciones de vegetales en animales y hombres—, todo lo que une al hombre con la madre Tierra, una vez realizada la inversión de la convencional realidad cotidiana, a través de la comida, la bebida, la defecación y el uso del sexo, elementos todos ellos imprescindibles para la fecundidad y la inmortalidad de la especie.

Y, por tanto, todos estos rituales, que hacían reír con la risa franca y natural del sátiro o Sileno que todos los hombres llevamos dentro de nosotros mismos, eran francamente relajantes de las tensiones producidas día a día por el imperio de la oficialidad. En muchos de los utensilios del convivio, en las copas, tazas, mezcladores o cráteras y demás vajilla del simposio en la Atenas de época clásica, donde estos festivales del «ritual de la risa» asimilables al Carnaval se celebraban, aparecen dibujados abundantemente rostros, siluetas y escenas de sátiros dando rienda suelta a sus apetitos mediante relajantes y liberadoras transgresiones. Esas pinturas servían a los usuarios de amonestación y recuerdo de lo que en realidad eran, del mismo modo que la imposición de la ceniza tras los Carnavales servía a la religión oficial para recordar a los fieles su consustancial espiritualidad.

El Carnaval era un buen ritual aliviador de las tristezas, sinsabores y desánimos inherentes a la repetitiva, gris y siempre monótona vida cotidiana. Ya Desiderio Erasmo de Rotterdam (1467-1536), a comienzos del siglo XVI, se quejaba de la tristeza de una vida ensartada de días siempre insípidos y molestos sin el placer o la salsa de la *moría*, de esa insensatez satiresca que todos llevamos dentro.

Normalmente —por eso ya es un error no enmendable— la voz *moría* se traduce por «locura». Pero, en realidad, *moría* es una palabra griega (y Erasmo sabía griego antiguo) que quiere decir «locura», pero no la insanía del vesánico, esa locura



intensa que, por ejemplo, contrajo el infeliz héroe Heracles nombrado por ello en latín «Hercules furens» o en español con italianismo incluido «Heracles furioso», que eso se diría en griego clásico con la voz *manía*, sino la «locura» del bobo o estúpido o *stultus* que nos hace reír en la escena cómica. Nuestro humanista roterodamense, autor de unas *Anotaciones al Nuevo Testamento* y amigo de ver en Cristo al *Sileno* de Dios¹⁷², recordaba muy bien cómo Pablo, en la *Epístola Primera a los Corintios*, había dicho que Jesús había reducido a pura *bobería* (*emórane*) la sabiduría de este mundo¹⁷³. La *moría* es la bobada, la tontería que, por sí misma o parodiada, produce la risa que es el objetivo y la salsa de ese festejo colmado de «risa ritual» que es el Carnaval.

En *Las Nubes* de Aristófanes aparece esta palabra *moría* en boca de Estrepíades recién salido de la Academia de los sofistas, cuando, al oír a su hijo jurar por Zeus, exclama: «¡Mira tú que jurar por Zeus! ¡Vaya bobada!»; y en *Las Asambleístas* del mismo autor, precisamente esta voz la suelta el personaje del Hombre listo al contemplar cómo el buen ciudadano Crémilo se dispone a entregar todos sus cachivaches a las mujeres que acaban de imponer en la ciudad-estado el régimen comunista: «¡Vaya bobada! ¡mira que no esperar a ver lo que hacen los demás y luego ya...!»¹⁷⁴.

Recordemos que Erasmo de Rotterdam es también autor de una obra titulada *Epistulae obscurorum virorum*, evidente parodia de las «cartas de varones ilustres», en la misma medida en que proliferan en la Edad Media obras análogas, satíricas, paródicas, irónicas, carnavalescas, como la paródica novela de caballería titulada *Aucassin et Nicolette* o *La mule sans bride*, o las parodias de sagradas leyendas y homilías (los *sermons joieux*), o los *fabliaux*, o *Le jeu de la Feuillette* de Adam de la Halle, en la que abundan los milagros, moralidades y misterios paródicamente carnavalescos, o la parodia de toda la Biblia titulada *Coena Cypriani*, en que aparecen carnavalescamente travestidos muchos personajes importantes del Antiguo y del Nuevo Testamento, incluidos Jesús y la Virgen, bajo el amparo del permitido *risus paschalis*¹⁷⁵, o la gramática parda carnavalesca que era el *Vergilius Maro grammaticus*, tratado en el que las reglas gramaticales y los casos nominales y la flexión verbal y las categorías gramaticales aparecen presentadas eróticamente y en el que además, junto al latín, se parodiaba la Escolástica, el otro gran puntal de la ortodoxia medieval.

La risa de Sileno, personaje constante en el drama satírico griego, es la risa carnavalesca que recorre la Antigüedad y la Edad Media y llega al Renacimiento. En esta época la risa era también una manera importante de expresar una concepción verdadera sobre el mundo, la historia y el hombre.

¹⁷² L. RIBER (ed.), 1956, 1.071.

¹⁷³ I *Ep. Cor.* 1, 20.

¹⁷⁴ *Ar. Nu.* 818. *Ec.* 787.

¹⁷⁵ J.P. SCHMID, 1847. M.C. JACOBELLI, 1991.

Recordemos que Erasmo llamó a Cristo «mirífico y adorable Sileno»¹⁷⁶, que Lorenzo Valla (1405-1457), filólogo insigne que descubrió la falsificación de la *Donación de Constantino* y compuso las maravillosas *Elegantiae*, consideraba la risa y el beber vino en simposio dos rasgos exclusivos del hombre frente al animal¹⁷⁷, y que en el cultísimo Renacimiento del Humanismo, al lado de la comedida «risa gratísima» del cortesano Baltasar Castiglione (1478-1529)¹⁷⁸, penetró a raudales la risa desenfadada del «humor ritual», procedente de la Edad Media, época en la que había continuado, vigorosa y triunfante, la típica «risa ritual» de la Antigüedad. No hay más que pensar en la befa anticristiana de *La Mandrágora* de Niccolò Machiavelli (1469-1527), en la obra de Pietro Aretino (1492-1556) y en la de Niccolò Franco (1515-1570) que exaltó, con laudes y apologías, las maravillas de los órganos genitales de uno y otro sexo¹⁷⁹, todas las cuales de algún modo continúan el anticlericalismo y el gusto por lo picante del *Decamerón*. Desde la Antigüedad al Renacimiento, por tanto, con la seria sabiduría de los elefantes convivió la risa indocta pero interesante y sabia de los corderos¹⁸⁰.

Era ésta una «risa ritual», permitida y recomendable, que se introduce en la literatura de distintas lenguas y reaparece por aquí y por allá con los mismos temas, desde las yambos de Arquíloco al *Decamerón* de Boccaccio y el *Gargantúa* y el *Pantagruel* de Rabelais, pasando por la comedia aristofánica, el *Satiricón* de Petronio, el *Centón virgiliano* de Ausonio y las *Cantigas de escarnio y maldecir* propias de la literatura gallego-portuguesa, en las que reaparecen todos los elementos de la «risa ritual» que hasta ahora venimos detectando.

En estas últimas, en las que nos vamos a detener, aparecen, efectivamente, con todo realismo y virulencia esos elementos constantemente compañeros del «ritual de la risa» que son la comicidad extrema, el realismo grotesco, el lenguaje carnavalesco, la inversión de valores, la parodia, la sátira, la blasfemia y la obscenidad¹⁸¹.

