

EL HUMOR EN ALANDALÚS: EL CASO DEL CEJEL

Federico Corriente
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

A pesar de que la religión islámica, al igual que la judía y la cristiana, condena la risa y la jocosidad, las sociedades islámicas en su vida cotidiana no se privaron nunca del consuelo y el placer de la risa, ni de la satisfacción de la burla. De ahí que en la literatura aparezcan diseminadas algunas anécdotas humorísticas. Analizaremos en concreto el humor en el *cejel*, por ser un campo muy poco cultivado hasta ahora.

PALABRAS CLAVE: Humor, Islam, *cejel*.

ABSTRACT

Despite Islam, together with the Jewish and Christian religions, condemns laughter and jocosity, Islamic societies in their daily life never deprived of the consolation and pleasure of laughter, neither of the satisfaction of joking. For this reason literature provides us with some scattered humoristic anecdotes. We will specially analyse humour in the *cejel*, since it is a research field scarcely cultivated up to now.

KEY WORDS: Humour, Islam, *cejel*.

Siendo el humor, como es, concepto entendido de muy diverso modo por unos y otros, e incluso por una misma persona según el estado de aquél en que se encuentre, parece conveniente no abordar este asunto sin una definición previa, convencionalmente aceptada como punto de partida. Si tomamos como tal la que ofrece el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, humor es la 'cualidad consistente en descubrir o mostrar lo que hay de cómico o ridículo en las cosas o en las personas, con o sin malevolencia'. Por otra parte, la misma obra nos indica que 'cómico' y 'ridículo' es lo que provoca risa, en el segundo caso con connotación despectiva, de donde se deduce que humor sería la capacidad de observación de lo risible, con o sin matiz despectivo y malevolencia.

Este criterio nos permite ya una clasificación de las humoradas en inocentes y crueles, dependiendo de que produzcan mera y sana hilaridad o vayan acompañadas del propósito de resaltar rasgos negativos de una víctima o manifestarle malque-



rencia, supuestamente justificada por éstos, aunque luego, naturalmente, las sucesivas posibles clasificaciones son muchas, según los criterios que se escoja. En todo caso, la risibilidad surgirá siempre de una incongruencia manifiesta de un objeto o supuesto con lo lógico y esperable, la cual pueda ser tomada jocosamente porque no conturbe al que la contemple: por ello son posibles los chistes llamados verdes, sicalípticos o blasfemos, graciosos sólo cuando se puede inhibir ciertos tabúes morales, estéticos o religiosos, el humor negro, que pretende hacer risible la tragedia, o la sátira, de la que son parte las burlas personales y los chistes «políticamente» incorrectos (racistas, sexistas, étnicos, etc.) con que se ridiculiza a determinados grupos sociales.

El humor en el Islam ha sido bastante estudiado, sobre todo en épocas recientes, vgr., por Rosenthal y Pellat, aunque no haya dejado de interesar ocasionalmente a los mismos musulmanes desde la Edad Media, como lo demuestran el genial *Algāhiz* para Oriente y, para el mismísimo Alandalús, las obras que contienen «sales y donaires», como el *Kitāb alifbāʿ* del malagueño Yūsuf b. Aššayḥ Albalawī, el *Kitāb ḥadāʾiq alʿazāhir* del granadino Ibn ʿAšim, etc. Todos los tratadistas coinciden aproximadamente en reconocer que, aunque la religión islámica concuerda con la judía y cristiana en su condena teórica a la jocosidad, como contraria a sus objetivos trascendentes, según demuestra con citas coránicas El-Outmani (1992: 28), las sociedades islámicas en su funcionamiento cotidiano laico no se han privado más que otras del placer y consuelo de la risa, ni de la satisfacción menos inocente de la burla, que han reinado desde los palacios hasta las cabañas, incluso a veces sobre sesudos alfaquíes, quienes les han reconocido sus grandes virtudes como antídoto contra la vanidad, la soberbia y otros vicios, o incluso como manifestación de la misericordia divina para con los que sufren o de la celestial justicia en el castigo de los viciosos.

Si nos atenemos, como es nuestro propósito, a los aspectos literarios de la cuestión, es también evidente que anécdotas humorísticas aparecen diseminadas por diversos rincones de las literaturas árabe e islámicas, lo que hace aconsejable, para una actuación de breve duración, centrarnos monográficamente en sólo alguno de sus aspectos. Es natural en nuestro caso que lo hagamos en la poesía estrófica de los cejeleros, por ser campo poco cultivado dentro de los de nuestra competencia. Escaso cultivo que resulta paradójico, pero se observa en cuantos se han ocupado del cejel, árabes u occidentales, aunque acordes en señalar su carácter de literatura festiva, *hazl*, en oposición a la seria, *ḡidd*, subrayado ostensiblemente por su utilización del dialecto, caracterizado por su superior gracia, frescor y vitalidad, aunque falto de la elegancia, riqueza y fuerza tradicional del idioma clásico. En este sentido, es curioso cómo García Gómez, que dedicó tres volúmenes con unas 1.500 páginas al estudio de la obra de Ibn Quzmān, en las que comenta los más variados aspectos de la obra y vida del genial cordobés, a cuya gracia alude frecuentemente, no haya, sin embargo, incluido ningún capítulo dedicado al estudio de los recursos humorísticos que aquél utiliza, o cómo, cuando intenta hacerlo monográficamente El-Outmani en el artículo citado, produce en realidad un catálogo de ocasiones en que nuestro poeta incurre en infracciones de la moral, como obscenidad, afición al vino, o incluso blasfemia, que no conllevan necesariamente vis cómica, cosa de la que carecen por sí las descripciones, incluso pornográficas, de fornicación o sod-



mía, sus alardes de gran bebedor o sus mismísimas profesiones de obediencia al diablo, que no siempre incluyen pinceladas de incongruencia, en definitiva, dislate requerido por el argumento, que provoquen a risa. Desde un ángulo imparcial, resulta palmario que lo pecaminoso no es en sí risible, salvo si se establece una ecuación de risa con pecado, postura moral integrista con la que no podemos coincidir los hijos de la Ilustración, ni menos, a continuación, por humor negro, hacer burla de la perdición del pecador.

Pero tampoco podemos sorprendernos demasiado de que no tengamos monografías de este tipo, ya que el estudio de la poesía estrófica andalusí y, dentro de ella, la cuzmanología son todavía ciencias jóvenes, pues no hemos dispuesto de ediciones y traducciones del *Diwān* del cordobés sino recientemente, y lo mismo puede decirse de otros autores menores, discutiéndose aún la literalidad e interpretación de algunos pasajes y hasta por algunos, cada vez menos, la naturaleza de la métrica subyacente y orígenes del género. Es de esperar que, en las próximas décadas, cuando se haya digerido el inmenso esfuerzo de recuperación de textos y eliminación de mitos e hipótesis erradas que ha rodeado este asunto durante buena parte del s. xx, los especialistas en teoría literaria puedan ir abordando cuestiones como ésta con más preparación, calma y acierto y, por ende, mejores perspectivas.

Entretanto, nos parece positivo e interesante proponer un cuadro de los rasgos de humor del cejel andalusí, a lo largo de sus cuatro siglos de historia literaria documentada, que vaya sugiriendo un bosquejo de estructura, trabajo que nos facilita el haber dedicado estudios a la edición y traducción de la casi totalidad del material existente (Ibn Quzmān, Aššūštārī, Ibn Al^Carabī y otros cejeleros menos conocidos, citados en la bibliografía adjunta). Para ello proponemos los ejes: I) Presencia o ausencia de elementos humorísticos, II) Origen de la vis cómica, que es siempre la incongruencia, manifestada en: a) sentidos de las palabras y juegos que éstas permiten, b) contraste violento de conceptos, c) lo grotesco, o sea, lo que además de risible es ridículo, y III) choque social, en sus aspectos: a) lo sicaláptico, b) lo obsceno, c) la maldición jocosa, d) lo políticamente incorrecto (burlas de profesiones, grupos étnicos, mujeres, etc.), e) el humor negro, y f) la blasfemia.

I) La ausencia de elementos humorísticos parece característica de los cejeles ‘a lo divino’ de los místicos (Aššūštārī, Ibn Al^Carabī, Ibn Alḥaṭīb), caso peculiar de utilización de la estructura métrica, estrófica y lingüística para unos fines muy diferentes de los habituales, lo que explica una fundamental diferencia de la estructura temática. Es sabido que los místicos imitan, aunque divinizándola por transposición, cierta parte de los temas mundanos, incluso pecaminosos, del cejel estándar; sin embargo, no incluyen situaciones jocosas, al menos no nos lo parece: como mucho puede haber toques de ironía dirigidos a sus vigilantes críticos, los alfaquíes, vgr., en Aššūštārī, cuando en el supuesto diálogo de 57/1: «A ellos les preocupa nuestro hábito: ‘¿Por qué no tiene mangas? ¡Y esos viajes de años! Establécete y trabaja, que entre nosotros los santos no van a los baños’. Yo les digo: ‘Fino hiláis en lo que es lícito, y olvidáis mencionar las graves culpas’». En cambio, en autores mundanos el recurso humorístico existe siempre, si bien su densidad puede ser mayor o menor, observándose lo primero en los más populares, o en los poemas



menos solemnes, como algunos de Ibn Quzmān y Addabbāg. Por una cierta lógica, el humor escasea en los panegíricos, pero abunda en las sátiras, descripciones festivas y solicitudes de ayuda.

II) Si admitimos que la vis cómica es el resultado de la incongruencia o dislate que rompe lo que sería la secuencia lógica esperada, observamos que esta sorpresa, desencadenante de la risa o al menos la sonrisa, puede producirse en el terreno meramente verbal, en la comparación de conceptos, cuando contrastan muy fuertemente, llegando incluso a lo grotesco, o generarse en situaciones de posible conflicto entre segmentos de la sociedad.

- a) En el terreno verbal, las meras palabras pueden producir efectos de incongruencia o deformidad, desde los motivos acústicos (altisonancia, deformación, cacofonía), a los juegos de palabras y sus acepciones en varios registros, capaces de generar vecindades semánticas inesperadas, etc.). Por ejemplo, IQ 9/34 se burla de un escriba torpe que habría deformado ‘escribir a Aragón’ en ‘lanzarse sobre el grañón’, mientras que en 109/11 juega con las dos acepciones de ‘azf’ ‘tañido’ y ‘támara’ en un intraducible ‘nunca será el ‘azf’ como el dátíl, aunque taña’, y en 48/2 con las de ‘frescura’, al decir que en los oratorios se enfría el calor, dando a entender que se cometía liviandades, caso parecido al de 20/22, ‘no tengas tropiezo sino en almohada’, donde el tropiezo es eufemismo por el desliz o fornicación para la que el poeta pide y obtiene ayuda de su mecenas, así como otras veces juega con las acepciones de ‘murābiṭ’ ‘almorávid’ y ‘asiduo’ para describir sus acosos de pedigüeño a los mecenas como conducta meritoria (vgr., en 5/2 y 24/10).
- b) También en el terreno verbal, pero a nivel sintagmático, el contraste semántico entre palabras de la misma frase o varias paralelas puede ser lo bastante sorprendente o disparatado como para producir efecto jocoso, como cuando IQ 9/13 se describe como ‘émulo de los corceles árabes’, y a sus competidores, como ‘burros de cría’, cuando en 23/5 acuña el concepto antitético de ‘alfaquí vinatero’, cuando para mendigar el cordero de pascua, en 118, finge tener en su pobreza que ‘degollar una cebolla’, o cuando justifica su conducta escandalosa diciendo en 51/2 que él, como la hoz, ‘cuando curvo está correcto’.
- c) Forma peculiar del contraste semántico es la exageración grotesca, muy cultivada por IQ, vgr., en 21/2 cuando sugiere a un loco afectado no por una, sino por dos ‘piedras de la locura’, cuando dice en 35/11 que, de tan débil y flaco, ‘no pesaría ni una libra especiera’, lo que reelabora en 39/6, describiéndose como ‘gusano de seda, temeroso incluso del trueno’, en 41/5, cuando increpa al carcelero maltés que le pone grillos, diciéndole si cree ‘estar aferrando mástil o barra de timón’, en 44/6, cuando dice que ciertos enemigos, ‘tras ser duros como algarrobas, se han reblandecido como confites’, cuando habla en 50/7 de ‘buscar pelusa en el mármol’, en 85/14, cuando compara una desbandada con la de ‘las pulgas en frente de calvo’, en 38/30, cuando se burla de quien, por pretender aristocracia, se hace ‘sangría mortal en ambos brazos’, en 22/12 y 68/10, o cuando, para pintar



su miseria dice que tiene ‘telarañas y ratones en los utensilios de cocina’, y lo mismo se observa en Ibn Zamrak 5/4/3 (‘quise ser su buñuelero, pero resulté yo frito’), y en Madǧallīs 6/3, cuando dice que se arrepentirá de beber, ‘cuando los cuervos encanezcan’, o sea, cuando las ranas críen pelo, frase proverbial que ya encontramos en IQ 21/0/2.

III) El humor en clave malévola, con burla (en andalusí *ṭanz* o *muzāh*) de principios propios o ajenos, estéticos, morales o religiosos, o ridículo de segundas personas, es en el cejel una continuación nunca interrumpida de la sátira (*hiǧāʿ*), en la que los árabes han sido maestros desde tiempos preislámicos hasta la actualidad, de la procacidad (*muǧūn* o *fulḥs*) y la desfachatez (*istihtār*), de las que podemos decir lo mismo, aunque hayan sido algo peor toleradas por la moral islámica, y finalmente, de la blasfemia (*kufrī*), tan contraria a ésta que sólo se entiende como expresión extrema en situaciones de una tolerancia oficial poco frecuente en las sociedades medievales, aunque menos en las cristianas que en las islámicas. Tales rasgos se manifiestan en una escala creciente, de menos a más gravedad, con las siguientes manifestaciones:

- a) Temas sicalípticos: las referencias a las necesidades fisiológicas, que colocan a las personas en situaciones socialmente impresentables, generan el llamado ‘humor marrón’, que hace las delicias de los niños a cierta edad y siguen cultivando algunos adultos, no son desaprovechadas por los cejeleros, en alusiones que van desde lo suave de IQ 21/15, al decir que el relato de una batalla le hará orinarse de miedo por la noche en la cama, o de 84/0 cuando compara su incesante viajar con la digestión de quien ha comido pepinos, e Ibn Zamrak 10/3 (‘esto espanta al cagatintas, hasta hacérselo en la ropa’), a la muy grosera, para nuestro gusto, de IQ 90/8 cuando explica gráficamente por qué una relación heterosexual es más higiénica que la contraria.
- b) Lo obsceno no es en sí risible, como hemos dicho anteriormente, pero puede generar incongruencia jocosa cuando excede de ciertos límites habituales o choca estrepitosamente con una moral incluso relajada. Es lo que sucede cuando IQ 30/2 se atribuye sexualidad asnal, según el principio de ‘huele y monta’, cuando en 90/12 recurre a la obvia metáfora del ‘pollo que quiere entrar en el nido’, o cuando Addabbāǧ 3/2 satiriza a una vieja bruja que ‘llamada a fornicar, siempre decía amén’.
- c) La maldición jocosa es un vivo reflejo de escenas cotidianas, por consiguiente plenamente dentro de la temática habitual del cejel, en las que a la invocación para que alguien reciba un daño se añade el deseo de que quede en situación ridícula, como cuando IQ 9/39 desea a alguien que ‘Dios le mande comezón en los testículos’, en 9/10 que le haga morir ‘marica, judío y con hernia inguinal’, en 23/0 cuando desea en vulgarísimos términos la deshonra de la madre de todo el que se rebaje a ejercer oficio, o en 160/2 cuando maldice a quien le estropea las uvas, no haciendo de ellas vino sino colgándolas para hacerlas pasas, deseándole que Dios le trate del mismo modo, o sea que le deje tullido de manos.



- d) La incorrección política, según uso contemporáneo, o sea, la chanza a costa de los miembros de ciertos colectivos, como profesiones, grupos étnicos, mujeres, etc., proporciona a los cejeleros frecuente ocasión de demostrar su gracia, más o menos aceptable para unos y otros, pero por lo mismo innegable fuente de humor en todos los tiempos y países. La lista de víctimas es muy larga, encabezándola los alfaquís y otras personas con funciones o tendencias religiosas (vgr., IQ 94/9 ‘si lo conoces ha mucho tiempo, lo que no es fácil de tolerar’, 176/0 ‘bebe el almotacén y fornicar, ¡Dios nos asista, si tal yo hiciera!’ y 80/5, en el llamado cejel del trigo nuevo, aludiendo a la avidez en los diezmos, ‘no vaya a buscarte mi tío, el alfaquí’). Otras veces, tildándoles de cobardes en la guerra, los une a los altos dignatarios vgr., en 86/10, ‘yo iré a caballo... entre visir y alfaquí, sin doblar ni el meñique’) e incluso a los militares, cuyas arengas remeda ante el cordero pascual (en 85/3, ‘soy tu cofrade, ¿no te avergüenza huir? ¡Compadece a tu débil gente!’), pero muy especialmente a los almorávides, a los que, como a todos los bereberes, aborrecían los andalusíes: IQ se burla de su atuendo (vgr., en 20/4, ‘además de llevar velo, ¿también redecilla sardinera?’), del desaseo de sus mujeres, por no depilarse el pubis (en 90/12), de su analfabetismo, del que no se libraban ni los notables (en 98/1), y hasta de su asiduidad a las plegarias y ejercicios (49/7/4 y 87/16/1, aquí con la implicación de que su ausencia del hogar promocionaba la infidelidad de sus esposas). Como se observa mejor en los refraneros, tenían también los andalusíes mal concepto de los negros, generalmente esclavos, como la criada guineana a la que maldice IQ 88/10, acusándola de tener mente asnal. A tal respecto, tampoco falta en los cejeleros la general misoginia medieval, que llega en 33/4/4 a aludir a las mujeres, por interesadas, como ‘mulas de alquiler’, a atribuirles melindres compatibles con la desvergüenza, como los de la moza que pretendía asustarse del ruido del botijo (en 148/3/4, reflejado en el *Libro del Conde Lucanor*), junto a ocasionales brutalidades y ataques físicos a sus amantes, que le harían exclamar, en la escena descrita en 90/14, ‘¡Suéltame las barbas, burra!’. Los hechiceros de ambos sexos, mencionados en varios cejeles y algunas *ḥarāḡāt*, contemplados de muy distinto modo, según se los utilizara o se fuera su víctima, podían también atraer pullas, como en Addabbāḡ, donde describe a una mujer recientemente fallecida como bruja, ramera, alcahueta y traperera, con los atributos correspondientes. Finalmente, no escapan del escarnio de algunos cejeleros ni sus propios compañeros de oficio, siendo notoria la pulla de IQ 186/1 contra el levantino Ibn Rāšid «el moreno»: ‘Tu cejel... es fuerte y recio, pero para fortaleza, la de los gañanes.’
- e) El humor negro no es frecuente en la cultura islámica, probablemente por su característico rechazo de lo ominoso (*šurʿm*); sin embargo, se da a veces en algunos cejeleros, como IQ 86/4 al hablar de ‘cristianas cabezas sin ablución prosternadas’, es decir, tiradas por el suelo, pero no al modo de las de los musulmanes en la plegaria, o Addabbāḡ 2/6 cuando, satirizando a un médico, al que malintencionadamente apoda «Marte», dice que sus curas

enseñan mala educación, pues con ellas los niños no ceden a los ancianos el paso hacia la tumba.

- f) La blasfemia, injuria contra Dios o las cosas sagradas, es un concepto difuso, que hiperbólicamente se extiende a veces a la mera irrespetuosidad jocosa, sin propósito directamente injurioso. El islam la castiga con pena capital y los círculos más integristas, a falta de la actuación esperada de los gobernantes, llegan a aplicarla por incitación de la masa al linchamiento de los supuestos culpables. Ésta fue la suerte que corrió el cejelero sevillano Abū Bakr b. Šarīm, quemado por las turbas dentro de su casa del Aljarafe, mientras que IQ, procesado regularmente por el cadí Ibn Munāšif por parecida acusación, escapó de la ejecución gracias a la oportuna intervención de su protector, el príncipe almorávid Muḥammad b. Sīr, en una actuación que parece haber sido más expeditiva que ajustada a derecho. Si tenemos en cuenta que tales casos no fueron aislados y que, vgr., en Oriente, el mismísimo Abū Nuwās fue alguna vez encarcelado por el califa, tal vez más bien para protegerle y ponerle a cubierto del linchamiento, no podemos sacar otra conclusión sino que para los poetas disolutos (*hulāʿa*?) tampoco esta última frontera moral era aceptable, y que su violación, aun sólo ocasional y simbólica, constituyese la prueba definitiva de su total integración en dicha órbita estética, a pesar del riesgo que ello conllevaba. Encontramos, pues, burlas irrespetuosas, vgr., en IQ 93/3/4, cuando, quejándose del frío, dice que, con tal quitárselo, sintiendo fuego por debajo, se sentaría entre los réprobos en el infierno, ‘si no llevara la pelliza culirrota’, o en 182/2/5, cuando dice que, al almuédano que le invita a rezar, él contesta ‘mejor vamos a francachela y bebida’. Eran, pues, exigencias del oficio, lo que no impedía al cordobés manifestar cierto respeto por el ayuno de ramadán, trato amistoso con alfaquíes, empatía con las alegrías y tristezas de los musulmanes, desagrado por cristianos, más que por judíos, e incluso, en la porción final de su vida, según dice, servir como imán en una mezquita, sin dejar de componer cejeles.

Como se habrá podido observar en algunos de los ejemplos citados, varios recursos del mismo o distinto epígrafe pueden coincidir a veces en una misma humorada, vgr., racismo y sexismo en las pullas a la sirvienta guineana, obscenidad y blasfemia en la fornicadora que decía ‘amén’, etc., lo que complica un tanto el análisis de los recursos humorísticos del cejel andalusí que, por supuesto, no pretendemos haber tratado de modo exhaustivo.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AL^ḠAHWĀNĪ, "A.: *Azzaġal fi l^Ḡandalus*, El Cairo, 1957.
- CORRIENTE, F.: *Gramática, métrica y texto del cancionero hispanoárabe de Aban Quzmān*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1980.
- «La poesía estrófica de Ibn al-^ḠArab, de Murcia», *Sharq al-Andalus* 3, 1987, pp. 19-24.
- *Poesía estrófica atribuida al místico granadino Aššūstārī*, Madrid, CSIC, 1988.
- «Catorce céjeles de Ibn Zamrak y uno de Ibn Alxaṭīb (edición dialectológica, traducción y notas), *Anaquele de estudios árabes* 1, 1990, pp. 1-33.
- «Textos andalusíes de céjeles no quzmanianos en Alḥillī, Ibn Sa^Ḡid Almagribī, Ibn Xaldūn y en la Genizah», *Foro Hispánico* 7, 1994, pp. 61-104.
- *Cancionero andalusí* (de Ibn Quzmān), Madrid, Hiperión, 3^a, 1995.
- FERRANDO, I.: «¿Un cejel andalusí-aragonés del siglo XVI?», *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí* 1, 1996, pp. 177-195.
- GARCÍA GÓMEZ, E.: *Todo Ben Quzmān*, Madrid, Gredos (3 vols.), 1972.
- EL-OUTMANI: «El humor en la literatura andalusí», *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 10, 1992, pp. 27-53.
- LÉVY-PROVENÇAL, E.: «Un *zajal* hispanique sur l'expédition aragonaise de 1309 contre Almería», *Arabica* 6, 1941, pp. 377-9.
- MONROE, J.T.: «Prolegomena to the study of Ibn Quzmān: the poet as jongleur», *El romancero hoy: historia, comparatismo*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 78-128.
- «Prolegómenos al estudio de Ibn Quzmān: el poeta como bufón», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34, 1985-6, pp. 769-99.
- «Wanton poets and would-be paleographers», *La Corónica* 16, 1987, pp. 1-42.
- «Salmà, el toro abigarrado, la doncella medrosa, Ka^Ḡb al-Aḥbār y el conocimiento del árabe de don Juan Manuel...», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36, 1988, pp. 853-78.
- «The underside of Arabic panegyric: Ibn Quzmān's (unfinished?) *zajal* núm. 84», en *Al-Qanṭara* 17, 1996, pp. 79-115.
- «The striptease that was blamed on Abū Bakr's naughty son...», *Homoeroticism in Classical Arabic Literature*, Nueva York, Columbia UP, 1997, pp. 94-139.
- PELLAT, C.: «Seriousness and Humour in Early Islam», *Islamic Studies* 2, 1963.
- ROSENTHAL, F.: *Humour in Early Islam*, Lieja, Brill, 1956.
- STERN, S.M.: «Studies on Ibn Quzmān», *Al-Ándalus* 16, 1951, pp. 379-425, reimp. *Hispano-Arabic Strophic Poetry* (ed. L.P. Harvey), Oxford, 1974, pp. 166-203.

ACTITUDES ANGLOSAJONAS HACIA EL HUMOR: LA CARACTERIZACIÓN DEL HUMOR OBSCENO Y SEXUAL EN LOS ACERTIJOS DEL *EXETER BOOK*

Jorge Luis Bueno Alonso
Universidad de Vigo

RESUMEN

En el presente trabajo se estudia la caracterización del humor obsceno y sexual en los acertijos del *Libro de Exeter*. Partiendo de una contextualización del humor en la Edad Media inglesa, con especial atención a las referencias humorísticas en la literatura del periodo anglosajón, y tras una introducción somera sobre el *Libro de Exeter* y el concepto de acertijo en inglés antiguo, este trabajo pretende describir el funcionamiento del humor en el grupo de acertijos de contenido sexual del *Libro de Exeter*, acertijos 25, 44, 45, 54 y 61. Tras definir dicha caracterización del humor, se ofrecerán unas reflexiones finales sobre la posible influencia que el humor presentado en los acertijos pudiera tener en la caracterización de otras formas humorísticas similares presentes en la cultura inglesa de nuestros días, herederas de lo expuesto en los enigmas del citado libro.

PALABRAS CLAVE: Poesía del inglés antiguo, acertijos del *Libro de Exeter*, poesía obscena y sexual.

ABSTRACT

After presenting a general approach to humour references in Medieval English Literature —paying special attention to the Old English period— and a brief overview on both the *Exeter Book* and the concept of riddle in Old English, this article intends to study how humour works in the sexual/obscene riddles from the *Exeter Book*: riddles 25, 44, 45, 54 and 61. After offering such analysis, some final reflections will be offered. The main aim of this final part is to consider if the way humour works in the riddles could influence other similar forms of humour present in contemporary English culture.

KEY WORDS: Old English poetry, Exeter Book Riddles, obscene and sexual poetry.

1. ¿HAY HUMOR «INGLÉS» ANTES DE GEOFFREY CHAUCER?: BREVES PRELIMINARES SOBRE EL HUMOR Y SU PRESENCIA EN LA LITERATURA DE LOS ANGLOSAJONES (440-1066)

Bien como forma de comunicación en la que un complejo estímulo mental nos ilumina, entretiene o provoca una risa refleja¹, bien como cualidad de la acción, del lenguaje o de la escritura que provoca entretenimiento de múltiples maneras²,

bien como aquello que nos hace reír o sonreír³, el humor siempre ha formado parte de los estudios humanísticos en toda su extensión y ha sido objeto de innumerables tipos de análisis que han intentado tanto definirlo como concepto cultural, antropológico, o filosófico, como catalogarlo de un modo práctico según sus funciones en las diversas artes. También se han dedicado un buen número de volúmenes a analizar la evolución del humor y de sus manifestaciones a lo largo de la historia, y la bibliografía sobre este particular es abundantísima. No es mi objetivo en estas páginas disertar sobre la concepción del humor, sino más bien adscribirme al amplio tema del humor en la Edad Media y contribuir a su caracterización dentro del campo de mi especialidad, la literatura inglesa medieval.

Dentro de los estudios de literatura inglesa medieval se suele dividir el periodo en dos grandes bloques que corresponden a las dos etapas lingüísticas que caracterizan la Inglaterra de entre mediados del siglo quinto y los años posteriores a la conquista normanda: *i.e.*, la literatura escrita en inglés antiguo (440-1100) y la literatura escrita en inglés medio (1100-1500)⁴. Cuando de humor se trata, parece que la crítica especializada siempre ha comenzado a analizar lo humorístico alrededor de la figura de Geoffrey Chaucer, cuya obra *The Canterbury Tales* constituye un compendio de casi todos los géneros literarios de la época —*i.e.*, ‘fabliaux’, ‘beast tale’, ‘fables’, ‘comic verse’, ‘romance’, etc.—, muchos de los cuales se introdujeron a partir de la llegada de los normandos a Inglaterra y tuvieron un alto contenido de entretenimiento y de humor. Es decir, parece que todo el humor empieza en 1066.

¿Quiere esto decir que no hay textos humorísticos con anterioridad al siglo XIV en la literatura inglesa? ¿No hay humor en la literatura inglesa antes de Chaucer? Por supuesto que sí, e intentar desentrañar el humor y lo cómico de la literatura de los anglosajones es una tarea difícil que ha preocupado a la crítica especializada pero de una forma muy marginal. Son numerosos los artículos sobre la risa y el humor en puntos concretos, versos aislados, palabras, referencias individuales dentro de

¹ «*Humour*, also spelled HUMOR, form of communication in which a complex mental stimulus illuminates or amuses, or elicits the reflex of laughter», *The New Encyclopaedia Britannica* (15th edition, 1989). En su vigésimo volumen, sección *macroaedia*, se incluye un artículo sobre *Humour and Wit* que desarrolla esta definición inicial y que constituye una breve introducción a dichos conceptos.

² «*Humour, humor*. 7a. That quality of action, speech, or writing, which excites amusement», *The Oxford English Dictionary* (2nd edition, 1989).

³ «One definition of humour is: ‘something that makes a person laugh or smile’». Así empieza Alison Ross el primer capítulo de su monografía *The Language of Humour*, Londres, Routledge, 1998, p. 1.

⁴ En lengua inglesa se suele utilizar la etiqueta «Medieval English Literature» para cubrir ambos periodos, tanto el del inglés antiguo —«Old English Period/Literature»— como el del inglés medio —«Middle English Period/Literature». A la hora de verter la etiqueta al español se suele distinguir incorrectamente entre «Literatura anglosajona» y «Literatura medieval», cuando en inglés «Anglo-Saxon Literature» se opone a «Middle English Literature», y no a «Medieval», que cubre ambos. Sobre la confusión que generan estos términos y sobre la explicación coherente de ellos, sigue siendo imprescindible y muy clarificador el trabajo de Bruce MITCHELL (1984).

obras más extensas, pero a nivel general hemos tenido que esperar al volumen recientemente editado por Jonathan Wilcox (2000) para tener el primer trabajo monográfico sobre el humor en la literatura del inglés antiguo en la historia de la crítica literaria. Esta tardanza solo revela que el mundo académico se centra mucho más en la literatura inglesa a partir del siglo XII —concentrando los esfuerzos, por razones de evidente importancia, en Geoffrey Chaucer— y se suele olvidar del periodo anglosajón.

En uno de los pocos trabajos que existen sobre el tema en nuestro entorno académico, Patricia Shaw (1985) ya expuso que, aun dejando de lado dicho periodo, tenemos numerosas muestras de humor en la literatura, desde el género del debate —*The Owl and The Nightingale*—, hasta las fábulas —*The Fox and The Wolf*— y los *fabliaux* —*Dame Sirip*—, pasando por ciertos escritos religiosos —*Ancrene Riwe*—, abundantes piezas del teatro medieval —*Abraham and Isaac*, *The Second Shepherd's Pageant*— o verso satírico —*The Land of Cokayne*—. Estos textos ya constituyen una buena muestra de los rasgos del humor que caracterizan los contenidos de la literatura inglesa medieval: sátira de las instituciones humanas, ironía social y personal, fuerte carga sexual, anticlericalismo, burla de los ideales caballerescos, del amor cortés, etc. A pesar de estos magníficos antecedentes, es evidente que con Geoffrey Chaucer el humor en lengua inglesa alcanza unas cotas de calidad y genialidad nunca antes conseguidas por texto literario alguno, como muy bien apunta Louis Cazamian (1952: 76): «Chaucer's humour is so rich and full that it reaches at one stroke a stage of development far beyond that of his own time». Sin embargo, uno puede seguir preguntándose por el amplísimo periodo literario del inglés antiguo y lanzar al aire la pregunta: ¿no tenían los anglosajones, pues, actitudes para y hacia el humor?

Quizás la respuesta puede comenzar a hallarse en la propia palabra, en el concepto mismo de humor. Dentro de la lista temática del *Thesaurus of Old English* de Jane Roberts, Christian Kay y Lynne Grundy (2000), el término «humor» no aparece listado en ninguno de los campos conceptuales en los que se divide el diccionario. Sí tenemos, sin embargo, abundantes referencias a lo gracioso, a lo cómico y sobre todo a la risa. En el apartado 8, «Emotion» (2000: 434-435), encontramos tres subapartados específicos dedicados a varios campos que denotan la existencia del humor y de la comicidad como algo que sí formaba parte del mundo conceptual anglosajón:

- a) La risa y palabras relacionadas: risa, carcajada —'hleahstor'—, risa escandalosa o desmedida —'cincung', 'ungemethleahstor'—, tendente a la risa o que provoca la risa —'hlagol', 'hleahstorbeare'—, cómico o divertido —'bismierlic'—, onomatopeya de la carcajada «ja, ja, ja» —'ha, ha', 'tæg tæg'—, etc.
- b) Hacer gracia y conceptos relativos: bromear, hacer gracia —'ceahhetung', 'gliw'—, hacer chistes o bromas —'gliwian', 'gamenian'—, burlarse de —'ahyscan', 'onhyscan'—, etc.
- c) Personas que hacen reír y términos similares: payaso, chistoso —'gliwere'— payasadas —'gaffetung', 'gliwung'—, burlón —'onhyscend'—, aquel que es dado a hacer chistes o bromas —'gegafspræce'—, aquel que nos hace reír —'hleahstorsmiþ'—, etc.



Como acabamos de ver, puede que no hubiera palabra para designar el humor pero, sin duda alguna, el concepto de lo cómico, de lo que produce risa y entretenimiento, de «complejo estímulo mental que nos ilumina, entretiene o provoca una risa refleja», existía en la sociedad de los anglosajones. Bien es verdad que en el mismo diccionario temático la cantidad de conceptos, términos o palabras que denotan tristeza, angustia vital y sentimientos relativos es bastante más numerosa debido a la condición de buena parte de la literatura anglosajona, que se suele calificar de sombría y solemne. Ya apuntaba Patricia Shaw (1985: 85) que la propia división tradicional de la literatura anglosajona entre poesía —épica, religiosa, elegíaca— y prosa —religiosa, didáctica, científica, legal— no parece «prestarse por su misma temática y convenciones a servir de marco favorable para la introducción de elementos humorísticos». No obstante, cuando uno lee las obras de los anglosajones no se puede evitar cierta tendencia a encontrar rastros de sarcasmo, de ironía o, incluso, de humor negro, conceptos que forman parte de lo que podríamos denominar ‘humor inglés’ en nuestros días. Si en textos como los poemas del discurso elegíaco encontramos antecedentes de la atmósfera gótica que poblará la literatura inglesa del siglo XIX, no son menos los textos donde se descubren visos de negra ironía y de humor bastante crudo y terrenal.

Dentro de la prosa que dejaron los anglosajones, las vidas de santos o hagiografías constituyen uno de los géneros más interesantes. En ellas tenemos un primer desarrollo artístico de la prosa, con ciertas figuras retóricas y de estilo heredadas de la poesía, que en alguna medida hacen que estas narraciones, en mi opinión, puedan ser consideradas algo así como los primeros cuentos cortos de la historia de la literatura inglesa. En este género, Ælfric es el maestro de la hagiografía inglesa y su obra *Lives of Saints*⁵ una de sus piezas maestras. Es evidente que el contenido religioso es el predominante en estas obras y que su estructura es similar en todas ellas (Treharne, 2004: 132): piedad y nobleza del santo, polarización absoluta del bien y del mal, secuencia de tortura y/o martirio del santo con abundantes detalles sangrientos, milagros por él obrados, confirmación de la veneración del santo que lleva al final de la narración. Sin embargo, tanto en la descripción de los detalles sangrientos, referidos a la muerte del santo, como en el relato de los muchos milagros obrados por él —concretamente en la descripción de los accidentes sufridos por quienes luego disfrutaban de los beneficios del milagro— podemos hallar

⁵ Esta obra que recoge diversas vidas de santos debió de ser escrita entre finales del siglo X y principios del siglo XI. La obra aparece en dieciocho manuscritos de los cuales solo seis recogen las de los santos ingleses —San Albano, Santa Ethelreda, San Swituno, San Osvaldo y San Edmundo—, sin duda las más conocidas, citadas y estudiadas de todas ellas. Sobre esta obra y todos sus pormenores —estilo, manuscritos, autor, edición del texto, traducción al español, etc.— contamos en nuestro entorno académico con una monografía indispensable al cuidado de Antonio BRAVO y Pedro GOZALO (1994), pues constituye el único estudio publicado sobre estas obras e incluye la, hasta la fecha, única traducción al español de dichos textos. A pesar de ser excesivamente literal en algunos pasajes, la traducción tiene el mérito de ser la única disponible en lengua española.

pequeños guiños irónicos o de cierto sarcasmo⁶. Como muy bien apunta Hugh Magennis en su ya clásico estudio sobre la risa en la literatura anglosajona (1992: 196), los malvados se ríen de los inocentes mártires, pero estos «laugh heroically in their defiance of torture and suffering and in scorn for their obdurate oppressors». Así, San Simón y San Judas se ríen del diablo y sus seguidores, San Lorenzo se ríe mientras le queman vivo e incluso se permite el lujo de hacer una ya famosa broma con semejante hecho, San Policarpo se ríe de la idea misma de pagar por obtener un milagro a cambio y San Vicente sonríe mientras le torturan. Tampoco podemos evitar mostrar cierta sonrisa cuando la cabeza de San Edmundo grita desde unas zarzas «¡aquí, aquí!» a los que buscaban su cuerpo tras ser decapitado por los vikingos, o cuando en la narración de la vida de San Osvaldo, Ælfric nos cuenta lo siguiente:

Eft siþþan ferde eac sum ærendfæst ridda be þære ylcan stowe and geband on anum claþe of þam halgan duste þære deorwurþand stowe and lædde forþ mid him þær he fundode to; þa gemette he gebeoras bliþe æt þam huse: he ahend þa þæt dust on ænne heahne post and sæt mid þam gebeorum blissigende samod. Man worhte þa micel fyr to middes þam gebeorum and þa spearcan wundon wiþ þæs rofes swyþe, oþþæt þæt hus færlice eall on fyre wearþ, and þa gebeoras flugon afyrhte aweg; þæt hus wearþ þa forburnon buton þam anum poste þe þæt halige dust on ahangen wæs: se post ana ætstod ansund mid þam duste and hi swyþe wundrodon þæs halgan weres gearnunga þæt þæt fyr ne mihte þa moldan forbærnan.

[Después, de nuevo, un cierto jinete que llevaba una misión estaba cruzando por el mismo lugar y tomó en un paño algo de la tierra bendita del glorioso lugar y lo llevó con él a donde se dirigía con prisa. Se encontró con algunos alegres camaradas en la casa, colgó la tierra en una viga alta y se sentó con los huéspedes que se regocijaban juntos. Había un gran fuego hecho en medio de los huéspedes y las chispas subieron hacia el techo enseguida y, de repente, la casa se convirtió toda en llamas y los huéspedes huyeron asustados. La casa se quemó enteramente excepto la viga donde se había colgado la tierra. Solo la viga permaneció intacta junto con la tierra, y ellos quedaron muy maravillados de los méritos del santo varón, puesto que el fuego no pudo consumir el saquillo de tierra⁷.]

Sin duda, cuando uno se pone a visualizar la situación al mismo tiempo que va leyendo, no puede evitar reírse de lo cómico de la escena, de la imagen de los camaradas anglosajones que ríen, se lo pasan bien, posiblemente bebiendo y haciendo juegos, que tienen que salir despavoridos al incendiarse la casa y que posteriormente se quedan asombrados viendo cómo lo único que se salva de las llamas es el saquito de tierra santa. En el *Old English Martyrology* Shari Horner (2000: 129)

⁶ Sobre el humor en las vidas de santos de Ælfric son muy interesantes, útiles y clarificadores los recientes trabajos de Shari HORNER (2000) y Hugh MAGENNIS (2000).

⁷ Tanto el texto original como el de la traducción están tomados de BRAVO & GOZALO (1994: 199, 229).



encuentra otro ejemplo similar en la historia de las santas Ágape, Chionia e Irene, cuando Dulcicio intenta violarlas:

þa sona swa he þa fæmnan geseah, þa wæs he onstered mid scondlice luste, ond he eode on nihtlice tid on þæt hus þær þa fæmnan to Criste hi gebædon, ond he þohte þæt he hi gebismrode; þær wæron inne geseted hweras ond pannan, ond he þa þurh godes miht wæs oncierred fram þæm fæmnum ond clypte þa hweras ond cyste þa pannan, þæt he wæs eall sweart ond behrumig

[Tan pronto como vio a las vírgenes, se excitó con vergonzante lujuria, y de noche entró en la casa donde las vírgenes rezaban a Cristo con la intención de desflorarlas. Por allí se habían colocado varias sartenes y cazuelas, y por el poder de Dios se alejó de las vírgenes, se abrazó a las cazuelas y besó las sartenes, poniéndose todo negro y tiznado⁸.]

La misma comicidad surge al visualizar esta escena, donde el pobre Dulcicio es incapaz de distinguir una joven mujer de una sartén grasienta. En este caso, la comicidad del equívoco es un recurso que se convertirá en tradicional en el humor literario y sirve de antecedente al uso que, por ejemplo, Geoffrey Chaucer hará de dicho recurso en *The Canterbury Tales*. Es obvio que quizás estos breves apuntes susciten más la risa en el lector moderno que en el oyente/lector de la época anglosajona. Sin embargo, aun siendo trazas de humor dentro de la literatura severa del periodo, sí son lo suficientemente interesantes para apuntar un incipiente uso del humor que encontrará total expresión en otros textos, como se verá más adelante.