El conjunto de todos estos rasgos del «ritual de la risa» configura una completa filosofía del mundo y del hombre en su natural interpenetración, que ha ido dejando huellas constantemente y sin tregua en la literatura y en el arte hasta el siglo XVII. Reír es bueno, como decía Rabelais¹⁸², que recomendaba Hipócrates o el anónimo autor, confundido con Hipócrates, del sexto libro de las *Epidemias*, aunque en realidad ese buen y salutífero consejo lo transmiten los comentaristas Galeana y Juan Alejandro, que trataron de este libro. Y además poseemos este tradicional buen ejemplo de la sabiduría del reír: la risa aparentemente loca y desvariada de

¹⁷⁶ L. RIBER (ed.), 1956, 1070.

¹⁷⁷ M. de PANIZZA LORCH, 1970, 29.

¹⁷⁸ C. CORDIE, 1960, 145.

¹⁷⁹ N. FRANCO, 1850.

¹⁸⁰ J.E. BURUCÚA, 2001.

¹⁸¹ J. OSÓRIO, 1986. G. LANCIANI-G. TAVANI, 1995. A.M. MACHADO 2000.

¹⁸² RABELAIS, G. DEMERSON, 562-3.

Demócrito, una vez investigada por Hipócrates, resultó responder a una sabia visión del mundo y de la insignificancia del hombre en él, a una espléndida madurez intelectual del usuario de la risa incontenible, que no podía resistirse a ella porque veía en el hombre una infeliz criatura colmado de estúpidos miedos y de vanas esperanzas.

Ante eso no había más remedio que reír, porque, entre otras cosas, como dijera Aristóteles, reír es propio del hombre, y además Demócrito, en las falsas *Epístolas Hipocráticas* que dieron lugar al «Roman d'Hippocrate»¹⁸³, se reía con plena sabiduría humana, tal como lo diagnosticara Hipócrates, y, más tarde, en la obra de Luciano de Samosata (s. II d.C.), Mercurio, dirigiéndose a Caronte, el transportador de los muertos, calificó a Menipo de verdadero hombre libre porque se reía incluso en ese trance postrero del hombre que es el tránsito por el río del Olvido¹⁸⁴, y, en recompensa por esa su admirable libertad, lo colocó en lugar de honor dentro de la barca de Caronte, para que desde allí vigilara a todos los demás presos¹⁸⁵.

Lo que le parecía extraño a Caronte era que Menipo se riera e hiciera mofa (*katagelôn kai episkópton*) de los que le acompañaban en el postrer viaje y además cantara (*áidon*)¹⁸⁶, mientras, por el contrario, todos sus acompañantes iban en la barca llorando y lamentando su inevitable infortunio¹⁸⁷. Tanto era así que un filósofo, que no pudo aguantar el comportamiento festivo de Menipo en tan luctuoso trance, le increpó y le ordenó deponer esa su actitud de independencia, desparpajo, libertad de palabra, desenfado, nobleza de porte y, sobre todo, le mandó reprimir su risa (*gélota*)¹⁸⁸.

Ese Menipo, pues, que arrastra la sabiduría de la «risa ritual» era comparable al antiguo filósofo Demócrito de Abdera, anterior en dos siglos al lucianesco Menipo de Gábara, filósofo cínico del siglo III a.J.C. También el cofundador del atomismo, el filósofo abderita, sentado en asiento de piedra bajo un plátano achaparrado y frondoso, se reía con una risa cuerda de los locos afanes y desvaríos de los hombres, unos animales llenos de insensatos propósitos y vacíos, en cambio, de rectas obras, unos seres empeñados en perseguir la plata y el oro para su propia ruina, afanosos por poseer mucho e incapaces de mantener lo poco, deseosos de bodas y de hijos para odiar luego a sus mujeres y repudiar a sus descendientes.

En realidad —concluyó Hipócrates, según las falsas Cartas Hipocráticas, al terminar su visita médica al paciente—, Demócrito, lejos de estar loco o delirar, ponía en claro una singular sabiduría a base de risotadas que se burlaban y despreciaban todo lo fatuo y vano de la vida humana, y con tal conducta hacía más prudentes y sabios a quienes contemplaban sus extemporáneas manifestaciones de alegría.

¹⁸³ Hp. *Ep.* xvii.

¹⁸⁴ Luc. *DMort.* II, 425. Sigo el orden de los diálogos por la edición de MacLeod, 1962.

¹⁸⁵ Luc. *DMort.* xx, 364.

¹⁸⁶ Luc. *DMort.* xx, 373.

¹⁸⁷ Luc. *DMort.* II, 425.

¹⁸⁸ Luc. *DMort.* xx, 373.

Existe, pues, derivada de la «risa ritual» toda una filosofía del reír que se considera, como el lenguaje, rasgo peculiar y exclusivo del ser humano como animal político-social, y por tanto se la contempla cargada de propósitos y significados racionales y de efectos e intenciones morales. Así la concebía, por ejemplo, Ronsard en su poema dedicado a Belleau¹⁸⁹:

Dieu qui soubz l'homme a le monde soumis,
Á l'homme seul, le seul rire a permis
Pour s'égayer et non pas à la beste,
Qui n'a raison ny esprit en la teste.

En el Renacimiento, por tanto, lo mismo que en la Antigüedad (en las grandes fiestas ciudadanas) y en la Edad Media (en determinadas fiestas populares y lugares), la risa, cuya más importante manifestación colectiva es la «risa ritual», se sigue entendiendo como una fuerza positiva, genuinamente humana, regeneradora, digna acompañante de festividades, que, en consecuencia, como otros aditamentos de los ritos, merece inspirar un tipo de poesía o literatura grotesca nada despreciable.

A partir del siglo XV se hace apología de esta poesía o literatura grotesca, inspirada en la «risa ritual» o carnalesca, que había pasado intacta al Carnaval procedente de los ritos paganos grecorromanos de la risa perpetuados merced a la tolerancia de la Iglesia, que, aprovechando la coincidencia de las fiestas religiosas con las paganas, intentaba una y otra vez, sin conseguirlo nunca, cristianizarlos.

Por más prohibiciones que, por ejemplo, se lanzaron contra la fiesta de los tontos o *feſta ſtultorum*, desde la del concilio de Toledo, aún en el siglo VII, hasta la interdicción promovida y decretada en Francia por el Parlamento de Dijon de 1552, pasaron siglos sin que se consiguiese abolir esa fiesta carnalesca tan firmemente arraigada en la Europa Medieval.

Al redescubrirse el mundo clásico, se comprobó que la risa grotesca de la Edad Media tenía un correlato filosófico en la admirable cultura y literatura de la época clásica y que por tanto el cristiano no debía escandalizarse por contemplar en las Sagradas Escrituras risibles, cómicos y bobalicones Silenos que hacían reír a las masas de la misma manera que Sócrates, cuyo parecido a Sileno había puesto de relieve Alcibiades en el *Banquete* platónico y cuyo correlato cristiano podría ser nada menos que (así lo dice Erasmo en los *Adagios*) el propio Cristo¹⁹⁰.

En los albores del Renacimiento se descubre que lo grotesco medieval era digno de la mejor literatura de los griegos y romanos, porque, por ejemplo, según Rabelais¹⁹¹, Sócrates, el príncipe de los filósofos, digno de toda alabanza, sin embar-

¹⁸⁹ RONSARD, 1962, v, 10.

¹⁹⁰ L. RIBER (ed.), 1956, 1071.

¹⁹¹ RABELAIS, y G. DEMERSON, 38: *Alcibiades louant son précepteur Socrates, sans controverse prince des philosophes, entre aultres parolles le dict estre semblable ès Silènes... quell fut Silène, maistre du bon Bacchus.*

go, a juzgar por las palabras de Alcibíades en el *Banquete* platónico, se asemejaba mucho a las reproducciones plásticas de Sileno, el maestro del buen dios Baco, y, según Hipócrates (tal como se creía), la práctica de la medicina consistía en una farsa bien representada entre el enfermo, el médico y la enfermedad¹⁹². De manera que lo grotesco empezó a interesar vivamente a los renacentistas.

Los temas de esta literatura grotesca interesaron incluso a un culto humanista exhumador de manuscritos localizados en las bibliotecas conventuales de distintas ciudades europeas, admirador (así se deduce de una de sus epístolas) del ideal de vida y el coraje moral del hereje Jerónimo de Praga condenado a la hoguera, que fue secretario apostólico de papas, Poggio Bracciolini (1380-1459), autor de un libro escrito en latín ciceroniano titulado *Liber facetiarum*, conocido como *facezie*¹⁹³, en el que se cuentan historias cuya tipología es comparable a las del mismo género del *Decamerón*, pero con la ventaja de ser más breves y sucintas, pues están reducidas a lo esencial.

Los temas de estas cultas y populares *facezie* son fundamentalmente cuatro: 1. El anticlericalismo o antioficialismo; 2. las loas del coito y de los genitales; 3. la sodomía, y 4. la escatología.

De la primera clase es la facecia del campesino que verifica que su mujer posee dos orificios entre las piernas y decide poner el sobrante que él no usa a disposición del párroco de la aldea¹⁹⁴. De la segunda es de destacar la de la mujer que se quejaba de la pequeñez del miembro de su marido porque lo comparaba con el del burro¹⁹⁵. De la tercera nos obsequia Poggio tres facecias¹⁹⁶ y de entre las de la cuarta descuella la del saltimbanqui Gonella, que, enseñando a un incauto el arte de la adivinación, se tira un pedo silencioso y el discípulo, aplicado y diestro, averigua lo que acaba de suceder.

Idénticos temas encontramos en las *Cantigas de escarnio y maldecir* (*Cantigas d'escarnho e de mal dizer*) de la literatura gallego-portuguesa¹⁹⁷. En ellas, efectivamente, observamos la inversión de los valores y del mundo que conduce a la risa y la burla anticlericales e incluso a la blasfemia; y asimismo, dentro de este mismo grupo que establece la paradoja con la conducta cívica normal, nos topamos con obscenidades de todo tipo acompañadas de alusiones a los órganos y funciones genitales y a los del sistema excretor y a prácticas sexuales licenciosas de todo tipo. Y junto a estos elementos afloran también, en las cantigas de escarnio y maldecir, la sátira política y la literaria.

Estas cantigas, pues, recogen concepciones típicas de la cultura carnavalesca, que es una derivación de los festivales en los que intervenía la «risa ritual». Ahora

¹⁹² RABELAIS, y G. DEMERSON, 562 *De fait, la pratique de médecine bien proprement est par Hippocrate comparée à un combat de farce jouée à tríos personnes, le malade, le médecin, la maladie.*

¹⁹³ P. BRACCIOLINI y M. CICCUTTO, 1994.

¹⁹⁴ P. BRACCIOLINI y M. CICCUTTO, 1994, 5, pp. 120-1.

¹⁹⁵ P. BRACCIOLINI y M. CICCUTTO, 1994, 43, 162-5.

¹⁹⁶ P. BRACCIOLINI y M. CICCUTTO, 1994, 107, pp. 230-1; 183, pp. 314-5; 191, pp. 322-5.

¹⁹⁷ M. RODRIGUES LAPA, 1970.



bien, en estas cantigas, como sucede en todas las demás composiciones literarias que derivan de la «risa ritual», lo que encontramos no son los rasgos o elementos del ritual del carnaval en estado puro y duro, sino un sometimiento de los elementos del rito carnavalesco a una serie de manipulaciones que los convierten en lenguaje poético. Claro está, sin embargo, que este lenguaje conserva rasgos derivados del carnaval que lo convierten en cuasilitúrgico, como la recurrencia, la rima, el repetido número de sílabas, las inalterables secuencias de los tonos armónicos de la canción, los estribillos, los «ritornellos», etc.

Del ambiente del carnaval y de la cultura popular carnavalesca y grotesca derivada de la «risa ritual» proceden también los temas mencionados, tanto los de las composiciones que por su obscenidad o inversión de los valores sociales violan las conductas de la normalidad de la vida ciudadana, de la vida social, como el de las poesías que directamente atacan el comportamiento político y las reglas morales y las literarias o las que hacen parodia. Es más, resulta sobremanera frecuente que en estas cantigas se entremezclen la sátira política de inversión de los valores político-sociales vigentes, la invectiva personal y la obscenidad.

Veamos, por ejemplo, cómo el rey don Alfonso arremete contra el deán de Cádiz¹⁹⁸:

Ao daian de Cález eu achei
 Livros que lhe levavan d'aloguer,
 E o que os traiga preguntei
 Por eles, e respondeu-m'el:-Senher.
 Con estes livros que vós veedes dous
 E conos outros que el ten dos sous,
 Fod'el per eles quanto foder quer.

Un paje del deán, que le trajo al rey sabio los libros, le cuenta cómo en ellos aprendió todo el arte de fornicar. Probablemente al mismo deán de Cádiz, que le había robado un podenco, el sabio Alfonso le quiere pignorar o empeñar la *cadela*, o sea, su barragana, y lo propone haciendo uso de un refrán (a *cadela polo can*) que repite como estribillo de cada estrofa. Es una cantiga de gran vivacidad musical, a lo que contribuye en gran medida el estribillo repetido¹⁹⁹:

Penhoremos o daian
 Na cadela, polo can.
 Pois que me foi el furtrar
 Meu podengu' e mi o negar;
 E, quant' é a meu cuidar,
 Estes penhos pesar-lh'an:
 Ca o quer eu penhorar

¹⁹⁸ Alfonso de CASTELA E LEÓN, *CBN* 493, 1-7. M. RODRIGUES LAPA, p. 42.

¹⁹⁹ Alfonso de CASTELA E LEÓN, *CBN* 459, 1-10. M. RODRIGUES LAPA, p. 54.

Na cadela, polo can.
Penhoremos o daian
Na cadela, polo can.

En algunas cantigas encontramos una variedad más suave de la sátira, que es la ironía, una especie de sátira ambigua o sátira que juega con una ambigüedad calculada que se mantiene a base un código extratextual. Por ejemplo, el juglar Diego Pezelho, fingiéndose señor del castillo de Sousa, suplica al arzobispo que se le levante la excomunión por haber sido leal a su rey don Sancho II, arrepintiéndose de su lealtad y prometiendo ser desleal con su señor en el futuro²⁰⁰:

Meu señor arcebispo, and'eu escomungado,
Por que fiz lealdade: enganou-mi o pecado.
Soltade-m', ai, senhor,
E jurarei, mandado, que seja traidor.

La ironía es, efectivamente, un tipo de sátira suave. Pero a veces, la sátira empleada con toda su fuerza, con todo su poder desacralizador capaz de poner «el mundo al revés», que era el objetivo primario de la «risa ritual», llegaba hasta la blasfemia.

Hasta la blasfemia llega, en efecto, Gil Pérez Conde porque Dios, de cuya fe abjura, le quitó la señora, que abandonó el mundo seglar para recluirse en una casa de religión²⁰¹:

Deus nunca mi a mi nada deu
E tolhe-me bôa senhor:
Por esto, non credo en el eu
Nen me tenh' eu por pecador,
Ca me fez mia senhor perder.
Catad' o que mi foi fazer,
Confiant' eu no seu amor!