En la poesía, son ya clásicas las referencias a la ironía sobre todo dentro de la épica, tanto en *Beowulf* como en *The Battle of Maldon*. Aunque este hecho ha sido comentado casi hasta la saciedad por toda la crítica contemporánea, de nuevo es Patricia Shaw (1985: 86-87), quien mejor resume estas referencias que se encuentran a la vista de cualquiera que se acerque con un mínimo espíritu crítico a la literatura anglosajona:

El texto [*The Battle of Maldon*] aquí reproducido tiene tintes irónicos, y estos están particularmente explícitos en, por ejemplo, el deseo expresado de que los vikingos, habiendo venido de tan lejos, no tengan que marcharse «unbefohtene» [sin luchar], en la utilización del verbo «geseman» [reconciliar] en este contexto de relaciones bélicas... No carece de tintes irónicos *Beowulf*; donde leemos, por ejemplo, que un monstruo marino, después de que le hubiera dado muerte un seguidor de Beowulf, «nadaba peor en el mar» y que el empeño del dragón en defender su tesoro «de nada le iba a servir». Más cerca del sarcasmo que de la ironía tal vez está la respuesta de Beowulf a los improperios que le lanza Unferð, donde insinúa que si éste fuera tan valiente como dice ser, el monstruo Grendel no hubiera podido causar en Heorot todos los estragos que en realidad causó.

⁸ La traducción es mía. El texto original está tomado de George HERZFELD (1900: 52-53).



La risa en el periodo anglosajón, pues, puede ser símbolo de satisfacción, de hostilidad, de triunfo, de desdén, de felicidad, de prosperidad o de maldad (Magennis, 1992). Aunque en ocasiones la risa se emplee como rasgo definitorio del mal en contraposición con el buen obrar cristiano, es innegable que en buena parte de la poesía anglosajona la risa —y el humor por extensión— se califica como algo inherentemente humano, como un rasgo definitorio del individuo en sociedad. Siempre que en los textos anglosajones se describe la interacción social de la aristocracia, protagonista de buena parte de los poemas del inglés antiguo —sobre todo alrededor de ese centro vital de la vida del *comitatus* anglosajón que era el ‘meadhall’—, se caracteriza por la música y la frecuente compañía de la risa y del humor⁹. Lo que en soledad y exilio, abandonado en medio de mares gélidos y adversos, recuerda el protagonista de *The Seafarer*, una de las más poderosas composiciones anglosajonas del discurso poético elegíaco, no es una atmósfera bélica o severa, sino el agradable entorno del salón anglosajón, los buenos ratos con sus camaradas, la ‘hleahfor wera’ (v. 20), la risa de los hombres que le hace recordar ese lugar alegre dejado atrás. Es evidente que el humor formaba parte de la concepción del mundo de los anglosajones.

Sin embargo, la afirmación que acabo de realizar no puede estar solo construida a base de referencias sueltas, de rasgos aislados que forman parte de textos de otra consideración. ¿Se han perdido todos los textos en inglés antiguo que pudieran haber tenido un carácter más profano, lúdico o terrenal? ¿No queda nada que sea totalmente divertido? Solo unos textos, los *riddles*, acertijos o enigmas contenidos en el *Exeter Book*, han sido considerados por los especialistas como humorísticos, y dentro de ellos, apenas unos pocos poemas, pero suficientes para seguir demostrando que el humor existía en su manifestación más humana y lúdica dentro del mundo anglosajón: es decir, el humor construido con lo sexual y los juegos de doble significado. Todo lo mencionado hasta el momento nos ha servido de antecedente, de lógico y necesario prólogo para considerar a continuación estos textos misteriosos, enigmáticos y muy humanos donde el humor más brillante de los anglosajones quedó reflejado para la posteridad. De su análisis, contextualización y caracterización me ocuparé en el siguiente apartado.

2. RÆD HWÆT IC MÆNE: LO OBSCENO Y SEXUAL EN LOS ACERTIJOS DEL EXETER BOOK

¿Qué son entonces los *riddles* o acertijos?¹⁰ En la *Blackwell Encyclopaedia of Anglo-Saxon England*, Jonathan Wilcox (1999: 393) describe los acertijos anglosajones

⁹ Una representación excelente de dicho ambiente se puede encontrar en las escenas de *The 13th Warrior*, film dirigido en 1999 por John MacTiernan, que constituye una magnífica reconstrucción de la sociedad anglosajona descrita en *Beowulf*.

¹⁰ Para iniciarse en el estudio de los acertijos anglosajones es muy útil la bibliografía de Robert Hassenfratz (2004).



en la correspondiente entrada como «mostly short poems (usually about a dozen lines, although occasionally extending to over a hundred) which describe aspects of the Anglo-Saxon World in enigmatic ways». Es decir, son acertijos a modo de poemas relativamente breves que invitan al lector/oyente a identificar un objeto, un fenómeno natural, un animal o un proceso que se describe de un modo misterioso, enigmático y generalmente lúdico. Los acertijos anglosajones se insertan sin ninguna duda en la gran tradición de la adivinanza presente en la práctica totalidad de las culturas del planeta a lo largo de la historia y que evidentemente sigue atrayendo al ser humano. Las metáforas, los símiles, los puzzles, las historias de detectives, todo ello tiene la intención de representar las cosas de un modo distinto al que en verdad son. Desde el acertijo de la esfinge de Tebas hasta los enigmas de Simposio pasando por las adivinanzas infantiles o los textos egipcios, hindúes o del Corán, de la Biblia, o de la mitología griega, siempre hemos tenido textos o inscripciones donde se ha ocultado la naturaleza de los conceptos para plantearnos un reto que nos lleve a una solución, a varias o a ninguna. En la literatura anglosajona los acertijos son parte indispensable de los recursos estilísticos de la poesía del inglés antiguo, pues una de sus figuras retóricas más utilizadas —los ‘kenningar’— no eran sino metáforas a modo de adivinanzas en miniatura. Cuando el poeta de *Beowulf* se refería al mar como ‘swanrade’ (el sendero de la ballena) o al cuerpo como ‘banhus’ (la morada de los huesos) o al poeta como ‘hleahtorsmiþ’ (hacedor de risas), ¿qué estaba haciendo sino una adivinanza reducida? O, dicho de otro modo, ¿qué es un acertijo sino un ‘kenning’ expandido a lo largo de varios versos?

Conservamos un total de 96 acertijos en la literatura anglosajona y todos ellos se encuentran en un único manuscrito que se conserva en la Biblioteca Catedral de la Catedral de Exeter (MS 3501) y que es normalmente conocido como *Exeter Book* o *Codex Exoniensis*. Este volumen es uno de los cuatro manuscritos principales que recogen la mayor parte del corpus poético anglosajón —junto con el *Vercelli Book*, el *Junius 11*, y el *Cotton Vitellius AXV*—, y que pasó a formar parte de los fondos de la Catedral de Exeter tras su donación por parte del primer obispo de dicha sede, Leofric, en 1072. Por los rasgos lingüísticos de lo que allí aparece y por la homogeneidad de su escritura, hay un común acuerdo en fechar su composición alrededor de finales del siglo X y en considerar que hubo un único copista en su redacción¹¹. El manuscrito aparece en el libro de registro de la catedral con la ya conocida entrada que lo define como «mycel Englisc boc be gehwilcum þingum on leoðwisan geworht» o, lo que es lo mismo, un gran libro inglés sobre diversas materias compuesto en verso. El carácter misceláneo de la colección es uno de sus rasgos

¹¹ Para profundizar en cuestiones codicológicas relativas al manuscrito la referencia más reciente y actualizada es la introducción de Bernard J. MUIR (2000:1-41) a su excelente edición crítica en dos volúmenes, que sustituye a la ya clásica, aunque indispensable, de George KRAPP y Elliott VAN KIRK DOBBIE (1936). Sobre Leofric y el *Exeter Book* en su contexto histórico se recomienda consultar los trabajos de Frank BARLOW (1972) y Patrick CONNER (1993).

más significativos y la distingue de los otros manuscritos capitales de la literatura anglosajona. Es una antología de poesía en inglés antiguo que recoge desde poemas alegóricos cristianos hasta poemas paganos germánicos, pasando por textos de carácter elegíaco y otros poemas de diversa índole. Es dentro de esta miscelánea donde hallamos los acertijos, distribuidos en dos grupos que aparecen mezclados entre el resto de los textos: primero del acertijo 1 al 59, varias páginas más adelante el acertijo 60 y una versión distinta del 30 y, al final del manuscrito, el grupo del 61 al 95¹². Por encontrarse en su término es más que probable que hubiera más acertijos en los folios finales. Sabemos que un número indeterminado de páginas no han llegado a nuestros días por diversos motivos, desde el lógico paso del tiempo hasta un incendio que dañó los últimos catorce folios, pasando por claras muestras de un uso indebido del códice, que nos revelan que durante un tiempo se utilizó como tabla de cortar y como soporte de recipientes con cerveza. Como sucede con muchos otros manuscritos medievales, su supervivencia es casi un milagro.

Es evidente que, a pesar de estar incluidos en un manuscrito de finales del siglo X, la composición de estos enigmas tuvo lugar desde mucho antes, algunos críticos afirman (Crossley-Holland 1993: XIII; Krapp & Dobbie 1936: LXVII) que desde el siglo VIII, y su autoría es evidentemente diversa. Por su condición de poemas breves de carácter lúdico su transmisión oral tuvo que ser frecuente y bastante popular. Su popularidad puede ser una de las razones para su inclusión dentro de una colección miscelánea muy conectada con la cultura monacal. La propia palabra *riddle* deriva del verbo anglosajón «*rædan*» —‘explicar’, ‘guiar’, ‘aconsejar’ y, en un sentido amplio, ‘enseñar’, ‘presentar lo antiguo en nuevas formas’—, de ahí que acertijos y poemas de índole similar jugaran, sin duda, un papel de importancia en procesos de aprendizaje, y fueran usados no solo como forma de entretenimiento sino también como instrumento educativo.

Los 96 acertijos que conservamos son todos ellos una fuente de información muy entretenida sobre el mundo anglosajón. Su estilo de composición sigue las reglas tradicionales de la poesía anglosajona; es decir, versos compuestos según cinco posibles tipos de pie métrico y formados por cuatro acentos primarios, distribuidos en dos hemistiquios, donde al menos dos de ellos están unidos entre sí por la aliteración, y de estos uno invariablemente es el que ocupa la primera posición del segundo hemistiquio. En cuanto al contenido, los acertijos se agrupan en tres grandes conjuntos que presentan adivinanzas populares, adivinanzas literarias y acertijos que aúnan ambas condiciones. En este universo encontramos acertijos referidos a la guerra y a las armas —espadas, cascos, armaduras—, al trabajo del copista —libro, mesa, papel, manos y pluma—, a instrumentos musicales, a conceptos pertenecientes al mundo germánico o al mundo monacal, a objetos cotidianos de la

¹² La numeración corresponde simplemente al orden de aparición en el *Exeter Book*. Desde su primera edición, la clásica de KRAPP & DOBBIE (1936); dicha numeración tiende a mantenerse entre la crítica especializada a la hora de hacer referencia a los textos.



vida diaria —cubos, taburetes—, a elementos naturales —ríos, peces, cisnes, bosques, plantas—, o a textos que probaban el conocimiento de la escritura rúnica en aquel que los leyera. El tipo de redacción siempre es similar: bien un narrador nos describe el objeto y nos reta a adivinarlo, bien el objeto o el concepto mismo nos hablan¹³, mencionando sus características y retándonos a adivinar su nombre. El poema siempre concluye con varias fórmulas que establecen el reto: ‘adivina cómo me llamo’, ‘di cuál es mi nombre’, etc. El hecho de que los acertijos del *Exeter Book* no incluyan una solución escrita para cada acertijo es, sin duda, otro de los aspectos que resalta su naturaleza críptica y constituye uno de los motivos que han movido a la crítica especializada a estudiarlos durante años con sumo interés.

Entre toda esta miscelánea de objetos y conceptos nos encontramos, sin embargo, con un grupo de poemas que tienen otro sentido oculto además del evidente o del esperable dentro de su grupo. Son textos que no encajan del todo en el modelo didáctico mencionado anteriormente y que se inclinan más al aspecto lúdico. Son unos pocos poemas que, aun acercándose de diversa forma al material que tratan, tienen algo en común: el sexo, descrito con humor y posiblemente con el objetivo directo de provocar la sonrisa en el lector oyente. Aunque a veces se incluyen algunos más de dudosa consideración, son los acertijos 25, 44, 45, 54, y 61 los que conforman este grupo con contenido sexual. Todos ellos presentan el rasgo del «double entendre», doble significado, pues conducen al lector hacia una solución obvia y embarazosa, que solo puede ser de carácter sexual, al mismo tiempo que ofrecen en su lugar una posible alternativa totalmente inocente. Cómo funciona este «double entendre» y cómo se articula el humor en estos textos es lo que se ofrecerá a continuación.

El acertijo 25¹⁴, quizás uno de los más conocidos y citados de toda la literatura anglosajona, expone lo siguiente:

Ic eom wunderlicu wiht, wifum on hyhte,
 neahbuendum nyt; nængum sceþþe
 burgsittendra, nymþe bonan anum.
 Staþol min is steapheah, stonde ic on bedde,
 neoþan ruh nathwær. Neþeð hwilum
 ful cyrtenu ceorles dohtor,

Soy un ser fantástico, para alegría de las mujeres,
 útil a los vecinos. No daño a ningún
 habitante de los burgos, excepto al que me mate.
 Mi lugar es muy alto, encima de la cama,
 por debajo algo peludo. A veces una muy hermosa
 hija de un campesino se aventura,

¹³ La noción de un objeto inanimado hablando con voz propia no era nada ajena a la cultura anglosajona. Tenemos numerosos ejemplos de esta práctica como mecanismo literario, desde las inscripciones en la cruz de Ruthwell —donde la cruz en primera persona narra las imágenes que en ella aparecen— hasta la leyenda grabada en la joya de Alfredo —donde la inscripción reza «Alfred mec heht gewyrca»: ‘Alfredo ordenó que me hicieran’—.

¹⁴ El texto anglosajón está tomado de la edición de KRAPP & DOBBIE (1936: 193, 205-8, 229) cotejada con la moderna edición de MUIR (2000: 303, 319, 323, 359-361). Para la traducción al español he utilizado la única disponible y publicada hasta la fecha al cuidado de Bernardo SANTANO & Adrian BIRTWISTLE (1992: 109, 159, 160, 179, 193, 195).

modwlonc meowle, ræseð mec on reodne, fegedð mec on fæsten. mines gemotes, wif wundenloc.	þæt heo on mec gripeð, reafað min heafod, Feleþ sona seo þe mec nearwað, Wæt bið þæt eage.	orgullosa doncella, a agarrarme, se precipita sobre mi rojez, me saquea la cabeza, fija con firmeza sobre mí. De inmediato siente mi encuentro cuando me aprieta, mujer de pelo rizado, húmedo está el ojo.
---	--	---

¿Cuáles son las soluciones esperables de este acertijo? Aunque se han propuesto varias, la respuesta inocente aceptada por todos es «cebolla». Es evidente que la solución de índole sexual que se encuentra aquí es «pene». Como todos los dobles sentidos de estos textos, aquí el juego humorístico se construye alrededor de una identificación entre las propiedades físicas de la cebolla, los efectos que causa en aquellos que la consumen, y cómo se recolecta, y el aspecto del pene junto con la descripción de juegos de carácter sexual que lo involucran —i.e, juegos previos al acto sexual, masturbación—. Así, el humor surgiría de la confusión entre un discurso de índole elevada o neutra y otro de corte más obsceno, creándose una cierta incongruencia entre la solución sexual y la respuesta más o menos educada. En ocasiones se observa un uso deliberado del doble sentido léxico de algunos términos, como en el caso de ‘stapol min is steapheah, stonde ic on bedde’ —‘mi lugar es alto, estoy tieso en la cama’— donde la palabra ‘bedde’ hace referencia tanto a la cama o al lecho donde uno duerme o retoza, como al lecho natural, el ‘flower bed’ o macizo de tierra donde se plantan y nacen los vegetales. En la mayoría de los casos, como muchos críticos han señalado, el éxito de un chiste recae en la habilidad de encontrar semejanzas entre cosas que aparentemente no las tienen.

El siguiente texto en orden de aparición es el número 44, que dice como sigue:

Wrætlic hongað freaun under sceate. Bið stiþ ond heard, þonne se esne ofer cneo hefeð, mid his hangellan þæt he efenlang ær	bi weres þeo, Foran is þyrel. stede hafað godne; his agen hrægl wile þæt cuþe hol heafde gretan oft gefylde.	Espléndida cuelga junto a las ingles, bajo la capa del señor: está perforada en el frente. Es tiesa y dura, es firme. Cuando el hombre sus propias vestiduras levanta sobre las rodillas, desea alcanzar, con lo que cuelga, aquel orificio que a menudo antes llenó con igual medida.
---	--	--

Si en el acertijo anterior el objeto se describía a sí mismo y a sus propiedades en una personificación poética muy común en el resto de textos que componen la colección del *Exeter Book*, aquí tenemos a un narrador que nos describe de una forma muy directa y cruda un objeto y sus características más relevantes. Este hecho descriptivo hace que, ya desde la primera línea, la risa sea tanto más escandalosa que en el acertijo anterior cuanto más inocente es la respuesta simple. Es evidente que estamos hablando de una llave, de su posición en el cinturón debajo de la ropa, de



su composición física y de uno de sus usos más habituales, es decir, introducirse en una cerradura para abrirla. Aun hoy en día el mecanismo del humor en este acertijo es tan gráfico como lo pudo haber sido en el siglo X, pues la solución sexual vuelve a ser de nuevo «pene». La confusión radica en la aparente similitud entre los rasgos descritos de la llave y la ubicación del pene en el cuerpo masculino, su aspecto en erección, y uno de sus usos sexuales más habituales, es decir, la penetración. Un gran número de chanzas obscenas contemporáneas llevan esta metáfora dentro de su contenido, y en esta ocasión casi le resulta más complejo al lector de nuestros días hallar la respuesta inocente que reparar en el chiste obsceno. Sin embargo, por lo que tenemos en otros textos y por lo que aparecerá en la literatura posterior, el lector oyente anglosajón no tendría problemas en mostrar una sonrisa maliciosa con este acertijo. De hecho, incluso tenemos alguna imagen de la época que serviría muy bien de soporte a este texto. Como muy bien apunta James Grout (2004), en el famoso tapiz de Bayeux —tapiz de lino que describe en 72 escenas la batalla de Hastings¹⁵— tenemos un curioso dibujo marginal donde se ve a un hombre desnudo cuyos genitales ‘cuelgan espléndidos junto a las ingles’¹⁶. La aparición de estos rasgos de humor dentro de una obra artística de objetivos serios puede ser muy similar a la inclusión de estos textos sexuales dentro de una miscelánea poética de origen monástico.

El siguiente texto de la colección expone una nueva variante de lo visto hasta ahora. El acertijo 45 se articula de la siguiente manera:

Ic on wincle gefrægn þindan ond punian, on þæt banlease hygewlonc hondum, þrindende þing	weaxan nathwæt, þecene hebban; bryd grapode, hrægle þeahte þeodnes dohtor.	Oí que algo crecía en un rincón, se hinchaba y erguía, y levantaba su cubierta. Esa cosa sin hueso con sus manos tomó la orgullosa mujer; y con su vestidura cubrió la cosa hinchada la hija del señor.
--	--	---

Aquí nos encontramos nuevamente con un narrador que nos describe en cinco versos ciertas propiedades de crecimiento de un objeto sin hueso que una mujer puede coger en sus manos, cuando está bien hinchado, y cubrir con sus ropas. Algo tan inocente como la masa de pan puede confundirse por virtud del doble significado y la metáfora cómica en un pene. Aunque sucede lo mismo en los

¹⁵ Sobre el tapiz de Bayeux la bibliografía es muy abundante. Por citar dos referencias básicas, son muy recomendables tanto el volumen de David WILSON (1985) sobre la obra completa como el artículo de M^a. Socorro SUÁREZ, Juan TAZÓN y Rubén VALDÉS (1989), muy adecuado para hacerse una idea general sobre el tapiz y sus contenidos.

¹⁶ Como pie de la imagen, James GROUT (2004) señala: «What more appropriate image to illustrate the sexual nature of some Anglo-Saxon riddles than this enigmatic scene from the Bayeux Tapestry».

textos anteriores, es especialmente interesante el juego léxico que se establece con los recursos aliterativos propios de la poesía anglosajona en este acertijo. Las palabras claves de cada verso son las que están unidas por un esquema aliterativo al mismo tiempo que llevan los acentos principales y resaltan aquellos términos inequívocamente ambiguos. Tales son los casos de ‘þindan’, ‘þunian’, ‘þecene’ en el verso 2, o de ‘þrindende’, ‘þing’ y ‘þeodnes’ en el último verso.

Pero no solo de penes vivía el humor anglosajón del *Exeter Book*, pues en el siguiente acertijo —número 54— tenemos esta interesante descripción:

Hyse cwom gangan, stondan in wincsele, hror hægstaldmon, hrægl hondum up, hyre stondendre worhte his willan; þegn onnette, tillíc esne, æt stunda gehwam werig þæs weorces. under gyrdelse ferðþum freogað	þær he hie wisse stop feorran to, hof his agen hrand under gyrdels stíþes nathwæt, wagedan buta. wæs þragum nyt teorode hwæþre strong ær þon hio, Hyre weaxan ongon þæt oft gode men ond mid feo bicgað.	Un joven se acercó a un rincón donde sabía que ella estaba; el guerrero se adelantó con vigor, su propia vestidura se levantó con las manos, empujó bajo el cinturón con algo duro, según ella estaba allí, hizo lo que deseaba; ambos se agitaban. El hombre se apresuraba; a veces era útil, buen sirviente; aunque era fuerte a veces se cansaba antes que ella, agotado por el trabajo. Bajo el cinturón en ella comienza a crecer lo que los hombres buenos a menudo aman de corazón y compran con dinero.
---	---	--

Usando las palabras de Kevin Crossley-Holland (1993: 106), este acertijo posee uno de los más ingeniosos y eficaces usos de la doble intención sexual de todo el grupo. Está claro que todos estos acertijos juegan con una avanzada comprensión sobre la naturaleza simbólica del lenguaje. Se prepara un discurso lingüístico complejamente ambiguo para que el lector/oyente descifre con su ingenio basado en el lenguaje el significado adicional que de inmediato viene a la mente. Y este texto es un ejemplo de maestría en el manejo del doble sentido, pues consigue un equilibrio muy adecuado entre la propuesta adecuada e inocente —‘mantequera’— y la solución de carácter sexual, ‘coito/acto sexual’. Las metáforas de movimiento en este caso son las desencadenantes básicas —‘acercar’, ‘adelantar’, ‘empujar’, ‘mover’, ‘apresurarse’— de la comicidad, al ser compartidas tanto por la descripción física del acto sexual como por el efecto de agitar la mantequera. También tenemos recursos propios de la poética anglosajona, pues de nuevo aparecen no solo ciertas referencias —*i.e.* la situación de los genitales bajo el cinturón— que dentro de este subgénero del acertijo con doble significado podrían muy bien considerarse fórmulas fijas, sino también combinaciones de palabras clave mediante la aliteración —‘hror’, ‘hægstaldmon’, ‘hof’, ‘hrægl’, ‘hondum’, ‘hrand’— que causan un efecto cómico de cierto tono onomatopéyico que resalta la metáfora de movimiento anteriormente mencionada.

En este acertijo también hallaríamos la misma metáfora de la penetración que anteriormente apareció en el texto 44 y, al igual que allí, la explicación cognitiva

de la diferenciación sexual descrita por Francisco Cortés y Margarita Mele (2000: 28) es especialmente útil:

1. Image schematic model: CONTAINER MODEL

1.1. Metaphoric model: MALE is INTO/Woman is IN
LUST is WAR

Males are aggressive penetrators of female containers

1.1.1. Metonymic models: WEAPON is MAN
RECEPTACLE is WOMAN

En este texto no solo se puede distinguir perfectamente el modelo descrito sino que, a diferencia del acertijo 44, donde solo se usaba la metáfora de la penetración, aquí aparece en su totalidad al utilizarse, como se observa en el esquema siguiente, todos los campos del modelo:

<i>CONTAINER MODEL</i>	<i>Mujer como receptora</i>	<i>Mantequera como 'female container'</i>
MALE IS INTO	Hombre como introductor = 'aggressive penetrator'	
WOMAN IS IN	Mujer como receptora	Mantequera como 'female container'
LUST IS WAR	Hombre / guerrero armado	
	Acto sexual 'Guerra'	Batir manteca como acto violento
	Mujer como receptora	Mantequera como 'female container'

Junto con lo expuesto anteriormente a otros niveles, este modelo y las comparaciones que establece en el texto son la base de la ambigüedad que desencadena la comicidad de este acertijo tan efectivo.

El acertijo 61, siguiente texto de la lista, le da otra vuelta de tuerca a la cuestión metafórica de la introducción de algo en un receptáculo que lo acoge con calidez. El texto es el que sigue:

Oft mec fæste bileac ides on earce, folmum sinum holdum þeodne, Siðþan me on hreþre niopþan upweardne, Gif þæs ondfengan mec frætweodne ruwes nathwæt.	freolicu meowle, hwilum up ateah ond frean sealde, swa hio haten wæs. heafod sticade, on nearo fegde. ellen dohte, fyllan sceolde Ræd hwæt ic mæne.	A menudo una doncella hermosa, una dama, me encerraba firme en un baúl. A veces me sacaba con sus manos y me daba a su señor, un buen jefe, según se lo ordenaba. Después, en mi pecho metía la cabeza, de abajo hacia arriba me sujetaba con firmeza. Si la fuerza del que recibe prevelece, adornado, algo peludo debía llenarme. Adivina lo que quiero decir.
--	---	--





En este caso la estructura del acertijo nos muestra un objeto que habla de él mismo, como ocurría en anteriores ocasiones. El juego metafórico de la «introducción» se basa, por ejemplo, en verbos como ‘sacar’, ‘meter’, ‘dar’, ‘sujetar’, ‘llenar’, o en frases completas como ‘*fyllan sceolde ruwes nathwæt*’ —‘algo peludo debe llenarme’—, además de otros recursos ya vistos en los textos anteriores. Lo cómico del doble significado vuelve a centrarse en temas de tipo léxico que generan ambigüedad e incongruencia tendente a provocar el pensamiento obsceno en el lector/oyente. Este es otro rasgo común en la mayoría de estos acertijos, pues aunque jamás se haga referencia explícita al término sexual, la imagen de lo obsceno aparece irremediabilmente en la mente de aquel que intenta descifrar el acertijo. La visualización de lo obsceno¹⁷ es inherente a la descripción realizada en el texto, y posibilita que, siguiendo la descripción ofrecida, el lector/oyente pueda considerar dos opciones: una inocente —‘casco’— y otra obscena —‘vagina’—. La inocente es prototípica de un momento clásico en la poesía épica, pues tenemos a una dama que antes de la batalla saca el casco de su guerrero anglosajón y se lo pone en la cabeza. En la obscena, la dama descubre su sexo al amante para que este lleve a cabo la penetración. Como vemos, aunque algo menos elaborado, la caracterización del humor en este acertijo tiene una estructura similar al *riddle* anterior.

Hasta aquí llegarían los acertijos que, claramente y de un modo inequívoco, juegan con el doble sentido y con el equilibrio entre lo abiertamente inocente y lo implícitamente obsceno y sexual. La caracterización del humor se lleva a cabo en todos ellos de igual modo pero refinando y adaptando en cada caso particular los mecanismos que causan lo cómico. En ocasiones, además de estos textos, también se citan otros acertijos cuya pertenencia al grupo sexual/obsceno no está muy clara, bien porque aparecen incompletos o dañados en el manuscrito, bien porque resaltan otras intenciones temáticas más evidentes. En este caso se encuentran acertijos como el 62 —que puede ser tanto una flecha ardiendo, un atizador, un pene o el acto de masturbarse— o el 12 —que puede describir tanto la elaboración del cuero como a una esclava galesa de pelo oscuro que se está masturbando, solución esta que, aunque bien demostrada por algunos críticos (Rulon-Miller, 2000), siempre ha sido muy controvertida—.

De todos modos, este pequeño grupo de acertijos de índole ambigua es más que suficiente para ver parte del funcionamiento del humor en la sociedad anglosajona. Los acertijos son un problema a veces sin solución, a veces con muchas opciones, y en esa ambigüedad radica no solo el secreto de su éxito como textos que se siguen leyendo con agrado sino también lo satisfactorio de su construcción como poesía cargada de humor. Como muy bien señala D. K Smith (2000: 98):

They are presented as a puzzle with a solution. There is a description that seems to call for an answer, or rather, the puzzle is the answer. The question can be successfully

¹⁷ Sobre lo visual y lo obsceno en un ambiente monacal se recomienda la consulta del estudio de Anthony WEIR & James JERMAN (1999).

resolved only by withholding the solution. In each case the answer exists in its own absence, in what cannot be said. The correct sexual words cannot safely be voiced; they can only be imagined. The riddles' full meanings can only be implied. They offer wildly divergent and contradictory solutions [...] And in the end they succeed in constructing a delicate balance of knowing and unknowing, a way simultaneously hiding and revealing what we both desire and fear, a way of maintaining two conflicting visions which can only be help together by laughter.

Todo esto nos sirve para seguir haciéndonos preguntas sobre su importancia tanto para la cultura de su tiempo como para el humor en lengua inglesa en general. Ordenar de alguna manera estas preguntas y reflexiones es lo que se desarrollará de modo breve en las consideraciones finales que se ofrecen a continuación.

3. CONSIDERACIONES FINALES: LA HERENCIA CULTURAL DE LA *HLEAHTOR WERA*

Todos los textos que acabamos de ver contribuyen a construir la caracterización del humor que posiblemente formó parte del mundo de las ideas anglosajón. He intentado revisar las actitudes anglosajonas hacia el humor, dentro del contexto general del humor en la edad media inglesa, y en particular he pretendido realizar una descripción somera pero suficientemente clarificadora de la única muestra textual con intenciones humorísticas directas en la literatura anglosajona. Sin embargo, todavía hay muchas cosas que ni sabemos ni están claras. Para algunas preguntas no tenemos aún las claves que les den respuesta: ¿cómo es posible que estos textos obscenos, sexuales y cómicos sobrevivieran sin ser borrados o enmendados por los monjes que los copiaron, integrantes de una cultura monacal que prohibía al mismo tiempo el sexo y el humor? ¿Ese mantenimiento implicaría que los textos tenían una función importante y debían ser conservados? ¿Cuál sería su puesta en escena a nivel social? ¿Habría más textos no ya poéticos sino narrativos con los mismos rasgos de humor?

Lo que sí está claro es que estos textos presentan mecanismos de humor que se han seguido utilizando como recurso cómico a lo largo de la historia de la literatura y que continúan usándose hoy en día tanto en textos literarios como en otros productos culturales desde la publicidad al cine. La exposición de lo obsceno y sexual en los acertijos del *Exeter Book*, del tabú del sexo y de su uso cómico, ha servido en cierta medida como antecedente de muchas otras formas de humor contemporáneo. Algo tan típicamente inglés como los *limericks*, chistes en forma de verso que presentan siempre la misma estructura, son claros derivados de esta forma de hacer humor con acertijos poéticos que muestra tanto formas inocentes como textos de índole sexual:

On the internet they found romance,
That put both in a hot sexual trance,

There was a young lady of Ryde
Who ate some green apples and died;

But each had a gripe,
About having to type,
With a hand stuck down into their pants¹⁸.

The apples fermented
Inside the lamented,
And made cider inside her inside¹⁹.

Del mismo modo el acertijo como posibilidad de estructura cómica se sigue utilizando hoy en día en la construcción de chistes del tipo «¿En que se parece (X) a (Y)? En que...» (Chiario, 1996: 69). Y dentro de la representación fílmica del humor, ese paradigma del humor inglés que forman los *Monty Python* nos ofrece un ejemplo de acertijo como rasgo típico de lo cómico en la Edad Media. En una de las escenas finales de su homenaje cómico a la Edad Media, *Monty Python and the Holy Grail* (1974), Sir Galahad, Sir Arthur, Sir Robin y Sir Bedevere se encuentran, en un puente que deben cruzar, con un misterioso guardián que les presenta un acertijo que deben resolver:

BRIDGEKEEPER

Stop!

LAUNCELOT stops. The KNIGHTS watch anxiously. ARTHUR sniffs briefly and glances momentarily down at ROBIN'S lower armour.

BRIDGEKEEPER

Who approacheth the Bridge of Death

Must answer me

These questions three

Ere the other side he see!²⁰

Evidentemente, si las respuestas son incorrectas una misteriosa fuerza los arrojará al precipicio situado bajo el puente. La caracterización del humor en esta escena se basa por completo en el acertijo, su resolución, la ruptura de las reglas clásicas —las preguntas cambian cada vez— y su inesperado final, pues es el propio guardián del puente el que cae en su propia trampa y es arrojado al abismo sin fondo.

Todos estos ejemplos contribuyen a la puesta al día de la herencia cultural que hemos recibido de la 'hleahfor wera', de aquella risa de los anglosajones que aún sigue resonando en su literatura. Aunque, como vimos al inicio de estas páginas, la literatura anglosajona siempre ha estado rodeada de un halo sombrío y tenebroso, la lectura de textos como los que hemos considerado a lo largo de estas páginas hace que nos sigamos cuestionando esas tinieblas, como muy bien apunta John D. Niles (2000: 16), en palabras que comparto por completo:

¹⁸ Tomado de R.W. BIRCH. (1998): *Improper Limericks: An Original Bawdy Collection*, Access Publishers Network.

¹⁹ Tomado de la monografía de Delia CHIARIO (2000: 59) citada en la bibliografía final.

²⁰ Tomado de John CLEESE *et al.* (2002): *Monty Python and The Holy Grail*, Screenplay, London, Methuen, 81.

And yet when one scans the corpus of Old English literature, images of laughter, pleasure and amusement abound. One may well ask to what extent the doom and gloom that are often assumed to have been the usual tenor of life in those times are products of the modern construction of Anglo-Saxon studies rather than something embedded in the Anglo-Saxon psyche itself. After all, it is we and not the early English who have canonized such works as I have named while neglecting any number of other works that are emotionally less austere, such as the riddles with their earthy play, the poem of the phoenix in its happy land, or the Advent hymns with their mystical bliss.

Debemos quedarnos, pues, con lo que tenemos, los acertijos, e integrarlos dentro del canon literario como paradigmas del humor de la época que, en cierto modo, no dista tanto del humor en nuestros días. Textos como estos nos ayudan, sobre todo desde un punto de vista docente, a explicar cómo los temas de la literatura medieval no están tan alejados del lector del siglo XXI y a ver cómo mucho de lo que hoy somos está íntimamente relacionado con lo que fuimos en épocas pasadas. Mientras nos adentramos como exploradores, tanto del humor como de otros temas, en ese país extraño y desconocido que es el pasado, los medievalistas seguiremos teniendo mucho que hacer en los tiempos venideros. En nuestra tarea, al ver nuestros esfuerzos por —reinterpretando a Francis Bacon²¹— «bringing the past into sympathy with the present», «armonizar el presente con el pasado», seguro que continuaremos escuchando la agradecida carcajada de aquellos que nos precedieron.



²¹ Esta reinterpretación surge de *De Argumentis Scientiarum*, 1625, donde Francis Bacon dice: «For to carry the mind in writing back into the past, and bring it into sympathy with antiquity [...] is a task of great labour and judgment». El texto está tomado de J.S. SPEDDING, R.J. ELLIS & D.D. HEATH, eds. (1857-74): *The Works of Francis Bacon*, 14 vols., London, vol. IV, 302.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARLOW, Frank (1972): «Leofric and his times» en Barlow, F., Dexter, K.M., Lloyd, L.J. & Erskine, Audrey M.: *Leofric of Exeter*. Exeter: University of Exeter Press, 1-17.
- BRAVO, Antonio y GOZALO, Pedro (1994): *Héroes y santos en la literatura anglosajona*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- CAZAMIAN, Louis (1952): *The Development of English Humor. 2 vol.* Duke University Press, 63.
- CONNER, Patrick (1993): *Anglo-Saxon Exeter: A Tenth Century Cultural History. Studies in Anglo-Saxon History IV*. Cambridge: Boydell & Brewer.
- CORTÉS, Francisco y MELE, Margarita (2000): «The Medieval Expression of the Container Model in Sexual Differentiation», en Cortés, F.J., González, M., Hernández, B., Martín, M.A., Mele, M. y Pérez, M.J., eds.: *Variation and Variety in Middle English Language and Literature*. Barcelona: Kadle Books, 23-30.
- CROSSLEY-HOLLAND, Kevin (ed. y trad.) (1993): *The Exeter Book Riddles*. Harmondsworth: Penguin Books.
- CHIARO, Delia (1996): *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play*. Londres: Routledge.
- SMITH, D.K. (2000): «Humor in Hiding: Laughter Between the Sheets in the Exeter Book Riddles» en Wilcox, Jonathan. ed.: *Humor in Anglo-Saxon Literature*. Cambridge: D.S. Brewer, 79-98.
- GROUT, James (2004.12.02): *Britannia: A Selective History from the Expedition of Caesar to the Norman Conquest*. Website: <http://itsa.ucsf.edu/~snlrc/britannial/>.
- HASENFRATZ, Robert (2004.01.04): *A Bibliography for Old English Riddles*. Website: <http://www.sp.uconn.edu/~mwh95001/riddles/riddlebib.html>
- HERZFELD, George (ed. y trad.) (1900): *An Old English Martyrology*, EETS o.s. 116. Londres.
- HORNER, Shari (2000): «Why do you speak so much foolishness? Gender, Humor and Discourse in Ælfric's *Lives of Saints*», en Wilcox, Jonathan. ed.: *Humor in Anglo-Saxon Literature*. Cambridge: D S. Brewer, 127-136.
- KRAPP, George y DOBBIE, Elliott van Kirk (eds.) (1936): *The Anglo-Saxon Poetic Records III: The Exeter Book*, New York: Columbia University Press.
- MAGENNIS, Hugh (1992): «Images of Laughter in Old English Poetry, with particular reference to the 'Hleahtor Wera' of *The Seafarer*», *English Studies* 1992: 3. 193-204.
- (2000): «A Funny Thing Happened on the Way to Heaven: Humorous Incongruity in Old English Saint's Lives», en Wilcox, Jonathan. ed. *Humor in Anglo-Saxon Literature*. Cambridge: D.S. Brewer, 137-158.
- MITCHELL, Bruce (1984): «Medieval, The Middle Ages», *Speculum* 59: 745-756.



- MUIR, Bernard J. (ed.) (2000): *The Exeter Anthology of Old English Poetry: An edition of Exeter Dean and Chapter Ms 3501. Volume I: Texts. Volume II: Commentary*. Exeter: University of Exeter Press.
- NILES, John D. (2000): «Byrhtnoth's Laughter and the Poetics of Gesture», en Wilcox, Jonathan. ed.: *Humor in Anglo-Saxon Literature*. Cambridge: D.S. Brewer, 11-32.
- ROBERTS, J., KAY, Ch. y GRUNDY, L. (2000): *A Thesaurus of Old English in two volumes*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi.
- ROSS, Alison (1998): *The Language of Humour*. Londres: Routledge.
- RULON-MILLER, Nina (2000): «Sexual Humor and Fettered Desire in Exeter Book Riddle 12», en Wilcox, Jonathan. ed. *Humor in Anglo-Saxon Literature*. Cambridge: D. S. Brewer, 126-136.
- SANTANO, Bernardo y BIRTWISTLE, Adrian (eds. y trads.) (1992): *Enigmas Anglosajones del Codex Exoniensis*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- SHAW, Patricia (1985): «Elementos humorísticos en la literatura medieval inglesa: 800-1400», en Galván, Fernando. ed.: *Estudios Literarios Ingleses: Edad Media*. Madrid: Cátedra, 85-106. [Reimpreso en González y Fernández-Corugedo, S. ed. 2000: *Obra Reunida de Patricia Shaw. Volumen 1: Estudios Medievales/Medieval Studies, preparados por SELIM*. Oviedo: Universidad de Oviedo & Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval, 21-46.]
- SUÁREZ, M^a.S., TAZÓN, J. y VALDÉS, R. (1989): «The Bayeux Tapestry», en Shaw, P., Bravo, A., González, S. y García, F. eds. 1989: *Actas del Primer Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 262-272.
- TREHARNE, Elaine (ed. y trad.) (2004): *Old and Middle English. c.890-c.1400: An Anthology*. Oxford: Blackwell.
- WEIR, Anthony y JERMAN, James (1999): *Images of Lust: Sexual Carvings on Medieval Churches*. Londres: Routledge.
- WILCOX, Jonathan (1999): «Riddles, Old English», en Lapidge, M. Blair, J. Keynes, S. y Scragg, D. eds.: *The Blackwell Encyclopaedia of Anglo-Saxon England*. Oxford: Blackwell, 393-394.
- ed. 2000: *Humor in Anglo-Saxon Literature*. Cambridge: D.S. Brewer.
- WILSON, David M. (1985): *The Bayeux Tapestry: The complete tapestry in colour with introduction, description and commentary*, Londres: Thames and Hudson.



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

Fernando Galván Freile
Universidad de León

RESUMEN

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

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

ABSTRACT

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE HUMOR

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

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

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

¹⁷ *Ibidem*, pp. 21-22.

¹⁸ *Ibidem*, p. 24.

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

²⁰ *Ibidem*, p. 16.

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

²² *Ibidem*.



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

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

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

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

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

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

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

²⁷ J.-P. CÈBE, *op. cit.*, pp. 21-35.

²⁸ *Ibidem*, pp. 37 y ss.

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

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

³¹ *Ibidem*, pp. 143-147.

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



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

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

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

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

³³ T. BACONSKY, *op. cit.*, p. 330.

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

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

³⁶ *Ibidem*, p. 35.

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

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

³⁹ V. BOZAL, *op. cit.*, p. 16.

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

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

EL HUMOR EN NEGATIVO

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

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

⁴¹ *Ibidem*, p. 267.

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

⁴³ *Ibidem*, p. 8.

⁴⁴ Lucas 6, 21.

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

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



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

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

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

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

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

⁴⁹ *Eclesiastés* 3, 4.

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

⁵¹ *Ibidem*.