El mismo sesgo escasamente piadoso es el que toman el rey Alfonso, porque no quiso complacerle una soldadeira durante una semana santa y Pero García Buralês, sumamente dolido por la indiferencia divina ante su tremenda pena. Oigamos primeramente al rey sabio²⁰²:

Fui eu poer a mão noutro di-
-a a ûa soldadeira no conon,
e disse-m'ela: Tolhede-a, ladron.
.....

²⁰⁰ Diego PEZELHO, *CBN* 1592, 1-4. M. RODRIGUES LAPA, p. 162.

²⁰¹ Gil PÉREZ CONDE, *CBN* 1527, 15-21. M. RODRIGUES LAPA, p. 255.

²⁰² Alfonso de CASTELA E LEÓN, *CBN* 484, 1-3. M. RODRIGUES LAPA, p. 23.

Fel e acedo bevísti, Señor,
Por min, mais mui' est' aquesto peior
Que por ti bevo nen que recebi²⁰³.

Pasemos ahora a la cantiga de don Pero García Burgalês, una blasfemia continua²⁰⁴:

Nunca Deus quis nula cousa gran ben
Nen de coitado nunca se doeu,
Pero dicen que coitado viveu;
Ca, se s'el d'el doesse, doer-s'-ia
De mi, que faz mui coitado viver,
A meu pesar, pois que me foi tolher
Quanto ben eu eno mundo atendia.

La sátira, pues, está presente en la cantiga de escarnio y maldecir, e, invirtiendo el orden de los valores sociales establecidos, de esa sátira no se salva ni Dios, ni el deán de Cádiz, que hacía el amor con el inestimable apoyo de libros de magia, ni, como veremos seguidamente, un comendador o procurador, que, tal como narra irónicamente el juglar y marido burlado que le encomendara su mujer, había hecho auténticos méritos a su agradecimiento por lo espléndidamente que la había tutelado.

Esta cantiga de Roí Páez de Ribela, con su invectiva, su sátira y su ironía es, además de bellísima, una muestra sumamente didáctica de cómo un tema satírico capaz de provocar la «risa ritual» se convierte en poesía.

Del rito a la poesía hay un trecho en el que el poeta elabora el lenguaje y la disposición de su mensaje con libertad pero sin olvidar la aspiración a hacer de él un mensaje perdurable, cerrado en sí mismo, repetible, memorizable, cíclico, litúrgico y ritual. En la elaboración de poesía se supone que las palabras van a ser tan eficaces, mágicas, memorables y seductoras, como en el rito, y por esa razón se las prepara con especial cuidado.

Con este propósito, haciendo juego de palabras, como si con la semejanza entre ellas se acercase más la realidad de lo por ellas representado —en el ámbito ya de la Poética y la Retórica— con las voces «comendador», «comendar» y «encomendar», el juglar Roí Páez de Ribela, del siglo XIII, censura al Comendador o procurador, a quien confiara su mujer durante su ausencia, por haberla seducido²⁰⁵:

Comendador, u m' eu quitei
De vós e vos encomendei
A ma moler, per quant' eu sei

²⁰³ Alfonso de CASTELA E LEÓN, *CBN* 484, 26-8. M. RODRIGUES LAPA, p. 24.

²⁰⁴ Pero GARCÍA BURGALÊS, *CBN* 223. M. RODRIGUES LAPA, p. 571.

²⁰⁵ Roí PÁEZ DE RIBELA, *CBN* 1.438; CV 1048. M. RODRIGUES LAPA, p. 607.

Que lhi vós fezeistes d'amor,
 Tenhades vós, comendador,
 Comendad' o Demo maior.
 Ca muito a fostes servir
 Non vo-lo poss' eu gracir;
 Mais, poi-la vós fostes comprir
 De quant' ela ouve sabor,
 Tenhades vós, comendador,
 Comendad' o Demo maior.
 E dizer-vos quer' ûa ren:
 Ela por servida se ten
 De vós; e, pois que vos quer ben
 Como quer a mun ou melhor,
 Tenhades vós, comendador,
 Comendad' o Demo maior.

Nos encontramos aquí con dos temas burlescos y satíricos, grotescos ambos: por un lado, el del marido burlado, y, por otro, el del comendador, que frente a lo esperado en razón de su cargo, resulta cogido infraganti cometiendo una acción reprobable. El tema del triángulo amoroso formado por el marido, la mujer y el amante, que muchas veces resulta ser un clérigo, es típico de muchas literaturas medievales europeas, entre otras de la Literatura Medieval Francesa, donde lo encontramos en sus famosos *Fabliaux*²⁰⁶, esas piezas preciosas que amenizaban al público que acudía a escucharlos en fiestas y veladas. La mayor parte de ellos son de temas eróticos y en ellos con gran frecuencia triunfa el amante frente al marido, y por si esto fuera poco, se hace burla y parodia del «amor cortés», que hacía furor en la época. Lo importante era poner «el mundo al revés». Veamos a título de ejemplo una parte del *fabliau* de la dama adúltera y su clérigo amante²⁰⁷:

La dame baisa en la boche.
 Puis li a dit: -Amie doce,
 Don n'estes vos trestote moie?
 Ele respont:-Se deus me voie.
 Vostre est mes cuers, vostre est mes cors,
 Et par dedanz et par defors.
 Mais li cus si est mon mari,
 Cui j'ai fait mainte foiz marri!

Poner «el mundo al revés» es una afortunada expresión para explicar cómo con la sátira, la invectiva y la obscenidad se produce la «risa ritual». En el fondo, en todas las especies y elementos de la sátira, tanto el insulto y la blasfemia, como la

²⁰⁶ P. NYKROG, 1973.

²⁰⁷ A. de MONTAIGLON y G. RAYNAUD, 1872-90; v, 166, 173 ss.

obscenidad y la escatología, se trata de generar una inesperada duplicación institucional que por no esperada ni esperable haga reír, se trata de romper la coherencia de cualquier afirmación oficial, convirtiendo así en plurilogismo cómico el monologismo del sistema político-social. En remotos tiempos, era la magia simpática y analógica del ritual la que, operando por una especie de homeopatía, procuraba la fecundidad y fertilidad de la Tierra. Por eso todo lo que contribuya a romper el discurso vigente y oficial es acogido de buena gana en el «ritual de la risa», sin que se establezcan prioridades entre los inhabituales alfilerazos de las sátiras y las invectivas y los inesperados mazazos de la obscenidad y la escatología²⁰⁸.

Jugando irónicamente con las voces «privanza», *privança*, y «privado», *privado*, pues «privar» significa tanto «despojar» como «tener influencia», Estêvan da Guarda, ataca a su coterráneo don Miguel Vivas, nombrado obispo de Viseu por don Alfonso IV el año 1330²⁰⁹:

Bispo, señor, eu dou a Deus bon grado
Por que vos vej' en privança entrar
Del-Rei, a que praz d'averdes logar
No seu conselho mais d'outro prelado;
E, porqu'eu do voso talan sei,
Qual prol da vossa privança terrei,
Rogo eu a Deus que sejades privado.

Es extraordinariamente duro el estribillo de una cantiga de Alfonso Eanes do Coton, que arremete contra la lesbiana Maria Mateu²¹⁰:

Mari' Mateu, mari' Mateu,
Tan desejosa ch'és de cono com'eu!

Rompiendo las leyes del amor cortés, doña Sancha Díaz no dio a su enamorado, Pedr' Amigo de Sevilha, una cinta en prenda de amor, sino una ventosidad que, sin querer ella, se le escapó de los intestinos²¹¹:

Moito s'enfingen que an guanhado
Doas das donas a que amor an,
E tragen cintas que lhis elas dan;
Mais a min vai moi peor, mal pecado,
Con sancha Díaz, que sempre quix ben:
Ca jur' a Deus que nunca mi deu ren
Se non um peid', o qual foi sen seu grado.

²⁰⁸ V. CIAN, 1923. A. BRILLI, 1979. M. MARTINS, 1977.

²⁰⁹ Estêvan da GUARDA, *CBN* 1310, 1-7. M. RODRIGUES LAPA, p. 177.

²¹⁰ Alfonso EANES DO COTON, *CBN* 1.583, 5-6=11-12. M. RODRIGUES LAPA, p. 74.

²¹¹ Pedr' AMIGO DE SEVILHA, *CBN* 1.593, 1-7. M. RODRIGUES LAPA, p. 458.

Del apartado de la obscenidad de las funciones y aparatos sexuales y excretos, presentamos, a título de ejemplo, en primer lugar, tres cantigas del rey Alfonso, en dos de las cuales elogia el miembro viril (que en el mundo de las «Cantigas de escarnio y maldecir» aparece designado con los nombres más o menos metafóricos de *caralho*, *pissa*, *pissuça*, *clerigo*, *demo*, *tragazeite*, etc.) y en otra deja en buen lugar (con empleo del aumentativo) el órgano genital de una «soldadeira» (los genitales femeninos poseen también, en el mundo de las «Cantigas de escarnio y maldecir», nombres más o menos metafóricos como *cono*, *conon*, *caldeira*, *viña*, *casa*, *chaga*, etc.). Veamos las dos composiciones exaltadoras de genitales masculinos y femeninos. He aquí la primera²¹²:

A Mayor Moniz dei já outra tamaña,
E foi-a ela colher logo sen sanha;
E Mari' Aires feze-o logo outro tal,
E Alvela, que andou en Portugal;
E já i a colheron êna montanha.
E diss': -Esta é a medida d'Espanha,
Ca non de Lombardia nen d'Alamanha;
E, por que é grossa, non vos seja mal,
Ca delgada pera gata ren non val;
E desto mui mais sei eu ca Abondanha.

No es necesario comentar detenida y pormenorizadamente que *madeira* es el miembro viril, que *casa* designa el órgano genital femenino, que *montaña* es el trasero y que *colher*, recibir o acoger (por ejemplo, la *madera* dentro de *casa*).

Veamos ahora la segunda. En esta cantiga, en que se narra una batalla erótico-pornográfica, cuenta cómo un moro causó, con su pequeña lanza usada o *tragazeite*, una herida venérea en una pobre mujer, Domingas Eanes, que, aunque ganó la batalla, venciendo al caballero que se le enfrentó lanza en ristre y con sus dos compañeros (*companhões*), perdió la guerra²¹³:

E aquel mouro trouxe, com arreite,
Dous companhões en toda esta guerra;
E de mais á preço que nunca erra
De dar gran golpe con seu tragazeite;
E foi-a achar con costa juso,
E deu-lhi poren tal golpe de suso.
Que já a chaga nunca vai çarrada.

El tema de las «soldadeiras» es de los más manidos dentro del universo poético de las «Cantigas de escarnio y maldecir», y tampoco le pasó desapercibido al

²¹² Alfonso de CASTELA E LEÓN, *CBN* 481, 11-20. M. RODRIGUES LAPA, p. 17.

²¹³ Alfonso de CASTELA E LEÓN, *CBN* 495, 15-21. M. RODRIGUES LAPA, p. 46.

rey Alfonso, que, como ya sabemos, tuvo un percance con una de ellas porque no quería ejercer su oficio en los días santos del calendario.

He aquí la directa mención del *conon* de la susodicha *soldadeira*, que fue capaz de rechazar al rey Alfonso el Sabio²¹⁴:

Fui eu poer a mão noutro di-
-a a ûa soldadeira no conon,
e disse-m'ela: Tolhede-a, ladron.

También Pero d'Ambroa menciona la susodicha parte de una *soldadeira*, pero lo hace en un precioso y muy gracioso poema en el que propone, dado el alto precio que por sus servicios exigen las *soldadeiras*, que acepten de sus clientes el pago por partes o a plazos. Con ello juega poética y retóricamente con las voces *soldo*, *soldada* y *soldadeira*²¹⁵:

Pedi eu o cono a ûa molher,
E pediu-m'ela cen soldos enton;
E dixeu-lh'eu logo:-Mui sen razon
Me demandades; mais, se vos prouguer,
Fazed' ora —e faredes melhor—
Ûa soldada polo meu amor
A de parte, ca non ei mais mester.
Fazen soldada do ouro, que val
Mui mas ca o vosso cono, de pran;
Fazen soldada de verça, de pan,
Fazen soldada de carn' e de sal;
Poren deveades do cono fazer
Soldada, ca non á de falescer,
Se retalhardes, que vos compr' o al.

En esta misma línea que acabamos de ver, por la que un poeta narra una ocurrencia satírica y obscena con lenguaje recurrente y poético y haciendo uso de sabio de la figura retórica del equívoco, que no es sino cargar las palabras haciéndolas preñadas, veamos ahora otro ejemplo similar donde también se toca el ineludible tema de las *soldadeiras*.

La hermosa y famosa *soldadeira* María Pérez Balteira, según nos cuenta Pero da Ponte, fue de peregrinación a ultramar y trajo de allí un baúl cargado de indulgencias y perdones. Pero de ese «baúl», que ya dentro del texto elaborado poéticamente deja de ser exactamente un baúl, los muchachos se lo roban, con lo que incurre en el pecado de siempre, y ello por no tener el baúl bien cerrado porque desde que perdió el candado, su baúl quedó descandado²¹⁶:

²¹⁴ Alfonso de CASTELA E LEÓN, *CBN* 484, 1-3. M. RODRIGUES LAPA, p. 23.

²¹⁵ Pero D'AMBROA, *CBN* 1576, 1-14. M. RODRIGUES LAPA, p. 496.

²¹⁶ Pero da PONTE, *CBN* 1642, 7-12. M. RODRIGUES LAPA, p. 530.

E o perdon é cousa mui preçada
E que se devia mui' a guardar;
Mais ela non á maeta ferrada
En que o guarde, nena pode aver,
Ca, pois o cedeado en foi perder,
Sempre a maeta andou descadeada.

Se juega aquí con el doble sentido o equívoco (llamado *dobre* en el *Arte de Trovar*) y hay toda una construcción poética y retórica en torno a la disposición de las palabras *maeta*, *cadeado* y *perdon*. La poesía, pues, es un paso más, que supone elaboración poética y retórica, a partir de las hechuras populares típicas de esas celebraciones en las que se produce la «risa ritual». Asimismo a finales de la Edad Media española, el judío converso de Valencia de don Juan llamado Fray Diego de Valencia²¹⁷ compuso una letrilla o *decir* poético, combinando sátira y erotismo con el precioso tópicus clásico del *locus amoenus*²¹⁸, que en esta obrita —la mejor poesía erótica del *Cancionero de Baena*²¹⁹— es, naturalmente, el órgano sexual femenino:

En un vergel deleitoso
Fui entrar por mi ventura,
Do fallé toda dulçura
E plazer muy sabroso²²⁰.