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

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

⁵⁴ *Ibidem*, p. 41.

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

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

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

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

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

LO MARGINAL, AL MARGEN

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CRÍTICA, BURLA Y SÁTIRA SOCIAL

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

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

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

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

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

⁷¹ Ms. 760.

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

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

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

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

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

⁷⁴ Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodley 264.

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

⁷⁶ F. 22.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ESCATOLOGÍA Y SEXUALIDAD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

¹¹¹ Véase nota 100.

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

¹¹³ Ms. Fr. 25526.

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

¹¹⁵ Cf. H. BRAET, *op. cit.*, p. 47.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

¹²⁷ F. 47v.

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

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

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

¹³¹ F. 161.

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

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

LOCOS Y BUFONES

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

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

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

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

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

¹³⁶ *Proverbios* 6, 12-15.

¹³⁷ T. BACONSKY, *op. cit.*, 45

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



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

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

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

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

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

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

¹⁴² *Ibidem*, p. 271

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 273.

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

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

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

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

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

LOS ANIMALES COMO ESPEJO DEL COMPORTAMIENTO HUMANO

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

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

¹⁴⁹ *Mateo* 25, 1-13.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA SONRISA DE LAS IMÁGENES

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

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

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

¹⁶⁴ Véase nota 62.

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

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

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

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

fundamentalmente en portadas de grandes edificios religiosos, que sonrían. Coinciden con el nacimiento del arte gótico y se difunden con extraordinaria rapidez: desde el profeta Daniel del Pórtico de la Gloria compostelano, al ángel de la Anunciación de la catedral de Reims (lám. 14), a otras figuras angélicas de la catedral de Colonia, de la de Magdeburgo o del Museo Nacional de la Edad Media de París, pasando por esculturas de San Juan Evangelista de la catedral de Meissen, la Virgen con el Niño como la del Museo del Louvre, o el grupo escultórico de Otto 1 y Adelaide de la catedral de Meissen (lám. 15), o Reglindis en la catedral de Namburg (lám. 16)¹⁶⁹, nos encontramos ante un conjunto de imágenes sonrientes. El problema surge a la hora de interpretar esa sonrisa: ¿se trata de una expresión de alegría? o, simplemente, ¿nos encontramos ante un intento, por parte de los artífices, de introducir un gesto naturalista que rompa con el tradicional hieratismo que ha mantenido la estatuaria hasta este momento? En algunos casos, como el de la Virgen con el Niño o de los ángeles de las Anunciaciões, se podría asociar con una expresión de regocijo; en otros, como en las imágenes de Adelaide y de Reglindis, parece que nos encontramos ante unas sonrisas evidentes, plasmadas intencionadamente por parte del artífice. Con todo, nos inclinamos más a una lectura en el sentido de una búsqueda de un aire más naturalista, fruto de los nuevos planteamientos estéticos.

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

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

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

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

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

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

A MODO DE CONCLUSIÓN

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

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

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



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

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

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

LÁMINAS



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

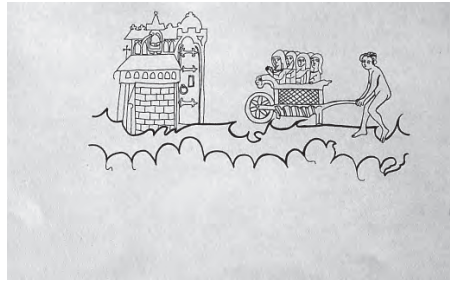


Lámina 2. *Roman d'Alexandre*. Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodley 264, f. 22 (dibujo).



Lámina 3. Sillería de coro. Zamora, Catedral.



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

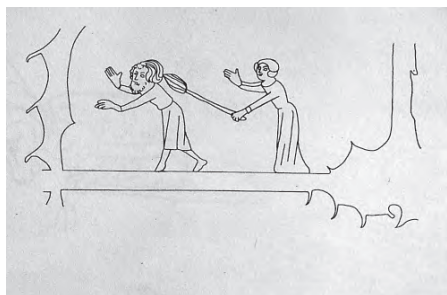


Lámina 5. *Psalterio y Breviario de Mary de Valence*. Cambridge, University Library, Ms. Dd.5.5, f. 397 (dibujo).

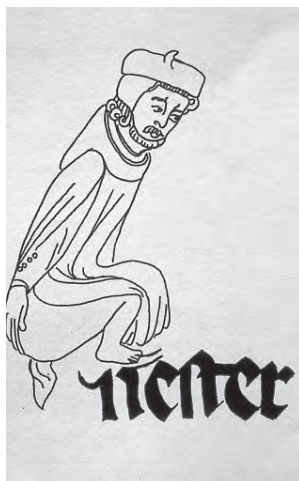


Lámina 6. *Vidal Mayor*. Santa Mónica (California), J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XIV 6; 83.MQ.165, f. 249 (dibujo).

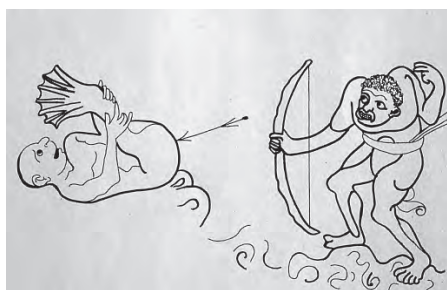


Lámina 7. *Psalterio*. Belvoir Castle, Duke of Rutland Collection, f. 87v (dibujo).



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



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





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

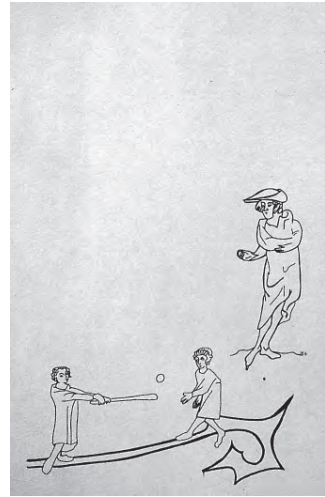


Lámina 11. *Calendario Libro de Horas*. Londres, Mrs. Rosy Schilling, mes de septiembre. (dibujo).



Lámina 12. Vírgenes necias. Estrasburgo, Catedral.



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



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



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



Lámina 16. Reglindis. Naumburg, Catedral.



Lámina 17. Juicio Final. Bamberg, Catedral.



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

PROCEDIMIENTOS PARA LA EXPRESIÓN DEL HUMOR EN LA COMEDIA CELESTINESCA¹

Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga

RESUMEN

En este trabajo se estudian los distintos procedimientos empleados en la expresión del humor en *La Celestina* y en algunas de las comedias de la familia celestinesca. El humor depende de la situación en que se emite el mensaje, incluyendo determinadas situaciones con claras referencias sexuales o escatológicas, o de la utilización de determinados recursos lingüísticos: el uso de la ironía, el chiste, el juego con el doble sentido de un término, la caracterización lingüística de los personajes por el modo de hablar, etc. Muchos de estos procedimientos están ya en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y pasan con distintas preferencias e intensidad de empleo a las obras siguientes, al tiempo que en algunas de ellas se desarrollan también elementos cómicos que no estaban en la *Celestina* original.

PALABRAS CLAVE: Humor, *La Celestina*, recursos lingüísticos.

ABSTRACT

In this paper we study the different processes used in the expression of humour in *La Celestina* and in some of the comedies of the «celestinesque» family. Humour depends on the situation in which the message is issued, including certain situations with evident sexual or eschatological references, or on the use of certain linguistic resources. The use of irony, jokes, the game with double meaning terms, the linguistic portrayal of characters by the way they speak, etc. Many of these mechanisms are already present in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and appear with different preferences and intensity of use in subsequent plays, at the same time that in some of them comic elements that were not present in the original *Celestina* are developed.

KEY WORDS: Humour, *La Celestina*, linguistic resources.

Aunque es un hecho bien sabido que *La Celestina* tiene una serie de fuentes en la comedia romana, la comedia elegíaca y la comedia humanística², no deja de ser evidente que supone también una creación dotada de notable originalidad, y que supuso toda una novedad en la literatura castellana de finales del medievo. Una de las razones de esa novedad dentro de la literatura española es el hecho de tratarse de una obra escrita en su totalidad —exceptuando, claro, las piezas introductorias,



la poesía final y los argumentos de los actos— en forma dialogada, y ser además el diálogo que presenta un diálogo vivo, fluido, muy próximo en muchas ocasiones al coloquio del momento, a pesar de que con frecuencia se introduzcan sentencias y reflexiones de procedencia erudita. Hay que tener en cuenta la casi inexistencia de un teatro medieval castellano (desde el *Auto de los Reyes Magos* no volvemos a encontrar piezas teatrales hasta las de Gómez Manrique, en la segunda mitad del xv), y aunque existen algunos diálogos medievales, no alcanzan la extensión ni el acercamiento al modelo coloquial que con frecuencia vemos en *La Celestina* —de hecho muchos diálogos medievales están en verso, lo que obviamente supone ya un primer grado de desviación de la naturalidad hablada, como sucede también con las obras teatrales que a finales del xv y principios del xvi están escribiendo Juan del Encina y Lucas Fernández—. En *La Celestina* encontramos, pues, un acercamiento a situaciones dialógicas corrientes, y dentro de ello, como es lógico, aparecen distintos rasgos humorísticos: es evidente que en las conversaciones que ordinariamente mantenemos unos con otros, un elemento frecuente es el humor, presente en las palabras y a veces también en las situaciones en las que éstas se emiten; y ese humor se refleja también en las conversaciones que mantienen entre sí los personajes de la obra, y a veces en sus monólogos.

El éxito de *La Celestina* motivó la aparición de una serie de obras inspiradas en ella, que se irán sucediendo desde comienzos hasta mediados del siglo xvi. En estas obras, también dialogadas, vemos, como en la pieza inicial del género, la aparición de distintos recursos humorísticos. En esta ocasión vamos a centrarnos en el análisis del humor en *La Celestina* y en algunas de las comedias celestinescas posteriormente escritas, viendo cómo algunos elementos se mantienen, otros cambian o desaparecen, otros nuevos se introducen. Además de *La Celestina*, las obras que analizamos son la *Segunda Celestina* (1534) de Feliciano de Silva, primera continuación directa del modelo, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) de Sancho de Muñón o Muñino, en la que desaparecen ya casi todos los personajes de la primera tragicomedia, incluida la Celestina original, cuyo papel y nombre es tomado por su sobrina Elicia, y la *Comedia Selvagia* (1554) de Alonso de Villegas Selvago, una de las últimas obras de la familia celestinesca (junto con la *Comedia Florinea*, del mismo año), y en la que la relación con los personajes de *La Celestina* —y a veces de sus continuaciones— es sólo indirecta (la alcahueta, Dolosina, es nieta de Claudina, madre de Pármemo y compañera de Celestina, personaje mencionado, pero no actuante, de *La Celestina*, pero que sí es personaje de la *Policiana*, e hija de Parmenia, hermana de Pármemo que aparece también en la *Policiana*; uno de los criados es hijo

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto BFF 2002-2005 del MCyT, «Sintaxis y construcción del discurso en la transición del xv al xvi».

² Sobre las fuentes y el género de *La Celestina*, v. el trabajo clásico de María Rosa LIDA, *La originalidad artística de la Celestina*, Eudeba, Buenos Aires, 1962, pp. 29-78. Ver también la introducción de Peter E. RUSSELL a su edición de *La Celestina*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 37-55.

de Sempronio y otro de Pármeno, y el fanfarrón Escalión es hijo del Brumandilón de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*). Fuera del ciclo de continuaciones directas de *La Celestina*, estudiamos también la *Comedia Seraphina*, anterior a aquéllas, publicada en Valencia en 1521 junto con la *Ypólita* (en verso) y la *Thebaida*, y que desarrolla también el proceso de amores de una pareja noble, con la intervención de criados dentro de un ambiente similar al de *La Celestina*, pero con una diferencia fundamental en la ausencia de la alcahueta. El papel de intermediario es aquí asumido por uno de los criados, Pinardo, que consigue su propósito disfrazado de mujer³.

A pesar del final trágico de la *Celestina* (que, como señala Rojas «acaba en tristeza», Prólogo, p. 17), es claro que en el desarrollo de la obra hay muchos elementos de carácter humorístico, que tratan de provocar la risa —o al menos la sonrisa— del lector-oyente, elementos humorísticos que se dan en distintos niveles, desde el de la macroestructura, con la bien conocida parodia del amor cortés, y probablemente también del estoicismo⁴, hasta el nivel del chiste inmediato. Los aspectos humorísticos de *La Celestina* han sido destacados y estudiados por algunos de los investigadores que se han ocupado de esta obra, que han incidido especialmente en la ironía, que es constante en ella, y a la que ya dedicaba un capítulo María Rosa Lida⁵. También algunos de los editores modernos de otras obras de corte celestinesco dedican varias páginas a los aspectos humorísticos de éstas⁶. En

³ Las ediciones que hemos utilizado de las obras estudiadas, y a las que irán referidas las citas, son las siguientes:

Celestina = *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*, ed. de M. CRIADO DE VAL y G. D. TROTTER, Madrid, CSIC, reimpr. de la 3ª ed., 1984.

Serafina = *La Comedia Serafina*, ed. de José Luis CANET VALLÉS en *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993, pp. 305-398.

Segunda Celestina = Feliciano de SILVA, *Segunda Celestina*, ed. de Consolación BARANDA, Madrid, Cátedra, 1988.

Lisandro y Roselia = *Tragicomedia de Lisandro y Roselia llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina*, ed. de Manuel CRIADO DE VAL en *Las Celestinas*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 945-1.144.

Selvagia = *Comedia llamada Selvagia*, compuesta por Alonso de VILLEGAS SELVAGO. *Comedia Serafina*, Madrid, Imprenta de M. de Rivadeneyra (colección de libros españoles raros o curiosos), 1873, pp. 10-291.

⁴ Como señala Consolación BARANDA, *La Celestina y el mundo como conflicto*, Universidad de Salamanca, 2004, p. 34 y ss.

⁵ María Rosa LIDA, *La originalidad artística de la Celestina*, Eudeba, Buenos Aires, 1962, cap. IX, «La ironía», pp. 250-264. Aparte de otras contribuciones, hay también una monografía dedicada a este aspecto; Cándido AYLLÓN, *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1984. Sobre la relación entre ironía y humor, véase Pere BALLART, *Eironeia. La configuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Cremà, 1994, pp. 437-443. Sobre el humor en general en *La Celestina*, véase Dorothy S. SEVERIN, «Humour in *La Celestina*», *Romance Philology*, xxxii/3, 1979, pp. 274-291.

⁶ Por ejemplo Consolación BARANDA, en su edición de Feliciano de SILVA, *Segunda Celestina*, Madrid, Cátedra, 1988, dedica las páginas 79-84 al estudio del humor; Glen F. DILLE, en su edición de *La Serafina (La comedia llamada Serafina. An Anonymous Humanistic Comedy of 1521)*, también dedica unas páginas (xxi-xxvi) al estudio de los elementos cómicos en ella.



las piezas introductorias de *La Celestina* se habla de *donaires*, *burlas*, «dichos lascivos», *rientes*», «forro de *gracias*», en la poesía final de «motes y trufas»; y los personajes en el desarrollo de la obra muestran su capacidad para la ironía y el sentido del humor y, por supuesto, se ríen: *ha, ha ha; he, he, he* y *hi, hi, hi* aparecen continuamente en boca de los personajes tanto de *La Celestina* como de sus continuaciones⁷, ya esté la risa provocada por las palabras dichas por otro personaje, ya sea simple consecuencia del regocijo causado por una situación.

Los procedimientos humorísticos utilizados en *La Celestina* y el resto de las comedias celestinescas pueden ser de muy variados tipos. No podemos referirnos en este espacio a la totalidad de ellos, por lo que la presentación que haremos será forzosamente limitada.

Unas veces es la situación —no necesariamente la forma de expresarla a través de las palabras de los personajes— la que produce el efecto humorístico. Así por ejemplo, vemos en *La Celestina* el engaño con la verdad de que es objeto Sempronio en el acto I, cuando Elicia tiene a Crito escondido en el piso superior. Las palabras verdaderas que dice Elicia son hechas pasar por Celestina como fruto del despecho :

SEM. [...] Mas di, ¿Qué passos suenan arriba?

ELI. ¿Quién? Vn mi enamorado.

SEM. Pues creolo.

ELI. ¡Alahe, verdad es! Sube alla y verlo has.

SEM. Voy.

CEL. ¡Anda aca! Dexa essa loca; que es liuiana, y turbada de tu ausencia, sacasla agora de seso. Dira mill locuras. Ven y hablemos (*Celestina*, I, p. 37)⁸.

También en la *Comedia Selvagia* hay un caso humorístico de engaño, aunque ahora no tanto de engaño con la verdad como «engaño a la vista». Valera (antigua ama de Isabela y alcahueta y bruja «amateur») le dice a Isabela, enamorada de Selvago, que le dará algo para que el galán se enamore de ella, pero para poder hacerlo necesita llevarse una serie de cosas de Isabela:

Primeramente una saya blanca, con su cuerpo y mangas, de tu persona, para cierto conjuro necesaria [...]. Es ansimesmo menester un manto, que te le cobijas por

⁷ En general, aparece la risa de los personajes manifestada de estas tres formas. Sancho de Muñino y Villegas Selvago utilizan solo *hi, hi, hi*. En la comedia *Seraphina* no hay representación directa de la risa.

⁸ Semejante es el engaño, pero ya sin la presencia física de un amante, que se da en el acto IX: ELI. ¡Mucho piensas que me tienes ganada! Pues hagote cierto que no has buuelto la cabeça quando esta en casa otro que mas quiero, mas gracioso que tu, y avn que no ande buscando como me dar enojo; a cabo de vn año que me vienes a ver, tarde y con mal. CEL. Hijo, dexala deçir, que deuanca. Mientras mas de esso la oyeres, mas se confirma en tu amor. (*Celestina*, IX, p. 172).

primera vez en disanto ó en domingo [...] un tocado tuyo es menester, el que tú más quieres, porque mientras más le hubieras amado, mas te amará Selvago en viéndote [...] mas te hago saber que todo, en acabando el conjuro se ha de quemar, porque así conviene [...] has de buscar en todo caso un joyel [...] ansimesmo son menester dos vasos de plata para poner ciertos liquores [...]. También has de proveer de algunas conservas, mas eso quede á tu arbitrio, porque cualesquiera bastarán; y finalmente, esa colonia de carmesí que tienes ceñida habrá de ir allá, en la qual se pondrá toda la fuerza del negocio, que de todo ello te será vuelta; mas ten cuidado de te la poner a tiempo que por tu calle pase Selvago, y como lo veas venir, pondráste de manera en la fenestra que pueda él verte la colonia; mirarle has al rostro desde que asome, sin pestañear y partir los ojos dél, lanzando algunos pequeños suspiros por espacio de algun tiempo, y con solo esto que hagas verás maravillas; y aún te certifico que si en algo de lo dicho no yerras, que te ha de hablar, y aún de tal manera, que tu conozcas la operación que habrá hecho en él el conjuro (*Comedia Selvagia*, pp. 79-81).

Evidentemente, la vieja confía plenamente en el poder de seducción de la actitud que recomienda a Isabela. El resto es lo que espera sacar ella de provecho. No consigue sin embargo engañar de modo semejante a Cecilia, criada de Isabela de tan sólo quince años, a quien pide, para no tener temor de que su enamorado la olvide, «dos palomas de color de nieve para sacarles la hiel, que es cosa en esto muy aprobada; ansimesmo un cabrito tierno y de buen tamaño, dos gallinas prietas cresticoloradas, dos quesos de los de Mallorca ó Pinto, dos docenas de huevos de ánsar con algunas madrecillas, dos cangiloncillos de hasta cuatro ó seis azumbres de lo de San Martín ó Monviedre, y ansí, finalmente, dos monedillas de oro bermejo; que si tú desto me provees, verás maravillas» (*Comedia Selvagia*, p. 87); a lo que irónicamente comenta Cecilia: «lo que has dicho más tira a bastecida cena que a remedio en caso de amores» (*Comedia Selvagia*, p. 88)⁹.

Pasaje humorístico de muy distinto tipo, basado en lo ridículo de la situación de un personaje, es el que podemos ver en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, en la escena en que el enamorado Lisandro se queda hablando solo ante la ventana de su amada, que se ha ido sin terminar de escuchar sus razones:

ROSELIA. Vete de ahí loco, no muevas mi saña a más ira con tus atrevidas y torpes razones.

LISANDRO. Perdona mi loco atrevimiento y mi atrevida osadía, que el dolor del corazón quita el concierto de la lengua. Amor es que me venció y la extraña pasión me ha hecho atrevido, no te muestres tan brava a tan manso cordero, que como vela de cera se gasta en tu servicio, y tú en pago le das sólo que muera.

OLIGIDES. Señor, ¿con quién departes? Roselia es ida (*Lisandro y Roselia*, p. 975).

⁹ Un pasaje semejante, con el intento de engaño por parte de la alcahueta al joven paje, se halla en la *Tragedia Policiana*, como recuerda Consolación BARANDA, «De 'Celestinas': problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16/2, 1992, pp. 22-23.



El humor puede proceder también de lo escabroso de la situación, como sucede en la escena IV de la *Comedia Seraphina*, en la que la vieja Artemia, madre de Philipo y suegra de Serafina, tiene relaciones sexuales con Pinardo, criado de Evandro, que ha entrado en casa disfrazado de mujer bajo el nombre de Illia, y al que ha hecho acostarse con ella para pasar la noche creyendo en un principio que efectivamente es una pobre muchacha perdida. Cada uno de ellos va comentando la escena en apartes, fingiendo Artemia que no se da cuenta de que Illia es un hombre, aunque para sí misma comenta: «¡Donosa moça es esta, que bien talludo tiene el virgo!» (*Serafina*, IV, p. 356)¹⁰. Encontramos en esta escena quizá la más clara alusión, mediante una perífrasis, al órgano sexual masculino, al tiempo que se pondera el apetito sexual de la vieja Artemia: «¡Qué engullir tiene la vieja desto que no tiene huesos!» (*Serafina*, IV, p. 360). En *La Celestina* también había una alusión perifrástica al miembro viril, en un pasaje en el que Celestina provoca la risa de Pármeno:

CEL. [...] Mal sosegadilla deues tener *la punta de la barriga*.

PAR. ¡Como cola de alacran!

CEL. Y avn peor; que la otra muerde sin hinchar, y la tuya hincha por nueve meses.

PAR. ¡Hy, hy, hy! (*Celestina*, I, p. 49),

aunque la perífrasis utilizada por Celestina resulta menos grosera. Probablemente en ello influye el hecho de que va destinada a un interlocutor, mientras que la perífrasis utilizada por Pinardo, al aparecer en un aparte, no necesita atenuación.

Un elemento ausente de *La Celestina*, pero que aparece en algunas de las continuaciones, es la búsqueda de situaciones cómicas a través de la escatología¹¹. Es algo que aparece ya en la *Segunda Celestina*, en la anécdota que cuenta Celestina del fraile que está con la Teixeira, prostituta portuguesa, y al entrar su rufián se esconde en una tinaja llena de agua, dejando sólo sobresalir la nariz para respirar, nariz que es observada por el rufián Fragoso al que hacen creer que es la cabeza de un galápagos, a la que arroja un majadero, o mazo de mortero. El fraile, al ver aparecer al rufián haciendo fieros, expele ventosidades dentro de la tinaja: «y como el desenvainó, con el agua y el fuego començó a tronar en la nube o tinaja, que en mi ánima, que con toda el afrenta que teníamos fue nuestra risa tal que salvó toda sospecha» (*Segunda Celestina*, XXIX, p. 424), y parece que termina haciéndose sus necesidades, pues al final del cuento, cuando vuelca la tinaja y sale todo mojado,

¹⁰ La puntuación que doy no coincide con la de Canet ni con la de la edición de Dille. El primero da una secuencia de dos oraciones exclamativas: «¡Donosa moça es esta!, ¡Qué bien talludo tiene el virgo!»; y el segundo (p. 43) construye una oración de relativo: «¡Donosa moça es ésta que bien talludo tiene el virgo!». Aunque estas dos interpretaciones son posibles, prefiero interpretar la oración introducida por *que* como causal de la enunciación, que da la razón por la que se afirma la principal. Introduzco por ello una coma entre la principal y la subordinada.

¹¹ Sobre la escatología en la comedia celestinesca, v. Pierre HEUGAS, *La Célestine et sa descendance directe*, Burdeos, Éditions Bière, 1973, pp. 530-31.

«parecía que había salido por algún albañar, y como se vertió el agua no olía la casa a menjú» y el fraile quedó «hecho un palomino» (*Segunda Celestina*, xxix, p. 426). Y alcanza más desarrollo en varios episodios de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, como aquel en que se narra la historia del religioso que estaba con Elicia cuando llega Sempronio, y se esconde bajo la cama, que se quiebra cuando Sempronio echa sobre ella a Elicia. El padre sale y, para no ser conocido toma la bacineja de Elicia «llena de meados y embócasela sobre la cabeza, y párase cual la mala ventura» (*Lisandro y Roselia*, pp. 1.100-1.101); o como cuando Drionea explica por qué no puede ir a hacer un encargo Clara, comadre de la Celestina: «Dice que está mala de los ojos de una siringada que le soltó un escolar al tiempo que sacaba el cañuto, que, como le mirase unas almorranas que tenía para se las curar, el estudiante, no pudiendo retener el pujo, suelta y rocíale aquellos hocicos y ciégale los ojos» (*Lisandro y Roselia*, p. 1.031). Normalmente son anécdotas narradas, pero en una ocasión la escena escatológica forma parte del desarrollo de la acción, cuando uno de los criados de Lisandro que acompaña a su amo en la expedición amorosa se hace encima sus necesidades al creer que puede caer en poder del enemigo:

GETA. Po, po, y como hiedes, Siro.

SIRO. Pardiós, para te decir la verdad, que pensé que alguno te engarraba cuando te heciste a mí y me empujaste, y con este miedo caguéme (*Lisandro y Roselia*, p. 1.055).

Tema recurrente con intención humorística en la literatura celestinesca es la alabanza del vino, puesta ya en boca de Celestina en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y que se prolonga en posteriores obras celestinescas, como la *Segunda Celestina* y la *Selvagia*¹². En la *Serafina*, al no haber alcahueta no puede realizar ésta el elogio del vino, pero una breve referencia al gusto por su consumo la realiza Pinardo, el criado que toma el papel de intermediario en los amoríos:

DAVO. ¿Qué, almorzado as, a lo que parece?

PINARDO. Mas ¿[pensáis] que me tengo de mantener del ayre como camaleón, o andarme haziendo papo de ayre como cuervo en el verano? A la fe, no lo niego, que lo primero que hago en poniendo los pies en suelo es guachapear con aquello blanquillo de Madrigal, y «después venga Dios y véalo». Que mía fe, como dizíe la otra, «antes beberé que me toque», y esto hecho, lo demás dé do diere y ruede el mundo por do quisiere y a la mano que por bien tuviere, que de lo demás yo tener pena, «así puedes llamar al rey compadre» (*Serafina*, p. 311)¹³;

¹² Sobre la afición al vino de Celestina, y las raíces clásicas de la vieja bebedora, v. M^a. Rosa LIDA, *op. cit.*, pp. 508-9, 536-537 y 541, y Pablo A. CAVALLERO, «Algo más sobre el motivo grecolatino de la vieja bebedora en *Celestina*. Rojas y la tradición de la comediografía», *Celestinesca*, 12/2, 1988, pp. 5-16.

¹³ Modifico la puntuación de Dille y Canet, que ponen punto ante *asi*.



y solamente está ausente en *Lisandro y Roselia*, donde la única mención al vino en boca de Celestina (Elicia) es para vituperar al rufián Brumandilón: «Brumandilón es tan grosero que no hay quien lo maje. Amigo de taza de vino, el pan comido y la compañía deshecha» (p. 1.104).

En la *Selvagia*, el tema del vino se entrelaza con otro tema de carácter humorístico ausente en *La Celestina*: la discusión entre mujeres por la edad, y el deseo de la mujer vieja de ser más joven, para lo que «se quita años», asunto cómico que aparece después en la primera escena de la *Dorotea* de Lope. El disimular la edad no parece ser una preocupación para Celestina, que en diversas ocasiones se refiere a lo avanzado de su edad: «¡Alahé, muchachas digo, que viejas harto me lo so yo!» (*Celestina*, VII, p. 133), y en el momento en que Pármeno y Sempronio entran en su casa a pedirle la parte que les corresponde de lo que le ha dado Calisto, poco antes de que acaben con ella, exclama: «¿Con vna oueja mansa teneys vosotros manos y braveza? ¿Con vna gallina atada? ¿Con vna vieja de sesenta años?» (*Celestina*, XII, 224); y sigue sin serlo en la *Segunda Celestina*, donde, por cierto, se da la peculiar circunstancia de que, aunque la acción se sitúa poco después del final de *La Celestina* original, se presenta a la alcahueta con 80 años, veinte más que en la obra anterior¹⁴. Sólo hay un pasaje en *La Celestina* en el que, algo forzosamente, podría verse alguna dosis de vanidad por parte de Celestina en lo que se refiere a su apariencia y edad. Se trata del acto IV, en el que, tras decir Melibea: «Vieja te has parado: Bien dizen que los días no van en balde», comenta Celestina: «Señora, ten tu el tiempo que no ande, terne yo mi forma que no se mude. ¿No has leydo que dizen: verna el día que en el espejo no te conoceras? Pero tambien yo encaneci temprano y parezco de doblada edad. Que assi goze desta alma pecadora y tu desse cuerpo gracioso, que de quatro hijas que pario mi madre yo fui la menor. Mira como no soy vieja como me juzgan» (*Celestina*, IV, pp. 88-89). Pero el mismo argumento final de Celestina, que hace cuando menos sonreír al lector (tal vez también a Melibea), lleva a dudar de que esté hablando completamente en serio: el ser la menor de cuatro hermanas indudablemente no la hace ni un día más joven de la edad que tenga.

En la *Selvagia*, la alcahueta Dolosina se enoja cuando Valera habla de su mocedad como algo pasado y atribuye el color de su tez no a su lozanía, sino a la ingestión de vino, y decide devolverle el «golpe». Preguntada Dolosina por Valera dónde ha conseguido vino de tan buena calidad, contesta que se lo envió Selvago, y

¹⁴ Aunque la edad de Celestina no queda del todo clara en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, pues Pármeno habla de Celestina «con sus seys dozenas de años a cuestras» (II; p. 68), es decir, 72; pero Pármeno no tiene por qué conocer la edad exacta de Celestina, y esa afirmación sólo parece apuntar satíricamente a una edad avanzada, igual que con más exageración hace Cecilia en la *Selvagia* respecto a la edad de Valera cuando habla de «sus tres treinta años» (= ¡90!). Por el contrario, hay quien, como Anne Easley («Celestina's Age: Is She Forty-Eight?», *Celestinesca*, 10/2, 1986, pp. 25-30), ha calculado una edad mucho menor. Lo más razonable parece aceptar la declaración a que nos hemos referido de la propia Celestina sobre su edad, aunque también puede aceptarse que la exactitud sobre este dato no es demasiado relevante para la obra, ni probablemente lo fuera para Rojas. Sobre la edad de Celestina, v. también Pablo A. CAVALLERO, art. cit., pp. 10-13.

que apenas ha bebido de él: «después que he besado veinte veces el cangiloncillo en que está, que dado caso que no bebiese, me deleito de llegallo a la boca» (*Selvagia*, p. 240). Valera señala entonces que el vino que ha tomado le ha hecho subir el color a la cara (puede ser una ponderación de la calidad del vino, pero quizá también un rechazo irónico de la supuesta moderación con que Dolosina ha bebido de él). Esto enlaza inmediatamente con el tema de la edad, que hiere la vanidad de Dolosina por lo que ésta quiere pasar al contraataque:

VAL. Y aún con eso tienes en el rostro tales colores, que por mi salud en tu moedad no las podías tener tales.

DOL. Malo va esto, vieja me ha llamado; mas no se me irá con ella.

VAL. ¿Qué dices, comadre?

DOL. Digo que como ya tú, de vieja, estás en los huesos, que no has podido tomar color como yo (*Selvagia*, pp. 240-241).

Y más adelante confiesa una edad de cuarenta años, que de ninguna manera es creída por Valera, como se manifiesta en el aparte burlesco de ésta, lo que hace aún más cómico que pretenda después rebajarse más la edad:

VAL. ¿Qué años habrás, comadre?

DOL. Esse otro día hice cuenta, y hallé en el libro de la parrochia que tengo hasta cuarenta años.

VAL. De la mitad arriba, y aun Dios y ayuda.

DOL. ¿Qué dices, comadre?

VAL. Que de más edad te juzgara.

DOL. Y aún te hago saber, que por de menos edad me tengo, de lo qual es testigo mi marido Heterino, que se espanta de ver el cuerpo que tengo de noche; por lo qual pienso que el libro de la parrochia se engañó... (*Selvagia*, pp. 241-242).

La descripción humorística de los personajes no es recurso muy frecuente, pero aparece con algunas pinceladas en *La Celestina*. La alcahueta nos es presentada por primera vez por Pármeno como «una puta vieja alcoholada» (*Celestina*, I, p. 40), y después como «aquella vieja de la cuchillada» (*Celestina*, IV, p. 83) por Lucrecia, cuando habla con Alisa, madre de Melibea, y refiriéndose al mismo rasgo, pero con mayor comicidad en la expresión, dice en aparte «¡Hermosa era con *aquel su Dios os salve* que trauiessa la media cara!» (*Celestina*, IV, p. 88), y ese rasgo es recordado por Sigeril en la *Segunda Celestina* cuando se refiere al «hiero que, como a yegua morisca le dieron por las quijadas» (*Segunda Celestina*, p. 274). El rufián Centurio es descrito por Areúsa en el auto XV:

ARE. [...] ¿Por qué le consiento entrar por mis puertas? ¿Que tiene bueno? Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces açotado, manco de la mano del espada, treinta mugeres en la putería.

Y esto también inspira los detalles descriptivos que vemos de él en la *Segunda Celestina*: primero en boca de Celestina: «el rufianazo, gesto del diablo de Centurio» (*Segunda Celestina*, p. 178), y más extensamente de Areúsa: «¿havíale de ha-



blar por sus ojos vellidos, el uno arrendado a la oreja y el otro a la boca?; que, en mi alma, no parece sino que quiere espantar niños» (*Segunda Celestina*, p. 228); «Réime de mirarte ese jesto de carta de navegar, según las diversidades de aguas tienes en él» (*Segunda Celestina*, p. 2), refiriéndose al aspecto de la cara acuchillada, llena de señales, de Centurio.

Una de las descripciones caricaturescas más exageradas es la que hace Davo de la vieja Artemia en la *Seraphina* (v, p. 378):

...todo para contentar para que mejor le sovasen la pelleja, queriendo suplir con las riquezas el defecto y fealdad de natura. Porque vella es como la çinbara del Corpus Christi, y de hechura de almario: larga y desvaýda; el color y gesto como máxcara mal pintada; el talle como rozinazo de molinero; la vista como ýdolo del tiempo antiçio; el andar y visión de estantigua y fantasma de la noche. En verdad que tanto temiese encontralla de noche como ver una mandrágula. ¡Jesús, Jesús, Dios me libre de tan mal encuentro!

Y en la misma línea está la de la vieja alcahueta que encontramos en la *Selvagia*, cuando Risdño se pregunta: «mas ¿quién es esta fantasma ó estantigua que con Escalion viene? ¿Por ventura el fuerte Enéas, en él convertido, con la anciana Sibilla, quieren en los infiernos, donde Selvago pena, entrar la segunda vez?» (*Selvagia*, pp. 136-37), y más adelante le dice a Escalión: «Quiero que me digas de qué cimiterio ó soterraño has sacado esta semejanza de suegra de Barrabás, que contigo viene» (p. 139).

Pero indudablemente, es especialmente cómico el efecto de la doble descripción de Melibea, la «seria» que ofrece primero Calisto (I, pp. 33-34), y la caricaturesca de Areúsa (IX, p. 168), que ofrecen dos perspectivas completamente distintas de una misma persona, la primera deformada por la visión del amor; la segunda, por la de la envidia. Según Calisto, Melibea tiene «la tez lisa, lustrosa; el cuero suyo oscurece la nieue; la color, mezclada, qual ella la escogio para si», según Areúsa «si en ayunas la topasses, si aquel dia pudieses comer, de asco. Todo el año se esta encerrada con mudas de mill suciedades. Por vna vez que aya de salir donde pueda ser vista, enuiste su cara con hiel y con miel, con vnas [tostadas y higos passados] y con otras cosas, que por reuerencia de la mesa dexo de decir»; según Calisto tiene «el pecho alto; la redondez y forma de las pequeñas tetas, ¿Quién te la podria figurar? Que se despereza el hombre quando las mira», en la visión de Areúsa «vnas tetas tiene, para ser doncella, como si tres vezes ouiesse parido: no parescen sino dos grandes calabças»; para Calisto «Aquella proporcion que ver no puedo, no sin duda, por el bulto de fuera, juzgo incomparablemente ser mejor que la que Paris juzgo entre las tres deesas», en la descripción de Areúsa «el vientre no se le he visto; pero, juzgando por lo otro, creo que lo tiene tan floxo como vieja de cincuenta años».

Pinceladas más rápidas hallamos en algunas comedias, especialmente con la utilización de graciosas comparaciones o metáforas para destacar un rasgo de algún personaje que se sale de lo corriente. Así Quincia, en la *Segunda Celestina*, exclama respecto al negro Zambrán: «¡Al diablo *el escarabajo*!». En la *Selvagia*, el enano Risdño dice del fanfarrón Escalión, burlando del vino que ha bebido «¡Oh hi de puta, y qué

color tiene el *gentil odre*» (*Selvagia*, p. 23, «borracho», juego paronomásico con *gentilhombre*); y éste, tras algunas burlas de Risdeño le responde airado: «Ea, peonzuelo de axedres, calla, que por el terrible baladro del sabio Merlin hé de os dar un puntapié por esos vientos que cuando acordéis á caer no valga el real de a cuatro en el reino» (*Selvagia*, p. 23); al muchacho Carduel le llama «camarón de alberca», y éste le responde que él sería bueno «para chirriar de una jaula como tordo» (p. 36), y algo más adelante se pondera de nuevo el escaso tamaño de Risdeño, personaje que por su peculiar físico sirve en reiteradas ocasiones para bromas y descripciones humorísticas, cuando, tras requebrar de noche a una moza que está asomada a una ventana, ésta responde: «¿Quién es vuestra merced, señor, que en verdad a nadie veo, que no sé si habla alguna piedra?» (*Selvagia*, p. 43), y entre otras referencias humorísticas, el propio enano bromea en alguna ocasión acerca de su pequeño tamaño: «Agora señor, que yo le llevaré [el laúd] porque si acaso hubiese alguna refriega me pueda tan en tanto esconder en él» (*Selvagia*, p. 264).

El único personaje creado intrínsecamente como personaje cómico en *La Celestina* es el rufián Centurio¹⁵, rufián bravucón, cobarde que se jacta de sus ficticias hazañas —no deja de ser cómico que de hecho cuente como hazaña lo que él mismo confiesa que ha soñado— y muestra su conocimiento «profesional» de su oficio, presentando a Elicia y Areúsa un «repertorio en que ay setecientas y setenta especies de muertes» para que elijan la que desean para Calisto. El propio nombre del personaje, aunque recuerde al centurión romano (su parecido con el *miles gloriosus* no es sin embargo muy intenso), es chistoso, y el propio Centurio se burla de él:

CEN. Veynte años ha que [mi espada] me da de comer. Por ella soy temido de hombres y querido de mugeres, sino de ti. Por ella le dieron Centurio por nombre a mi abuelo, y Centurio se llamo mi padre, y Centurio me llamo yo.

ELI. Pues ¿Qué hizo el espada porque gano tu abuelo esse nombre? Dime, ¿por ventura fue por ella capitan de cien hombres?

CEN. No; pero fue rufian de cien mugeres (*Celestina*, XVIII, 272).

El papel de Centurio en *La Celestina* es breve, y realmente se escabulle del encargo que Elicia y Areúsa le habían dado; pero este papel aumenta en comedias posteriores. En la *Comedia Thebaida*, el rufián Galterio es uno de los personajes que tiene un papel más extenso en la obra. A diferencia de Centurio, Galterio se incorpora al servicio del galán. A partir de aquí encontramos estas dos posibilidades en las comedias celestinescas, en las que el bravucón es repetidamente llamado *panfarrón*

¹⁵ Sobre este personaje, sus aspectos cómicos, sus antecedentes y originalidad de la figura en *La Celestina*, v. M^a. Rosa LIDA, *op. cit.*, pp. 693-701. Que sea el único personaje intrínsecamente cómico no quiere decir que los demás personajes no tengan aspectos cómicos. Dorothy S. SEVERIN pone de relieve el lado cómico de Celestina en «Celestina as a comic figure», en *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, ed. de Ivy A. CORFIS y Joseph T. SHOW, Madison, 1993, pp. 165-179.

o *fanfarrón* por otros personajes de la comedia¹⁶. La *Segunda Celestina* presenta al rufián Pandulfo al servicio del caballero Felides, pero aparece también en ella como rufián «independiente» el propio Centurio. En la *Selvagia*, Escalión aparece al servicio de Flerinardo. En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, el bravucón Brumandilón, amigo de Elicia, no está en principio al servicio de ningún amo, aunque termina entrando al servicio de Lisandro, para facilitar los planes de éste. Los fanfarrones de la comedias celestinescas toman de su modelo Centurio la constante bravuconería, jactancia y alarde de sus fingidas hazañas; pero al aumentar su papel en la obra intervienen directamente en algunas acciones, a diferencia de Centurio, que evita astutamente la ocasión. Esta intervención del fanfarrón da siempre pie a alguna escena en la que, ante la posibilidad de un peligro, huye precipitadamente —escenas basadas en la huida de Pármeno y Sempronio al oír ruidos en el acto XII de *La Celestina*—.