Observemos ahora cómo otro compositor estupendo de «Cantigas de escarnio y maldecir», el santiagués Joan Arias de Santiago, transforma la ritualidad obscena de las burlas carnavalescas en poesía a base de lenguaje recurrente, palabras preñadas de doble sentido que hacen mágico y ambiguo el poema, pues al final la «señora» (*senhor*), cuya «hendidura» (*fendidura*) besa el juglar, es tan señora de don Beeito como de él mismo²²¹:

Don Beeito, ome duro,
Foi beijar pelo obscuro
A mia senhor.
Come ome aventurado,
Foi beijar pelo furado
A mia senhor.
Vedes que gran desventura:
Beijou pela fendedura
A mia senhor!

²¹⁷ W.-D. LANGE, 1971.

²¹⁸ J.L. GAVILANES LASO, 2000.

²¹⁹ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, 1911-13, 391-2.

²²⁰ B. DUTTON y J. GONZÁLEZ CUENCA (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 348-9.

²²¹ Joan ARIAS DE SANTIAGO, *CBN* 1464. M. RODRIGUES LAPA, p. 282.

Vedes que foi gran achaco:
Foi beijar polo buraco a mia senhor!

Las elaboraciones poéticas, literarias, en las que no falta la Retórica, de los elementos provocadores de la abierta «risa ritual», dan lugar a estas cantigas en las que la sexualidad obscena que busca ineludiblemente la risa está sujeta a las reglas de la Poética. Las partes pudendas de la anatomía humana, que de ordinario permanecen ocultas, salen a la superficie con libertad en la atmósfera del carnaval y se someten a la exaltación, al vituperio o la lamentación. He aquí, por ejemplo, un elegíaco lamento *iocandi causa* o *ridendi causa* por el mal estado del miembro viril²²²:

Deu-mi o Demo esta pissuça cativa,
Que já non pode conspir a saíva
E, de pran, smelha mais morta ca viva,
e, se lh' ardesse a casa, non s'ergeria.
Par Deus, Luzia Sánchez, Dona Luzia,
Se eu foder-vos podesse, foder-vos-ia.

Todas las palabras obscenas de las partes de la anatomía humana que más directamente aparecen desempeñando su papel en el coito (*pissa, cono, colhões, cuu*) salen a relucir en esta obscenísima cantiga de mediados del siglo XIII, provista de bien dispuestas y argumentativas recurrencias poéticas y acabada en pregunta retórica, una cantiga que no se sabe bien si es de Alfonso Eanes do Coton (a él se le atribuye en el CV) o de Pero Veviâez, tal como consta en CBN:

Marinha, en tanto folegares
Tenho eu por desaguisado;
E sôo mui maravilhado
De ti por non rebentares:
Ca che tapo eu d'aquesta minha
Boca a ta boca, Marinha;
E con estes narices meus
tapo eu, Marinha, os teus;
e co as mãos as orelhas,
os olhos e as sobrenelhas;
tapo-te ao primeiro sono
da mia pissa o teu cono,
como me non vej' a nengûu,
e dos colhões esse cuu.
Como non rebentas, Marinha?

²²² Joan SOÁREZ COELHO, CV 1017, 13-18. M. RODRIGUES LAPA, p. 356.

Lo mismo podríamos decir si pasamos al apartado de la escatología, y lo abrimos con una cantiga del rey Alfonso, cuyo refrán o «ritornello» dice así²²³:

Non quer' eu donzela fea
Que ant' a mia porta pea.

El regio trovador, en el mejor estilo del carnaval, en el que el hombre se funde con la madre Tierra, compara la mujer fea a hierbas malolientes, al negro carbón y a los animales que expelen hedor, para volver ritualmente al estribillo que es cifra de su cantar²²⁴:

Non quer' eu donzela fea
E negra come carbón,
Que ant' a mia porta pea
Nen faça come sison.
Non quer' eu donzela fea
Que ant' a mia porta pea.
Non quer' eu donzela fea
Nen velosa come can,
Que ant' a mia porta pea
Nen faça come alermâ.
Non quer' eu donzela fea
Que ant' a mia porta pea.

Hay en esta cantiga claras huellas de la mezcla del elemento carnavalesco con la sabia elaboración literaria, pues junto al estribillo que mantiene ritualmente vivo el recuerdo del tema, como lo hacen las fórmulas litúrgicas, nos encontramos con una elaboración poética de rasgos carnavalescos, como la unidad de todos los seres que se hallan sobre la tierra y la conjunción de la fealdad con las ventosidades como elementos naturales provocadores de la «risa ritual».

La combinación de lo sexual con lo escatológico es típico también de este tipo de poesía de la risa abierta. Por ejemplo, un viejo impotente amenaza con peerse sobre su dama para compensar o vengar su impotencia²²⁵:

Vejo-vos jazer migo muit' agravada,
Luzia Sánchez, por que non fodo nada;
Mais, se eu vos per i ouvesse pagada,
Pois eu foder non posso, peer-vos-ia.
Par Deus, Luzia Sánchez, Dona Luzia,
Se eu foder-vos podesse, foder-vos-ia.

²²³ Alfonso de CASTELA E LEÓN, *CBN* 476, 1-2=7-8=13-14=19-20=25-26. M. RODRIGUES LAPA, p. 7.

²²⁴ Alfonso de CASTELA E LEÓN, *CBN* 476, 3-14. M. RODRIGUES LAPA, p. 7.

²²⁵ Joan SOÁREZ COELHO, CV 1.017, 7-12. M. RODRIGUES LAPA, p. 356.

Como ejemplo de la loa de lo escatológico como rasgo contrario a las reglas sociales pero propio de la humana naturaleza que es inseparable de la animal y la vegetal —pensamiento éste propio de la filosofía del carnaval—, pasamos a Fernán García Esgaravunha, en una de cuyas cantigas nos percatamos de las virtudes terapéuticas del cuesco²²⁶:

Nenguen-min, que vistes mal doente
De mao mal, ond' ouver' a morrer,
Eu puj' a mão en el, e caente
O achei muit', e mandeilhe fazer
Mui boa cama, e adormeceu;
E espertou-s' e cobriu-s' e peeu,
E ora já mais guarido se sente.

Por último, veamos unos cuantos ejemplares sobre la pederastia y la homosexualidad en general. El primer ejemplo que proponemos es de Pero da Ponte²²⁷:

Ando-lhes fazendo cobras e sôes
Quanto mais poss' e and' escarnecendo
Daquestes putos que se andan fodendo;
E ùu deles de noit' asseitou-me
E quis-me dar do caralh' e erroume
E er lançou depós min os colhões.

El segundo es de don Pero d'Ambroa²²⁸ y va dirigido a Pero de Armea, que se había jactado en público de tener el trasero, una vez debidamente maquillado, comparable al rostro de cierta doncella²²⁹. Le advierte de que, con tan hermoso trasero, tome precauciones para que no le pase cerca Fernando Escalho:

E, Don Pedro, os beiços lh'er pôede
A esse cuu, que é tan barvado,
E o granhon ben feito lhi fazede
E faredes o cuu ben arrufado;
E punhade logo de o encobrir,
Ca se vejo Fernand' Escalho vir,
Sodes solteiro, e seredes casado.

El atacado con dura invectiva personal, propia del ritual carnavalesco, pues es mencionado por su nombre y apellido, como acontece con tantos personajes atacados cruelmente en la yambografía y la comedia política griegas, es Fernando

²²⁶ Fernán GARCÍA ESGARAVUNHA, *CBN* 1.510, 1-7. M. RODRIGUES LAPA, p. 208.

²²⁷ Pero DA PONTE, *CBN* 1.626, 7-12. M. RODRIGUES LAPA, p. 508.

²²⁸ Pero D'AMBROA, *CBN* 1.603, 15-21. M. RODRIGUES LAPA, p. 505.

²²⁹ Pero D'ARMEA, *CBN* 1.602. M. RODRIGUES LAPA, p. 553.

de Escalho, un juglar que tenía bella voz pero la fue perdiendo a causa de su dedicación al sexo heterosexual y homosexual. Así lo hacen saber con befa y escarnio otros colegas suyos, como Pero García Buralês y ese Casanova del siglo XIII que fue Roí Páez de Ribela. Veámoslo²³⁰:

E a Don Fernando conteceu así:
De mui bôa voz que soía aver
Soube-a per avoleza perder,
Ca fodeu moç' e non canta já así,
Ar fodeu pois, mui grand' escudeiron,
E ficou ora, se Deus mi perdon,
Con a peor voz que nunca oí.
E or' avida mui grand' infançon
Se quer foder, que nunca foi sazon
Que mais quisesse foder, poi-lo eu vi.

Pasemos ahora a una hermosa cantiga de Roí Páez de Ribela, en la que declara no estar enamorado de cuatro mujeres, y como prueba de que no lo está de la última, citada con su nombre y apellido, se arriesga a mantener su afirmación deseándose el peor de los males (ser *picado* por Fernando de Escalho) si ello no fuera cierto²³¹:

Mala ventura mi venha
Se eu pola de Belenha
D'amores ei mal.
E confón-da-me San Marcos
Se pola donzela d'Arcos
D'amores ei mal.
Fernand' Escalho me pique,
Se eu por Sevilh' Anrique
D'amores ei mal.

Llegamos así al fin de este trabajo, que ha pretendido mostrar la existencia de una corriente poética derivada de un «ritual de la risa», que existe ya en la Grecia del siglo VII a.J.C. y que aparece ligada a cultos de la vegetación, la fecundidad y fertilidad de los campos.

De estos rituales surgió la libertad de palabra para hacer reír y también el modelo ritual que sirvió para la elaboración de la poesía, que es un lenguaje ritualizado, pues posee todos los rasgos típicos del lenguaje ritual, a saber, la autorreferencialidad, la introversión, la secuencialidad, la recurrencia, el paralelismo, la predicibilidad, la supresión del principio de veracidad, la supresión del prin-

²³⁰ Pero GARCÍA BURGALÉS *CBN* 1.377, 15-24. M. RODRIGUES LAPA, p. 560.

²³¹ Roí PÁEZ DE RIBELA, *CV* 1.026. M. RODRIGUES LAPA, p. 602.

cipio de cooperación, las licencias inherentes a la anomalía del acto de habla ritual, etc. Parece claro pues, que la poesía de algunos géneros literarios hunde sus raíces en una especie de ritual que hemos denominado «ritual de la risa».



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKMAJIAN, A-DEMERS, R.A. y HARNISH, R.M.: *Lingüística: una introducción al lenguaje y la comunicación*, Madrid, Alianza, 1992.
- APTE, M.L.: *Humor and Laughter: An anthropological Approach*, Ithaca y Londres, 1985.
- AUSTIN, J.L.: *How to do things with words*, Oxford 1962. *Quand dire c'est faire*, trad. fr., París, 1970. *Palabras y acciones*, trad. esp., Buenos Aires, 1971. *Cómo hacer cosas con palabras*, trad. esp., Barcelona, 1982.
- BAJTÍN, M.M.: *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1974.
- BAKHTINE, M.M.: *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, París, 1970.
- BEALE, H.A.W.: *A Pragmatic Theory of Rhetoric*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1987.
- BEN-AMOS, D.: *Folklore Genres*, Austin, 1976.
- «Analytical categories and ethnic genres», en D. Ben-Amos (ed.), *Folklore Genres*, Austin, 1976, 215-42.
- BLECUA, A. (ed.): Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 1992.
- BRACCIOLINI, P.: *Facezie*, ed. y trad. it. M. Cicutto, con un ensayo introductorio de E. Garin, Milán, Rizzoli, 1994.
- BRILLI, A.: *La Satira. Storia, tecniche e ideologie*, Bari, 1979.
- BRINKMANN, H.: *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, Halle, 1928.
- BROWN, R.: «The first sentences of child and chimpanzee», *Selected Psycholinguistic Papers*, N. York, Free Press, 1970.
- BURKERT, W.: *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berlín, 1972.
- *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Los Ángeles, 1979. *Mito e rituale in Grecia. Struttura e Storia*, trad. it., Roma-Bari, 1991.
- BURUCÚA, J.E.: *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica —siglos XV a XVII—*, Universidad de Buenos Aires, Miño y Dávila, 2001.
- CARRIÈRE, J.C.: *Le carnaval et la politique*, París, 1979.
- CÁTEDRA, P.: *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad, 1989.
- CIAN, V.: *La Satira. I. Dal Medioevo al Pontano*, Milán, 1923.



- CICUTTO, M. (ed.): *Poggio Bracciolini. Facezie*, trad. it. con un ensayo introductorio de E. Garin, Milán, Rizzoli, 1994.
- CORDIE, C.: *Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini, Opere*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1960.
- CURTIUS, E.R.: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1975 (1ª ed. 1955; original alemán 1948).
- DASENBROCK, R.W.: «Austin and the Articulation of a New Rhetoric», *College Composition and Communication* 38 (1986), 291-305.
- DE PANIZZA LORCH, M. (ed.): *Lorenzo Valla. De vero falsoque bono*, Bari, Adriática, 1970.
- DE ROTTERDAM, ERASMO: *Obras escogidas*, trad. esp. y ed. L. Riber, Madrid, Aguilar, 1956.
- DEMERTON, G. (ed.): *Rabelais, Oeuvres Complètes*, París, Seuil, 1973.
- DESCLOS, M.-L.: *Le rire des grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, 2000.
- DEUBNER, L.: *Attische Feste*, Berlín, 1932.
- DUTTON, B. y GONZÁLEZ CUENCA, J. (eds.): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor Libros, 1993.
- EIBL-EIBESFELDT, I.: *Der vorprogrammierte Mensch: Das Ererbe als bestimmender Faktor im menschlichen Verhalten*, Viena, 1973; 2ª ed. 1976.
- *Liebe und Hass: Zur Naturgeschichte elementarer Verhaltensweisen*, Múnich, 1970.
- ESCANDELL VIDAL, M.V.: *Introducción a la Pragmática*, Madrid, 1993.
- FLOWERS, R.C.: *Voltaire's Stylistic Transformation of Rabelaisian Satirical Devices*, Washington DC, Catholic Univ. of Amer. Press, 1951.
- FOLEY, H.P.: *The Homeric Hymn to Demeter*, Princeton, N. Jersey, 1994.
- FOUTS, R.: «Acquisition and testing of gestural signs in four young chimpanzees», *Science* 180 (1973), 978-80. «La adquisición y comprobación del uso de signos gestuales en cuatro chimpancés jóvenes», en V. Sánchez de Zavala (comp.), *Sobre el lenguaje de los antropoides*, trad. esp., Madrid, Siglo Veintiuno, 1976, 59-68.
- «Language: origins, definitions and chimpanzees», *Journal of Human Evolution* 3 (1974), 475-482.
- FPL: *Fragmenta Poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucillum*, eds. W. Morel-C. Büchner, 2ª ed., Berlín, 1982.
- FRANCO, Niccolò: *Sonetti lussoriosicon la Priapea*, Alvisopoli, 1850.
- GARCÍA MARTÍN, A.M. y SERRA, P.: «Círculo do Riso», *Románica* 11 (2002), 53-84.
- GARDNER, R. y GARDNER, B.: «Teaching sign language to a chimpanzee», *Science* 165 (1969), 664-72, en V. Sánchez de Zavala (comp.), *Sobre el lenguaje de los antropoides*, trad. esp., Madrid, Siglo Veintiuno, 1976, 24-58.
- GARNETT, R.: «Satire», *Encyclopaedia Britannica*, 14ª ed., Chicago, 1959, xx, 5 ss.
- GAVILANES LASO, J.L.: «El sexo femenino como *locus amoenus*. Fray Diego de Valencia de León y otros ejemplos», en VV.AA., *Amor y erotismo en la literatura*, Salamanca, Hergos, 1999, 385-94.
- GAVILANES, J.L. y APOLINÁRIO, A. (eds.): *Historia de la Literatura Portuguesa*, Madrid, Cátedra, 2000.
- HENDERSON, J.H.: *The Maculate Muse*, New Haven/Londres, 1975.