Aunque todos los bravucones son figuras eminentemente cómicas, quizá el mejor conseguido, que da lugar a escenas auténticamente humorísticas, sea Brumandilón¹⁷, de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Su nombre, como el de Centurio, está de nuevo motivado, y también es el propio fanfarrón el que explica su motivación: «a mí llaman Brumandilón, que brumando los hombres tomé nombre del hecho, y soy nombrado en las partes orientales» (*Lisandro y Roselia*, p. 1064); pero es evidente que hay otra motivación que el bravucón no expone, pero resulta patente para el lector: su nombre recubre el sustantivo *mandilón*, «hombre de poco espíritu y cobarde» (*DRAE*)¹⁸. Este fanfarrón se ve tan terrible que su aspecto le da miedo a él mismo: «Pues no tengo yo gesto de eso, que, por vida de tal, cuando me lo miro en el espejo, así horrible, feroz y temeroso como es, cien leguas de mí huir querría» (*Lisandro y Roselia*, p. 1.063), se muestra tan fiero que se lamenta de no haber estado cuando la presencia de Beliseno, hermano de Roselia, estorbó los amores entre ésta y Lisandro, para haberle podido dar adecuado castigo: «¡Oh pese a tal! Porque ahí no me hallé, que no creo en la puta que me parió, si no le cortara las piernas y con ellas le diera de palos» (*Lisandro y Roselia*, p. 1087); y es fino estratega

¹⁶ No aparece esta calificación para el Centurio de *La Celestina*, quizá porque el término aún no estuviera en circulación. La primera documentación de *panfarrón* que recoge Corominas (*DCECH*, II, p. 849b) es de Lucas Fernández (1514), y la primera con la forma *fanfarrón*, que es la que se terminará imponiendo, que recoge el *CORDE*, procede de la *Comedia Jacinta* de Torres Naharro (publicada en su *Propalladia*, 1517).

¹⁷ Es también el más «malvado» de los bravucones, pues los que aparecen en las otras comedias estudiadas no llegan a presentar un grado de violencia tan elevado con las prostitutas con las que tratan. Brumandilón le salta a Celestina-Elicia el único colmillo que le quedaba de un bofetón, y al final —tomando aquí también un papel inspirado en el del Sempronio de *La Celestina*— llega a matarla a ella y a su sobrina Drionea al intentar robarla.

¹⁸ Es cierto que en el *CORDE* no está registrado el uso de *mandilón* hasta un siglo después (en *Las burlas de Isabel*, de Quiñones de Benavente, 1645), precisamente como insulto unido a *marimárica*; pero probablemente es debido a que sea palabra vulgar, que pocas veces se registra en lo escrito (de hecho es la única documentación de los Siglos de Oro que recoge el *CORDE*).

que justifica su huida ante los criados de Beliseno como hábil maniobra para cortarles la retirada:

LISANDRO. Acá no pensamos Brumandilón, sino que habías huido tú de ellos y ellos de nosotros.

BRUMANDILÓN. [...] No creo en las obscuras y sombrías lagunas do los dioses jurar tremían, si no me adelanté porque no se me fuesen por pies, y todavía, en viéndome que volvía a ellos, hurtáronme el cuerpo y desaparecieron [...] Yo señor, como me he visto en algunos arrebatos y refriegas, cierto más que estos mis compañeros, sé mejor en qué manera se han de cazar los fugitivos. El aire me dio que habían de huir, y por ende les atajé los pasos (*Lisandro y Roselia*, pp. 1.091-92).

Otra figura eminentemente cómica hallamos en la *Selvagia* con el enano Risdño, innovación exclusiva de esta comedia. Es un personaje satirizador y festivo, narrador de anécdotas entretenidas, próximo al gracioso del teatro clásico. Marca también un contrapunto con la figura del bravucón, al que se enfrenta verbalmente en diversas ocasiones. Como el fanfarrón, también Risdño pondera su propio valor, de hecho sus primeras palabras en la comedia podrían ser las del típico fanfarrón:

SELV. Mira dó te manda que vayas el señor Flerinardo.

RISD. ¿Es para matar á alguien, por ventura? Sea, que mi buena disposición á más que eso me convida (*Selvagia*, p. 22),

pero a diferencia del fanfarrón, Risdño es efectivamente un hombre valeroso. Hasta cierto punto no deja de ser cómica la contraposición entre lo esforzado de su ánimo y lo pequeño de su cuerpo.

Naturalmente, otra de las vías de creación del humor es la verbal, la utilización de las palabras. Como se ha señalado en diversas ocasiones, la ironía, consistente en dar a entender lo contrario de lo que se dice, es un recurso constante en *La Celestina*. Pero la ironía necesita unas claves para que el receptor pueda darse cuenta de que lo que se le dice no ha de entenderlo en sentido recto, y esas claves no siempre son diáfanas, o incluso pueden estar ocultas al receptor, por lo que no siempre la ironía es entendida. Desde el comienzo mismo de *La Celestina*, la ironía aparece en la primera escena, en las palabras que Melibea le dirige a Calisto tras conocer los sentimientos del caballero, y saber que considera un gran premio gozar de su vista¹⁹: «Pues avn mas igual galardón te dare yo, si perseueras» (*Celestina*, I, 23); pero no es entendida por Calisto²⁰, que interpreta de manera literal lo dicho

¹⁹ A la ironía de estas palabras de Melibea se han referido Catherine KAYSER PHILIPS, «Ironic Foreshadowing in *La Celestina*», *Kentucky Romance Quarterly*, 21, 1974, pp. 469-482 (v. p. 475) y Cándido AYLLÓN, *op. cit.*, pp. 27-31.

²⁰ No todos los casos de ironía presentan la misma facilidad para ser descifrados por los interlocutores. En este caso, Melibea conoce claramente su intención, y posteriormente la hará patente al exclamar «el intento de tus palabras ha seydo [como] de ingenio de tal hombre como tu, aver

por Melibea, y exclama jubiloso «¡O bienaventuradas orejas mías, que indignamente tan gran palabra aueys oydo!» (*Celestina*, I, 24); y sólo tras la siguiente intervención de Melibea llega a conocer la auténtica significación de las palabras iniciales de la dama: «Mas desaventuradas de que me acabes de oyr. Porque la paga sera tan fiera qual merece tu loco atrevimiento».

Indudablemente, entre las comedias estudiadas, es la primera *Celestina* la pieza en la que el manejo de la ironía es más intenso y sutil. Curiosamente, en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, en la que el empleo de la ironía es muy limitado, hay una reflexión sobre esta figura, puesta en boca de Elicia-Celestina, para negar la posibilidad de que la intención irónica escondida tras las palabras literales tenga repercusiones en la interpretación legal. Una cosa es la conversación ordinaria, en la que la ironía ha de ser desentrañada e interpretada para la correcta comprensión del mensaje, y otra la interpretación legal: desde el punto de vista del derecho no hay más interpretación posible que aquello que las palabras rectamente significan, de ahí que deba considerarse, según ella, efectivo el matrimonio entre el estudiante Sancias y Angelina. La anécdota es contada por Brumandilón de la siguiente manera:

Urde Celestina que se vean juntos Sancias y Angelina, y vistos, dice así Celestina: ¿tú tomas por marido a Sancias?, ella responde: sí; y tú, dice a Sancias, recibes por mujer a Angelina? Sancias dijo: sí, bobo es el mozo que lo hará. Entonces acude Celestina: sed testigos, señores, cómo tomó Sancias por mujer a Angelina, y concedió que sí; y sobre este sí fueron a pleito. El juez, oídas entrambas partes, no supo determinarse, porque Celestina prueba que Sancias hizo pausa en el sí, y que después añadió lo siguiente. Sancias concede haber dicho aquellas palabras, pero que corría la sentencia, y que con aquella palabra sí no afirmaba cosa alguna, antes burlaba con ironía de no lo hacer. Celestina replica que las palabras hanse de entender según el sentido literal, y no según el metafórico, y que dado que Sancias las pronunciara conforme a su propósito, pero que la Iglesia no juzga según la intención interior, sino por las obras y palabras exteriores que denotan consentimiento (*Lisandro y Roselia*, pp. 1.109-10).

La ironía se utiliza con mucha frecuencia con intención burlesca, y de ahí que a veces pueda resultar hiriente para el receptor. Por esta razón, a menudo encontramos en *La Celestina* comentarios irónicos en los apartes, para evitar que lleguen a oídos de la persona a la que puedan molestar, especialmente si se encuentra en una situación de superioridad respecto a quien las emite:

CEL. Señor, no atajes mis razones, dexame decir, que se va haziendo noche. Ya sabes [que] quien mal haze aborrece la claridad; y yendo a mi casa podre aver algun mal encuentro.

de salir para se perder en *la virtud de tal muger como yo*» (*Celestina*, p. 24), pero no hay elementos suficientes para que ésta se transparente en un primer momento a Calisto. En principio no sería imposible que la dama quisiera corresponder en alguna medida a su pasión.

CAL. ¿Qué, que? Si, que hachas y pajes ay que te acompañen.

PAR. ¡Si, si! ¡Porque no fuerçen a la niña! Tu yrás con ella Sempronio, que ha temor de los grillos que cantan en lo oscuro (*Celestina*, VI, 120) ²¹.

Y si el murmullo de las palabras, pero no la configuración exacta de lo enunciado, llega a oídos de la persona a costa de quien se ironiza, y ésta pide que se le repita lo dicho, se produce una modificación del contenido (a veces dejando alguna o algunas palabras del mensaje original, que puedan dar la apariencia de semejanza entre lo primeramente dicho y lo que se dice la segunda vez) para evitar la ira del interlocutor. El contraste entre lo que se dice primero, que responde generalmente al auténtico pensamiento de quien lo emite, y lo que se dice después, para adecuarlo a lo que se piensa que el receptor querría oír, o al menos podría tolerar, es también recurso humorístico frecuente en *La Celestina*. Así por ejemplo, en el caso anterior, tras la intervención de Calisto preguntando a Pármeno si había dicho algo, éste se ve obligado a improvisar una nueva versión que resulte agradable a su amo:

CAL. ¿Dizes algo, hijo Parmenico?

PAR. Señor, que yo y Sempronio sera bueno que la acompañemos hasta su casa, que haze mucho oscuro.

Realmente, los apartes son un continuo recurso humorístico —de hecho uno de los más frecuentes y constantes²²— tanto en *La Celestina* como en el resto de las comedias celstinescas. Sean o no de carácter irónico, haya o no «rectificación» de lo primeramente dicho como consecuencia de lo preguntado por el personaje a quien se zahiere, ridiculiza o a quien de algún modo podría molestar el aparte, suelen presentar con mucha frecuencia observaciones humorísticas, puntos de vista contrarios a los del personaje que está hablando. Por ejemplo, en la *Serafina*, cuando Evandro traza un retrato de Serafina, en el que, entre otros rasgos, pondera la castidad: «Y qué fornida de castidad, virtud tan resplandeciente en la henbra»; el criado Pinardo comenta: «Luego, ¿en qué ‘andas, como Pedro por demás, corriendo tras esperanza vana y navegando por parte donde ninguno halló puerto?» (*Serafina*, p. 334), poniendo de relieve la contradicción que supone el que Evandro alabe la castidad de la dama cuyos favores precisamente pretende. En *Lisandro y Roselia* (p. 992) vemos el comentario sarcástico de Celestina-Elicia sobre el exceso de palabras

²¹ En casos como el presente, la ironía, a diferencia de lo que veíamos en el ejemplo de Melibea, es patente, pues lo dicho está inmediatamente contradicho por la realidad: los personajes y los lectores saben que Celestina no es una niña, y que no tiene miedo de ir sola. Por tanto, puesto que este conocimiento previo contradice el sentido recto de lo expuesto literalmente en las palabras de Pármeno, hay que buscar otro sentido no literal a esas palabras.

²² Aunque no igual de intenso en todas las obras. Lo utiliza mucho por ejemplo Feliciano de Silva en la *Segunda Celestina*, poco Alonso de Villegas en la *Selvagia*.

y falta de ofrecimientos²³ de Lisandro corregido cuando ha de exponerlo ante éste, aunque hábilmente le haga caer en la cuenta de su intención:

CELESTINA. Este necio piensa que me empreño yo de palabras hinchadas para parir viento. Haría mejor cerrar la boca y abrir la bolsa, que no usar de tan largo ofrecimiento, que las muchas palabras son indicio de las pocas obras.

LISANDRO. ¿Qué dices?

CELESTINA. ¿Qué? Que mujer soy de contentar, aunque tu galardón y mi peligro no emparejen en satisfacción de igualdad, porque la vida y la persona, la cual en semejantes casos se pone en suerte de perder, es más digna y de más valor que cosa ninguna,

entre varias docenas de ejemplos de este uso que podemos hallar en estas comedias.

En *La Celestina* se utiliza también el chiste como procedimiento humorístico, tanto el que procede simplemente de un dicho inesperado, que rompe el tono solemne de la conversación con la introducción de lo festivo, como vemos en el siguiente ejemplo de Sempronio, el personaje que más chistes crea en la obra, aunque no el único:

SEM. [...] ¿No has leydo de Pasife con el toro, de Minerua con el can?

CAL. No lo creo, hablillas son.

SEM. Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo.

CAL. ¡Maldito sea el necio, y que porradas dize! (*Celestina*, I, 30),

como el chiste más elaborado, consecuencia de la interpretación ingeniosa de las palabras de otro personaje:

CAL. ¿Que burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que ay otro soberano en el cielo, avnque entre nosotros mora.

SEM. ¡Ha, ha, ha! ¿Oyestes que blasfemia? ¿Vistes que ceguedad?

CAL. ¿De que te ries?

SEM. Ríome, que no pensaua que auia peor inuencion de pecado que en Sodoma.

CAL. ¿Cómo?

SEM. Porque aquellos procuraron abominable vso con los angeles no conocidos, y tu con el que confiesas ser Dios (*Celestina*, I, 29)²⁴.

²³ La escena está inspirada indudablemente en otra del primer acto de *La Celestina*, donde también en aparte, aunque dirigido a Sempronio, Celestina se queja de la falta de ofrecimiento de premio por parte de Calisto, utilizando en un momento la misma expresión: «Dile que cierre la boca y comience abrir la bolsa».

²⁴ Sobre este pasaje, v. Antonio GARGAJO, «¡Maldito seas! Que fecho me has reír'. Intención cómica y sentido serio en 'La Celestina'», en «*La Celestina*». v *Centenario (1499-1999)*, *Actas del congreso internacional*, ed. de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Gema GÓMEZ RUBIO, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 295-304.

Y también está presente el que procede del juego de palabras:

SEM. Madre, mira bien lo que fazes [...]. No vayas por lana y vengas sin pluma.

CEL. ¿Sin pluma, hijo?

SEM. O emplumada, madre, que es peor.

donde para conseguir el juego de palabras Sempronio ha tenido que modificar la forma original de la frase proverbial «ir por lana y volver trasquilado», modificación que motiva la pregunta de Celestina, y da pie al chiste. El juego de palabras es uno de los procedimientos preferidos de Feliciano de Silva para la creación del chiste. En la *Segunda Celestina*, la moza Quincia le dice al criado fanfarrón Pandulfo: «Ríome de ver tu desgracia, que de desgraciado eres gracioso» (*Segunda Celestina*, II, p. 127); y este autor es especialmente aficionado a jugar con los dobles sentidos de un término. No era un uso ajeno a *La Celestina*, donde por ejemplo se juega con las diversas posibilidades de interpretación de la relación establecida por la preposición *por*, causal o introductora del complemento agente, cuando en el acto séptimo Celestina dice «sabíalo mejor el cura, que Dios aya, que veniendola a consolar, [le] dixo que la Sancta Escripura tenia que bienaventurados eran los que padescien persecución por la justicia, y que aquellos poseerian el reino de los cielos» (p. 138). Probablemente esto inspira otro episodio de la *Segunda Celestina* en que se juega con la doble interpretación de un pasaje bíblico²⁵. Elicia y Celestina han golpeado a Paltrana, ramera amiga de Pandulfo, y hablando con Centurio se refiere Celestina a la sentencia «pedid y se os dará», jugando con la interpretación de *dar* con el sentido de «golpear»:

CELESTINA. [...] ¿no sabes tú que tras aquella hoja hay otra, donde dize el mismo Señor: dad y daros han?

CENTURIO. Según yo he sabido no aguardaste tú a esso, porque primero diste y nunca recibiste.

CELESTINA: Ay, hijo, entiende bien que dize pedid y daros han, y las palabras de aquella suzia pidieron para dalle lo que le dieron (*Segunda Celestina*, p. 356).

Y en muchos otros pasajes juega con el doble sentido de algunas palabras. Así por ejemplo, juega con el doble sentido de *ijada*, «dolor de ijada, parte comprendida entre las falsas costillas y la cadera» y «parte anterior e inferior del cuerpo en los peces», considerada bocado exquisito en alguno de ellos:

CELESTINA. [...] que más madres e hijadas he tenido, por mis pecados, que años tengo a cuestras.

POLANRIA. Hi, hi, hi.

CELESTINA. ¿Ríeste de lo que digo, señora?

POLANDRIA. Ríome, madre, que fueras buena para atún, según las hijadas que dizes que has tenido (*Segunda Celestina*, p. 313),

²⁵ Lucas, 11, 9.



con el doble valor de *señalada* «insigne, destacada» y «que tiene una señal, cicatriz, en el rostro»:

FELIDES: [...] y por eso no me maravillo que una persona tan señalada como tú contradiga siempre su voluntad.

SIGERIL. ¿Y cómo señalada? Si bien le mirasses el hierro que como yegua morisca le dieron por las quijadas (*Segunda Celestina*, p. 274)

o de *singular* «excelente» y como término gramatical, lo opuesto a plural:

CENTURIO. [...] ¡Boto a la casa de Meca, singular es! [el vino]

ALBACÍN. Más me parece plural, pues todos te ternemos compañía.

entre otros casos.

Para referirse a lo que ahora denominamos generalmente chiste no se utilizaba este término —podrían usarse, aunque recubren un concepto más amplio, *donaire* o *burla*— y de hecho, en la única de las comedias estudiadas en que aparece el término *chiste*, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía*, tiene más bien el valor de anécdota, o breve narración graciosa. En esta comedia, Oligides, criado de Lisandro, dice: «Oídmme, contaréos un chiste que pasé con Carmisa, la amiga del bachiller, de que mucho reiréis», palabras en las que ya vemos que el chiste es algo que no sólo puede contarse, sino que también puede sucederle a una persona, lo que no es posible con el concepto actual de *chiste*. A continuación cuenta lo que le ha pasado al llegar a casa de Carmisa el bachiller, y rociarse él con sangre de pato para hacerse pasar por herido y enviar al bachiller en busca del cirujano, momento que aprovecha para escaparse. En cualquier caso, la introducción de pequeñas narraciones, anécdotas personales o breves cuentos graciosos, que tienen la función de entretener, divertir, y a veces provocar la risa del lector, es ajena a la original *Celestina*, pero aparecen ya desde la *Segunda Celestina*²⁶. En la *Selvagia*, además de los cuentos intercalados, encontramos como novedad la introducción de series o listas de elementos graciosos. Son dos las que se ponen en boca del enano Risdño: una enumeración de las virtudes y ventajas de ser de pequeña estatura, entre ellas «si acaso le hurtaren sus armas ó vestidos, allende de medrar poco el ladron con ellos por ser chicos, dondequiera los podrá conocer; tambien es gracia que si entráre por puertas o ventanas pequeñas, no tendrá necesidad de se abajar ni se hará mal en la cabeza» (*Selvagia*, p. 262); otra de los siete «capítulos» que dará a la que sea su esposa, que comienzan con «El primero, que en ninguna manera me lleve a vivir a Cornualla, porque es muy dañoso lugar» (*Selvagia*, p. 288).

En alguna ocasión, el humor surge del contraste entre la atenuación lingüística que primero da a algún personaje, y lo exagerado de lo que a continuación

²⁶ Sobre los cuentos intercalados en la *Segunda Celestina*, v. Consolación BARANDA, introducción a su edición, pp. 84-88.

se expresa. Así, por ejemplo, en *La Celestina*, en uno de los momentos en que la alcahueta hace un elogio del vino, señala la «moderación» con que ella lo toma: «Pero todavia con mi fatiga busco lo mejor para eso poco que beuo. Vna sola dozena de vezes a cada comida, no me haran passar de alli» (*Celestina*, IX, p. 167), donde «eso poco que beuo» hace que nos resulte inesperado lo de la «dozena de vezes», que además viene precedida de una complementación «*vna sola dozena*» también atenuadora. En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, exclama Brumandilón: «Suéltame, señor Oligides, suéltame, que no le haré otra cosa más de matalla» (p. 1.027; otra manifestación semejante, en boca de Beliseno y sus criados, en p. 1.054); en la *Selvagia*, preguntada Dolosina por lo que les aconteció a Elicia y Areúsa, resta importancia a lo que cuenta, mediante una fórmula hecha, *no ser nada*, que dice antes y repite después, y que sin embargo entra en contradicción con la gravedad de lo expuesto:

DOL. [...] por mi salud, que cuando volví y supe el desdichado caso que á las dos acaeció, que no fué mi dolor pequeño.

ESC. Pues dime, madre, ¿qué les aconteció?

DOL. No fue nada, hijo.

ESC. Dilo ya, madre.

DOL. Diéronlas de puñaladas, que no fué nada (*Selvagia*, p. 236).

Respecto al lenguaje utilizado por los personajes, no hay en *La Celestina* una caracterización humorística por el modo de hablar, debido especialmente a que, como en muchas ocasiones se ha señalado, no hay una división lingüística por el modo de hablar entre los distintos personajes de la comedia: también los personajes de las clases sociales inferiores pueden hablar en un estilo elevado y cargado de erudición; pero eso no quiere decir que no haya diferenciación diafásica: en función de la situación, los personajes, especialmente los del mundo de los criados, pueden elegir un registro u otro. Como ha señalado Pilar García Mouton respecto al personaje de Celestina, y puede hacerse extensivo al resto de los criados y prostitutas, ésta «adapta su lenguaje al de los interlocutores de muy distinta condición social»²⁷. Probablemente, la única caracterización humorística de un personaje por su modo de hablar sea la del bravucón Centurio, concretamente por lo que se refiere al uso de juramentos grotescos. En su breve intervención en la obra profiere dos de ellos: «Yo te juro *por el sancto martillo de pe a pa*» (*Celestina*, XVIII, p. 271), es decir, por todos los santos, pues el martirologio es el libro de todos los santos conocidos, y *de pe a pa*, de principio a fin; «Juro *por el cuerpo santo de la letania*» (*Celestina*, XVIII, p. 273), curioso juramento, puesto que la letanía carece de cuerpo (¿hecho tal vez ignorado por Centurio?). Este rasgo es recogido en las posteriores obras celestinescas, como la

²⁷ «El lenguaje femenino en *La Celestina*», en *El mundo como contienda. Estudios sobre la Celestina*, ed. de Pilar CARRASCO, Anejo de *Analecta Malacitana* 31, Universidad de Málaga, 2000, pp. 89-106 (v. p. 90).

Thebaida, compañera valenciana de la *Serafina* (1521), en la que el fanfarrón Galterio también profiere una serie de juramentos grotescos, y la propia *Serafina*, en la que, a pesar de la ausencia del personaje del fanfarrón, el criado Pinardo, el que más próximo está a este papel, jura «por las [reliquias] de Roma y por la casa santa de Hierusalem» (*Serafina*, p. 373), y «por el crucifijo de Burgos» (p. 392), y aún su amo Evandro emite juramentos, quizá menos extravagantes, como «¡Por la ley sagrada!» (p. 375), «Por la Verónica Sancta de Jahén» (p. 378) o «¡Por los Evangelios Santos!» (p. 382). Y tanto los juramentos de *La Celestina* como los de la *Thebaida* y la *Serafina* son recogidos en las obras posteriores de la familia celestinesca²⁸. Y estas fuentes servirán de inspiración a las sucesivas comedias celestinescas en las que, a la par que aumenta el papel del fanfarrón o los fanfarrones aumenta el número de los juramentos que profieren. En la *Segunda Celestina*, donde aparecen varios rufianes fanfarrones, los dos juramentos que profería Centurio en *La Celestina* sirven también para caracterizar a este personaje, que es uno de los que vuelven a cobrar vida en la obra de Feliciano de Silva. Así le vemos de nuevo exclamando, con distintas variantes: «voto al martilajo de pe a pa» (p. 513), «voto al santo martilajo» (p. 354), «voto al martiloxo» (p. 237); «por el santo martilajo» (p. 528); y también en dos ocasiones jura por «la santa letanía» (pp. 354, 518, 519 y 521), aunque aquí ya desprovista de cuerpo, lo que si por un lado produce un juramento más lógico, por otro pierde la gracia que tenía la exclamación disparatada del Centurio de *La Celestina*. Los juramentos de Centurio pasan también a *Lisandro y Roselia*; pero al no aparecer Centurio en esta obra tienen que ponerse en boca del único rufián que actúa en ella, Brumandilón, quien jura «por el santo Martilajo de pe a pa» (p. 1.000), y siguiendo ya el modelo «enmendado» de Feliciano de Silva exclama «voto a la santa letanía» (p. 996). También el fanfarrón de la Selvagia jura en una ocasión «por el santo martilajo de peapá» (p. 31). Pero también los juramentos de la *Serafina* reaparecen en la *Segunda Celestina*, donde el fanfarrón Pandulfo jura «por las reliquias de Roma» (pp. 126, 160 y 186; lo que también hace Centurio, pp. 229 y 521), por «la casa santa de Hierusalén» (pp. 117 y 152); juramento con frecuencia reducido simplemente a «la casa santa» (pp. 135, 139, 160, 219, 221, 236, 244, 263, 266, 407, 434), por «la verónica de Jaén» (pp. 127, 140, 152, 220, 302) y «por el crucifijo de Burgos» (pp. 212 y 221); y aumentan en esta comedia el número y variedad de juramentos por distintos santuarios, reliquias, sepulcros, cruces y aun por el *Corpus Christi* (p. 128) o *Corpus Domini* (pp. 125, 130, 219, 220 y 560) y «la

²⁸ Sobre los juramentos en *La Celestina* y sus imitaciones v. M^a. Rosa LIDA, *op. cit.*, p. 696 y n. 2, y pp. 713-15. Opina esta autora que la *Thebaida* otorga el uso de juramentos disparatados como ornamento verbal no sólo al fanfarrón, sino a casi todos los personajes, y que lo mismo sucede, entre otras comedias, en la *Segunda Celestina* o en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Pero lo cierto es que en estas últimas obras los juramentos se concentran en el personaje del fanfarrón o fanfarrones que intervienen en la obra, y siempre son ellos los que profieren los más disparatados. Sobre los juramentos en las comedias celestinescas, véase también Pierre HEUGAS, *op. cit.*, pp. 518-522.

reverborada»²⁹ (pp. 134, 523, 538); pero además de los juramentos que se refieren a algún elemento del cristianismo, aparecen algunos referidos al mundo musulmán, no demasiado lógicos, y por eso llamativos y graciosos en boca de un cristiano: «Voto a la casa de Meca» (pp. 150, 278 y 526); «juro a la casa de Meca» (p. 263) «Pesa a la casa de Meca» (p. 151), «yo juro a Mahoma» (p. 211); e incluso «voto a la fe de los moros» (p. 268), o simplemente «reniego de los moros» (p. 152), «pesar de los moros» (p. 538); y hay dos juramentos que hacen referencia a la mitología clásica: «voto a la gruta de Hércules» (p. 540), proferido por Traso el Cojo, otro de los rufianes rescatados de *La Celestina*, y «¡Boto a Mares!» (p. 138)³⁰, proferido por el mozo de caballos Barañón. En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* y en la *Selvagia*, donde, sin ser escasos, no se acumulan tantos juramentos como en la obra de Silva, se busca sin embargo aumentar la comicidad de éstos, y para ello se recurre a jurar no ya tanto por un santo, santuario o reliquia concretas, sino que se hace por algún elemento muy específico, como puede ser un detalle relacionado con la indumentaria del santo o personaje bíblico o una parte de un templo, etc., o en cualquier caso algo inesperado. Así Brumandilón, en *Lisandro y Roselia*, exclama: «yo juro por el dorado chapín de la Magdalena» (p. 995), «juro a la serpentina vara de Aarón y Moisés» (p. 1.001), «¡Por la clavazón de las puertas celestes!» (p. 1.002), «por el cerrojo de Santa Gadea de Burgos, do juran los hijos de algo» (p. 1.026), donde hay una reminiscencia del romancero, del que se toma un conocido verso; o «por el gran Brutesco³¹ de Ancona» (p. 1.065); y Escalión en la *Selvagia* jura «por la ganzúa y tinacetos del buen ladrón» (p. 49) y «al santo devoramiento de Jonás» (p. 61); también se amplían los juramentos con referencias clásicas: en *Lisandro y Roselia*, Brumandilón jura «Por el bravo y venenoso Cancerbero» (p. 1.062), y es uso muy del gusto de Alonso de Villegas, en cuya *Selvagia* recupera el juramento de la *Segunda Celestina* «¡voto a Mares!» en boca de Sagredo, y Escalión exclama: «Oh pesar de

²⁹ Reverborado o reverberado es «azotado, referido por antonomasia a Cristo». Según anota Consolación BARANDA siguiendo el *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* de José Luis ALONSO HERNÁNDEZ. Voto a la reverberada era juramento propio de rufianes. Véase Consolación BARANDA, ed. de Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, p. 134.

³⁰ Aunque en la edición que seguimos se escribe *mares* con minúscula, creemos que tiene razón MONDÉJAR, «Cultismo y popularismo en la *Segunda Celestina*», en *El mundo como contienda. Estudios sobre la Celestina*, ed. de Pilar CARRASCO, Anejo 31 de *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, 2000, pp. 221-239 (v. p. 237), cuando señala que Mares está aquí utilizado como nombre del dios de la guerra. La forma *Mares* para *Marte* fue la más frecuente en la Edad Media y aun la encontramos en los Siglos de Oro.

³¹ Tanto en la edición de la colección de libros españoles raros o curiosos (Madrid, Imprenta y Esterotipia de Rivadeneyra, 1872) como en la de López BARBADILLO (Madrid, 1921; ed. facsímil, Madrid, Akal, 1977) y en la de Criado DE VAL, que sigo, se lee Brutervo. Este editor lo glosa en nota como «grotesco», y la forma que en el español de los Siglos de Oro era equivalente a *grotesco* fue *brutesco*, referida a un tipo de representación tosca, y en la que generalmente había figuras de animales. Probablemente se refiere a la representación de uno de los arcos del atrio de la catedral de Ancona, en el que hay animales reales y fantásticos.



la gruta de Hércules!»; y añade otros nuevos, como «pese a Mars» (p. 26), «descreo de la hórrida barba de Carón» (p. 38), «por la temerosa figura de la serpiente Hidra» (p. 49), «hago voto solemne a las cenizas del Ilión troyano!» (p. 60), «juro por los temidos barbotos de Plutón» (p. 123), «juro por el acerado mazafrusto de Sócrates» (p. 23), absurdo juramento en el que se hace aparecer al filósofo Sócrates como guerrero³², y aun jura «por la metafísica de Aristóteles» (p. 31); e incluso se introducen otras fuentes, como la materia artúrica, como base de un estrambótico juramento: «por el terrible baladro del sabio Merlín» (p. 25), y otros juramentos disparatados como «antejuro por la fantasma de la reorpada de una su familiar» (p. 24), que queda fuera de los sistemas de referencias habituales de estos juramentos, y en el que la gracia se busca, además de mediante la selección léxica (creación del verbo *antejuro*, a partir de la secuencia *jurar* + *ante*; introducción de una palabra, *reorpada*, probablemente de argot³³, llamativa y grotesca atribuida a un familiar a través de la extremada longitud del término de la preposición *por*, cuyo núcleo lleva una serie de modificadores introducidos por la preposición *de* para ofrecer un complicado sintagma nominal que no es informativo).

Si en *La Celestina* hemos visto que los personajes no se caracterizan por su distinto modo de hablar —aunque sí exista variación en el registro usado en función del contexto— en otras obras celestinescas se señala la diferencia entre el uso lingüístico de los personajes en función de las diferencias sociales. En la *Segunda Celestina* los personajes, en más de una ocasión, indican que la lengua de las personas de elevada condición social y mayor cultura es distinta de la de los criados de escasa instrucción³⁴. El fanfarrón Pandulfo y la criada Quincia no entienden la carta de Flerinardo a Polandria y se ríen de ella y su pedantería, en tanto que Polandria y la doncella más instruida Poncia se ríen a costa de la tosquedad de la carta que envía Pandulfo en nombre de su amo al que quiere hacer el «favor» de que su amada reciba una carta clara en su expresión; en la cena XV, Sigeril le dice a su amo: «Cuando estés con Polandria, hablarle has como a Polandria, mas cuando con Celestina, háblale señor con nombre de madre, y como a madre de putas» (p. 260), aunque más que referirse a niveles de lengua parece referirse al lenguaje retorcido, insidioso, cargado de dobles intenciones, pues sigue diciendo «y con más dobleces en el hablar

³² Desconozco por otra parte el término *mazafrusto*. Yiling LI en su *Edición y estudio de la comedia Selvagia (1554) de Alonso de Villegas Selvago*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995, p. 231, núm. 140, dice que es «término aún no identificado». El adjetivo *acerado* y la secuencia *maza* al comienzo del término hacen pensar que se trata de un arma. Tal vez sea un compuesto de *maza* y una variante de *fuste*, que tenía el significado de «palo donde se sujeta la punta de la lanza», y podría referirse también al palo o barra de la maza.

³³ No conozco ningún otro ejemplo de uso de esta forma. Yiling LI, *op. cit.*, p. 232, la corrige, probablemente con acierto, en *rearpada*, voz formada sobre *arpada* «rasgada, arañada». No obstante, es quizá creación personal. Aunque el verbo *arpar* tiene algún empleo en el español medieval y clásico, no conozco, ni encuentro en el *CORDE*, ningún ejemplo de *rearpada-a*.

³⁴ Sobre los usos lingüísticos en la *Segunda Celestina*, con un enfoque sociolingüístico, v. José MONDÉJAR, art. cit.

que llevas en la ropa» (p. 260); sin embargo más adelante el rufián Pandulfo sí parece referirse, además de a la doble intención de las palabras de Celestina, a diferencias de registro lingüístico cuando le dice a Felides: «palabra no te dirá que no tenga dos entendimientos, y *para tu nobleza es oscura su germanía*, y muy clara para quien la entiende como yo» (p. 271); y en la cena XXVII se extiende Pandulfo sobre las diferencias de la lengua y estilo de los señores y los criados. En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* no hay esas reflexiones directas, pero se hace patente que las sobrinas de Elicia y el rufián Brumandilón no son muy instruidos. Cuando Drionea cita una escena de la mitología clásica, hace constar a continuación que la conoce porque su amante, con quien está hablando, se la ha contado: «Subamos arriba, no nos tome Celestina con el hurto, como me contaste que Vulcano tomó a Mars y a Venus» (p. 1.013); y Brumandilón, que ha citado a Ícaro, Dédalo, Hércules, Vulcano y los cíclopes, no sabe sin embargo quién es Cupido, y justifica su conocimiento de los anteriores porque oyó a unos escolares esos nombres, «pero nunca oí mentar a Cupido» (p. 1.066), y aun afirma que es superior en el manejo de las armas a Herodoto, Tucídides, Salustio o Tito Livio cuando los oye mentar a Lisandro, sin entender lo que éste dice ni saber que son historiadores:

LISANDRO. [...] ¡No acaeciera este mi hecho en tiempo de Herodoto o Thucídides, en tiempo de Salustio o Tito Livio para que su estilo elocuente lo empleara en materia tan copiosa!

EÚBULO. Bobear.

BRUMANDILÓN. Por vida de tal, señor, que estamos acá hombres, sin éstos, que sabremos emplear nuestras fuerzas en tu servicio, y aun sustentaré que soy para más que todos esos hombres de armas que has mentado.

LISANDRO. Calla, que son historiadores coronistas (*Lisandro y Roselia*, p. 1096).

La caracterización lingüística es intensa especialmente en la *Segunda Celestina*, y se utiliza en muchos casos como recurso cómico. Feliciano de Silva se complace en dar entrada en su obra a distintos tipos cómicos, que están caracterizados por su manera de hablar, que, independientemente de lo que digan, resultaba graciosa a los lectores. De este modo, el rufián, que en *La Celestina* presentaba usos lingüísticos peculiares como la utilización de los juramentos, pero no rasgos lingüísticos propios, ve acentuada su caracterización con la utilización de léxico de la germanía, recurso que ya estaba presente en la *Thebaida*, y en menor medida en la *Serafina*, dado que no hay propiamente hablando un rufián³⁵. En la *Segunda Celestina*, Pandulfo y Centurio (y alguna vez las prostitutas) utilizan, aunque no con excesiva intensidad, términos de germanía, como *cantusar* «engañar, robar», *caire* «dinero» (p. 156, 231), *la santa gualtería* «la putería» (p. 236), *iluminaria de una botica* «prostituta» (p. 125), *búzaro* «ladrón diestro» (p. 128) *iça* «prostituta» (p. 520), *turco*

³⁵ El personaje de Pinardo, el que léxicamente se acerca más al lenguaje rufanesco (v. antes los juramentos), utiliza el término de germanía *galera* «calabozo» (*Serafina*, p. 370).



«vino» (p. 503), *moflir* «comer» (pp. 145, 537), etc., el paje Canarín le dice a Pandulfo: «¡Calla ya, malaventurado, con tus girmanías!» (p. 146) y el propio Pandulfo, comentando la carta que ha escrito en nombre de su amo, dice: «hoy a la fuente di a la moça otra carta mía en su nombre para Polandria, para ver si aprovechara más mi germanía que su filosofía» (p. 358). Pero además, Feliciano de Silva introduce otros personajes bien caracterizados por su modo de hablar: el rústico que emplea el típico lenguaje pastoril (sayagués) ya estandarizado desde las obras de Encina y Lucas Fernández, y los negros Zambrán y Boruca³⁶. El pastor Filínides, que aparece en las «cenás» XVIII y XXXIII de la *Segunda Celestina*, no tiene ningún papel en el desarrollo de la obra, su única función es la de servir para presentar unos fragmentos en los que puede apreciarse la lengua rústica, con rasgos típicos del «sayagués» estandarizado, tanto en el nivel léxico (uso, por ejemplo de *otear* en lugar de *ver*), mantenimiento de términos que habían quedado desusados (*cordojos*, p. 293; *yuso*, p. 292), utilización de determinadas expresiones *de buenamente* (p. 294); como en el fonético: cambio de *l* por *r* (*froles*, p. 294; *prazer*, p. 294); palatalización de *l* inicial (*llovo*, p. 293), utilización de /ʎ/ donde el castellano tenía /ʒ/, luego ensordecida y finalmente velarizada (*aballar*, p. 292), etc. Los negros Zambrán y Boruca tampoco desempeñan un papel relevante en el desarrollo de la obra y aparecen básicamente en función de su comicidad, que se despliega a través del peculiar e incorrecto uso del castellano. Entre los rasgos principales de la lengua de los negros³⁷ que aparecen en la *Segunda Celestina* cabe destacar en el plano fonético el uso del «xexeo» (pronunciación /š/ para /s/ y en alguna ocasión /ž/), la ausencia de diptongos, el timbre vacilante de las vocales tónicas y la aparición esporádica de una consonante final en palabras terminadas en vocal, y a veces por el contrario la desaparición de la consonante final; entre las características sintácticas, el uso frecuente (aunque no absolutamente general) del infinitivo en lugar de las formas conjugadas de los verbos, el uso de *a mí* como sujeto, empleo de *estar* con el valor de *ser*, etc.; y

³⁶ Por las mismas fechas que la *Segunda Celestina*, quizá algo antes, Jaime de Huete, en la *Comedia Tesorina*, comedia de corte celestinesco escrita en verso, introduce también personajes caracterizados por su modo de hablar, como un fraile zazeador, pastores que hablan en el típico lenguaje rústico «sayagués», y una negra. Keith WHINNOM, en «El género celestinesco: orígenes y desarrollo», en *Literatura en la época del Emperador, Academia Literaria Renacentista*, v-vii, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 119-130, opina que la introducción de personajes marcados por el uso de distintas jergas obedece a «la nueva experimentación lingüística» (p. 128). Por su parte, creo que acertadamente, Consolación BARANDA, «De 'Celestinas': problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16/2, 1992, pp. 3-32, piensa que el empleo de estas jergas es un recurso cómico, cada uno de los tipos que se presentan (rústicos, negros, etc.) podía ser identificado por el público gracias a su peculiar modo de hablar (v. p. 18).

³⁷ Consolación BARANDA realiza un excelente estudio del habla de los negros en la literatura castellana de la época, en «Las hablas de negros. Origen de un personaje literario», *Revista de Filología Española*, LXIX, 1989, pp. 311-333. Da cuenta en él de las obras en que aparece usado, los rasgos lingüísticos que presenta su modalidad de habla, y la existencia de dos tipos fundamentales de «habla de negros» o guineo, cuya diferencia fundamental es la presencia o ausencia de «xexeo».

en el léxico, el uso del arabismo *gualá* «por Alá, por Dios». La combinación de estos elementos da lugar a parlamentos cómicos por lo grotesco. Valga un ejemplo del habla de Zambrán: «Jura a Dux, a mí entender, y no estar bona cortesía los hombrex de ben andar a lox oídox con las mochachax, a la fonte en amore conex, xoxacando la creada de mi señora» (*Segunda Celestina*, p. 128). La comicidad de la escena se ve potenciada por el hecho de que los otros hablantes adoptan también algunos rasgos del habla de los negros, como si fuese un procedimiento para que éstos les entendiesen mejor. La adecuación al habla de los negros puede limitarse al aspecto sintáctico, con la utilización del infinitivo en lugar del verbo conjugado, como hace Pandulfo: «Hermano Zambrán, callar por me hazer merced y no haver enojo» (p. 129), aunque en alguna ocasión también se imita la pronunciación, como hace Quincia cuando le pregunta la negra Boruca qué ha dicho Zambrán: «Qu'extar tu muy beliaça, que no querer a él mucho» (p. 162). La introducción de tipos cómicos marcados por sus usos lingüísticos pasará a otras obras de la serie celestinesca: dos de los criados de la *Policiana* son rústicos de lenguaje pastoril, en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo, aparecen la negra Boruga y Perucho, mozo de caballos vizcaíno, con su desorden sintáctico y falta de artículos³⁸.