- HUIZINGA, J.: *Hombres e ideas. Ensayo de historia de la cultura*, Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1960.
- JACOBELLI, M.C.: *El «risus paschalis» y el fundamento teológico del placer sexual*, Madrid, Planeta, 1991.
- JANKO, R.: *Aristotle on Comedy*, Londres, 1984.
- JUAN RUIZ: *Libro de buen amor*, ed. A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1992.
- LANCIANI, G. y TAVANI, G.: *As cantigas d'escarnio*, Edicións Xerais de Galicia, 1995.
- LANGE, W.-D.: *El fraile trovador. Zeit, Leben und Werk des Diego de Valencia de León (1350?-1412?)*, Frankfurt, Klosterman, 1971.
- LE GOFF, J.: *El nacimiento del Purgatorio*, trad. esp., Madrid, Taurus, 1985.
- LEVINSON, S.: *Pragmatics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
- LINDEN, E.: *Apes, Men and Language*, Baltimore, Maryland, Pelican Books, 1976.
- LÓPEZ EIRE, A.: «À propos des mots pour exprimer l'idée de 'rire' en grec ancien», en M.-L. Desclos, *Le rire des grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, 2000, 13-43.
- *Poética. Aristóteles*, Epílogo de James J. Murphy, Madrid, Istmo, 2002.
- LORENZ, K.: «A Discussion on Ritualization of Behaviour in Animals and Man», *Philosophical Transactions of the Royal Society London*, Ser. B. 251 (1966), 247-526.
- LORENZ, K.: *Das sogenannte Böse: Zur Naturgeschichte der Aggression*, Viena, 1963; 2ª ed., 1970.
- MACLEOD, M.D.: *Lucian*. Volume VII, with an English translation, reimpr., Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard University Press, 1962.
- MACHADO, A.M.: «La poesía trovadoresca gallego-portuguesa», en J.L. Gavilanes-A. Apolinário (eds.), *Historia de la Literatura Portuguesa*, Madrid, Cátedra, 2000, 47-83.
- MARTINS, M.: *A Sátira na Literatura Medieval Portuguesa (Séculos XIII e XIV)*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, Madrid, Librería General Victoriano Suárez, 1911-13.
- MONTAIGLON, A. y DE-RAYNAUD, G.: *Recueil General et Complet des Fabliaux des XIIIe et XIVe siècles, imprimés ou inédits, publiés avec notes et variantes d'après les manuscrits*, I-VI, París, 1872-90.
- MOREL, W. y BÜCHNER, C.: *Fragmenta Poetarum Latinarum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucillum*, 2ª ed., Berlín, 1982.
- MURRY, J.M.: *El estilo literario*, trad. esp., México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- N.G. RUIZ, G.M. BERTINI y J.L. GUTIÉRREZ *Obras Completas de Dante Alighieri*, Madrid, BAC, 1956.
- NAUCK, A. y SNELL, B.: *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TGF)*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1964.
- NILSSON, M.P.: *Geschichte der griechischen Religion*, I, II, 3ª ed., Múnich, 1967.
- NYKROG, P.: *Les Fabliaux*, Ginebra, Droz, 1973.
- OSÓRIO, J.: ««Cantiga d'escarnho» galego-portuguesa: sociología ou poética», *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas, Universidade do Porto*, III (1986), 153-97.
- PREMACK, A. y PREMACK, D.: «Teaching language to an ape», *Scientific American* 227 (1972), 92-9.
- RABELAIS: *Oeuvres Complètes*, ed. G. Demerson, París, Seuil, 1973.

- RADT, S.: *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, vol. 3 Aeschylus, vol. 4. Sophocles, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, Vol. 3, 1985; vol. 4, 1977.
- REICH, H.: *Der Mimus. Ein literarentwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlín, 1903.
- REINACH, V.S.: «Le rire rituel», en *Cultes, Mythes et Religions*, París, 1908.
- REYES, G.: *El abecé de la pragmática*, Arco/Libros S.L., Madrid, 1995.
- *La Pragmática Lingüística. El estudio del uso del lenguaje*, Madrid, 1990; 2ª ed., 1994.
- *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, 1984.
- RIBER, L. (ed.): *Erasmus de Rotterdam. Obras escogidas*, trad. esp., Madrid, Aguilar, 1956.
- RICHARDSON, N.J.: *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, 1974.
- RICO, F.: «'Por aver mantenencia'. El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*», *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, CIS, 1986, 271-97.
- RODRIGUES LAPA, M.: *Cantigas d'escarnho e mal dizer dos cancioneiros galego-portugueses*, 2ª ed., Coimbra, Galaxia, 1970.
- ROSEN, S.: *Introduction to the Primates*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1974.
- RÖSSLER, W.: «Michail Bachtin und die Karnevalskultur im antiken Griechenland», *QUCCN*. S. 23 (1986), 25-44.
- SADOCK, J.M.: *Toward a Linguistic Theory of Speech Acts*, Nueva York, 1974.
- SANGUINETI, E.: *Interpretazione di Maleborge*, Florencia, Olscki, 1961.
- SCHLIEBEN-LANGE, B.: *Linguistische Pragmatik*, Stuttgart, 1975. *La pragmática lingüística*, trad. esp., Madrid, 1987.
- SCHMID, J.P.: *De risu paschali*, Rostock, 1847.
- SCHOLBERG, K.R.: *Sátira e invectiva en la España Medieval*, Madrid, Gredos, 1971.
- SEARLE, J.: *Speech Acts: An Essay on the Philosophy of language*, Cambridge, 1969. *Les actes du langage*, trad. fr., París 1972. *Actos de habla*, trad. esp., Madrid, 1980.
- SOMMERSTEIN, A.: «Parler du rire chez Aristophane», en M.-L. Desclos, *Le rire des grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, 2000, 65-75.
- STEFFEN, V.: *Satyrographorum Graecorum Fragmenta (SGF)*, Poznam, Poznanskie Toworzystwo Przyjaciol Nauk, tom. XI, Zeszyt 5, 1952.
- SUÁREZ, J.I.: «Old Comedy within Bakhtinian Theory. An Unintentional Omission», *CB* 63 (1987), 105-11.
- TAMBAH, S.J.: «A performative Approach to ritual», *Proceedings of the British Accademy* 65 (1981), 113-69.
- WORCESTER, D.: *The Art of Satire*, N. York 1960.