Un aspecto más completa el despliegue de la caracterización lingüística de los personajes de la obra de Feliciano de Silva, aunque no se trata ya de personajes que intervengan en la obra, sino de una persona cuya habla es referida, en estilo directo, por otra. La «políglota» Celestina, para dar a un tiempo mayor realismo y gracia a las anécdotas que cuenta, reproduce en portugués las palabras de una portuguesa: «y la buena de la Teixeira dixo al fraile: '¡Ay, señor, por la paxeón de Deus, vosa paternidá se chante en aquella tinaja, que me matará aquel homen si no le desfecho axina a aquella porta!'», y aun da más muestras de su manejo de lenguas citando en italiano —aunque con evidentes errores e introducción de formas españolas— un cantarillo de ese origen: «Compañ, mi compañ / volle que te dica / quien no tiene dinare / tene mala vita» (p. 533).

La *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* no recurre, como la *Segunda Celestina*, a la caracterización cómica de personajes por su modalidad lingüística, pero destaca en cambio por reproducir con habilidad, indudablemente con la intención de motivar la risa del receptor, determinadas formas peculiares del habla o el intercambio lingüístico, que presentan características precisas debidas a una circunstancia concreta. Así vemos por ejemplo a Leandro, que, incrédulo por tanta dicha como suponen las nuevas que le ha proporcionado Celestina, hace repetir varias veces el mensaje por asegurarse de que lo ha entendido, después su criado Oligides desarrolla una vez más el mensaje poco a poco, mientras Leandro va repitiendo lo que Oligides

³⁸ El vizcaíno también tiene sus precedentes literarios, aparece ya en la *Timelaria* de Torres Naharro, y en la *Vidriana* de Jaime de Huete (v. P. HEUGAS, *op. cit.*, p. 266 y núm. 8); y tendrá también sus continuaciones, siendo especialmente célebre el vizcaíno del capítulo VIII de la primera parte del *Quijote*.

va diciendo. Una vez completado el mensaje, Oligides lo repite entero de nuevo (por enésima vez) provocando la desesperación de su criado:

OLIGIDES. Roselia, el...

LISANDRO. Espera, pues, no dé otro sentido del que suena tu habla y pronuncia tu boca. Veré si conformamos, que mucho hace un sí o un no en la oración. Roselia, mi señora...

OLIGIDES. El jueves en la noche...

LISANDRO. El jueves en la noche...

OLIGIDES. Dadas once...

LISANDRO. Dadas once...

OLIGIDES. Te verá y hablará.

LISANDRO. Aguarda, no te des tanta priesa. Me verá y hablará...

OLIGIDES. Del puesto...

LISANDRO. ¿De qué puesto?

OLIGIDES. De las ventanas de su torre que caen al alcázar.

LISANDRO. Eso sí; de las ventanas de su torre que caen al alcázar. Es así: que Roselia, mi señora, el jueves, dadas las once, me verá y hablará de las ventanas de su torre.

OLIGIDES: ¡Qué sí! ¡que sí! ¡que sí! ¡válete el diablo! Dios me perdone si lo has entendido (*Lisandro y Roselia*, p. 1.037),

o cómo el mismo Leandro, recién despertado por su criado Oligides, no está aún situado en el mundo de la vigilia, y sigue hablando en sueños con quien soñaba:

OLIGIDES. Señor, recuerda, que las diez son dadas.

LISANDRO. He, he. Señora, he.

OLIGIDES. Oligides soy que te llamo. Juraré que sueña con la otra.

LISANDRO. ¿Qué, he? Sí.

OLIGIDES. ¡Ah señor! Despierta, que es hora.

LISANDRO. Aha, ay, ay, ¿Sueño es?, ¿dormía? ¿Qué, no estaba yo agora con Roselia?

También refleja hábilmente la repetición de sílaba inicial de la persona que está intentando recordar un nombre que tiene «en la punta de la lengua»: «¿Qué rodeos, mi señora?, ¿piensas que no te diría el nombre de ella si me acordase por quitarte de sospecha? Mas sea Dios loado, que ya voy acordándome Ro, Ro, Roselia se llama, por quien pena, según me dijo» (pp. 1.018-19); o el tartamudeo del joven paje Filirín, provocado por el llanto tras ser golpeado por su amo Lisandro: «Yo, yo, ju, juro a Sant Juan, yo, yo lo diga a mi padre; que me peela, y y me abofete, ea. Y, y que me asiente co, con otro amo mejor» (p. 1058); o la reproducción del habla infantil —hecho insólito en la literatura de la época— cuando aparece el niño de una vecina de Roselia. El niño todavía no es capaz de pronunciar la nasal palatal, sustituida por la alveolar /n/, ni la lateral palatal, sustituida por la alveolar /l/, cambia -r implosiva por -l, no pronuncia el segundo elemento de los grupos consonánticos inseparables (labial o dental + líquida), tiene seseo infantil, pronuncia como /s/ z o ç (tal vez aún africada en esta época):

MELISA [...] ¿A quién buscáis?

NIÑO. A senola mosa.

ROSELIA. ¿Qué queréis, mi alma?

NIÑO Senola, mi made dise que está alí la mujel de la ropa banca, que tae lo que le mandaste.

ROSELIA. Corre, decilde, mi vida, que venga.

NIÑO. Beso las manos de vuesta mesed (p. 1.071).

En esta breve panorámica hemos visto cómo en todas las obras celestinescas un elemento importante es el despliegue de humor, que generalmente aparece ligado a lo inesperado: una situación inesperada, una respuesta o salida de tono inesperada, una descripción inesperada por la acumulación de elementos exagerados o absurdos, una asociación de ideas inesperada, un segundo sentido inesperado en una palabra o frase, un modo de hablar que se escapa de lo normal, etc. El despliegue de humor estaba ya presente en *La Celestina* de variadas y sutiles maneras, y muchos de los procedimientos allí empleados se aprovechan después en las sucesivas comedias de este grupo, pero cada una muestra preferencias en la utilización de determinados recursos y en la intensidad de su empleo; y naturalmente, vemos también desarrollarse en algunas de ellas elementos cómicos que no estaban en el original.



EL TRATAMIENTO HUMORÍSTICO DEL MOTIVO DE LA SARRACENA ENAMORADA EN LA ÉPICA FRANCESA DE LOS SIGLOS XII Y XIII

Elena Real Ramos
Universidad de Valencia

RESUMEN

El presente trabajo pretende estudiar el tratamiento humorístico del motivo épico de la sarracena enamorada en algunos cantares de gesta franceses de los siglos XII y XIII. A pesar de que se trata de una secuencia narrativa fuertemente estereotipada y que se repite con escasas variantes desde mediados del siglo XII, algunos poetas se complacen en deformarla jocosamente, dando variedad y originalidad a un episodio teóricamente inamovible. Mostraremos que los mecanismos utilizados para producir un efecto humorístico en el motivo son principalmente la inversión total o parcial de los roles protocolarios de la secuencia, como sucede en *Prise d'Orange*, *Fierabras* y *Huon de Bordeaux*, o bien la inclusión de figuras cómicas que se añaden al esquema original, tales como el viejo enamorado, el marido burlado o el rival despedido, que aparecen en *Anseïs de Cartage*, en *Saisnes* y en *Siège de Barbastre*.

PALABRAS CLAVE: épica francesa, motivo épico sarracena enamorada, humor.

ABSTRACT

The present work intends to study the humoristic treatment of the epic motif of the enamoured Saracen in some French epic poems of the 12th and 13th centuries. Despite being regarded as a highly stereotyped narrative sequence and almost unvaryingly repeated from the middle of the 12th century, some poets take pleasure in distorting it comically, proving variety and originality to an episode theoretically immovable or fixed. We will show that the mechanisms used to produce a humoristic effect in the motif are, mainly, the total or partial inversion of the established roles of the sequence, as it happens in *Prise d'Orange*, *Fierabras* and *Huon de Bordeaux*, or the inclusion of comical figures added to the original sketch, such as the lovesick old man, the mocked husband, or the spiteful rival, that appear in *Anseïs de Cartage*, in *Saisnes* and in *Siège de Barbastre*.

KEY WORDS: French epics, epic motif enamoured Saracen, humour.

Si exceptuamos *La Chanson de Roland*, que con su perfecto hieratismo y su tono constantemente dramático y heroico escapa a la regla, todos los demás cantares de gesta que se conservan —aproximadamente un centenar— alternan lo cómi-



co y lo dramático, utilizando elementos o secuencias jocosas que distienden la fuerza trágica de los episodios heroicos. Así, *La Chanson de Guillaume*, contemporánea o casi del *Roland*, presenta, junto a escenas claramente trágicas como la batalla de los cristianos en Aliscamps, la muerte de Vivien sobrino de Guillermo —comparable por su hondo dramatismo a la de Roldán—, o la primera derrota de Guillermo, otros episodios francamente cómicos, tales como la vergonzosa huida de los cobardes Teobaldo y Esturmi, la entrada en la batalla del pequeño Guido, sobrino de Guillermo, cuyo tamaño contrasta lúdicamente con el del caballo y las armas que maneja y, sobre todo, ya en la segunda parte, todas las escenas relacionadas con el gigante Rainouart, luchando a mazazos contra los sarracenos y dando la victoria a los cristianos gracias a su fuerza colosal. Lo mismo sucede en *Gormont et Isembart*, fechada en la misma época que *La Chanson de Guillaume*, donde, a pesar de no conservarse más que la última parte del poema —unos seiscientos versos—, se hace referencia a situaciones cómicas anteriores.

A partir de estos primeros poemas el gusto por lo cómico y lo heroico burlesco permanece constante a lo largo de toda la producción épica, más acentuado es verdad en unos cantares que en otros, pero siempre presente, variando el ritmo y el tono del relato que va alternando escenas de fuerte dramatismo heroico con episodios más risibles, frecuentemente por su desmedida truculencia.

Vaya por delante que tomamos el término «humor» en un sentido amplio y que no pretendemos aquí entrar en sutiles distinciones terminológicas que probablemente nos llevarían a complejas disquisiciones teóricas. En el ingente y extraordinario trabajo de Philippe Ménard *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, publicado en 1969 y obligada referencia para el tema que nos ocupa¹, el crítico francés señala en el prólogo que no pretende reflexionar sobre la esencia de la risa ni la naturaleza del humor, sino analizar las distintas formas de la risa y de la sonrisa en la novela cortés: «Il s'agit d'embrasser toutes les formes du rire et du sourire, tous les aspects plaisants du roman courtois: le comique, le burlesque, la satire, la parodie, le badinage, l'ironie, l'humour. Point n'est besoin de méditer sur les causes philosophiques du rire pour percevoir dans nos textes la présence de ces réalités et en étudier l'expression»². Siguiendo el ejemplo de Ménard, considera-

¹ Philippe MÉNARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Ginebra, Droz, 1969. En este trabajo de minuciosa recopilación y análisis, que abarca cien años de literatura —1150-1250—, Ménard estudia exhaustivamente la producción narrativa cortés de toda esta época, deteniéndose en los temas, motivos y lenguaje capaces de provocar efectos cómicos. Viene precedido este amplio estudio por un capítulo previo centrado en la producción épica medieval del siglo XII. En este recorrido, forzosamente rápido, por la comicidad en los cantares de gesta de este periodo, Ménard insiste sobre todo, como es lógico, en los efectos lúdicos y burlescos asociados a la temática bélica, pero también dedica ocho páginas al humor relacionado con la mujer y el amor (pp. 86-94). Nuestro estudio pretende completar y matizar el de Ménard, circunscribiéndose únicamente al motivo de la sarracena enamorada, analizando las distintas modalidades de su tratamiento humorístico en los siglos XII y XIII, y viendo el significado que tienen estas distorsiones jocosas.

² MÉNARD, *op. cit.*, p. 11

ré como tratamiento humorístico los efectos claramente cómicos y burlescos, así como las situaciones graciosas y divertidas, las parodias jocosas, las burlas sarcásticas o amables, en una palabra, todo lo que puede provocar la risa o la sonrisa del público que escuchaba los cantares de gesta.

Como es lógico, lo cómico en los poemas épicos medievales atañe principalmente al mundo de la guerra, y así sucede por lo general en los textos más antiguos. Pero muy pronto, sin embargo, desde la primera mitad del XII, los poetas van a ir incorporando nuevos temas procedentes de otros géneros, tomados principalmente de la novela de aventuras y la novela cortés, para adaptarlos al universo épico. Sin abandonar nunca la temática bélica y heroica que caracteriza y define al género —pues el tema central de los cantares sigue siendo el de los enfrentamientos de los cristianos contra los sarracenos, el del vasallo contra el rey, o el de rivalidades entre barones—, aparecen motivos secundarios que dan cierta variedad a la historia que se cuenta, amenizándola con nuevos episodios: aparecen así temas accesorios como la magia, el naufragio, el disfraz, o el amor, que no interesan tanto por sí mismos, sino que están siempre subordinados y asociados al conflicto bélico que relata el cantar: el disfraz o la magia sirven para escapar o burlar al enemigo, los naufragios y los piratas llevan a los héroes a tierras paganas de donde deben ser rescatados por los franceses, que habrán de enfrentarse con los infieles, el amor le va a permitir al héroe conquistar una ciudad musulmana y hacerse con un feudo. La aparición de estos nuevos motivos enriquece la acción, que, si bien pierde el estático y solemne hieratismo del *Roland*, gana en diversidad y variedad, evolucionando con el gusto de la época y de un público que ya no pide un tono continuamente trágico y heroico, como ha demostrado perfectamente Dominique Boutet³.

Es en esta renovación de la temática donde aparece el tema del amor a través de lo que la crítica llama el «motivo de la sarracena enamorada»⁴. Me centraré

³ D. BOUTET, *La chanson de geste*, París, PUF, 1993, p. 219: «El cantar de gesta ofrece pues, desde la primera mitad del siglo XII, y posteriormente de manera creciente, el espectáculo de una multiplicidad de tonos y de la ingestión de múltiples géneros. Frente a la imagen crítica usual de un género 'contaminado' por la influencia de otras poéticas, y que degeneraría progresivamente bajo esta influencia disolvente, conviene sustituir la imagen de un género tentacular, que se nutre con estas anexiones dinámicas: de lo contrario se corre el riesgo de no comprender por qué y cómo este organismo supuestamente delicuescente ha podido sobrevivir aún durante dos o tres siglos».

⁴ Se llama «motivo épico» a un microrrelato recurrente que se reconoce gracias a una fisonomía estable en sus líneas generales. Se trata de un cliché narrativo o de una secuencia estereotipada que se repite no de manera idéntica en los cantares de gesta, pero que conserva siempre una estabilidad que permite reconocerlo. Para el desarrollo de los temas generales del cantar de gesta el poeta épico dispone de todo un repertorio de motivos que utiliza y combina unos con otros según las circunstancias y el gusto de la época. A los motivos bélicos característicos —batalla, movilización de las tropas, armamento del caballero, enfrentamiento general de los ejércitos, combate singular, etc.— se añaden desde la primera mitad del XII nuevos motivos procedentes de otros géneros que se integran a la temática guerrera. Al ya clásico estudio del estilo formulario de los cantares de gesta realizado por Jean RYCHNER, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Ginebra,

en el tratamiento humorístico que algunos poemas de los siglos XII y XIII hacen de este motivo para mostrar cómo la comicidad en la épica francesa no estriba únicamente en rudos golpes y truculentas situaciones, sino que, en algunos casos, es capaz de matices y de distorsiones jocosas más sutiles.

El motivo de la sarracena enamorada se inscribe siempre dentro del tema general de la guerra, ofensiva o defensiva, de los cristianos franceses contra los musulmanes. Aparece en unos veinte cantares de gesta como secuencia estereotipada con muy escasas variantes: una hermosísima princesa sarracena⁵ se enamora, de oídas o de vista, de un guerrero francés. Este frecuentemente está en apuros, prisionero del rey pagano o asediado por él. La princesa ayuda al héroe a vencer a los infieles dándole armas, utilizando estrategias bélicas o la magia⁶, a cambio de que el caballero la tome por esposa, prometiendo ella convertirse al cristianismo. El héroe acepta la propuesta y consigue con la ayuda de la princesa vencer a los paganos. Tras el bautismo de la sarracena se celebran las bodas, convirtiéndose el francés en el nuevo rey de la ciudad conquistada y cristianizada⁷.

La aparición de este motivo y su recurrencia en los cantares de gesta ha llevado a los medievalistas del XIX y de la primera mitad del XX a hablar de la influencia del *roman courtois* en la epopeya. Y, en efecto, no se puede negar que con la aparición de los llamados *romans antiques* y posteriormente con la narrativa cortés el tema del amor goza de una extraordinaria popularidad entre el público. Los autores de los cantares de gesta, sensibles a la evolución del gusto, introducen en sus relatos el tema del amor a través de este motivo estereotipado pero le dan un tratamiento bélico y guerrero que lo distingue radicalmente del significado que tiene el amor en la narrativa cortés⁸.

Droz, 1955, hay que añadir el brillante trabajo de Jean-Pierre MARTIN, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation*, Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1992.

⁵ En el motivo narrativo tal como lo repite el estereotipo se trata de una princesa, pero en algunos poemas aparece una reina, casada con el emir o con un rey pagano. En todos los casos el aspecto físico de estas sarracenas, rubias y de ojos claros, reproduce el ideal estético de la mujer occidental medieval, y contrasta lúdicamente con el físico de los hombres sarracenos, negros y en muchas ocasiones monstruosos.

⁶ En la épica francesa la magia está asociada al universo de los sarracenos, y muy frecuentemente al de la mujer sarracena, experta en pociones, ungüentos y plantas medicinales, capaz muy a menudo de conocer el pasado o de adivinar el porvenir.

⁷ Este esquema recurrente se encuentra, aunque con ciertas variantes que lo diversifican sin modificar el núcleo inicial, en los cantares de gesta de *Aiol*, *Anseis de Cartage*, *Aspremont*, *Doon de la Roche*, *Enfances Guillaume*, *Fierabras*, *Folque de Candie*, *Guibert d'Andrenas*, *Huon de Bordeaux*, *Mainet*, *Prise de Cordres et de Seville*, *Prise d'Orange*, *Saisnes*, *Siège de Barbastre*.

⁸ En este sentido no estamos de acuerdo con Micheline DE COMBARIEU, que considera que con la sarracena enamorada la aventura individual y amorosa es más importante que la aventura heroica y colectiva: «L'importance de leur rôle est variable; mais elles apportent toujours au sein de l'épopée des éléments plus romanesques qu'épiques; elles marquent le moment où l'aventure individuelle et amoureuse prend le pas sur l'aventure collective, politique ou religieuse» («Un personnage épique: la jeune musulmane», en *Mélanges Pierre Jonin*, Senefiance 7, CUER MA, París, Champion, 1979, p. 183).

Efectivamente, en todos los poemas las características generales del héroe épico permanecen, y el guerrero carolingio no se convierte en un caballero cortés. Mientras que el caballero de la novela, con una psicología matizada —al menos en los textos más logrados—, evoluciona y se transforma a través de las distintas aventuras y de las pruebas que tiene que superar en aras del Amor, el héroe épico es siempre igual a sí mismo y el amor ni lo transforma ni lo modifica. El amor en la épica no es un proceso sentimental sino un hecho asociado directamente con la guerra. Aquí es la dama la que se enamora del caballero, quien le declara su amor y le facilita la victoria, guerrera y política siempre, a cambio de que la tome por esposa. No hay en ningún caso, como sucede en la literatura cortés, una conquista por parte del hombre del amor de la dama a través de la superación de una serie de pruebas, sino que es la mujer la que con sus esfuerzos y su acción política y militar consigue merecer el amor —o, mejor dicho, el matrimonio— del héroe que, la mayoría de las veces, es un segundón sin feudo, y que sin la ayuda de la princesa nunca podría vencer a los enemigos ni conquistar sus tierras⁹. En realidad, y como lo señala Susan Kay, el héroe épico es en los cantares de gesta el equivalente de la damisela en apuros del *roman courtois*¹⁰.

Se ve, pues, claramente que esta secuencia estereotipada y recurrente de la princesa sarracena presenta una situación diametralmente opuesta a la de la novela cortés, y que el cantar de gesta invierte el sentido y la función del amor y de las relaciones entre el caballero y la dama. No se piense sin embargo que se trata de una inversión irónica, a través de la cual los juglares parodiarían jocosamente los esquemas del amor cortés. El motivo se inscribe dentro de la idiosincrasia del género: el héroe es un guerrero que lucha por defender la Cristiandad contra el infiel y la conquista de la sarracena va pareja a la conquista de la ciudad, mientras que el bautismo de la princesa conlleva la cristianización o la muerte de todos los infieles.

Pero, a pesar de la extraordinaria estabilidad del motivo —siempre reconocible en las distintas secuencias que lo componen—, algunos poetas van a jugar lúdicamente con el paradigma, a veces invirtiendo los roles de las figuras principales, otras añadiendo algún elemento o personaje cómicos, otras incluso presentando algún episodio recurrente de los cantares de gesta, pero dándole con sutil ironía connotaciones amorosas que dan a la secuencia un tono humorístico y original.

⁹ El tema de la conquista de un feudo en tierras paganas, habitualmente peninsulares, con el que aparece asociado el motivo de la sarracena enamorada, tiene seguramente algún fundamento histórico, y evoca la participación de numerosos franceses en la Reconquista española, especialmente durante los siglos XII y XIII. Aunque los cantares de gesta deforman totalmente la realidad, es posible, sin embargo, que esta temática recurrente de la conquista de España por héroes franceses que son segundones o no tienen feudo propio sea la transformación magnificada y fantaseada de la participación históricamente comprobada de los franceses ayudando a los reyes cristianos peninsulares en las guerras contra los musulmanes y recibiendo como recompensa bienes materiales o tierras (véase M. DEFOURNEAUX, *Les Français en Espagne aux X^e et XI^e siècles*, París, PUF, 1949).

¹⁰ Susan KAY, *The Chansons de Geste in the Age of Romance : Political Fictions*, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 25-48.

Son estos casos de desviación irónica y jocosa del modelo inicial los que van a retener nuestra atención, para mostrar cómo los poetas son capaces de innovar y de variar dentro de una estructura narrativa tan estereotipada como esta.

Vaya por delante, de entrada, que el motivo tiene en sí mismo un carácter amable y divertido. Lo que más puede satisfacer al público que escucha los cantares de gesta centrados en el enfrentamiento entre cristianos y sarracenos es, naturalmente, la derrota de los enemigos. El que esta se produzca gracias al arrojo y a la audacia de una apasionada sarracena, que por amor no duda en renegar de su religión y en traicionar a los suyos, es una situación que no carece de comicidad y en la mayoría de los casos los poetas se detienen, divertidos, en la sensual desenvoltura de estas jóvenes que no sienten ninguna vergüenza en declarar su amor al guerrero. En una sociedad en la que se le pide a la mujer recato y discreción, la audacia de la sarracena enamorada no deja de ser divertida. Y divertidos son también, al menos para el público medieval, los métodos, muchas veces crueles y despiadados, que las princesas utilizan para burlar a los suyos y dar la victoria a los franceses. El ejemplo más cómico de esta audacia y fogosidad de la sarracena es el de Nubie, hija del emir de Córdoba, que aparece en *Prise de Cordres et de Seville* de finales del siglo XII: enamorada de Bertrand, sobrino de Guillermo y viéndolo en peligro, encarcelado con los demás franceses en las mazmorras reales, no duda para salvarlo en preparar un brebaje de vino y pimienta que ofrece con dulce sonrisa, y en grandes cantidades para más seguridad, a todos los sarracenos, empezando por su mismísimo padre (vv. 1.040-1.053), después de lo cual nuestra protagonista corre alegremente a liberar a Bertrand y a los demás, asegurándoles divertida que ha conseguido vencer a todos los paganos sin palos ni vergas, sino con una bebida que les ha dejado incapaces de hablar y de mover pies ni brazos:

Dont rit Nubie, s'ait anbracié Bertran:

Sire, dist elle, mués vos est li sens.

Or me suivez tost et inellement,

Mostrerai vos de la paiene gent,

Con son balit en cel palais leans,

Jes ai servis do vin et do pimant,

Ses ai batus sans fust et sans vergent;

Ne sevent dire ne tiois ne romant,

Ne piés ne bras il ne vont remuant (vv. 1.103-1.111).

[Entonces se rió Nubie al abrazar a Bertran: «Señor, dijo, vuestra situación ha cambiado. Seguidme rápidamente y os mostraré cómo están los paganos dentro del palacio; les he servido vino y pimienta, y los he golpeado sin fusta y sin verga; ya no pueden hablar ni en tudesco ni en romance, ni mover los pies ni los brazos».]

1. INVERSIONES LÚDICAS

1.1. GUILLERMO «EL AMOROSO»

Uno de los héroes más célebres de la epopeya medieval francesa, el más famoso tras Roldán y Carlomagno, es, sin duda, Guillermo Fierebrace, conde de

Orange. Las hazañas del héroe y de su linaje constituyen el llamado ciclo de Guillermo de Orange, representado por veinticuatro cantares de gesta compuestos en los siglos XII y XIII, en la mayoría de los cuales Guillermo desempeña un papel fundamental¹¹. Se le conoce en la épica, y no solamente en el ciclo que gira en torno a él, como el incansable batallador contra los sarracenos, defensor del Papa y de la Cristiandad, fiel vasallo de un rey pusilánime e injusto, valiente conquistador que gana su feudo con las armas, arrebatando las tierras a los paganos de España. Aguerrido soldado, reconocido y reconocible en los poemas por su corpulencia, la fuerza de su brazo, el caballete de la nariz y sus estruendosas carcajadas, Guillermo Fierebrace es un personaje heroico y generoso, a veces colérico y violento, pero siempre leal a su rey, a su linaje y a la defensa de la cristiandad contra el infiel.

En el primer poema que de él se conserva, *La Chanson de Guillaume*, el conde ya aparece residiendo en Orange con su esposa Guibourc, de la que brevemente se recuerda el origen pagano¹². Un poema posterior, *La Prise d'Orange*¹³, relata precisamente cómo Guillermo conquista esta rica ciudad sarracena y a su hermosa reina Orable, que se convertirá al cristianismo, tomando el nombre de Guibourc y casándose con el héroe francés. Compuesto en la segunda mitad del siglo XII, el poema utiliza el motivo claramente reconocible de la princesa sarracena, pero con variantes y distorsiones significativas que le dan un tono claramente humorístico e incluso paródico¹⁴.

Al inicio del poema, Guillermo, instalado en Nîmes tras haberla conquistado, comienza a aburrirse por la ausencia de mujeres o de hechos heroicos que pu-

¹¹ En realidad, y exceptuando aquellos cantares de gesta consagrados a su padre Ayméri de Narbonne, a su tío abuelo Girart de Vienne, y a su bisabuelo Garin de Monglane, Guillermo es el personaje principal o uno de los personajes principales en todos los demás cantares del ciclo. Él y sus hazañas constituyen el núcleo original de la leyenda que relatan el poema épico *Chanson de Guillaume* y la versión posterior de *Aliscans*, donde se encuentran ya los ingredientes esenciales a partir de los cuales se irá constituyendo el ciclo a lo largo de los siglos XII y XIII (véase Elena REAL, *Épica medieval francesa*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 175 y ss.).

¹² Es en los versos 2591-4 en donde se hace referencia al origen sarraceno de Guibourc. La crítica ha demostrado que lo que se llama la *Chanson de Guillaume* está compuesta por dos poemas yuxtapuestos y que este engarce se produce a partir del verso 1980, donde concluye la primera parte del cantar. La segunda parte, que vuelve a tomar el mismo tema y lo prolonga, es cronológicamente posterior a la primera. Es en esta donde aparece la referencia al origen pagano de Guibourc, precisión que ya debía de pertenecer a la leyenda de Guillermo, pues se vuelve a encontrar indefectiblemente en todos los textos épicos que se interesan por este héroe.

¹³ *La Prise d'Orange*, edición de Claude Régner, París, Klincksieck, 1966. Todas las referencias están tomadas de esta edición.

¹⁴ El medievalista Claude LACHET, en *La Prise d'Orange ou la Parodie Courtoise d'une épopée*, París, Champion, 1986, sostiene, en contra de la opinión de Philippe Ménard, que, al menos en algunas secuencias del poema, existe un tono paródico. En este sentido estamos de acuerdo con él, aunque no en otros puntos importantes, como es el de considerar que existe verdadero sentimiento amoroso en la pareja. El motivo de la sarracena enamorada no da lugar a este cantar ni en ningún otro a análisis de los sentimientos amorosos, como sucede en el *roman courtois*.





dieran distraerle. Llega a la ciudad un cristiano evadido de la prisión de Orange, que le describe la riqueza de la ciudad y la belleza de su reina Orable. Guillermo, trastornado por lo que oye, decide entonces conquistar a ambas. Acompañado por su sobrino y disfrazados de sarracenos, entran en Orange, pero son descubiertos y encarcelados. Gracias a Orable, que les proporciona armas y los libera a cambio de la promesa de Guillermo de hacerla su esposa, los franceses, tras múltiples peripecias, logran vencer a los sarracenos y adueñarse de la ciudad. Al bautizarse, la reina toma el nombre de Guibourc y se convierte en esposa del que desde entonces será conocido como el conde de Orange.

El tratamiento humorístico que se le da al personaje de Guillermo en este cantar es evidente: el poeta invierte irónicamente la personalidad del aguerrido barón y lo convierte en un rendido enamorado. Ya desde el inicio del poema llama la atención el ver al héroe recluso en sus dominios, abatido por el aburrimiento y quejándose de la falta de mujeres y de hechos heroicos, contrariamente a toda la tradición épica que lo presenta combatiendo incesantemente contra los sarracenos o los vasallos rebeldes y sin ningún pensamiento por la elegante compañía de damas. Aquí, en cambio, nos encontramos con un héroe melancólico y ensimismado, mirando desde la ventana las flores primaverales y oyendo el trinar de los pájaros, como si fuera una doncella, añorando lánguidamente los voluptuosos placeres que tenía en Francia. Secuencia divertida no solo porque «feminiza» a Guillermo, atribuyéndole actitudes y pensamientos típicos de las damas, sino también porque distorsiona irónicamente la leyenda de Guillermo, que el público conoce perfectamente, y en la que el conde nunca aparece solazándose en Francia sino, muy al contrario, o bien enfrentándose con el débil rey Luis o bien sometiendo por las armas a los vasallos rebeldes¹⁵:

A granz fenestres s'est alez acouter;
Il regarda contrevail le regné,
Voit l'erbe fresche et les rosiers plantez,
La mauviz ot et le melle chanter.
Lors li remembre de grant joliveté
Que il soloit en France demener (vv. 48-53).

[Fue a apoyarse a las grandes ventanas y miró todo el reino que se extendía a sus pies. Vio la hierba fresca y los rosales plantados, oyó a la gaviota y al mirlo cantando. Entonces se acuerda de los grandes placeres con los que se solazaba en Francia.]

Desde el principio de la acción el personaje ha perdido esa fogosidad bélica y vital que lo caracteriza. Pero es sobre todo a partir del momento en que oye hablar de Orange y de Orable cuando el héroe se vuelve irreconocible y francamen-

¹⁵ Así nos muestran a Guillermo los cantares de gesta *Couronnement de Louis* y *Charroi de Nîmes*, que relatan las hazañas del héroe antes de la toma de Orange.

te cómico. Enamorándose «de oídas, que no de vista», Guillermo piensa más en la conquista de la hermosa reina que en la de la ciudad y, loco de amor, como él mismo se define (v. 366), jura no volver a llevar armas, ni a tomar pan blanco, carne o vino, hasta que no haya visto la ciudad y sobre todo a la bella Orable. Una serie de tiradas muestran el progresivo embelesamiento del enamorado, cada vez más obsesionado por obtener lo antes posible el amor de la reina, sin la cual, según afirma en varias ocasiones, no le merece la pena vivir. El que fue el bravo guerrero Guillermo aparece aquí utilizando la refinada terminología de los trovadores: Orable es «la cortoise reïne», «l'amie» del caballero que le ha dado su «foi»; el amor que siente el héroe es una pasión tiránica que le hace enloquecer y olvidar sus obligaciones caballerescas:

Mes, par la foi que je doi a m'amie,
Ne mengerai de pain fet de ferine
Ne char salee, ne bevrain vin sor lie
S'avrai veü com Orenges est assise;
Et si verrai icele tor marbrine
Et dame Orable, la cortoise roïne.
La seue amor me destreint et justice
Que nel porroie ne penser ne descire;
Se ge ne l'ai, par tens perdrai la vie (vv. 284-292).

[Pero, por la lealtad que debo a mi amiga, no comeré pan hecho con harina, ni carne salada, ni beberé vino clarete hasta que haya visto cómo está situada Orange; veré esa torre de mármol, y a la dama Orable, la cortés reina. Su amor me tortura de tal manera que no lo podría ni pensar ni explicar. Si yo no la tengo, pronto perderé la vida.]

A pesar de las sagaces recomendaciones de sus sobrinos, advirtiéndole del peligro, Guillermo decide partir para Orange, ya que el amor que siente es tan fuerte que no puede ni comer, ni dormir, ni llevar armas, y ni siquiera ir a misa o entrar en una iglesia:

La seue amor m'a si fort jostisié
Ne puis dormir par nuit ne someillier
Ne si ne puis ne boivre ne mengier
Ne porter armes ne monter sor destrier
N'aler a messe ne entrer en moustier (vv. 371-375).

[Su amor me atormenta de tal manera que por la noche no puedo dormir, ni puedo beber ni comer, ni llevar armas ni montar a caballo, ni ir a misa ni entrar en una iglesia.]

La inversión irónica y cómica es evidente en toda esta primera parte del motivo, la que corresponde al enamoramiento. Aquí, contrariamente al esquema habitual, no es la sarracena la que se enamora, sino el guerrero cristiano, y con tal fuerza que pierde el apetito, abandona las armas y deja incluso de asistir a misa. La situación es tanto más divertida cuanto que se trata precisamente de Guillermo, el paladín de la Cristiandad, célebre por su arrojo y por su apetito pantagruélico, como

se ve en varios cantares a él dedicados¹⁶. El personaje, como se lo recuerda amarga y sarcásticamente su joven sobrino Guielin cuando están encarcelados en Orange, ha dejado de ser Guillaume Fierebrace para convertirse en Guillermo «el Amoroso»:

Huimés dirai, ne me chaut qui le sache,
L'en soloit dire Guillelme Fierebrace,
Or dira l'en Guillelme l'Amiable,
En ceste vile par amistie entrastes (vv. 1.561-1.564).

[A partir de ahora diré, no me importa quién lo sepa, que solían llamarte Guillermo el del Brazo Fiero; ahora te llamarán Guillermo el Amoroso, pues por amor entraste en esta ciudad.]

A lo largo de todo este episodio el sobrino no deja de burlarse irónicamente del tío, haciéndole responsable de todos los peligros que corren y comentando sarcásticamente cómo el Amor ha hecho del fiero guerrero un hombre pasivo y pusilánime¹⁷. En efecto, Guillermo pierde en Orange toda capacidad de iniciativa, gime desesperado cuando se ve encarcelado, y es el joven Guielin el que tiene que tomar las riendas de la situación.

Se invierten así lúdicamente los papeles rituales, no solo de la sarracena y el héroe, sino también de los componentes de lo que se denomina la «pareja épica», representada por dos héroes asociados pero contrapuestos, el primero encarnando la desmesura y el segundo la cordura, pareja épica que figura ejemplarmente por primera vez en la *Chanson de Roland* con los personajes de Roldán y Oliveros, pero que se repite en múltiples ocasiones en la épica francesa. En el ciclo de Guillermo, el de Orange encarna siempre la cordura frente a la ardiente y desmedida fogosidad de sus múltiples sobrinos. Pero aquí el imprudente y temerario es Guillermo y no sus jóvenes parientes, y su desmesura no es trágica ni heroica como la de Roldán y tantos otros, sino cómica y antiheroica. El amor le hace perder al héroe la *hybris* —la desmesura— y los valores que lo constituyen, y esto se plasma también de modo humorístico en el episodio del disfraz, cómico ya de por sí, pero que asociado al amor cobra mayor valor jocoso ya que, contrariamente a lo que cabría esperar, Guillermo no se propone tomar Orange por las armas como hace siempre sino que, enloquecido por el amor, pretende conquistar desarmado la ciudad enemiga, protegido únicamente por un mal disfraz.

La mayor originalidad de este cantar de gesta reside, pues, en el tratamiento paródico y burlesco que hace del motivo de la sarracena enamorada, tratado con divertidísima ironía al trocar los roles y hacer del fiero guerrero épico Guillermo

¹⁶ Ya desde la *Chanson de Guillaume* aparecen frecuentemente las escenas de comida, pero es sobre todo en el *Moniage Guillaume* donde el tema del apetito pantagruélico de Guillermo da lugar a las escenas más cómicas.

¹⁷ En repetidas ocasiones el sobrino se burla de la locura amorosa del tío, responsable de todos los conflictos con los que tienen que enfrentarse en Orange y que están a punto de costarles la vida: vv. 515-20; 910-20; 1.553-5; 1.560-4; 1.579-83.

Fierebrace el apasionado y blando Guillermo el Amoroso, lo que da lugar a toda una serie de secuencias jocosas en las que se asocian lo cómico de la situación y lo cómico del carácter del personaje. Como ya señalaba Jean Frappier y no ha dejado de repetir la crítica actual, «on ne comprend rien à ce poème si l'on en refuse l'humour»¹⁸.

1.2. SARRACENAS RECHAZADAS

En los restantes cantares de gesta que introducen, con mayor o menor extensión, el motivo estereotipado de la sarracena enamorada no se encuentra este tono constantemente joso y paródico que hallamos en *La Prise d'Orange*, pero no por ello los juglares dejan de introducir en el esquema algunos elementos cómicos y humorísticos que producen divertidas variaciones en el paradigma habitual. Una situación de la que algunos cantares sacan partido es la del rechazo del caballero al amor de la sarracena. En el esquema tradicional el héroe, prisionero de los enemigos, acepta el amor y la ayuda de la princesa mora a cambio de la conversión de esta y de una promesa de matrimonio. En algunas ocasiones, sin embargo, los juglares presentan al guerrero negándose a aceptar la propuesta, lo que da lugar a múltiples situaciones trágico-cómicas en las que la apasionada y empeñada princesa hace pasar al héroe —y a veces a sus acompañantes— por toda una serie de desventuras hasta que, finalmente, el resignado cristiano accede a convertirse en el prometido y futuro esposo de la sarracena.

Así sucede en la segunda parte de la acción del cantar de *Fierabras*, de finales del XII, que se sitúa en la ciudad sarracena de Aigremore, en un lugar impreciso de la España épica, donde han sido encarcelados los pares de Francia entre los que se encuentra Gui de Bourgogne. La hija del emir, la hermosísima Floripas, enamorada desde hace tiempo de Guido, baja a la mazmorra donde están los franceses y declara su amor al caballero. Pero Guido la rechaza, arguyendo que solamente tomará por esposa a la dama que le proponga Carlomagno. Floripas se enfurece, amenazando al héroe y a todos sus compañeros con los mayores castigos e incluso con la muerte si no se accede a sus deseos. Guido se resiste, pero Roldán, viendo el riesgo que corren todos ellos, consigue finalmente convencer al elegido de Floripas para que acepte su amor.

Sire, dist Floripas, cel voeil que me donnés.
Par mon cief, dist Rollans, a vostre volenté.
Venés avant, dan Gui, la mollier recevés.
Sire, ce a dit Guis, ne place a Damedé

¹⁸ Jean FRAPPIER, *Les Chansons de geste du Cycle de Guillaume d'Orange*, t. II, p. 282. Régnier compara el cantar a la «chantefable» del siglo XIII *Aucassin et Nicolette*, por el tono paródico amable, que produce la risa pero sin destruir el modelo (Claude RÉGNIER, *Les Rédactions en vers de la Prise d'Orange*, p. 76).

Que j'aie mollier en trestout mon aé,
se nel me donne Karles, li fors rois couronnés.
Qant l'entent Floripas, tout ot le sanc mué,
et jure Mahomet: Se vous ne me prenés
je vous ferai tous pendre et au vent encruer!
Sire Guis, dist Rollans, faites nos volentés.
Sire, ce respont Guis, si soit com vous volés. (vv. 3.805-15)¹⁹.

[Señor, dice Floripas, quiero que me deis a ese (Guido). Por mi honor, dice Roldán, que vuestra voluntad se cumpla. Venid aquí, don Guido, y recibid a esta mujer. Señor, dice Guido, no quiera Dios que tome en toda mi vida a mujer alguna si no me la entrega Carlos, el gran rey coronado. Al oír esto, Floripas se enfurece y jura por Mahoma: ¡Si no me aceptáis haré que os ahorquen a todos y os cuelguen al viento! Señor Guido, dice Roldán, haced nuestra voluntad. Señor, dice entonces Guido, que sea como queréis.]

Otra variante de esta secuencia es la que se encuentra en el cantar de *Huon de Bordeaux*, del siglo XIII, uno de los poemas más interesantes y divertidos de la producción épica francesa por la conjunción extraordinariamente conseguida de la temática épica y bretona, y la alternancia, según los episodios, de lo dramático con lo cómico²⁰. Este larguísimo poema relata cómo Huon de Burdeos es injustamente desterrado por Carlomagno, que le impone como condición para reconciliarse con él una misión prácticamente imposible por lo peligrosa: el héroe debe ir a Babilonia —el antiguo Cairo— gobernada por el emir Gaudisse, y realizar toda una serie de hazañas extravagantes: matar al primer pagano que encuentre, dar tres besos a la hija del emir, la bella Esclarmonde, y conseguir que el rey le dé valiosísimos tesoros, así como la barba y tres de sus dientes. Tras muchas peripecias, el de Burdeos llega a Babilonia y cumple sin problemas con los dos primeros requisitos, pero al oír el tercero el emir, indignado, lo manda encarcelar.

A través del personaje de la princesa Esclarmonde volvemos a encontrar aquí el motivo de la sarracena enamorada, que el autor del poema trata con divertida ironía. En primer lugar, cuando, cumpliendo con lo que le ha sido impuesto, Huon besa por tres veces a Esclarmonde, y esta se desmaya de placer, enamorándose perdidamente del héroe. El amor aquí no nace, como sucede en el esquema estereotipado, de haber oído hablar o haber visto las hazañas y la prestancia del caballero, sino que, de manera mucho más inmediata y carnal, aparece cuando la princesa descubre la habilidad erótica del héroe. Surge entonces en Esclarmonde el deseo de desposar al caballero y hacerse cristiana a cambio de la liberación del prisionero, pero cuando la princesa le declara su amor y sus intenciones, Huon, en nombre de la virtud y de la religión, la rechaza sin miramientos. Enfurecida por tamaña humillación, la hija del emir ordena al carcelero que tenga en ayunas al cautivo. Vuelve

¹⁹ *Fierabras*, edición de A. Kroeber y G. Servois, París, Vieweg, 1860.

²⁰ *Huon de Bordeaux*, edición de P. Ruelle, Bruselas, Université Libre de Bruxelles, 1960.

tres días después y encuentra a un Huon que, abatido por el hambre, aparece mucho más dialogante y receptivo. Esta vez el cristiano promete que si puede escapar hará de ella su esposa a cambio —obsérvese— de poder comer tanto como quiera, tal como explicita el verso 5.929:

Au quart jour est Huelins desperés:
«Hé! las, dist Huens, il n'est ne pains ne blés;
Or voi ge bien je serai afamés (vv. 5.907-9).
«Vasal, dit ele, estes vous porpensés?
Vourriés faire chou que j'ai devisé?
Se me voliés plevir et creanter
Que, se poiés de çaiens escaper
Vous m'emmerriés ou vous en vo regné,
Par Mahommet, je ne vous querroie el.
Se chou me veus otroiier et greer,
Je te donrai a mengier a plenté» (vv. 5.922-9).

[Al cuarto día Huon está desesperado: «Dios mío, dice, no hay ni pan ni trigo; ya veo que me matarán de hambre» (vv. 5.907-9). «Vasallo, dice ella, ¿lo habéis pensado bien? ¿Querréis hacer lo que os he dicho? Si quisierais jurarme que si pudieis escapar de aquí me llevaríais con vos a vuestro país, por Mahoma, yo no pediría otra cosa. Si quieres prometerme esto, te daré de comer cuanto quieras».]

La secuencia sigue, a partir de este momento, sus cauces canónicos hasta un nuevo episodio, esta vez dramático, que lo desvía y que da lugar a una nueva serie de aventuras del héroe. Pero en relación con lo cómico es esta primera parte la que nos interesa: el poeta muestra, contrariamente a la tradición de este esquema este-reotipado —y esto es lo que provoca la comicidad del episodio—, a una dama sensual, desmayándose de placer con los besos del caballero. El erotismo de la situación y, sobre todo, el hecho de que la voluptuosidad se atribuya a la mujer y no al hombre, tiene claras connotaciones humorísticas y jocosas. Como ha señalado Curtius, en el mundo medieval lo que atañe al erotismo y a la sensualidad se inscribe dentro del campo de lo cómico. En la literatura francesa se ve perfectamente en géneros como los *fabliaux*, o en el *Roman de Renart*, ambos mucho más crudos en lo que toca al tema.

En la literatura épica son infrecuentes o muy raras las escenas eróticas, que en la mayor parte de los casos entran dentro del esquema de la sarracena enamorada. Tiene cierta comicidad la fogosidad de algunas sarracenas, pero su audacia aparece siempre dentro de los límites de la decencia y de la moral medieval, que consideraba pecado el que un cristiano besase a una pagana²¹. Resulta, por consiguiente, amablemente divertido ver a una sarracena voluptuosa y sensual como Esclarmonde y, sobre todo e inversamente, ver al héroe insensible a los encantos de la princesa:

²¹ Así sucede, y es un ejemplo entre tantos otros, en el cantar de *Fierabras*.



los tres besos que Huon da a la joven son pura obligación y no han provocado ninguna reacción erótica y mucho menos afectiva en el caballero, preocupado por otros asuntos, y que, por lo tanto, rechaza a la dama sin ambages. Divertido es igualmente el cambio de postura de Huon, que acepta finalmente a la princesa, no tanto por inclinaciones de su corazón como por necesidades de su estómago.

2. AMPLIACIÓN DEL MOTIVO: RIVALIDADES AMOROSAS

Mientras que los cantares hasta ahora citados tratan humorísticamente la secuencia estereotipada de la sarracena enamorada a través de inversiones o desviaciones irónicas o paródicas más o menos sostenidas, otros provocan la risa desarrollando el motivo o ampliándolo con la incorporación, junto a la pareja de la sarracena y el guerrero cristiano, de un tercer personaje con claras connotaciones cómicas y lúdicas. Se trata del rival del héroe, habitualmente un rey o un príncipe pagano, prometido o casado con la protagonista sarracena, y al que naturalmente suplantarán el guerrero franco. Este motivo de la rivalidad amorosa entre el cristiano y el sarraceno da lugar a toda una serie de episodios más o menos extensos, siempre divertidos, en los que el héroe muestra su superioridad burlando al rival, visitando a la sarracena sin que su prometido o su esposo se dé cuenta, enfrentándose con él, y matándolo si es preciso, como sucede en muchas ocasiones. El tema de la infidelidad, y sobre todo el del marido burlado, entra de lleno en el universo de lo cómico, especialmente en la Edad Media, como lo demuestran los cuentos de los *fabliaux* casi todos centrados en este asunto, o numerosos episodios del *Roman de Renart*. Los juglares lo introducen a veces dentro del motivo de la sarracena enamorada, presentando cómicamente cómo el cristiano desbanca al prometido de la sarracena e incluso, en algunas ocasiones, al marido de esta, que suele ser el mismísimo emir de los infieles.

Son numerosos los cantares de gesta en los que aparece, junto a la pareja del héroe francés y la sarracena, un pretendiente pagano de la princesa²². Pero los poemas *Le Siège de Barbastre*, *Saisnes* y *Anseïs de Cartage* dan a este motivo un tratamiento original y cómico que merece ser destacado.

2.1. EL PROMETIDO DESBANCADO

*Le Siège de Barbastre*²³ es un cantar de gesta de finales del siglo XII que relata la conquista de Barbastro por los cristianos del linaje de Guillermo y los amores de

²² Ocurre así en *Aiol*, *Aspremont*, *Fierabras*, *Folque de Candie*, *Prise de Cordres et de Seville*, *Saisnes*, entre otros muchos cantares.

²³ *Siège de Barbastre*, edición de J.L. Perrier, París, Champion, 1981.

Girart, sobrino del de Orange, con la princesa sarracena Malatrie, enamorada del héroe ya antes de haberlo visto. La mayor parte de la acción se desarrolla ante Barbastro, que los cristianos han conquistado y que asedian los sarracenos, con los que se encuentra la hermosa Malatrie, instalada con sus damas junto a los muros de la ciudad, y protegida por su prometido, el príncipe pagano Libanor. Con divertido humor muestra el poeta la coqueta habilidad de Malatrie, que se aprovecha de su ingenuo prometido para pasearse con él ante las murallas de Barbastro, exhibiendo su belleza ante Girart, que en cuanto la ve decide arrebatárselo al sarraceno el caballo y la mujer:

Que ge ceanz peüise le destrier convoier
Et la gentil pucele qui tant fet a prisier
Et le mulet d'Arrabe qui tant par est legier (vv. 1.892-4).

[Que yo pudiera traer aquí al caballo y a la gentil doncella tan hermosa y a la mula árabe tan veloz.]

La rivalidad amorosa entre Libanor y Girart da lugar a divertidos episodios que van alternando con secuencias típicamente bélicas, como son los enfrentamientos entre sarracenos y cristianos en sus distintas modalidades y variantes —a pie, a caballo, luchas colectivas o individuales, huidas y persecuciones, etc.—. Aquí, como en todos los cantares de gesta, el motivo de la sarracena enamorada es un nuevo ingrediente asociado a la acción guerrera, pero ingrediente secundario, tanto por su extensión como por la función que tiene dentro de una temática claramente épica y heroica.

Mientras que la última secuencia, que corresponde al bautismo y a la boda de la sarracena, es totalmente estereotipada, en las dos primeras el poeta saca partido de la rivalidad de los pretendientes para poner jocosamente de relieve el despecho y los celos del príncipe pagano, constantemente víctima de su rival y de los despectivos desplantes de su prometida. En el episodio en el que se inicia la acción, el rey Libanor, ufano y seguro de sí mismo, le propone a Malatrie una lucha singular con Girart a cambio de un beso que la joven le daría si resultase vencedor del cristiano. La ladina Malatrie, astuta como suelen ser todas las sarracenas épicas, acepta de buen grado, convencida de que el francés saldrá victorioso del combate. Así sucede en efecto: Girart hace caer a su adversario al río, se apodera del caballo, y se dirige hacia Malatrie diciéndole divertido e irónico que el rey Libanor se está bañando en el río por el enorme calor que hace:

Veze le la ou se bange laïs en mi cele eve
Por la grande cholor qui durement l'enserre.
Or li alez aidier a son blanc hauberc treze (vv. 2.057-9).

[Miradle cómo se está bañando en medio del río por el gran calor que tanto le aprieta. Id a ayudarle para que pueda quitarse la cota de malla.]

La escena es cómica no solo por lo ridículo y humillante de la situación misma —un enemigo caído en el agua e incapaz de levantarse por el peso de la armadura— sino también por la mofa que explícitamente hacen de él los personajes en su discurso, poniendo aún más de manifiesto lo divertido de la escena. Más

adelante, cuando Libanor aparece en Barbastro, prisionero de los cristianos, se vuelve a producir una situación cómica parecida, al presentarse ante el rey vencido Malatrie, mofándose públicamente de él, afirmando que bien se ve que está perdidamente enamorado de ella, pues por verla se ha dejado hacer prisionero:

La fille l'amustant, qui tant ot de biauté
Voit lou roi Libanor, si l'avoit ranponé:
«Sire, cinc cenz merciz et de moi et de Dé
Que veoir me venites en ceste fermeté
Or sai a escient que molt m'avez amé,
Qant por la moie amor vos voi enprisonné» (vv. 4.416-21).

[La hija del emir, que tanta belleza tenía, ve al rey Libanor y le dice con socarronería: « Señor, mil gracias en mi nombre y en el de Dios, por haber venido a verme en esta fortaleza. Ahora estoy segura de que mucho me habéis amado, pues por mi amor os veo encarcelado.]

El uso del verbo «ramponer» —que significa «burlarse», «escarnecer»— muestra claramente el sentido cómico y sarcástico del discurso de la sarracena, que a continuación provocará los celos enfurecidos de Libanor, besando y abrazando ante él a Girart (vv. 4.453-5).

2.2. EL VIEJO ENAMORADO

Pero, sin duda, la figura más divertida y más interesante de enamorado despedido es la que aparece en el cantar de *Anseïs de Cartage*, larguísimo poema de 11.608 versos de principios del siglo XIII²⁴. El cantar, que pertenece al ciclo de Carlomagno, sitúa la acción tras la derrota de Roncesvalles, cuando el Emperador, antes de regresar a Francia, deja el reino de España al joven barón francés Anseïs auxiliado por el viejo consejero Ysoré, padre de la bella Letisse, enamorada desde hace tiempo del nuevo rey. Deciden los barones franceses que el nuevo rey debe tomar esposa y eligen a la hermosa sarracena Gaudisse, hija de Marsilio. Parte una expedición dirigida por Ysoré hacia Marsilio para pedir la mano de la princesa. El viejo consejero encomienda su hija a Anseïs advirtiéndole de que, si algo le pasara, él se haría sarraceno y se enemistaría para siempre con los franceses. Pero durante su ausencia, la astuta Letisse se desliza de noche en el lecho del rey, que, desconociendo su identidad, abusa de ella. Vuelve Ysoré con el consentimiento de Marsilio y de Gaudisse, pero, al enterarse de lo sucedido, reniega de su religión y se alía con el sarraceno para tomar España a cambio de la mano de su hija Gaudisse. Empieza entonces una interminable guerra contra Anseïs, que va perdiendo una tras otra sus ciudades y fortalezas. Están los sarracenos asediando a los franceses en Astorga cuando

²⁴ *Anseïs de Cartage*, edición de J. Alton, Tubinga, 1892.

reciben nuevos refuerzos de infieles con los que viene la reina Bradimonda, esposa de Marsilio. La reina, enamorada del noble Raymond, manda instalar su tienda cerca de los franceses y envía secretos mensajes amorosos al barón francés. Continúan los asedios y las victorias de los sarracenos. El viejo Ysoré, impaciente por casarse con Gaudisse, le pide a Marsilio que la haga venir a España. Llega esta, instalándose igualmente junto a los muros de la ciudad. Anseïs la ve, la rapta y, tras el bautismo de la joven, se casa con ella. Continúan los asedios y las batallas, hasta que el joven rey se decide por fin a pedirle ayuda a Carlomagno. Llega finalmente el ejército franco y, gracias a la ayuda de Dios, el Emperador vence a las tropas enemigas. Marsilio cae prisionero y muere por no querer convertirse al cristianismo; el traidor Ysoré es decapitado, y a la no menos traidora Letisse se le perdona la vida, ya que tiene un hijo de Anseïs, pero se la recluye en un convento.

El cantar es mucho más rico en episodios interesantes que dan un extraordinario dinamismo a la complicada trama de la acción, pero este resumen, centrado casi exclusivamente en el tema que nos interesa —el tratamiento humorístico de la secuencia de la sarracena enamorada—, pone de manifiesto la diversidad de motivos cómicos que se despliegan en torno a los personajes femeninos de la cristiana Letisse y de las sarracenas Bradimonde y Gaudisse.

Ya desde Gaston Paris, y posteriormente con Menéndez Pidal y con Martín de Riquer, algunos críticos han señalado las semejanzas del cantar de gesta francés con la leyenda medieval española de Don Rodrigo y la pérdida de España. Anseïs, como el rey godo, deshonor a la hija de su consejero. En ambos casos, el padre ultrajado pacta con los infieles instalados del otro lado del mar y les propone invadir España y derrotar al rey cristiano²⁵.

Pero, aun conociendo la leyenda española, el poeta francés modifica sustancialmente algunos elementos, que dan un tono y un significado distinto a los acontecimientos. En primer lugar, en el episodio de la deshonor de la hija del consejero, el cantar de gesta francés hace recaer toda la responsabilidad en Letisse, joven desvergonzada que se introduce con artimañas en el lecho del rey y provoca su deseo con engaño, ocultando voluntariamente su identidad, sin revelar su parentesco con Ysoré. Philippe Ménard cita de pasada este episodio en su introducción al estudio sobre la risa en la novela cortés considerando que se trata de una situación cómica. A mi entender, esta escena del caballero burlado con artimaña por una mujer, que se encuentra en algún otro cantar de gesta²⁶, es más dramática que cómi-

²⁵ No es imposible que el autor del cantar francés conociera esta leyenda, teniendo en cuenta que el motivo de la pérdida del territorio por culpa de una mujer es insólito en la épica francesa y fundamental en la historia legendaria española. Por otra parte, el autor del poema, claramente familiarizado con la *Crónica* del Pseudo Turpín, parece conocer con precisión la parte del camino jacobeo español situado en tierras leonesas, entre Astorga y Castrojeriz (vid. Elena REAL, *Épica medieval francesa*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 163 y ss.).

²⁶ Philippe MÉNARD considera que se trata de «une situation piquante», y cita como ejemplos el de *Ami et Amile* y el de *Anseïs* (*op. cit.*, p. 93). Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que

ca. El *quid pro quo* no provoca siempre situaciones cómicas, y a veces las equivocaciones tienen consecuencias dramáticas. Así sucede en este caso, como lo señala incesantemente el poeta, que no deja de lamentarse por el engaño, señalando a Letisse como responsable de la tragedia y del desastre futuro²⁷.

Lo que sí es francamente cómico es el tratamiento que el poeta da al personaje de Ysoré de Conimbrés. Desde el momento en que se entera de la deshonra de su hija, este padre ultrajado se convierte en un viejo enamorado ambicioso que pretende desposarse con la joven y hermosa princesa y ser el futuro rey de España (vv. 1.845 y ss.). Figura grotesca y carente de toda dignidad, emparentada con los viejos enamorados ridículos que aparecen en los *fabliaux* o en algunos *lais* medievales, pero aun más caricaturesca por sus absurdas aspiraciones y la tenacidad de su pasión que le lleva a exigir incesantemente a Marsilio que el matrimonio se cumpla lo antes posible, Ysoré aparece como un loco ridículo que, olvidando completamente el ultraje, solamente piensa en seducir a la hermosa Gaudisse. Se sucede así toda una serie de escenas cómicas, en las que el senil pretendiente, considerado por Gaudisse y su madre como «un viejo apestoso» (v. 2.134) o un «viejo loco atontado» (v. 5.445), se engalana coquetamente para recibir a su joven prometida, le hace requiebros amorosos (v. 5.962 y ss.), propone un duelo individual con su rival Anseïs —del que, naturalmente, saldrá vencido—, o se enfurece, enrabiado y furibundo, con Marsilio cuando ve que el caballero francés ha raptado a la que habría de ser su esposa.

2.3. MARIDOS ENGAÑADOS

También es humorístico el tratamiento de los amores de las parejas Anseïs-Gaudisse y, sobre todo, Bradimonde-Raymond. La primera pareja corresponde en sus líneas generales al motivo estereotipado de la sarracena enamorada, salvando el hecho, menos frecuente pero no insólito, de que el francés no está prisionero de los infieles y que, por consiguiente, la sarracena no tiene que liberarlo a cambio de la promesa de matrimonio²⁸. Pero lo humorístico en lo que a Gaudisse se refiere estriba, sobre todo, en el desprecio absoluto que siente por su senil pretendiente Ysoré y en su

en estos dos cantares —como en *Berte aus grans piés* donde la situación es parecida, aunque no idéntica— la joven que oculta su identidad y engaña al héroe no es nunca una sarracena, sino una cristiana, y en *Ami et Amile* es incluso la hija del emperador Carlomagno. Pero además, en todos los casos este engaño provocará la desgracia del héroe. En *Ami et Amile* encontramos exactamente la misma situación, de trágicas consecuencias para los protagonistas. Asimismo en *Berte aus grans piés* la sustitución de la mujer en el lecho del héroe provoca la desgracia de la reina Berta.

²⁷ Versos 536-8: «Diex, quel damage! .i. tel plait a basti / Dont mainte dame fu veve sans mari,/ Tante puchele i perdi son ami».

²⁸ No obstante, Gaudisse sí ayuda militarmente a Anseïs cuando llega a España, acompañada por mil guerreros franceses cautivos y a los que ha liberado para que luchen al lado de Anseïs.

capacidad de dilatar astutamente la fecha de su matrimonio, engañando a su padre y al mismo Ysoré con excusas y arguyendo que antes de casarse desea tener la alegría de ver con sus propios ojos las extraordinarias hazañas bélicas de su prometido.

La comicidad es diferente en lo que respecta al personaje de la reina Bradimonda, esposa del rey Marsilio, el más célebre de todos los reyes sarracenos de la épica francesa, ya que es el que figura en *La Chanson de Roland*²⁹. No es muy frecuente en la epopeya medieval francesa presentar a una reina en lugar de a una princesa enamorada de un enemigo, aunque esta variante aparece, antes de en *Anseïs de Cartage*, en *La Prise d'Orange* y sobre todo en *Saisnes*, poema algo anterior al texto que nos ocupa. En *La Prise d'Orange* el autor se centra principalmente en el personaje cómico-burlesco de Guillermo enamorado, dejando en cierto modo en la sombra a la hermosa reina Orable, que, si bien ayuda al héroe cautivo y le propone posteriormente casarse con él, desempeña un papel menos relevante y dinámico en lo que a la relación amorosa se refiere. Sin embargo, en el poema ya se justifica el amor de la reina por Guillermo, puesto que Orable aparece como una jovencita casada con un viejo. El tema de la «malmariée» o de la «malcasada» de los trovadores se explota aquí con fines lúdicos, y Aragon, hijastro de Orable e hijo de un primer matrimonio de Tiebaut, exclama, cómicamente enojado al ver cómo su madrastra traiciona a su padre y a los sarracenos:

Trop par est fox vielz hom qu'aime meschine:

Tost en est cous et tornez a folie! (vv. 628-9).

[Muy necio es el viejo que ama a jovencita: enseguida es cornudo y se vuelve loco.]

Lo mismo sucede en *Saisnes*, poema que el autor de *Anseïs* probablemente conocía y en el que en algún momento quizás podría haberse inspirado, aunque desarrolla e interpreta libremente más de un episodio. En un caso como en el otro, la reina, esposa del rey sarraceno, se enamora de un barón francés al ver su prestancia o su arrojo en el combate e inmediatamente siente odio y repulsión por su marido. En ambas situaciones ellas acompañan al ejército de su esposo y, para facilitar el encuentro con el guerrero del que están enamoradas, ordenan que se les instale la tienda lo más cerca posible de los cristianos. Tanto la reina Sebile como Bradimonde envían a los elegidos de su corazón mensajes secretos, invitándolos y recibiendo en sus tiendas, solazándose púdicamente con ellos —pues un cristiano no puede, según el código épico, tener relaciones carnales con una infiel—, ofreciéndoles prendas de amor y provocando en más de una ocasión los celos de sus esposos, que consiguen siempre sofocar con taimadas excusas y más o menos burdas justificaciones que los ingenuos maridos aceptan con cómica facilidad. Pero, a diferencia de Sebile de *Saisnes*, que es la segunda esposa del rey Guiteclin, y por lo tanto

²⁹ El autor de *Anseïs de Cartage* opera cambios importantes respecto a la tradición del *Roland*, ya que aquí Marsile sigue vivo, y su esposa, Bramimonde en el *Roland*, se convierte en Bradimonde.

mucho más joven que él —por lo que la infidelidad se justifica en cierto modo—, la Bradimonda de *Anseïs* es una mujer ya entrada en años y con una hija casadera, lo que da un particular humor a la situación. La sensual y aún lozana reina se queja no solo de la decrepitud de su esposo, que según ella necesitaría muletas, sino también —y eso hace la situación más picante— de que nunca ha sido capaz de satisfacer a ninguna mujer:

Et s'il li poise ke j'ai fait druerie,
Si se voist rendre en aucune abeie!
Trop a vescu, mout m'anoie sa vie.
Ja mais par lui n'iert dame bien servie.
Jou doi avoir del mireor envie
Et moi mirer tant ke soie loïe,
Et la potenche soit Marsile baillie!

[Y si le pesa que haya galanteado, que se recluya en alguna abadía. Demasiado ha vivido y ya su vida me molesta. Nunca ha servido bien a ninguna dama. Yo tengo ganas de mirarme en el espejo y de que me alaben. A Marsilio, ¡que le den unas muletas!]

El humor en todos estos episodios procede del motivo del marido viejo, engañado por una esposa mucho más joven y sensual. Los poetas insisten, divertidos, en la sensualidad insatisfecha de estas sarracenas, cansadas de sus viejos esposos, pero tratan la situación con fina ironía, siempre con contención, y no del modo burdo como lo hacen los *fabliaux*. Contrariamente a los *fabliaux*, en los que la infidelidad de la esposa es única y exclusivamente carnal y sexual, en estos poemas los autores se divierten amablemente con los coqueteos de las mujeres y la habilidad de los franceses para conseguir burlar a los sarracenos y arrebatárles a sus damas, a las que respetarán físicamente en tanto no haya muerto el marido y ellas no estén bautizadas.

2.4. RIVALIDAD MADRE-HIJA

Con fino humor están igualmente tratadas en el poema las relaciones entre Bradimonde y su hija Gaudisse, en algunas escenas de gran originalidad ya que en la épica no se suelen encontrar figuras de madres, y aún menos de madres enamoradas y, dada la situación, en cierto modo rivales de la hija, como es aquí el caso, ya que ambas están enamoradas de un héroe francés y ambas compiten por desplazarse a España y estar lo más cerca posible del guerrero al que aman. Así, se plantea una situación divertida cuando durante el asedio de la ciudad de Luiserne el rey Marsilio necesita refuerzos y manda que venga su esposa junto con nuevas tropas. La princesa Gaudisse, enamorada de Anseïs, desea acompañar a su madre en la expedición para ver al elegido de su corazón; pero, como ya está comprometida con el viejo Ysoré, le dice a su madre que le permita acompañarla pues arde en deseos de ver a su amado Ysoré. Más experimentada que ella en estas cuestiones, Bradimonde no se deja engañar por los falsos argumentos de su hija, que, enfurecida y celosa, tiene



que soportar que su madre vaya a España junto a los franceses, mientras que ella se queda en tierras sarracenas (vv. 3.900-4.090). En varias ocasiones el poeta se detiene, divertido, en estas relaciones entre madre e hija, relaciones a veces de rivalidad, pues ambas compiten por defender o asegurar su amor, pero a veces también de complicidad, ya que Bradimonda desprecia al ridículo prometido de Gaudisse y ayuda a la joven a engañar al rey y a burlar al viejo Ysoré.

3. CONCLUSIONES

Este forzosamente rápido recorrido por algunos cantares de gesta en los que aparece tratado irónicamente el motivo de la sarracena enamorada permite llegar a algunas conclusiones interesantes. En primer lugar, cabe destacar el hecho de que, si bien lo cómico en la épica francesa concierne sobre todo al universo de la guerra, con golpes extraordinarios, gigantes truculentos, caídas ridículas, enemigos grotescos, etc., también se encuentra en los poemas un humor más fino, con situaciones menos paroxísticas y desmedidas. El tratamiento humorístico del motivo de la sarracena enamorada es un buen ejemplo, aunque no el único, de una comicidad más sutil y matizada. En todos los ejemplos que se han analizado se ve cómo el esquema narrativo estereotipado es siempre reconocible, pero cómo los poetas dan constantes muestras de innovación y de originalidad para producir una variación amable y divertida en la secuencia. De todos ellos se deduce que para la épica, y contrariamente a lo que sucede en el *roman courtois*, el amor no es un valor del héroe. El héroe enamorado produce risa y no admiración, como sucede con Guillermo «el Amoroso». La secuencia de la sarracena enamorada distiende amablemente la seriedad de otros episodios típicamente bélicos y heroicos, y pone de relieve la valía del guerrero, más preocupado por conquistar la ciudad gracias a la ayuda de la sarracena enamorada que por el amor de la sarracena.

Por otra parte, a través del análisis de este motivo se pueden ver cuáles son los mecanismos utilizados por los juglares y los poetas para producir efectos divertidos más o menos sutiles. En algunos casos cargan las tintas y exageran hiperbólicamente los rasgos característicos del tipo de la sarracena, insistiendo en su audacia, su energía o su sensualidad. En otros introducen modificaciones en la secuencia, invirtiendo totalmente los roles de los personajes, como sucede con Guillermo en *Prise d'Orange*, o distorsionando lúdicamente alguna acción protocolaria del héroe, como los caballeros que rechazan el amor de la princesa; a veces amplían el episodio, introduciendo figuras que provocan seguros efectos cómicos: el rival maltrecho, el viejo enamorado o el esposo engañado. No se trata nunca, contrariamente a lo que han dicho algunos críticos, de una comicidad de *carácter*, o psicológica. En la épica francesa no hay psicología, sino tipología: los personajes son tipos, figuras que encarnan valores o contravalores de la colectividad. La comicidad se produce bien al introducir a tipos risibles y cómicos para la colectividad —el viejo enamorado, el marido engañado, el rival escarnecido, el rey traicionado por su hija—, personajes encarnados siempre por los sarracenos, y que ponen lúdicamente de relieve la superioridad del caballero francés, bien al distorsionar el tipo del héroe



dándole características que son contrarias a los parámetros estereotipados en la tradición épica. Se crea así una desviación lúdica entre lo que el héroe hace y lo que la colectividad sabe que debería hacer, desviación que da lugar a toda una serie de situaciones divertidas, pero que, en el caso de los personajes legendarios cristianos, siempre terminan por resolverse para que el personaje vuelva a encarnar los valores heroicos que lo constituyen. Mientras que cuando se trata de sarracenos o de aliados con ellos lo cómico y burlesco no deja de acrecentarse, cuando se trata de los guerreros francos las distorsiones humorísticas aparecen en cierto modo como accidentales y, tarde o temprano, como sucede con Guillermo al final de *La Prise d'Orange*, el héroe recupera la dignidad y el carácter que le ha construido la leyenda.



HUMOR POLÍTICO EN LA CASTILLA DEL SIGLO XV

José Manuel Nieto Soria
Universidad Complutense

RESUMEN

Con todas las restricciones y matizaciones que comporta la aplicación del concepto de humor a la consideración de una época lejana, se analizan algunas de las principales expresiones de humor político en la Castilla del siglo xv. Para ello, se han destacado cuatro tipos de manifestaciones especialmente relevantes: 1. La sátira de personalidades políticas. 2. La sátira de grupos políticamente influyentes. 3. El humor de situación en confrontaciones en curso. 4. El humor escenográfico. A partir de tales manifestaciones, y desde la especial valoración de fuentes epistolares e historiográficas, se concluye valorando el hecho humorístico como instrumento político de valor anecdótico en la Castilla del siglo xv.

PALABRAS CLAVE: Humor, política, sátira, Castilla, siglo xv.

ABSTRACT

Taking into account all the constraints and nuances that the use of the concept of humour involves in the consideration of a remote age, some of the main expressions of political humour in 15th-century Castile are analysed. In order to do that, four types of especially relevant manifestations or expressions have been highlighted: I. The satire of political figures; II. The satire of politically influential groups; III. Situational humour in current confrontations; IV. Scenographic humour. From these expressions, and from the special assessment of epistolary and historiographic sources, we conclude regarding humour as a political instrument with an anecdotal value in 15th-century Castile.

KEY WORDS: Humour, politics, satire, Castile, 15th century.

No es precisamente la palabra «humor» una expresión ni un concepto con perfiles fáciles de precisar, remitiéndonos, de hecho, a una amplia variedad de significados, acepciones y matices que nos envían a otros términos tales como jovialidad, risa, agudeza, chiste, gracia, alegría, diversión, carácter, talante, temperamento, burla, ironía, sarcasmo, sátira, mordacidad, causticidad, jocosidad... Es, en definitiva, de ese tipo de palabras complejas que, dependiendo del adjetivo que lleve delante o detrás, puede significar cosas, ya no distintas, sino sencillamente opuestas, como lo

serían buen humor y mal humor o humor negro frente al simple vocablo humor. Queda claro, pues, que nos hallamos ante una palabra con una extensísima variedad de registros.

Si nos remitimos a las fuentes castellanas medievales, la palabra humor queda referida a los *humores*, es decir, a los líquidos corporales y a la idea de humedad, quedándose, por tanto, dentro de los límites definidos por la etimología latina de la palabra.

Ante estas dificultades terminológicas, no es de extrañar que en el marco de la investigación histórica aplicada a tiempos medievales se haya prestado más atención al estudio de la risa y del reír que al del humor propiamente dicho¹, aunque no ha faltado algún autor medieval especialmente valorado desde esta perspectiva, tal como ha sido el caso de don Juan Manuel².

Una nueva dificultad conviene tomar en consideración. Esta se refiere a la enorme subjetividad que encierra el propio hecho humorístico en su recepción. Lo que para unos puede contener un evidente significado humorístico, para otros puede carecer enteramente de tal implicación, pudiendo, en cambio, entenderlo bajo la apariencia de algo difamatorio, insultante, inoportuno o de mal gusto, dependiendo todo ello, ya no sólo de lo percibido y de las circunstancias concretas en que se haya producido la expresión en cuestión, sino del denominado sentido del humor del receptor, así como de su propio estado de ánimo, lo que nos sitúa ante una variedad de posibilidades y de subjetividades casi infinitas.

El hecho humorístico, en una perspectiva histórica, puede valorarse a partir de dos criterios bien distintos: por la *intención* o por la *recepción*.

El *humor de intención* supone que el tono humorístico está en la propia intención del emisor, buscando con ello producir un efecto de diversión o agrado en el que recibe el mensaje humorístico o hacer más soportable una crítica o, incluso, disimularla.

El *humor de recepción* presenta, en cambio, más complejidades, puesto que sería aquel que, sin estar en la intención de su emisor producir un efecto humorístico, se percibe bajo sensación humorística. En este caso, el factor de contextualización puede tener enorme importancia, pues algo dicho o acaecido en un determinado contexto puede percibirse como humorístico, mientras que, en otro contexto distinto, puede carecer de tal connotación. Tal apreciación toma especial relieve si la

¹ Algunos trabajos al respecto pueden verse en: Felice MORETTI, *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo*, Bari, 2001; Daniel MENAGER, *La renaissance et le rire*; Georges MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, París, 2000; Thérèse BOUCHÉ y Hélène CHARPENTIER, *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990.

² Gregory B. KAPLAN, «Innovation and humor in three of *El Conde Lucanor's* most amusing exemplos; a Freudian approach», *Hispanofilia: Literatura-ensayos*, 123 (1998), pp. 1-15, y Cecilia RUIZ, «El humor en el 'Libro del Caballero et del escudero', el 'Libro de la Caza' y el 'Libro de los estados' de Don Juan Manuel», en *Estudios alfonsinos y otros escritos en homenaje a John Esten Keller y a Anibal A. Biglieri*, edic. de Nicolás Toscano Liria, Nueva York, National Endowment for the Humanities / National Hispanic Foundation for the Humanities, 1991, pp. 205-211.

situamos en perspectiva histórica al tomar en consideración que determinados dichos de un cierto momento histórico más o menos remoto, carentes en origen de intencionalidad humorística y percibidos con toda seriedad por sus interlocutores del momento, pueden generar en el historiador y, en general, en el receptor situado en una perspectiva histórica posterior una evidente recepción humorística que, en definitiva, es el resultado directo de la aplicación de un criterio de recepción anacrónica³.

Si, tal como aquí sucederá, a la palabra humor se le añade el calificativo «político», conviene tener inmediatamente presentes algunas consideraciones previas. Probablemente, la más importante de dichas consideraciones previas deba referirse a la *imposible neutralidad del humor político*, puesto que, por su propio carácter de político, busca producir un efecto de adhesión o de rechazo hacia una reivindicación política en curso o, cuando menos, si se emite desde criterios de máxima independencia, de rechazo hacia todas las reivindicaciones políticas en curso.

Esta falta de neutralidad, ya no sólo del humor político específicamente, sino de la simple humorada o de la risa en un espacio poseedor de especiales connotaciones políticas, fue percibida como inconveniente y como inquietante en el mismo contexto de la época medieval. Alfonso X, en las *Siete Partidas*, en su afán de establecer un marco de regulación de la vida cortesana, prestó atención al *hablar engasaiado* y al *hablar palaciano* y a las cautelas que convenía tener en cuenta para evitar que de determinadas hablas, en forma de juegos de palabras que buscaran la risa, en realidad, pudiera resultar motivo de escarnio o de enfrentamiento entre cortesanos⁴. Seguramente eran consideraciones de esta índole las que, en general, veían con bastante recelo la risa en el marco cortesano, al relacionarla con la burla o con la injuria, tal como, en efecto, tantas veces sucede en el humor político.

³ Piénsese, por ejemplo, en textos, muy abundantes en el tránsito del siglo XV al XVI, tales como los denominados *libros de reyes de armas*, de contenido esencialmente genealógico y heráldico, con amplios contenidos históricos o, más bien, pseudohistóricos, en muchos casos, cuyas invenciones bien pueden percibirse por cualquier lector como elementos jocosos y humorísticos, a pesar de que en su momento carecieran de tales connotaciones, estando planteados a efectos de dar legitimidad a pretensiones concretas. Con relación a este tipo de textos pueden verse, entre otros: Pedro Blas VALLVERDE OGALLAR, *Manuscritos y heráldica en el tránsito a la modernidad: el libro de armería de Diego Hernández de Mendoza*, 3 vols., Tesis Doctoral leída en la Universidad Complutense, Madrid, 2002, y Miguel Ángel LADERO QUESADA, «No curemos de linaje ni hazañas viejas...» Diego Hernández de Mendoza y su visión hidalga de Castilla en tiempo de los Reyes Católicos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCVIII (2001), pp. 205-314; «El preste Juan de las Indias y los reyes de armas castellanos del siglo XVI», en *Medievo hispano. Estudios in memoriam del Prof. Derek W. Lomax*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Medievales, 1985, pp. 221-234, «Los orígenes y la geografía política de Europa vistos hacia 1500 por los 'Reyes de Armas' castellanos», en *Homenaje a Antonio Matilla Tascón*, Zamora, Diputación Provincial de Zamora, 2002, pp. 319-341, y «El pasado histórico-fabuloso de España en los nobiliarios castellanos a comienzos del XVI», en la obra miscelánea del mismo autor *Lecturas sobre la España histórica*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998, pp. 177-285.

⁴ *Siete Partidas*, part. II, tít. IX, ley XXX.



La ausencia de neutralidad que, en definitiva, suele comportar el uso político del humor va a hacer que este, históricamente, y en una gran variedad de contextos históricos, ejerza una destacada *función como arma de oposición*. Mucho más si el propio marco político impone unas condiciones de fuerte restricción de la libertad de expresión y la presencia de un poder de rasgos decididamente autoritarios.

El propio contexto político de reiteradas confrontaciones que caracterizó la Castilla de la mayor parte del siglo xv parece sugerir un marco particularmente fértil a las expresiones propias del humor político, en donde buena parte de los ingredientes propiciatorios del humor político a los que se acaba de hacer referencia están presentes. Sin embargo, lo cierto es que es la sátira, más que el humor propiamente dicho, lo que se encuentra por doquier en dicho contexto. No es por ello de extrañar que se haya afirmado que «si se cree que la comicidad es ingrediente indispensable de la sátira, habría que declarar que hay poca sátira política verdadera en el siglo xv, porque en general los escritos (satíricos o de invectiva) están expresados con una seriedad rara vez aligerada por bromas»⁵. Ciertamente, se señalaba esto a partir de la consideración de manifestaciones poéticas tales como las propias de los cancioneros, tan llenos de materia política en la Castilla del siglo xv.

No obstante, tal punto de vista resulta aplicable en términos bastante generales. En la Castilla del siglo xv la tensa vida política dejó muy *poco espacio al humor*, y el poco que se encuentra casi siempre está vinculado a una decidida voluntad satírica. No obstante, también puede advertirse otra vía de acceso al humor a través de escenografías destinadas a la celebración política, e incluso a la representación del poder.

Con todas estas restricciones y consideraciones previas, esta aproximación a algunas de las expresiones de humor político en la Castilla del siglo xv va a encaminarse, en lo que se refiere a las fuentes, por la vía del *género epistolar e historiográfico*, fundamentalmente cronístico y biográfico, apelando sólo muy ocasionalmente a un tipo de fuente, como el cancionero, que a veces ofrece buenos recursos para este tipo de pesquisa⁶.

⁵ Kenneth R. SCHOLBERG, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971, p. 228.

⁶ En efecto, bajo el predominio del tono satírico, no faltan las expresiones de cierto perfil humorístico en la poesía de cancionero. Véase, a modo de ejemplo, este poemita de Juan Álvarez Gato: «Mira, mira, rey muy ciego, / y miren tus aparceros, / que las prendas y dineros, / cuando mucho dura el juego / quédanse en los tablajeros. / Acallanta tantos lloros, / y reguarda, rey muy saje, cómo en este tal viaje / tus reinos y tus tesoros / no se vayan en tablaje», en *Poesía de cancionero*, edic. de Álvaro Alonso, Madrid, 1986, p. 293. Ciertamente el tono no puede ser más satírico, pero el enfoque irónico, comparando la dinámica política a una suerte de juego de apuestas, aporta alguna connotación política al texto por la forma, más que por el fondo, tal como sucede frecuentemente con los poemas del cancionero de mayor relieve político. Sobre Juan Álvarez Gato, autor prolífico en alegorías de cierto tono humorístico sobre situaciones políticas objeto de sátira, puede verse, sobre todo, la obra de Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura política castellana del siglo xv*, Madrid, Real Academia de la Lengua, 1974 (2ª ed. ampliada).

A partir de las fuentes señaladas, creo que se puede proponer la siguiente *tipología* de humor político, que será la que trataremos de ejemplificar en las páginas siguientes:

1. Sátira de personalidades políticas
2. Sátira de grupos políticamente influyentes
3. Humor de situación en confrontaciones en curso
4. Humor escenográfico.

1. SÁTIRA DE PERSONALIDADES POLÍTICAS

La sátira contra las personalidades políticas más influyentes de cada momento está ampliamente presente en la Castilla del siglo xv. Con alguna frecuencia, esta sátira toma un tono irónico que deja traslucir una cierta vena humorística.

Las *galerías de personajes* ofrecían toda una oportunidad para poner la exposición biográfica al servicio de la crítica de los biografiados. Sin embargo, si partimos del ejemplo de las dos obras de este género más significativas de esta centuria, las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán y los *Claros varones de Castilla* de Fernando del Pulgar, es bien poco el juego que dan en la línea de lo que podría ser el humor al servicio de esa sátira biográfica. En cualquier caso, alguna leve posibilidad se ofrece sobre todo a través de la primera de estas dos obras citadas, la de Pérez de Guzmán.

En efecto, resulta evidente cómo, de manera ocasional, surge un fino y sutil humor a la hora de llevar a cabo la descripción de alguno de los biografiados. Por otra parte, también da reflejo de una cierta inclinación a la práctica humorística o graciosa de alguno de estos biografiados que hace pensar en su natural predisposición a la humorada.

Algunos ejemplos pueden servir para apreciar ese sutil humor descriptivo de Pérez de Guzmán. Del conde de Trastámara don Pedro, nieto de Alfonso XI e hijo del maestre de Santiago don Fadrique, afirma que fue «de asaz buen cuerpo e gesto, un poco grueso, e muy franco e gracioso e acogedor de los buenos, pero en sus maneras e costumbres concordaua con la tierra a do biuia, que es en Gallizia. Fue onbre que amo mucho mugeres. Non ouo fama de muy esforzado, non se si fue por su defecto o si porque no ouo do lo probar»⁷. Refiriéndose al cardenal Pedro de Frías, destacado privado de Enrique III, destaca que «en su fabla e meneo de su cuerpo e gesto e en la mansedumbre e dulçura de sus palabras tanto pareçía muger como onbre»⁸. Con respecto a don Álvaro de Luna, lanza, entre otras ironías que no

⁷ Fernán PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones y semblanzas*, ed. de J. Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 109.

⁸ *Ibid.*, p. 112.

explicita, «como preçiauase mucho de linaje, non se acordando de la homill e baxa parte de su madre»⁹, con ello se estaba refiriendo a su condición de hijo bastardo, a cuya madre, María Fernández de Jaraba, *la Cañeta*, se la señalaba como persona inclinada a echarse en brazos de distintos amantes.

Con relación a la manifestación de una cierta vena humorística de algunos personajes descritos, podría acaso deducirse de la asociación que se hace a la hora de referirse a las cualidades en el uso de la palabra entre actitud alegre y gracia en el decir, tal como se comprueba, entre otros, para el condestable don Ruy López Dávalos¹⁰, el arzobispo don Lope de Mendoza¹¹, don Álvaro de Luna¹² o el propio Juan II¹³. Del mismo modo, parecía también inclinado a la humorada el arzobispo toledano don Sancho de Rojas, recogiendo su afirmación con respecto al adelantado de León don Pedro Manrique, tantas veces opuesto a don Álvaro de Luna, según la cual, «cuanto Dios le menguara el cuerpo, le acrecentara el seso»¹⁴.

Entre los personajes políticos más reiteradamente sujetos al humor sarcástico y satírico ocupa lugar muy destacado el ya mencionado condestable don Álvaro de Luna, lo que dio origen incluso a algún refrán, como el que afirmaba que «cuando los dos Pedros están a una, mal para don Álvaro de Luna»¹⁵.

El marqués de Santillana abrió el camino para la humorada descalificadora y sarcástica, cuando no ridiculizadora, contra el condestable. Mucho tenía de ridiculización tragicómica su famoso *Doctrinal de privados*, destinado fundamentalmente a ennegrecer todo lo posible la memoria del privado de Juan II¹⁶. Escrito tras la muerte del protagonista, su misma presentación como arrepentido camino del cadalso, justamente lo contrario de lo que no sucedió en la realidad, en la que don Álvaro se mantuvo orgulloso de su trayectoria política, suponía ya una humorada de lo más hiriente contra su memoria, recurriendo para ello a todo un espectáculo de humillación y autodestrucción del personaje abordado¹⁷. En el fondo, era el humor basado en convertir al sujeto en cuestión en una especie de caricatura, de payaso que busca la risa del público a través de la propia bofetada a sí mismo. El juego de palabras con el apellido Luna y con las cualidades de brillo y de luz del astro, le darán pie igualmente al marqués para principiar otras coplas dedicadas a desprestigiar al mismo personaje, estableciendo contrastes entre la exageración máxima en la

⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ *Ibid.*, p. 97.

¹² *Ibid.*, p. 135.

¹³ *Ibid.*, p. 118.

¹⁴ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵ FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Refranes castellanos*, Madrid, 1926, p. xxv. Probablemente se refiera a don Pedro Manrique y a don Pedro de Stúñiga.

¹⁶ MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poesías completas*, II, ed. de M. Durán, Madrid, Castalia, 1980.

¹⁷ Véanse algunos de los comentarios recogidos al respecto de este texto en SCHOLBERG, *ob. cit.*, pp. 240-241.

descripción de los poderes del marqués y el fin de su poder, introduciendo el tema a partir de los versos «De tu resplandor ¡o Luna! / te ha privado la fortuna»¹⁸.

Pero pocas actitudes tan burlescas e hirientes como las de Alfonso de Palencia con relación al propio condestable, de modo que, por su propia desmesura, nos situarían ocasionalmente en el terreno del humor negro. Tomando el mismo juego de palabras ya utilizado por el marqués de Santillana a partir de la puesta en relación entre su apellido y las propiedades de la luna, se referirá al fin del linaje de los Luna aludiendo al eclipse de este apellido «ut prorsus ecclipsaretur Lunae cognomentum in regno Castellae»¹⁹. Tras poner de relieve la buscada promiscuidad de la madre del condestable, sitúa el origen del ascenso de don Álvaro en los servicios sexuales dispensados al propio Juan II, quien, para Palencia, se vería arrastrado por la belleza juvenil de don Álvaro²⁰.

Llegado el momento de describir los instantes finales del condestable, pone en su boca la frase «para este pendón es aquella lanza»²¹, refiriéndose a la pica en que debía ponerse su cabeza sobre el cadalso, lo que bien sería una expresión máxima, una vez más, de humor negro. La mordacidad del bachiller y médico real Fernán Gómez de Cibdareal se proyectará en distintas ocasiones sobre don Álvaro, pero probablemente ninguna tan descriptiva y rotunda de posición política como aquella en la que, describiendo el exhibicionismo y boato de los cortesanos con motivo de la celebración del bautismo del príncipe Enrique en 1425, tras aludir a cómo cada uno de los principales de la corte llevaba consigo lo mejor de su casa, se refiere a don Álvaro afirmando que «el condestable no llevó casa, porque todos eran de su casa»²².

Esta misma actitud descalificatoria a partir de la sátira más corrosiva, en la que el dato aproximado se mezcla con la invención con tal de que esta mueva al repudio del personaje entre sonrisas por la propia desmesura de lo que se le acusa, vuelve a estar presente en Palencia con relación a Enrique IV, que viene a suponer un ejemplo máximo y bien conocido de este tipo de procedimientos. Todo ello pasará por poner en duda primero que Enrique IV fuera hijo de Juan II²³, por hacer amplia consideración de la homosexualidad de aquel²⁴, de incidir en la presencia de un grupo de jóvenes moros entre los miembros de su guardia, con los que mantendría todo tipo de relaciones impúdicas²⁵, de considerarlo como una especie de error de la

¹⁸ *Ibid.*, II, p.177.

¹⁹ Alfonso de PALENCIA, *Gesta Hispaniensia ex annalibus suorum dierum collecta*, edic. de B. Tate y J. Lawrence, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999, déc. I, lib. VI, cap. 2, tomo 2, p. 229.

²⁰ *Ibid.*, déc. I, lib. I, cap. 1, tomo 1, p. 3.

²¹ *Ibid.*, déc. I, lib. II, cap. 7, tomo 1, p. 70.

²² Fernán GÓMEZ DE CIBDAREAL, *Centón epistolario*, en *Epistolario español*, edic. de E. Ochoa, Biblioteca de Autores Españoles, vol. XIII, Madrid, Atlas, 1945, epístola I, p. 1.

²³ PALENCIA, I, p. 3.

²⁴ *Ibid.*, I, p. 4.

²⁵ *Ibid.*, I, p. 107.

divinidad²⁶, o por describir un ambiente de máxima depravación cortesana promovido por el propio Enrique que, tal como lo narra el cronista, resulta difícilmente creíble, haciendo más bien pensar en su capacidad inventiva, puesta a mofarse y ridiculizar todo lo que rodease al monarca²⁷.

En esta línea argumentativa, pondrá en boca del conde Gonzalo de Guzmán, que, según el propio Palencia, no tuvo rival en su época en bromas y chistes, la siguiente ocurrencia referida a la boda de Enrique IV y que fue acogida por los cortesanos con abundantes risas: «que había tres cosas que no bajaría a coger si las viese arrojadas en la calle, a saber: la verga de Enrique, la pronunciación del marqués [de Villena] y la gravedad del arzobispo de Sevilla»²⁸.

Tal como se ve, la visión que ofrece Palencia de Enrique IV y su entorno cortesano jugaba con la propaganda deslegitimadora de origen sexual, en una parte muy importante de sus argumentaciones, a la vez que, en ocasiones, el tono de sus sátiras, por la propia exageración de sus apreciaciones, podía llegar a producir un cierto efecto humorístico e hilarante basado en la exageración de las actitudes denunciadas²⁹.

Para Pedro Mártir de Anglería, la figura de Alejandro VI, el Papa Borja, tras su acceso al solio pontificio en 1492, suscitará duras sátiras no exentas de humor, casi siempre planteadas desde la perspectiva de la crítica hacia las ambiciones sin límites que este colaborador de los Reyes Católicos percibía en el nuevo pontífice: «Cuando era cardenal hizo al mayor Duque de Gandía con muy crecidas rentas. Ya siendo Papa, lo hará Rey, si puede, o de lo contrario —arguyen— reventará de rabia», escribirá en carta dirigida al conde de Tendilla, Íñigo López de Mendoza,

²⁶ *Ibid.*, I, p. 95.

²⁷ «El día se pasaba en la distracción de los juegos, y la nobleza acudía a varias atenciones. Pues la juventud había hallado un nuevo cebo de su lascivia en las damas del séquito de la reina, jóvenes de noble linaje y deslumbradora belleza, pero más inclinadas a las seducciones de lo que a las doncellas conviene. Nunca se ha visto en ninguna parte un grupo de muchachas tan desprovisto de toda útil disciplina; ninguna ocupación buena las honraba. A cada oportunidad dedicaban su ocio a charlar a solas con los solteros. Su traje provocativo excitaba la audacia de los jóvenes, y la aumentaban con palabras aun más provocativas. Era frecuente la risa en su conversación, y constante el vaivén de los medianeros portadores de billetes groseros; día y noche se cultivaba entre ellas la tragonería con más cuidado que en las mismas tabernas. El sueño reclamaba el resto de su tiempo, menos la parte considerable que se reservaba a los afeites y perfumes; y no cuidaban de hacerlo en secreto, sino en público, descubriéndose desde los pezones de los pechos hasta el ombligo y untándose desde los dedos de los pies, los talones y canillas hasta la parte más alta de las ingles y muslos con blanco afeite, para que al caer de sus hacaneas, como con demasiada frecuencia ocurría, brillase en todos sus miembros una blancura uniforme. Este baratillo de libertinaje empezó a aumentar las calamidades; desechado todo recato, vinieron abajo las buenas artes», *ibid.*, I, p. 115.

²⁸ *Ibid.*, I, p. 116.

²⁹ Esta recurrencia a los tópicos sexuales como forma de propaganda con relación a Enrique IV, pero también recordando otros casos históricos, puede verse en: Ana Isabel CARRASCO MANCHADO, «Enrique IV de Castilla: esbozo de una representación de la propaganda política», *Orientaciones. Revista de homosexualidad*, 2 (2000), pp. 55-71.

virrey de Granada por entonces, apenas tiene noticia de la elección de Rodrigo Borja³⁰. En otra carta para el mismo destinatario hará todo un despliegue de recursos alegórico-humorísticos, llenos de tono sarcástico y satírico contra el mismo personaje:

Acaban de llegarme cartas de Roma. Dicen que más veloz que el viento ha salido de allí Astrea³¹ y ha volado a los cielos, para nunca más volver, según suponen, mientras un buey empuñe el cetro. Se lamentan de que no hay lugar en Roma más que para los criminales y facinerosos, y de que las puertas de los jerarcas estén cerradas para los buenos.

Un poco más adelante, en la misma carta, se puede leer lo siguiente:

Afirman que Pedro ha abandonado aquellas colinas senatoriales; que Simón³² anda saltando entre variadas imposturas y proclaman que día y noche pasea por Roma la carga de su gordura. El Palacio, en otro tiempo residencia de los Santos Padres, donde están depositadas las llaves para abrir o cerrar las puertas de los cielos como las de los infiernos, está franco para las nupcias nefandas de las hijas del Papa y aun para la profana Venus³³.

Ciertamente, determinados excesos que se producían en la vida eclesiástica entre personajes que a su destacada condición clerical añadían un alto relieve político abonaban actitudes de lo más humorísticas desde una perspectiva satírica. En este punto los ejemplos, como se acaba de ver, serían abundantes. Baste añadir el que recoge Galíndez de Carvajal en sus *Anales breves*, aludiendo a distintos prelados de su tiempo y convirtiendo en autor de una apreciación tan mordaz como realista al propio Francisco Jiménez de Cisneros³⁴:

Hubo quien oyó decir al Rey Católico que de dos cosas le acusaría gravemente la conciencia; la una consentir esta resignación [la del arzobispado de Santiago] de padre a hijo en dignidad tan principal, siendo el hijo en quien se renunciaba, mancebo y de poca edad, sin letras ni experiencia. La otra haber nombrado Obispo de Osma á D. Alonso Enriquez, hijo bastardo de D. Alonso Enriquez, Almirante de Castilla, y de una esclava; porque era hombre muy profano é sin ninguna doctrina, tanto que decia Fray Antón de la Peña, predicador del Rey Católico, que no tenía este Perlado más espiritualidad que un jarro. Sábese que al tiempo que el Arzobispo de Santiago hizo la renunciación en D. Alonso de Fonseca su hijo, dijo Fray Francisco Ximenez, Arzobispo de Toledo, que [si] había hecho mayorazgo del

³⁰ Pedro MÁRTIR DE ANGLERÍA, *Epistolario*, ed. de J. López de Toro, Documentos inéditos para la Historia de España, Madrid, 1953, epíst. 118, p. 216.

³¹ En la mitología, hija de Júpiter y diosa de la justicia.

³² Se refiere a la práctica de la simonía.

³³ ANGLERÍA, carta 178, p. 337.

³⁴ Lorenzo GALÍNDEZ DE CARVAJAL, *Anales Breves del reinado de los Reyes Católicos*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXX, Madrid, Atlas, 1953, pp. 556-557.



arzobispado con cláusula ó vínculos de restituciones, que se mirase si había excluido las hembras.

A lo largo de los epistolarios no faltan, por otra parte, distintas anécdotas que, referidas a actitudes individuales de distintos personajes de relieve político, muestran situaciones de cierto humor o interpretaciones del propio autor de la epístola que apuntan a una percepción humorística de determinadas situaciones. Dos ejemplos bastarán al respecto.

Cuando, en 1430, Juan II da lugar al reparto de múltiples posesiones del rey de Navarra y del infante don Enrique entre sus colaboradores más inmediatos se deja notar, desde la perspectiva señalada, la referencia que hace Fernán Díaz de Toledo a la recompensa recibida del rey:

Sabrà vuestra merced que el relator Fernán Álvarez³⁵ ha renunciado la dádiva del rey de los doscientos vasallos; é le dijo que a su señoría con homillacion é gratitud se afinojaba; mas que a su honor ni á su hacienda no era de pro ser heredero del rey de Navarra é del Infante. Ende se diz que lo refuta porque al dotor Rodríguez de Valladolid, que ménos quél diz que ha servido, le repartieron doblado haber é vasallaje que á él³⁶.

En esta misma línea anecdótica sobre personajes de relieve político cabe aludir a la referencia que hace Anglería a los últimos días del infante don Juan. Lo cierto es que todo parece indicar que sus apreciaciones las hacía desde la más absoluta circunspección, aunque el planteamiento de las mismas no tenga por menos que producir una recepción humorística en cualquier lector actual, como, muy probablemente, también en uno contemporáneo a los hechos, por lo que estaríamos ante un típico caso de humor de recepción, aunque tal intencionalidad no estuviera presente en el emisor original. Así, refiriéndose a lo que se presenta como la obsesión sexual del príncipe don Juan por su reciente esposa doña Margarita, Anglería cuenta lo siguiente:

Preso en el amor de la doncella, ya está demasiado pálido nuestro joven Príncipe. Los médicos, juntamente con el Rey, aconsejan a la Reina que alguna vez que otra aparte a Margarita del lado del Príncipe, que los separe y les dé treguas, alegando que la cópula tan frecuente constituye un peligro para el Príncipe. Una y otra vez la ponen sobre aviso para que observe cómo se va quedando chupado y la tristeza de su porte; y anuncian a la Reina que, a juicio suyo, se le pueden reblandecer las médulas y debilitar el estómago. Le instan a que, mientras le sea posible, corte y ponga remedio al principio. No adelantan nada. Responde la Reina que no es conveniente que los hombres separen a quienes Dios unió con el vínculo conyugal³⁷.

³⁵ Debía de referirse a Fernán Díaz de Toledo.

³⁶ GÓMEZ DE CIBDAREAL, epíst. XLIV.

³⁷ ANGLERÍA, epíst. 176, p. 34.

2. SÁTIRA DE GRUPOS POLÍTICAMENTE INFLUYENTES

La imagen de las relaciones políticas frecuentemente se expone en términos de grupos de influencia, teniendo esta misma implicación colectiva, aunque, a veces, se esté hablando de un personaje individual y concreto, al que se le atribuirán rasgos y actitudes que parecen pensados para proyectarse sobre un grupo político significativo como indicios de descalificación bajo ciertas notas de humor satírico.

Las referencias a la nobleza, sobre todo a la alta nobleza cortesana, están con alguna frecuencia en el punto de mira de la sátira más o menos humorística de algunos autores.

Resulta bien evidente esta vena satírico-humorística del *Sermón trobado* de Fray Íñigo de Mendoza, dedicado al rey Fernando sobre «el yugo y coyundas que su alteza trahe por devisa», convirtiéndose, de hecho, la mayor parte de la composición en un alegato contra la nobleza³⁸, bajo la figura de bueyes, lo que da al enfoque alegórico un evidente tono humorístico, mediante el que se denuncia el egoísmo de los nobles y su desinterés por las necesidades del bien común, a lo que el rey Fernando deberá poner fin sometiénolos al yugo que exhibe el monarca como su divisa y símbolo personal más característico. Tal como se ha destacado³⁹, escuchar algunas de las coplas de este poema en el medio cortesano, que era su destino principal, no podría por menos que motivar la sonrisa, cuando no la risa, al hilo de algunas de las abundantes invectivas alegóricas que en él se contienen, según se puede percibir a partir de ejemplos como los siguientes:

Es razón saber de cuáles
Y de qué cuero y fación
Se harán coyundas tales
Con que vuestros animales
No salgan de la razón⁴⁰...

Mas con la gracia de Dios
Y con vuestro buen denuedo
Muy bien podéis hazer vos
gentiles coyundas dos
con que cada buey esté quedo;
pugnición y beneficio
son cuerdas con que se añuda;
con la pugnición el vicio,
y el galardón al servicio⁴¹...

³⁸ Fray Íñigo de MENDOZA, *Cancionero*, ed. J. Rodríguez Puértolas, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 299-318.

³⁹ A.I. CARRASCO MANCHADO, *Discurso político y propaganda en la Corte de los Reyes Católicos (1474-1482)*, Madrid, Universidad Complutense (edición electrónica), 2003, pp. 770-771.

⁴⁰ MENDOZA, *ob. cit.*, copla 35, p. 311.

⁴¹ *Ibid.*, copla 36, p. 312.





Con estas tales se atan
Los bueyes, rezios que sean,
Mas do estas no se tratan,
Unos furtan, otros matan,
Otros braman, haronean,
Otros sacuden pernadas
Por no ir a la labor,
Otros pacen las sembradas,
y aun también a las vegadas
Otros, sin ningún temor,
dan del cuerno a su señor⁴².

Otros bueyes especiales,
Leyendo estos consentidos,
viendo sin pena los males,
sin galardón los leales,
no quieren estar uñidos⁴³...

Con estas coyundas tales
los toros al yugo atados,
las vuestras manos reales
ararán los peñascales
tan sin pena como prados
y haréis las cuestas llanos,
los heriales barbechos,
y los riscos altozanos⁴⁴...

Mas es menester, señor,
Según mi flaco consejo,
que seáis buen labrador,
Buena reja, buen vigor,
Y tengáis buen aparejo,
Buena reja, buen arado,
Bien uñidos vuestros bueyes,
El harón hosco aguijando,
El leal galardonando,
Y entonces, según las leyes,
Ararán bien vuestras greyes⁴⁵.

Vengamos ya por menudo
A contar pieça por pieça

⁴² *Ibid.*, copla 37, p. 312.

⁴³ *Ibid.*, copla 38, p. 312.

⁴⁴ *Ibid.*, copla 42, p. 314.

⁴⁵ *Ibid.*, copla 43, p. 314.

Qué coyundas, con qué ñudo
Al toro bravo, sañudo,
Sojudgará la cabeza⁴⁶...

No faltan, en otras ocasiones, expresiones que con deje sarcástico ponen bien de relieve la valoración crítica de ciertas actitudes nobiliarias, tal como la exclamación de Fernán Gómez de Cibdareal: «fárte los Dios, que el rey no podrá», refiriéndose al reparto de posesiones, señoríos y vasallos llevado a cabo por Juan II en 1430 entre los nobles y servidores de su entorno, que no dejó de provocar quejas entre estos por lo que consideraban compensaciones insuficientes⁴⁷. Sobre estas actitudes nobiliarias negativas convendrá recordar alguna referencia al tradicional desinterés por alcanzar una cierta formación intelectual por parte de muchos de los integrantes de la nobleza castellana, tal como hace Anglería con su recurrente tono irónico y cáustico:

Por mandato de la Reina —que es una amante de las buenas artes— he abierto una academia para los nobles españoles, como Sócrates para los atenienses y Platón para otros muchos. Es cierto que hay mucha diferencia entre los maestros, pero también existe entre los discípulos. Aquéllos eran, en efecto, amantes de las letras, cultivadores y respetuosos con ellas. Estos, en cambio, les profesan horror. Creen que las letras son un estorbo para la milicia, teniendo a gloria consagrarse a ella sola: rechazan estas semillas de nuestra Patria. Esta semilla, ilustrísimo Príncipe, es —como sabes— pobre y seca. Figúrate, por consiguiente, qué mies es la que ha de producir tal agricultura⁴⁸.

Con relación a la Iglesia como partícipe de la vida política, la sátira con ingredientes humorísticos suele dirigirse a personajes concretos mediante los cuales se pone de relieve rasgos especialmente negativos de los eclesiásticos metidos en la vida política. El rechazo al intervencionismo político de los prelados se manifiesta por extenso en dos cartas de Fernando del Pulgar referidas a los tejemanejes que se traía con motivo de su alianza con el rey de Portugal, en contra de la reina Isabel y en defensa de los derechos de Juana la Beltraneja, el arzobispo toledano, Alonso Carrillo de Acuña, en las que, a través, en ocasiones, de los juegos de palabras⁴⁹ y, en general, de una ironía cortante cual estilete, deja planteado el problema del mucho mal que pueden provocar en el reinado las ambiciones políticas de algunos miembros de la alta jerarquía eclesiástica y, en especial, del primado toledano, con su caracterizada propensión a la actividad conspiratoria.

⁴⁶ *Ibid.*, copla 44, pp. 314-315.

⁴⁷ GÓMEZ CIBDAREAL, *ob. cit.*, epíst. XLIV, p. 15.

⁴⁸ ANGLERÍA, epíst. 113, p. 209.

⁴⁹ «Y pues vuestra dignidad vos fizo padre vuestra condición no vos faga parte», Fernando DEL PULGAR, *Letras. Glosa a las coplas de Mingo Revulgo*, Madrid, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, *letra* III, p. 18.



3. HUMOR DE SITUACIÓN SOBRE CONFRONTACIONES EN CURSO

El desarrollo de los distintos conflictos políticos que se suceden a lo largo de la época considerada ofrece ocasiones de expresar alguna forma de utilización humorística de los propios acontecimientos.

Siendo particularmente rico en la descripción de reacciones y actitudes personales de miembros de la corte real castellana con respecto a los acontecimientos políticos más inmediatos, el epistolario de Fernán Gómez de Cibdareal ofrece algún que otro ejemplo de esta vena humorística al hilo de los acontecimientos en el contexto del reinado de Juan II.

Estando en plena efervescencia la tensión entre el rey de Castilla y el rey de Navarra, que actuaba en complicidad con el infante don Enrique, narra Gómez de Cibdareal el siguiente, en palabras suyas, «chiste donoso»:

Ayer, al comer el Rey, le dio un doncel un buen repelon o agujonazo á pajarón, que estaba lamiendo un plato que al Rey le sobró; é vuelto todo como un escorpión, dijo al Rey que mandase á los donceles que no le aguzasen, que por S. Santiago que andaría á San Pablo con el rey de navarra é con el Infante⁵⁰.

Al mismo autor no le faltan comentarios sarcásticos para aludir a la reiteración de tensiones políticas durante el reinado de Juan II, como cuando, en el contexto de ciertos alzamientos en la ciudad de Sevilla, en 1434 afirma «que no podemos liberarnos de los cristianos, é de los moros nos liberamos mejor», poniendo así de relieve la continuidad de las confrontaciones políticas internas⁵¹.

Esta socarronería en el comentario de tensiones políticas se demuestra incluso en las situaciones más tenebrosas, tal como sucede con motivo del asesinato del contador del rey Alonso Pérez de Vivero a manos de don Álvaro de Luna:

La saña de la Reina con el Condestable rebosa, é el Condestable, enfurecido de cólera e de malatía de mente, peor se gobierna de cada día. Achácanle que hizo matar con una maza á Alonso Pérez de Vivero, é después despeñarlo de la ventana, á manera de qué se hobiese arrimado á las verjas de la ventana, é se hobiese salido de la pared, é caído él de sí mismo. E no parece questo podiese ser por mucho que lo aliñan, mas contra el Condestable no se pueden facer despuestas. E así lo sin disputa es vero, es que Alonso Pérez de Vivero finó súbitamente⁵².

No me detengo apenas en considerar, dado su evidente perfil literario, lo que acaso bien pueda contemplarse como una de las expresiones más conseguidas

⁵⁰ GÓMEZ DE CIBDAREAL, epíst. IX, p. 4.

⁵¹ *Ibid.*, epíst. LVII p. 20.

⁵² *Ibid.*, epíst. CII, p. 33.

en materia de visión satírica no carente de toques humorísticos, a veces muy intensos, otras más livianos, pero siempre rebosantes de amargura, referentes a acontecimientos políticos inmediatos o a la valoración del devenir político reciente. Se trata, por lo general, de composiciones poéticas, por lo común anónimas, procedimiento inevitable si se tiene en cuenta la sátira directa a personajes políticos de la máxima influencia, que se concentran preferentemente en el reinado de Enrique IV, ya en los años sesenta, en plena efervescencia política, o, más excepcionalmente, en algún momento políticamente relevante del reinado de Juan II⁵³.

A este último periodo corresponde una de las composiciones poéticas de contenido político más hilarantes de todo el medievo castellano, como son las *Coplas de la Panadera*⁵⁴, en las que se lleva a cabo una ridiculización despiadada de los principales personajes participantes en la batalla de Olmedo en 1445, mostrándolos como cobardes y miedosos, moviendo a buen seguro a la carcajada a la mayoría de los que por aquellos días tuvieron ocasión de oírlos, tal como se puede comprobar a partir de algún ejemplo, como la estrofa referida al futuro arzobispo de Toledo don Alfonso Carrillo, por entonces obispo de Sigüenza:

Por más seguro escogiera
el obispo de Sigüenza
estar, aunque con vergüenza,
junto con la cobijera,
mas tan gran pavor cogiera
En ver huir labradores
que a los sus paños menores
fue menester lavandera.

O aquella otra estrofa dedicada a don Pedro Manrique, siendo la práctica totalidad de la composición del mismo tenor:

Con lengua brava e parlera
Y el corazón de alfeñique,
El comendador Manrique
Escogió bestia ligera,
Y dio tan gran correndera
Fuyendo muy a deshora
Que seis leguas en una hora
Dejó tras sí la barrera.

⁵³ No falta alguna composición de interés, en esta línea, para la época de Enrique III, durante su minoría de edad, como la de Alfonso Álvarez de Villasandino, con una visión fuertemente crítica de la corte, anunciando planteamientos recurrentes de la poesía satírica de la siguiente centuria. Véase Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *Poesía en la Edad Media castellana. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1968, composición 10, pp. 125-128.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 198-207.



Mientras tanto, ya para la época de Enrique IV, las coplas de *Mingo Revulgo*⁵⁵, las *Coplas del Provincial*⁵⁶, o los *Esiemplos e sentencias* de Gómez Manrique⁵⁷, aunque con intensidades humorísticas muy distintas, no dejan de ofrecer alguna nota de esta índole dentro del tono satírico general desde el que se aborda la visión de los años más conflictivos del reinado de Enrique IV.

4. HUMOR ESCENOGRÁFICO

La ceremonia política experimentó a lo largo del siglo xv una evidente expansión, tanto por su mayor reiteración, como por la importancia que fue adquiriendo en el marco de las relaciones entre gobernantes y gobernados, y por la ampliación de sus propios contenidos, con la utilización, en ocasiones, de grandes escenografías y de extraordinarios medios representativos.

Además, su inevitable relación con el teatro favoreció la incorporación de recursos teatrales que contribuyeron a que muchas ceremonias y fiestas políticas tomasen la apariencia propia de momos y entremeses, lo que muchas veces generaría una cierta imagen de comicidad de algunos de los medios representativos utilizados y de las apariencias puestas en escena. En este sentido, hay que tener en cuenta que, al igual que en la actividad teatral, el disfraz, la creación de escenografías inventadas, a veces extraordinariamente imaginativas, o la frecuente presencia de ciertas formas de juego, se integrarían de manera casi omnipresente en las principales celebraciones festivas organizadas por la monarquía o por la nobleza desde los muy primeros años del reinado de Juan II⁵⁸.

Una manifestación bien evidente de cómo se iba produciendo con gran rapidez y eficacia la incorporación de estos recursos teatrales —poseedores, en una cierta parte, de una evidente vis humorística— a las prácticas ceremoniales y festivas de la monarquía castellana se encuentra notablemente presente en las fiestas habidas entre mayo y junio de 1428 en Valladolid, con motivo de celebrar la próxi-

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 207-215. Conviene tener en cuenta las glosas que hizo sobre esta composición Fernando del Pulgar, para aclarar su sentido al conde de Haro, al que van dirigidas dichas glosas, tal como puede verse en PULGAR, *Letras...*, pp. 145-235.

⁵⁶ En este caso se finge la visita del provincial al convento, siendo este, en realidad, la corte, lo que permite abordar de manera bastante jocosa la descripción del ambiente cortesano, así como el contexto político del momento. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *ob. cit.*, pp. 215-224.

⁵⁷ Es, sin duda, la más circunspecta de las composiciones que se acaban de señalar, lo que no impide apreciar algún detalle humorístico, a partir de alguna de las abundantes metáforas que emplea para abordar la situación política del reino. GÓMEZ MANRIQUE, *Cancionero*, ed. de F. Vidal González, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 571-576.

⁵⁸ Sobre esta expansión del momo y del entremés como forma teatral en la Castilla del siglo xv y su influencia en las principales celebraciones regias y nobiliarias: ÁNGEL GÓMEZ MORENO, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 89-93.



ma boda que había de contraer la infanta doña Leonor, prima del rey, con el primogénito de Portugal, don Dionís⁵⁹.

Fueron estas unas fiestas especialmente notables si tenemos en cuenta que podría decirse que se hicieron por triplicado, organizándolas el 18 de mayo el infante don Enrique de Aragón, el 24 de mayo el rey de Navarra y el 6 de junio el rey de Castilla. Baste con señalar selectivamente algunos de los elementos puestos en juego en su desarrollo para comprender hasta qué punto el buen humor de los organizadores debía darse por supuesto y el gozo y diversión de los espectadores debió darse por bien colmado⁶⁰.

Se construyeron diversos castillos, fortalezas, decenas de torres, así como campanarios, pilares o ruedas de la fortuna o de la aventura. No faltaron los entremeses: «e traxo un entremés, el qual venía por esta vía. Venían ocho doncellas ençima de gentiles corzeles, todos con sus paramentos, e las doncellas muy arreadas. E después venía una diosa ençima de un carro, e doze doncellas con ella, cantando todas, con muchos menestrales. E asentaron a la diosa en aquel asentamiento, al pie de la rueda, e las otras doncellas alrededor della; por las torres, ençima de la puerta de la fortaleza, muchos gentiles omes, con unas sobrecotas de argentería, de la librea que el señor ynfante avía dado»⁶¹.

Los disfraces se utilizaron en gran número y variedad, siendo llevados, tal como se acaba de ver, por doncellas y pajes, hasta por caballeros y nobles de toda condición o, incluso, por los propios monarcas: «e luego salió el señor Rey a la tela, él e otros doze cavalleros, él como Dios Padre, e los otros, todos, con sus diademas, cada uno con su título de santo que era, e con su señal en la mano cada uno del martirio que avía pasado por Nuestro Señor Dios»⁶². A ello se añadió la presencia de animales como el león y el oso que abrían el paso de la comitiva regia⁶³.

Si el caso que se acaba de señalar podría considerarse como un tanto excepcional por la acumulación de tres iniciativas festivas muy inmediatas entre sí, su despliegue escenográfico —que es donde mejor cabe constatar la valoración humorística que se pueda dar a algunas de sus manifestaciones— no resultó, en cambio, tan excepcional. En efecto, buen ejemplo, entre otros, de estas extraordinarias escenografías puede encontrarse en las fiestas habidas en Briviesca en 1440, con motivo de la entrada en Castilla de la infanta doña Blanca de Navarra para casar con el príncipe don Enrique⁶⁴.

⁵⁹ Un trabajo monográfico sobre esta celebración en Teófilo F. RUIZ, «Fiestas, torneos y símbolos de la realeza en la Castilla del siglo xv. Las fiestas de Valladolid de 1428», en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, ed. de A. Rucquoi, Madrid, 1988, pp. 249-266.

⁶⁰ Pedro CARRILLO DE HUETE, *Crónica del Halconero de Juan II*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, caps. III-VI, pp. 20-26.

⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

⁶² *Ibid.*, p. 25.

⁶³ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁴ *Crónica de Juan II de Castilla*, Biblioteca de Autores Españoles, LXVIII, Madrid, Atlas, 1953, año 1440, cap. XIV, pp. 565-567.

En este caso, fue el Conde de Haro el que asumió la responsabilidad principal de su organización, siendo, tal como declara la crónica, quien «tenía aparejado las mayores fiestas de mas nueva y estraña manera que en nuestros tiempos en España se vieron»⁶⁵, durando cuatro días. Entre los elementos escenográficos que inclinarían al asombro y buen humor de los espectadores estarían, entre otros, los entremeses preparados por los distintos oficios de la villa de Briviesca, que fueron ejecutados «lo mejor que pudieron, con grandes danzas é muy gran gozo y alegría». Además, «allí venían muchas trompetas, é menestrales altos, é tamborinos, y atabales, los cuales hacían gran ruido, que parecía venir una muy gran hueste».

Aparte de momos, comilonas, corridas de toros, juegos de cañas y torneos, destaca un hecho bien singular:

E el quarto día el Conde tenía mandado hacer en un gran prado, que es cercado a las espaldas de su palacio, una sala muy grande donde había a la una parte un asentamiento muy alto, que se subía por veinte gradas; lo qual todo estaba cubierto de céspedes así juntos, que parecía ser naturalmente allí nacidos; é allí fue el asentamiento de la Reyna, é Princesa, y Condesa de Haro con ella, y donde estaba un rico dosel de brocado carmesí é asentamiento tal qual convenía á tan grandes señoras; é por órden estaban puestas mesas en otros asentamientos baxos cubiertos todos asimismo de céspedes, y encima de gentil tapicería, donde se asentaron á la cena todas las damas y caballeros en la forma que en los dias pasados; é á la una parte de aquel prado estaba una tela puesta donde justaban en arnés de guerra veinte Caballeros é Gentiles-Hombres; é á la otra parte estaba un estanque donde había muchas truchas é barbos muy grandes, traídos allí para esta fiesta; los cuales así vivos como eran tomados, se traían á la Princesa; é á la otra parte había un bosque muy hermoso puesto á mano, donde el Conde había mandado traer osos é jabalís y venados, y estaban hasta cinquenta monteros con muy gentiles alanos y lebreles é sabuesos; el qual estaba cercado de tal manera, que no podía ningun animal de aquellos salir de lo cercado; é puestos los canes, los monteros corrían y mataban, y así muertos los presentaban a la Princesa⁶⁶.

No me detendré en la consideración de la extensa actividad festiva que tuvo lugar en la corte nobiliaria del condestable don Miguel Lucas de Iranzo en Jaén⁶⁷, habiendo sido objeto de comentario por distintos autores⁶⁸, pero desde los bailes,

⁶⁵ *Ibid.*, p. 565.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 566.

⁶⁷ *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (crónica del siglo xv)*, ed. de J. de M. Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, caps. v, vi, vii y x.

⁶⁸ Antonio GIMÉNEZ, «Ceremonia y juegos de sociedad en la Corte del Condestable Miguel Lucas de Iranzo», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, xxx (1984), pp. 83-103; Lucien CLARE, «Fêtes, jeux et divertissements à la cour du connétable de Castille Miguel Lucas de Iranzo (1460-1470). Les exercices physiques», en *La fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1987, pp. 5-32, y José



hasta los momos cortesanos y los juegos de lanzamiento de huevos, eran buen ejemplo de verdaderas humoradas, tanto por parte de los organizadores como de los participantes, pareciendo ponerse todo al servicio de la exaltación de la propia figura del condestable.

Junto al evidente valor simbólico que podría tener la exhibición de ciertos animales asociados a la idea de fuerza y fiereza como forma de representar el poder regio, la utilización de tal recurso podría tener una buena recepción humorística por parte de los asistentes a determinados actos por su propio exotismo y rareza en las ciudades castellanas. Así, cabría preguntarse por la reacción de la gente al contemplar la entrada de Fernando el Católico en Toledo, el 24 de octubre de 1479, precedido de un elefante, animal, seguramente nunca visto por la inmensa mayoría de los toledanos y que, días antes, habría causado similar expectación en Valencia con motivo de otra entrada del mismo personaje que, además, tanto en Valencia como en Toledo se hizo acompañar también de un tigre⁶⁹.

Carácter de humorada podrían tomar también iniciativas que por su extravagancia podían parecer completamente fuera de lugar, teniendo en cuenta las circunstancias. En este sentido cabe traer a colación la anécdota que narra Alfonso de Palencia, con motivo del asalto a Cambil, en 1457, a la que el propio cronista denomina «*simulacrum ludi histrionumque*», consistente en que estando la reina embarazada, acompañó a las tropas castellanas vestida con atuendo guerrero, incluyendo una adarga partida y yelmo y siendo acompañada a caballo por otras nueve damas, simulando a la vista de la fortaleza una escaramuza, lanzando la propia reina un disparo de ballesta⁷⁰.

Sin embargo, no siempre una puesta en escena alcanzaba todos los objetivos pretendidos. Resulta bien evidente que, teniendo en cuenta su carácter de ridiculización y su planteamiento teatral —de hecho, en su época se llamó «auto», como evidencia de ese sentido teatral⁷¹—, cabría pensar que la farsa de Ávila, llevada a cabo mediante la construcción de un cadalso o escenario, con la utilización de un muñeco representando la persona de Enrique IV, puesto sobre un trono, con las distintas insignias reales, para ser despojado de ellas en términos de cómica teatralización de lo que se presentaba como el destronamiento público de un monarca, hubiera debido mover a la risa y a la carcajada a los espectadores. En cambio, no parece que sucediera nada de esto, produciéndose, por el contrario, los sollozos de los concurrentes, los mismos que, a pesar de ello, estallarían en gritos de júbilo cuando llegó el momento de aclamar al príncipe don Alfonso⁷².

RODRÍGUEZ MOLINA, *La vida de la ciudad de Jaén en tiempos del condestable Irujo*, Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 1996.

⁶⁹ CARRASCO MANCHADO, *Discurso político y propaganda...*, p. 931.

⁷⁰ PALENCIA, década I, libro V, cap. 1, tomo I, p. 174.

⁷¹ ANGUS MACKAY, «Ritual and propaganda in Fifteenth-Century Castille», *Past and Present*, 107 (1985), pp. 3-43.

⁷² PALENCIA, década I, libro VII, cap. 8, tomo II, pp. 207-208.

5. CONCLUSIONES

A partir de la casuística considerada, y teniendo en cuenta su carácter selectivo y limitado, creo que es posible apuntar alguna conclusión interpretativa con relación a la presencia de ciertas manifestaciones, tal como se ha visto, de humor político en la Castilla del siglo xv.

Creo que, a partir de las fuentes disponibles, puede afirmarse que en muy escasa medida el humor está presente en la vida política castellana, lo que no impide una constatación anecdótica del mismo, aunque más referida a aspectos formales que de fondo.

Se trataría, por lo común, de un tipo de humor, en cierta medida, triste, en el que predomina lo sarcástico, lo irónico y lo satírico, buscando preferentemente la ridiculización del rival político.

En consecuencia, es un humor que siempre va contra algo o contra alguien, presentando formas y maneras propias del humor hiriente. En cierta medida —y este es uno de los aspectos que me parece más interesante, por contribuir a definir la utilidad política de ese humor—, estaríamos ante un tipo de humor entendido como forma de hacer oposición.

También, en ocasiones, estamos ante el humor amargo, con el que se quiere hacer soportable la sensación del propio fracaso colectivo al hilo del desarrollo de los acontecimientos políticos, tan ricos en tensiones y confrontaciones a lo largo de toda la centuria.

Tan solo parece salirse de este marco interpretativo el humor vinculado a las prácticas festivas y ceremoniales, siendo este el que parece presentar unos rasgos más propiamente lúdicos; sin embargo, por su contextualización en el marco de exhibiciones que buscan la representación del poder, sea nobiliario o regio, a fin de promover la exaltación de aquel, estaríamos, igualmente, ante un humor carente de neutralidad, planteado en contra de algo o de alguien, en tanto que resultante de la iniciativa de una instancia política concreta.

En definitiva, y para terminar, el resultado de nuestra pequeña pesquisa apunta a que en el marco del siglo xv predominaría más la politización del humor que la humorización de la política, adquiriendo el propio hecho humorístico una cierta virtualidad como instrumento político de valor anecdótico.



HUMOR EN LAS CARTAS PRIVADAS DE EMIGRANTES A INDIAS (1540-1616)

Pilar García Mouton
Instituto de Lengua Española (CSIC)

RESUMEN

Este trabajo rastrea, a través del lenguaje, la presencia de rasgos de humor en las cartas privadas de emigrantes a América en los siglos XVI y XVII. En muchos casos aparecen entremezclados en el contenido de unas cartas que no son precisamente vehículo privilegiado para el humor, ya que suelen contar los problemas, enfados y urgencias de la dura vida cotidiana de aquellas mujeres y aquellos hombres. El humor lo encuentra nuestra lectura de tantos siglos después en la recepción de expresiones, frases hechas, insultos, quejas o enfados.

PALABRAS CLAVE: Humor, cartas, emigrantes, América.

ABSTRACT

This work traces, through the language, the presence of humoristic features in the private letters of immigrants to America during the 16th and 17th centuries. These mostly appear intermingled within the contents of letters that are not precisely the privileged vehicle for humour, since they usually tell us about the problems, tragedies and annoyance of the hard daily life of those women and those men. Our reading today finds humour, centuries later, in the reception of expressions, idioms, insults, or complaints.

KEY WORDS: Humour, letters, emigrants, America.

En este trabajo me acerco al tema del humor a través de las cartas privadas de emigrantes a Indias¹, textos que he trabajado antes para estudiar los tratamientos, el papel de las mujeres, y la indumentaria². Nos moveremos, pues, dentro del género epistolar y, en general, en su vertiente más doméstica.

Lo primero que cabría señalar es que estas cartas de los emigrantes que se instalaron en América en los siglos XVI y XVII no son una fuente privilegiada de humor. Las circunstancias en las que se escribieron no presuponian un marco relajado en el que sus protagonistas pudieran hacer alusiones más o menos risueñas a temas comunes, ni recurrir a una intertextualidad que hubiera necesitado de una comunicación mantenida, de una conversación epistolar segura en unos tiempos





previsibles, tal como podría producirse hoy. Nada de eso se daba entonces: la misma carta se escribía dos, tres y hasta más veces, sin saber siquiera si iba a llegar a su destino (342, Cartagena, 1584, Pedro Díaz asegura a su hermana que, aunque no le hayan llegado las cartas, *Yo doy mi palabra cierto que ninguna vez que ha habido ocasión he dejado de escribir, pero como viene desde el reino y corren tanto, sin duda ninguna se deben de perder*). Muchas veces pasaban años entre una carta y otra, y en ocasiones quien escribía no sabía siquiera si su interlocutor estaba vivo o muerto. Además, en muchos casos los que firmaron aquellas cartas no sabían escribir, y tenían que escribir por mano ajena. De modo que estas cartas son cartas más bien serias, que escribieron a sus familias para darles noticias y, en general, para pedirles que fueran a las tierras americanas, y cuya estructura resulta bastante rígida. Sabemos que éstas que leemos hoy se conservan en el Archivo de Indias precisamente por eso, porque el destinatario las presentó como aval para obtener permiso para pasar a América. En otras ocasiones se ha destacado hasta qué punto la hechura tipo de la carta, como género, y a veces también como producto de escribanos explica lo repetitivo de su apariencia, compuesta por un saludo y una despedida formulaicas, un sobrescrito y, dentro, las noticias que componen propiamente la carta. Contexto, pues, poco favorable para el humor. Aun así, son lo más cercano a la oralidad que podemos encontrar y, al releerlas con cuidado, mezcladas con los reproches, surgen muchas veces muestras de ironía, de humor y, también, expresiones y frases hechas que nos pueden servir para el propósito de estas Jornadas. Partimos de lo que tenemos: textos sin pretensiones retóricas ni literarias más allá de la inmediatez de la comunicación, pero fuente riquísima para estudiar el lenguaje y la mentalidad de quienes los escribieron o los hicieron escribir.

QUEJAS

Para aquellos emigrantes recibir una carta de España era un acontecimiento y, por eso, casi nunca faltan, después de las fórmulas de apertura, las quejas por las pocas cartas que les llegan.

¹ Utilizo la edición de Enrique OTTE (con la colaboración de Guadalupe ALBI), *Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540-1616*, Sevilla, Junta de Andalucía [1992], a pesar de los problemas de transcripción que presenta.

² Cfr. Pilar GARCÍA MOUTON, «Tratamientos en las cartas de Indias», *Estudios de lingüística hispánica. Homenaje a María Vaquero*, Amparo MORALES, Julia CARDONA, Humberto LÓPEZ MORALES, Eduardo FORASTIERI (eds.), San Juan, Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1999, pp. 263-276; «Las mujeres que escribieron cartas desde América (siglos XVI-XVII)», *Studia Hispanica in honorem Germán de Granda. Anuario de Lingüística Hispánica*, XII-XIII, [1999], pp. 319-326, y Antonio CEA GUTIÉRREZ y Pilar GARCÍA MOUTON, «Joyas para la mujer en las *Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540-1616*», en *Tejer y vestir. De la Antigüedad al Islam*, Manuela MARÍN (ed.), Madrid, CSIC, 2001, pp. 327-354.

Cristóbal Vivas, después del encabezamiento de *Muy deseada señora hermana*, empieza así de brusco su carta: *Son ya tantas las veces que he escrito a v.m. y a mi hijo, que ya estoy harto de escribir. Y sin haber habido respuesta ninguna, no sé a qué le pueda atribuir, si no es a dos cosas: o es que no tengo ventura, que mis cartas no van a manos de v.m., o es que no se hacen cuenta, por no haber enviado oro con ellas* (363, San Cristóbal, 1582).

También Pedro de la Torre está enfadado con su hermano, porque *llegó un navío por la Semana Santa que no hubo gato ni perro que no tuviese nuevas, sino fui yo, que como hijo de la madrastra no hay quien se acuerde de mí* (93, México, 1585).

Alonso González, más lastimero, escribe a su hermano Jerónimo, platero de Madrid: *Y esto digo, para que entienda v.m. que tiene acá un hermano, a quien hace mucho agravio en no le escribir cada seis meses, pues hay navíos que van y vienen, y en las flotas ordinarias, sino que en cinco años no he visto sino solas dos cartas, y éstas las tengo guardadas con las que me envió desde Flandes, estando yo en La Palma, y por mi consuelo las leo cuando más afligido estoy* (306, Nombre de Dios, 1566).

En el mismo sentido, Alonso Martín de Amores insiste desde Quito al procurador del Consejo de Indias para que escriba (392, Quito, 1580): *no sea perezoso en escribir a los de quien tiene negocios, porque esto es lo que acá mucho se desea y de que se carece mucho...*

Con ironía Alonso Hernández escribe a su casa (438, Los Reyes, 1572): *Al señor Ontiveros y a la señora mi hermana Isabel Alvarez le beso las manos muchas veces, y que estoy yo tan abito de sus cartas que, aunque no fuera por el parentesco que tenemos, me habían de escribir por el amistad que había habido entre nosotros, sino que tiene el que está en esta tierra esta desgracia consigo que, si no envían para papel y tinta, se les hacen de mal comprarlo para escribirme, pues cierto más precio una carta de todos vs. ms. que todos cuantos tesoros hay acá en las Indias.*

Y también Hernán Ruiz le echa en cara a su mujer, Mariana de Montedoca, en Sevilla (89, México, 1584), lo poco que le escribe: *No sé qué puede haber sido no haberme querido alegrar con tan sola una carta en esta flota, pues vale tan barato el papel.*

Es normal que, en las despedidas, se incluya un capítulo de «agravios». Así, Antonio de Aguilar acaba una carta a su mujer encargándole: *Y a Felipa y a Marta le daréis un abracijo por mí, y por vida vuestra que le digáis a la señora nuestra comadre si hay falta de papel y tinta por allá, porque yo se lo enviaré de acá, para que me escriba* (193, Veracruz, 1568). Y Juan de Córdoba comenta a la suya: *Por muchas vías, en ninguna de sus cartas he sabido de mi hermano, ni de mi hermana, ni de nadie, debo de estar olvidado, pues nunca más vivo estuve que ahora, doy gracias a Dios por ello. Y después le encarga: A mi hermana María beso las manos, que ya que no se acuerda de mí, yo de ella sí* (338, Cartagena, 1583).

Pero no todo son quejas; en algún caso, también hay muestras de alegría por las cartas recibidas. Alonso Hernández (437, Los Reyes, 1570) le dice a su hermano: *Las cartas de v.m. y de los señores mis hermanos recibí y con ellas tuve todo el contento del mundo en saber de la salud de v.m. y de todos mis hermanos. Lo que a v.m. suplico es que no me dejen de escribir por todas las vías del mundo, porque ese es todo el contento del mundo que yo recibo en saber de las saludes de vs. mds...*



A veces ellos mismos verbalizan qué les gustaría leer en esas cartas tan esperadas. Pedro de Solórzano le dice a su hermano lo que quiere que le cuente (83, México, 1582): *Y no ponga v.m. excusa para avisarme de sus sucesos y cosas el decir que no querría cansarme con escribir largo, pues no hay cosa de que yo más contento reciba, que es saber sucesos de allá, y no digo los que tanto importan como éstos, sino aún menudencias deseo saber, y muertes y casamientos de personas parientas, y aunque no lo sean.* Algo parecido escribe el capitán Alonso Rodríguez a su mujer (366, Puerto de Santa María, 1571), cuando le pide: *Y no me escriba cosa que me dé pena, porque los hombres que por acá andamos fuera de nuestras casas poca pena es mucha. Antes cosa que me dé contento y alegría...* Y así el expresivo Alonso Herojo le cuenta a su mujer (370, Tunja, 1583) que ha recibido cuatro cartas suyas: *Y en ellas no hago sino leer, y cuando las leo es por mis regalos, y me harto de llorar cada vez que las leo...*

ENFADOS

Humor, lo que se dice humor, poco. Pero, mezcladas con las contrariedades, encontramos situaciones que nos resultan humorísticas a nosotros, precisamente por la cercanía que percibimos, desde nuestra lectura con ojos de tantos siglos después. Enfados del marido con la mujer a tantísimos kilómetros de distancia, como el de Antonio de Aguilar con su mujer Juana Delgado, que vive en Sevilla, porque: *Señora, acá me han dicho algunos amigos míos que os han topado en la calle muchas veces. Excusadlo, porque no hay allá cosa que pase que acá no se sabe* (194, Veracruz, 1568).

Sebastián Carrera se defiende desde Los Reyes (425, Los Reyes, 1558) ante el reproche de haber estado años sin dar señales de vida: *En lo que v.m. me dice que están todos maravillados de mí, no se espanten, que no soy yo sólo, que otros están más años perdidos que no yo, y lo habrán hecho más mal con sus mujeres. Que si yo no he enviado dineros no he estado, señora, acá holgando, sino buscando con qué os dar algún descanso.*

Hernán García le dice a su mujer Catalina Núñez, que se ha quedado en Sevilla (178, Puebla, 1586): *Señora, si por ventura no venís en esta flota, no me escribáis más, porque tengo pensado de huirme, y pasar a la China.* Parece que la amenaza le dio resultado, si interpretamos el hecho de que esta carta se conserve como consecuencia de que su mujer hizo los trámites para pasar a América.

También Pedro Martín (86, México, 1583) amenaza a su mujer con que, si no va, no lo volverá a ver; y se defiende de una acusación previa diciéndole que no es verdad que él esté amancebado, *y sabed que quiero más vuestro pie muy sucio que a la más pintada de todas las indias.*

Otro enfado que nos hace sonreír es el del que se queja y pide que, por favor, no le manden más gente de su pueblo, porque son todos unos parásitos (348, Cartagena, 1590): *Y le ruego no me escriban con ninguno de Belálcazar, porque me tienen tan enfadado y cansado, que aunque el hombre hace lo que puede por ellos de tenerlos los ocho y los quince días en su casa, son tan desvergonzados algunos que piensan estarse un año, y si les digo algo, se enojan de manera que recibo pesadumbre, y para*



quitar esto no hay para qué encomendarme a ninguno. Queja que no es sólo suya, porque el tema de los paisanos gorriones ya lo encontramos años antes, cuando Marcos Ortiz le contaba a su padre: Yo le digo a v.m. que me ha salido al rostro, ya estoy cansado de tantos diablos como me han venido de esas partes a me gastar lo que he tenido, y a darme el pago cada uno cómo y quién es. Yo certifico a v.m. en ley de cristiano que si de hoy más alguno viniese, que mis umbrales no ha de atravesar, ni un jarro de agua en mi casa no se le ha de dar, porque ya no es tiempo (21, México, 1569).

También estaba enfadado Diego Díaz (440, Los Reyes, 1572): *De mi hijo Benito ya estoy cansado, así de le esperar como de escribir, pareceme que él debe ser tan flojo que no es para pasar acá, o que es tan vicioso que no se le da cosa alguna por sus padres.*

ALGO LÚDICO

Más divertida resulta la narración de Juan de Mercado, que le cuenta a su mujer lo contento que se puso al saber que nacido su hijo en España, y cómo hizo una fiesta (356, Cartagena, 1596): *Recibí la carta día de San Juan de Portalatín, y es verdad que luego hice traer dos toros con cuerda a mi calle, y me regocijé con la vecindad, no hubo otra falta más de vuestra presencia. // Y el pareceros que por cosa nueva me avisáis que Luisico es muy hermoso, no hay para qué avisármelo, que bien sabía yo que, siendo cosa vuestra, no había de ser sino muy lindo. O la de aquel al que le llegó un poder que llevaba tiempo esperando, y entonces tiró al alto sus útiles de calcetero, jurando que nunca más cosería: ...antes que le viniese había sentado su tienda, y trabajaba a su oficio y ganaba de comer, y después que le vino el poder bailaba de placer y decía a voces que juraba a Dios que ya no había de ser más calcetero, y arrojó el dedal y las tijeras volando por alto (21, México, 1569).*

Otras nos hacen sonreír, como la del emigrante que le pide a su madre que le mande semillas (428, Los Reyes, 1559) y útiles para podar: *Y con mi hijo Juan Martín me envíen seis hoces de podar, porque tengo gran necesidad de ellas, y sean hechas de mano de mi compadre Juan Ruíz, o del mejor oficial que hubiere. Y me traiga en una redomita pequeña simiente de cohombriño amargo, que en los baños hay gran cantidad de ellos, y si no me hubieran enviado las semillas que he escrito por mis cartas y memoria, tráigalas mi hijo. O la del que le echa en cara a su excuñado que se haya vuelto a casar (438, Los Reyes, 1572) y que ahora quiera que lo ayude a pasar a Indias cuando antes no quiso: Y en lo que v.m. me envía a decir que le envíe socorro para venirse, casándose con tanta honra como se casó, no sé yo para qué v.m. se quiere venir a Indias, que basta la honra para tener de comer, que cuando v.m. perdió la compañía que perdió, cierto no quitando el merecimiento a la que v.m. ahora tiene, muy honrada era la mujer que v.m. perdió, y yo deseaba verla antes que Dios la llevara de esta vida, y por eso enviaba a suplicar a v.m. se viniese a estos reinos.*

Aunque para ellos la situación no resultaría precisamente cómica, como reflejo de lo que suponían las bodas en aquella época es la carta de una madre, Francisca Maldonado (434, Los Reyes, 1568), que cuenta a su hijo que la causa de sus desgracias es que el marido de su hermana no ha muerto tan pronto como ellas dos esperaban: *el haberme sucedido en el casamiento de tu hermana tan mal, y haber*



sido ella y yo tan cortas de ventura en durarle tanto este viejo que Dios o mis pecados se le dieron en suerte, y a no haber sido esto, ella y nosotros estuviéramos allá con harto descanso. Mas pues Dios ha sido servido de ello, denle muchas gracias los ángeles por todo lo que Él hace. Y añade: Ruega tú a Dios le dé libertad de este viejo, que ella tendrá muy gran remedio.

LOS MARIDOS

Pero quizá lo más cercano al verdadero humor sean los retazos de coloquialidad que se cuelan en los textos, especialmente a través de frases hechas que hoy reconocemos.

Podríamos hacer varios bloques, por semejanzas entre cartas. Son importantes las de los maridos que piden a sus mujeres que vayan a reunirse con ellos. Como es sabido, la situación de los casados que llevaban solos en América más tiempo del permitido era complicada, porque podían verse perseguidos por la justicia y obligados a volver a España, de ahí que, como ya se ha visto, en algunos casos presionen a sus mujeres para que vayan a reunirse con ellos. Para conseguirlo recurren a todos los registros: los hay zalameros, cariñosos, persuasivos, duros, enfadados o directamente amenazadores.

Juan de Córdoba quiere que su mujer Catalina vaya a Cartagena, y le dice: *Explicarle el deseo que de verla tengo, hay poco papel en las Indias para decirlo. Y, como otros que echan de menos instrumentos para su oficio, le pide que, cuando venga a Sevilla procure de traerme unas tijeras, que sean buenas, cuesten lo que costaren, y unas puntillas que sean todas de acero. Y si Alonso de Medina quisiera pedir algunos patronos de picar al romano, que es de cinceladores, tráigalos, porque acá picamos* (337, Cartagena, 1583).

Un marido canario, Diego de Morales, escribe a su mujer, Marina de Casares, a Las Palmas, para que vaya a reunirse con él en Cartagena. Al despedirse, cariñoso, le pide: *A mis hijitas me abraza por amor de mí, especialmente a Beatriz, que es la lumbre de mis ojos* (347, Cartagena, 1589).

También desde allí escribe Diego de Saldaña a su mujer que, en otros intentos de viaje, *fue de parecer que no se echase toda la carne en un asador*, y después le insiste en que vaya con buen ánimo, *considerando que en cincuenta días de navegación trocáis sayal por brozas* (351, Cartagena, 1590).

Pedro Salcedo insiste a su hermano en que necesita que vaya su mujer a reunirse con él, porque sin ella *es tanto la tristeza que tengo que me hallo tan solo como si estuviese cautivo en tierra de moros* (243, Santiago, 1580).

Alonso Herojo anima a su mujer para que no tema el viaje (370, Tunja, 1583), diciéndole que de Castilla *más vienen cada flota que hormigas*.

Hernán López, tornero, le escribe a su mujer Juana en Triana (640, La Habana, 1607) para que vaya a La Habana, y le dice que se deje de historias: *y no os descuidéis en amigos, que quien le duele la muela que se la saque*.

Más enérgico, Luis de Illescas escribe a su mujer a Jerez de la Frontera para que vaya; le comunica que ha decidido morir en la Nueva España y que no piensa



volver. Y acaba *al buen entendedor pocas palabras y vaya la sogá tras el caldero* (11, México, 1565).

Otro marido colérico, Pedro de Aguilera, ordena a su mujer Leonor de Paladines que vaya de una vez con su hija, *y aunque sea en cueros, os vengáis en la flota vos y vuestra hija*; y sobre su hijo añade: *y si este bellaco quisiere venir con vos, acá hallará padre y todo bien y descanso, y si no, buena horca hay que lo castigue* (66, México, 1575).

Muchos debían estar desesperados con la falta de respuesta por parte de sus mujeres, como Luis Díez de Morales (557, Pasaro, 1604) que, indignado con su mujer Lorenza, le dice: *Y si te resuelves en no venir, escribemelo, para que yo no me canse en escribirte, y serás una de las más crueles criaturas que se hallará en el mundo no venir con su marido*. Cosme Rodríguez le pide a la suya que vaya sin falta *por los ojos que en la cara tenéis* y, hablando de una trampa que le había hecho su compadre Juan Moreno, concluye: *Con su pan se lo coma, que Dios se lo demandará* (212, Tehuantepec, 1556).

Especialmente interesantes son las pocas cartas que reproducen la oralidad a través del estilo directo, como aquella en la que, no sin cierta ironía, Baltasar de Valladolid escribe a su mujer a Toledo, diciéndole que la echa de menos, y él mismo incluye la que podría ser la voz celosa de ella: *En lo que me avisas que me aparte de las mujeres y del juego, aunque es verdad que hay muchas, ya sabes cuán poco me cuestan ellas, aunque me parece que te veo decir: «Ya que yo no estoy presente, tendrá él su acomodo». Pues yo te prometo, como hombre de bien, que desde el día que partí de Castilla no me han costado el valor de un maravedí. Y en lo del juego, no me sobran tantos pesos para poderlos jugar...* (323, Santa Fe, 1591).

Diego de Navarrete se defiende, retórico, de las protestas que su mujer le había hecho en una carta anterior (643, Santo Domingo, 1583): *aunque me tenéis por descuidado, cierto que no son parte las damas de Santo Domingo, ni las mulatas, como por acá se dicen, porque el amor que yo siempre, señora, os tuve, os lo tengo y tendré todos los días de mi vida hasta que me muera*. Le encarece que el dinero que tiene *ha sido de lo que me he valido por mis uñas*. Y finalmente explica que le manda regalos: *Señora, allá os envió un periquito muy salado, por [sic] me conoce como una criatura, y duerme conmigo como un niño, y hace como gana la moza la saya, amenazándolo con la mano*.

EXPRESIONES COLOQUIALES Y FRASES HECHAS

Diego de Arcos promete a su cuñado, para animarlo (389, San Fco. de Quito, 1560) que, cuando vayan a Quito, verán que *no vienen a humo de pajas, sino a mucho descanso*.

Antón Criado le escribe a su hermano y le cuenta que no es verdad que su hijo no vaya a Querétaro con él por falta de dinero, *No es causa bastante eso, sino la poca gana que de verme tiene* (222, Querétaro, 1577).

Miguel Hidalgo habla de *quitar de la cabeza vanidades y torres de viento* (343, Cartagena, 1587) y le explica a su suegro que, si tuviera con él a su mujer, *más rico estoy que el rey*.



Otro le dice a su mujer que *la necesidad es maestra de todas cosas* y de fulano *bien sé que es hombre de poco estómago* (19, México, 1568). Como está enfadado por el comportamiento de unos amigos suyos, escribe: *V. m. les pague en la misma moneda, que bástales ser gente de Triana, que no tienen cimienta en la cabeza, ni tienen el decoro que se debe guardar.*

Un matrimonio le cuenta, desde Puebla, al padre de ella que están bien, a pesar de que la tierra no es de fiar, porque a veces los hombres *tienen dolencias y se mueren como chinches* (155, Puebla, 1566).

Juan Lázaro Navarro, cura de Nombre de Dios, le dice a un clérigo de Sevilla que, cuando llegue a Panamá, lo encontrará con facilidad, porque *soy más conocido que la ruda* (304, Nombre de Dios, 1563).

Juan Ribera da instrucciones para el viaje a su cuñado (443, Los Reyes, 1575): *En el matalotaje advierta que no sea a chapetón, tomado harta agua y vino, porque en el navío vale un ojo de la cara.*

Juan Romero le confiesa a su padre cómo, *aunque no sea sino con la capa en el hombro 'sin un duro', querría estar allá* (309, Nombre de Dios, 1568).

Pedro Valero explica a su madre Catalina (590, Potosí, 1576) que *si volviera a España fuera pisaterrones como antes.*

Bartolomé de Saldaña escribe enfadado a su hijo (543, El Cuzco, 1570): *Una carta tuya recibí, que parecía más cartel de desafío que no carta de hijo a padre. Argumenta que pluguiera a Dios que yo tuviera el remedio que vosotros tenéis en mis padres, aunque fuera en los confines de Arabia, a ver si los fuera yo a buscar. A su mujer le echa en cara vos no queréis salir de esa ratonera, ya es en balde dar voces* (544).

También estaba enfadado Juan Arroyo con su hermano Hernán, porque no le escribe (556, El Cuzco, 1592), ni pasa a América: *Y mirad que no hagáis como habéis hecho con las cartas pasadas, que no habéis hecho cuenta de ellas, porque si así lo hacéis me enojaré mucho, y no os escribiré más. Y podría ser que, si os tardáis mucho, que cuando queráis venir ya me haya muerto y seréis vos el peor librado.*

Diego de Trujillo pide que le manden a su sobrino (545, El Cuzco, 1571). Dice: *aunque no soy rico en dineros, porque siempre ando pie con bola, soy lo de haciendas, bendito Dios.*

Bartolomé de Morales le cuenta a su padre lo enfermo que estuvo y en la narración surge la espontaneidad: *y mandáronme echar una ventosa en el cerebro, y esto fue a las siete de la noche, y después que me la quitaron perdí todos cuantos sentidos tenía, y perdí la habla y me paré más yerto que una tranca* (44, México, 1573).

Alonso de Porras explica a su mujer cómo permitió que su hijo acompañara en un viaje peligroso al obispo de Guadalajara, porque, *por pedírmelo un prelado como el señor obispo, no tuve boca para decirle que no* (63, México, 1575).

Luis Martín dice despectivamente de un familiar que no quiere ir a México que *nació para asirse al esteva del arado* (31, México, 1571).

Juan de Esquivel le escribe a su tía y le pide que manden un poder para que se pueda cobrar la herencia de un familiar (570, La Plata, 1584), pero que se mande tal como él dice: *porque de otra manera bien sabe v.m. que soy perro viejo en esta tierra.*

Pedro López está más que enfadado porque su hermano no va, y lo amenaza con desheredarlo: *Que ya estoy cansado de enviároslo a decir, y vos no hacéis caso de*



ello. *Determinaos a venir o enviarme la certidumbre de todo, que no lo haciendo, no pienso cansarme más en escribiros, ni deciros nada, ni jamás enviaros dineros ninguno* (509, Los Reyes, 1598).

El capellán Hernando Juárez escribe a su padre (394, Quito, 1580) que *en estas partes los asnos ganan de comer, cuanto más los letrados*.

Por su parte, el licenciado Diego Pérez increpa a su hijo Manuel, porque no se decide a pasar a Indias, diciéndole: *Mas como eres mozo y criado entre esas morcillas, uvas y melones, no entiendes lo que más te conviene* (276, Panamá, 1573).

Bartolomé de Moya, en carta a su hija, cuenta de un conocido (369, Tunja, 1580) que *vino en cueros vivos y él lo ayudó*.

Aunque a Luis de Córdoba le dejan unas deudas, escribe con un poco de fanfarronería que *no se me fue nadie con deuda que me hiciese perder el sueño, ni que llegasen a trescientos pesos, que acá es un poco de aire* (154, Puebla, 1566).

Juan de Campos advierte a su hermano Pedro que, *Si escribiere, escriba sencillamente, y sin darme pesadumbre por otra parte, porque en unas cartas me dora, y en otras me pone del lodo* (180, Puebla, 1589).

Resulta gracioso que Alonso Ortiz advierta a su mujer de lo pesado que puede resultar su propio mensajero: *Y mira que habla mucho, y procura de sentaros y déjalo ir, porque no sabe acabar de hablar* (51, México, 1574). El mismo Alonso (55) le encarga que diga a Francisco Pérez que su hermano estuvo en México y que él lo cuidó: *Yo lo tuve en mi casa dos meses, y lo tuviera ciento si no fuera por sus necesidades, que no hay quien las sufra*.

Bernardino Rodríguez echa en cara a su hermano: *En lo que decís que estáis pobre, eso ya parece orden común de los españoles, en teniendo un pariente en las Indias, hacerse pobres, pero pues que me lo decís en juramento, lo creo* (274, Panamá, 1572).

Francisco Sanz Heredero (471, Los Reyes, 1581) también hace lo propio con su cuñada y, por eso, encarga a su hermano que *A mi señora Mari Sanz, mujer de v.m., dé mis encomiendas, y le diga que en hora mala, porque no me creyó a mí en lo de venir por acá, que a fe que otro gallo le cantaría a ella y a sus hijos*.

Con cierta sorna el capitán Pedro Carreño escribe a su hijo que se había alegrado de que *ya que te casaste, te casases con mujer tan paridera* (289, Panamá, 1588).

Andrés Chacón pide a su hermano que le lleve una ejecutoria: *tráigasela debajo el sobaco, y advierte: yo no soy hombre que digo una cosa por otra* (527, Valle de Casma, 1569). Un año después le escribe que, aunque sabe que dicen que él es rico, *Cierto tengo más que yo merezco, a Dios, pero, como tengo dicho, todo se gasta, y al cabo del año sale lo comido por lo servido*.

En el mismo sentido advierte Juan de Mata a su hermano (596, Potosí, 1578): *Y no crea v.m. las cosas que sobre esto le dicen, que, aunque tengo mucho más de lo que merezco, es mucho menos de lo que dicen*.

Juan de Cuenca avisa a su primo Nicolás de que debe darse prisa en ir, si es que quiere cobrar su herencia (303, Nombre de Dios, 1562): *V.m. ponga faldas en cintas, y lo deje todo y se venga a cobrar su hacienda*.

Hernando Caballero escribe a Juana García (538, El Cuzco, 1566) que su marido ha muerto sin dinero, entre otras cosas, porque *tenía fiado parte de su ha-*



cienda sin cédula ni otra cosa, y a personas que no sé cómo ni cuándo lo podían pagar, así que todo lo llevó el viento.

Francisco Hernández contesta a la carta que su hermano clérigo le ha escrito desde España pidiéndole que se ocupe de sus hermanas (474, Los Reyes, 1582): *en mi vida cosa me llegó tan a lo vivo de la razón, ni jarra tirada de tan lejos me acertó tanto como fueron sus palabras de v.m. [...], porque, aunque yo fuera de un corazón de hierro, me parece que me habían de mover...* Y les manda dinero a todos.

Un sevillano, Diego Hurtado (497, Lima, 1590), le explica a su hermana, con un lenguaje cercano y coloquial, que, de no tener en Lima mujer e hijos, *hubiera yo ido personalmente a buscarla, porque soy demasiado de hermano. Así que lo que ha perdido el mes no pierda el año.*

Lucas Rodríguez (490, Los Reyes, 1589), preocupado por la suerte de su madre y sus hermanas en España, le pide a su hermano *que v.m. hincque el hombro en remediar esas pobres con esta miseria que él le manda.*

Álvaro Ramírez (579, La Paz, 1586) escribe ¿a su cuñado? y, después de la firma, añade: *A mi hermana doña Leonor avíseme v.m. de su casamiento y cómo fue, porque se casó ese caballero más por pensar que era rica que por su edad.*

Una carta especialmente expresiva es la de Pedro de Nájera a su hermano, desde Lima (484, 1586), donde cuenta que su cuñado estaba muy contento, porque le iba bien, y *pensamos que estaba ya fuera de trabajos, que en efecto lo estaba, vino Nuestro Señor, y en un credo lo dejó sin nada.* Sigue contando cómo él, después del terremoto, ha cogido la sarna, de modo que *Yo, todo se me va en rascar.* Habla de un tal Alonso López que anda *tan bellaco y tan inchado [sic] que son cosas de risas.* Dice que no le habla y *si puede, cuando me topa, no quitarme la gorra, lo hace, y yo lo he dejado ya de arte que ni aún verle quisiera.* Vuelve a escribir un año después y da noticia de que su hermana y su cuñado estuvieron muy enfermos. Reproduce en estilo directo lo que su cuñado le decía entonces: «*Si su hermana se muere, otro día moriré yo, y otro v.m., y su sobrina queda sola como el espárrago, pues si Dios me da vida dos años, yo la he de llevar adonde quede entre sus primas...*».

Para aventuras, las que Celedón Favalis le cuenta a su padre Simón (487, Los Reyes, 1587) en una carta con bastantes coloquialismos³. Llegó allí entre soldados *con quien teníamos cada credo cien pesadumbres.* Su viaje a Panamá *se me hizo muy costa arriba.* En el viaje le picó *no sé qué sabandija en la mano izquierda, de manera que tuve la mano y el brazo para perder, porque se me inchó [sic] todo como una bota.* Le cuenta a su padre quiénes son baquianos y chapetones: *ha de saber v.m. que (baquiano) quiere decir hombre que sabe ya el trato de ella (la tierra), y a los recién venidos llaman chapetones, que es casi como cuando los estudiantes en Alcalá corren a los novatos.* De la isla de Taboga cuenta que allí *se gastaba lo que Dios sabe, porque no había sino gallinas que comer.* Hasta llegar a la costa del Perú, lo que más

³ Ya destacó en su día lo novelesco de esta narración Manuel ALVAR en *Los otros cronistas de Indias*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1996.

sufrieron fue tener desde que salimos de Panamá todos los credos así del día como de la noche aguaceros sobre nosotros, que era lástima. Cuenta de uno que estaba esperando al capitán García de Paredes, porque él fue el que le hizo venir a estas partes, y cierto que le echaba maldiciones, que era cosa de espanto. Por fin, cuando llegó a Lima buscando a su tío, le dijeron que se había ido a México para irse desde allí a Castilla, lo cual no tuve por cosa cierta, por ser un rodeo del diablo. Finalmente se lamenta no haberse traído de España algunas mercancías que le hubieran dado dinero, Pero en fin —concluye— no son los hombres adivinos, ni saben lo que ha de suceder. Y le comenta a su padre la alegría de encontrar allí paisanos: *A mucha gente he hablado aquí de Madrid, que es consuelo grandísimo en unas partes tan remotas topar con quien conversar, y más siendo de la tierra.*

LAS MUJERES

Son muchas menos las cartas de mujeres que las de hombres, porque había menos, pero también porque tenían menos presencia pública y menos instrucción. Sin embargo, cuando escriben, sus cartas suelen ser más expresivas.

Juana Bautista escribe a su hermana Mariana, que vive en Sevilla, y le dice: *A vuestro marido no escribo, pues él no se acuerda de escribir* y que su hermano dice que, como nunca le escribís, que tampoco él escribe (37, México, 1574).

Otra mujer, María de Carranza, traslada también quejas de su marido a su cuñado: *Diego Sánchez de Guadalupe no le escribe, porque está harto de enviarle cartas, y mohíno, como no le responde, sólo me dio licencia que escriba yo* (181, Puebla, 1589).

Jerónima Ramírez de Aguilera regaña a su hermano y le dice que *se deje ya de niñerías de mujeres, que le han dicho que anda perdido con ellas...* (508 a, 1595).

María Fernández (508 b, Zafra, 1595) se queja a otro hermano de cómo: *mi hermano me ha dado un grandísimo enojo, que he tenido tres o cuatro calenturas del enojo.*

Beatriz de Carvallar, expresiva, cuenta a su padre que su marido quiere a v.m. *cual nunca vi querer yerno a suegro, que sus nietos quedan buenos, y tan grandes que, si v.m. los viera, no los conociera* (56, México, 1574) y su marido le escribe a su suegro que, en vez de una niña: *Yo quisiera que fuera varón para llamarle Lorenzo* (como él), *que cierto lo deseaba por extremo, pero con ser tan hermosa y parecerse tanto a mi señora madre, estamos muy regocijados* (57, México, 1574).

Exponentes de cómo han variado los cánones sobre la belleza femenina podrían ser estas cartas. Andrea López de Vargas se alegra porque su hermana está gorda (48, México, 1577). Juana Farfán escribe desde Lima a su hermano (470, Lima, 1581) que está dispuesta a ayudar a sus sobrinas: *No les puedo decir que les daré haberes ni riquezas, mas de lo que tengo partiré con ellas, como si las pariera yo, pues son hijas de mi hermana y de mis entrañas, y más presto se remedia una doncella en esta tierra que no allá, las que no lo son lo hallan, cuanto más las que lo son.* Explica que no les manda nada *en esta flota, porque ni estoy al vado ni estoy a la puente, porque ni sé si están allá ni sé si vienen acá.* Les cuenta que *doña Nicolasa está buena y gorda, y tan hermosa que no la conocerá v.m. ni aún sus hermanas, según ha echado el cuerpo.*

Ana Hernández amenaza a su yerno con que, si no va a San Salvador, ella dispondrá de su dinero *y entienda que allá no irá solo un real* (258, San Salvador, 1570).

Como es natural, los emigrantes cuentan a la familia cómo van creciendo sus hijos. Así, Ana García le cuenta a su hermano cómo está su sobrino: *Jerónimo está como un gigante, y anda como penitente blanqueado con jubón* (506 a, Trigueros, 1594).

También ocupan un lugar importante en las cartas las noticias sobre nacimientos. Aldonza Rodríguez de Baena escribe a su hija Leonor: *Vuestras hermanas Francisca de Esquivel e Isabel de Baena están buenas, y os besan las manos, y que no las echarán del templo por estériles, que cada una tiene ocho o nueve hijos* (523, Trujillo, 1585).

REFRANES Y DICHOS

La afición a utilizar refranes se pone de manifiesto en algunas de estas cartas.

Pedro de Brizuela escribe a su hermano Juan: *Cierto tuve entendido dos años atrás de ir a verle, y como dicen el hombre pone y Dios dispone, y heme quedado hasta ahora* (25, México, 1570).

Alonso de Alcocer le da consejos a su hermano Juan de Colonia, que vive en Madrid, para que escriba y aprenda lo que pueda, *porque, como dice el refrán «quien adelante no mira, atrás se halla»* (75, México, 1577).

Felipe Gutiérrez le dice a su mujer que *quien yerra y se enmienda a Dios se encomienda. De los hombres es errar, y del diablo perseverar* (246, Guatemala, 1582).

Isabel Rodríguez cuenta a su padre, desde Santa Fe de Bogotá, que les da miedo enviar dinero, porque como una vez que mandó unos pesos de oro, *se ahogaron, estamos escarmentados, porque dicen que «donde no está su dueño, allí está su duelo»* (318, Santa Fe, 1557).

Diego de Espina se queja a su mujer de no tener carta, que parece *que en los nidos de antaño no había pájaros este año* (516, El Callao, 1597).

Y ese mismo refrán lo emplea Lorenzo Gutiérrez en carta a su hijo (518, Ica, 1572): *Me dicen que está toda su hacienda perdida y que en los nidos de ante año no hay pájaros ogaño* [sic].

Diego de Sosa escribe a Juan de Sosa desde Lima (419, 156₂): *Sé decir a v.m. que, aunque acá estamos apartado de nuestra patria, que somos bien conocido, pero como dicen no se pierde nada que se esté a un rincón de la caja.*

Lorenzo de Peralta dice a su madre (515, Los Reyes, 1611) que *así bien mirado tengo por mejor valerme del refrán que dice «el camino que sé por madre me lo he»*. Le cuenta algunos de los problemas que tiene: *Fray Alonso no ha cerrado la mollera. Mil pesadumbres tengo con él [...], que no manda dinero, que si fuera buen hijo, él podrá enviar mejor que yo. No le debe de salir del corazón que lo debe de tener empedernido.*

Francisco Núñez le cuenta a su hermano que él está contento en América: *Yo vivo en esta tierra rico y honradamente, ¿quién me mete que vaya a España, como vos decís, y que me tome el rey mi hacienda y me vea pobre? A pobre y necesitado bueno está San Pedro en Roma* (531, Guamanga, 1590).



Juan Fernández escribe a su hermano (567, La Plata, 1576): *Espantado estoy de mis hermanos y hermanas no haberme escrito una carta dende Madrid, pues hay tantos que vienen cada día. Dice el refrán viejo que «a muertos y a idos no hay amigos».* Afirma textualmente que *Hubiera dado un dedo de mi mano que un sobrino [...] hubiera venido a este reino.*

INSULTOS

De vez en cuando afloran algunos insultos, más o menos suaves, fruto de la espontaneidad de ciertas narraciones.

Fray Juan de Mora dice a sus hermanos que le manden a sus sobrinos, pero pide que sepan *leer y escribir y contar*, porque han de ser hombres y *no borricos* (59, México, 1574).

Francisco González de Castro escribe a sus hermanos en Trujillo y les dice que le manden a un sobrino, *aunque, si ha de salir tan travieso y enemigo de mi condición como el Francisco García que acá vino, más querría que no viniese, porque a éste ni le veo ni sé dónde se anda, ni trae otro oficio sino jugar y bellaquear* (357, Santa Marta, 1568).

Juan de Olozaga (593, Potosí, 1581) regaña a su hijo porque *escribenme que eres muy gran bellaco y putañero y vicioso con mujeres ...que de puro emperrado, de que has salido tan malo y tan vicioso, te escribo ésta.*

El capitán Alonso Rodríguez se desahoga contándole a su mujer (366, Puerto de Santa María, 1571) lo que le pasó con el *mal hombre* de Juan Rodríguez, con el que tuvo un enfrentamiento. Y en el calor de la narración, pasa al estilo directo: *«Ladrón» le dije yo, después de muerto no lo haré yo. Y por vida de todo lo que puedo jurar que, aunque yo vaya a España por mi casa, que no ha de quedar en la hacienda... Y por no meterme más en cólera, ni digo más en este artículo, que tenía que decir de aquí a un año de sus maldades y embustes y mentiras y marañas... Mas a mí no se me da mucho porque digan lo que quisieren, que, como decía mi señora, que esté en gloria, ni me han de dar la comida ni la cena.*

Alonso Martín de Amores (393, Quito, 1580) advierte a su hermano que tenga mucho cuidado con su hija durante el viaje por mar, *porque en el camino hay gente endemoniada, desvergonzada y atrevida.* Y más adelante *Aviso a v.m. que acá algunos majaderos, o por mejor decir bellacotes, han querido decir que v.m. es perezoso.*

Y el licenciado Briceno se queja a su hermano (408, Cali, 1550) de que *traje parientes tan ruines, y los más cercanos mayores bellacos, porque traje un sobrino que lo que con él paso me quita los días de la vida, pero yo le daré su pago.*

ADVERTENCIAS

En alguna ocasión aparecen en las cartas advertencias graciosas, que están cercanas al apartado anterior.

Sobre la gente de Sevilla, escribe Antonio Mateos a su mujer María (151, México, 1566): *Y si enviáredes ese muchacho, avisadle que mire que dé buena cuenta*



de sí, no le acontezca alguna desgracia, porque es mala gente esa de Sevilla mucha de ella, y viven de rapiña.

Hernando Gutiérrez, culto él, añade a la carta a su hijo unas líneas en las que le critica la firma: *En la rúbrica segunda que hacéis en la forma es muy prolija, que no parece sino asa de armas de esquilón mayor. Por amor de mí, aquí adelante no la hagáis, sino que, como he echado el rasgo postrero, le hagáis así el remate de ella* (283, Panamá, 1583).

SONRISAS

A veces la ternura que traducen algunas cartas nos hace sonreír.

Un matrimonio cuenta a sus familiares que han tenido una hija: *Es una niña muy bonita, la quiere Isabel Durán tanto que se torna loca por ella* (81, México, 1581).

Pedro de Molina pide a su padre, en Cádiz, que le saque la fe de bautismo *que tengo deseo de saber la edad que tengo*, y le cuenta las gracias de su nieto Bernalico, que pide *cada día que le ensillen un caballo para ir a Cádiz* (131, México, 1594).

Con evidente orgullo de padre, Cristóbal de Montalvo le cuenta a su suegra las gracias de su hija pequeña: *que ha sido Dios servido de darle a v.m. una nieta, la más linda muchacha que hay en esta tierra, y más graciosa, cortada la beca de su madre, aunque no en la agudeza, porque es más viva que, aunque a v.m. le parezca que soy importuno, no dejaré de hacer relación de sola una gracia que hizo, siendo de catorce meses. Y fue que, entrando yo en casa un día, enojado, la hallé en el patio, y como me vio comenzó a decir «ta ta ta» tres veces, y como no la respondí, por venir, como dije, enojado se arrimó a la pared con las manos cruzadas, y moviéndome a compasión por como lo había sentido, la llamé diciendo: «Hija», y como quien estaba muy agraviada con ira me dijo: «A puta». Mire v.m. si hay muchachos* (524, Trujillo (?), 1590). Le pide que vaya con ellos y le asegura que después de embarcarse todo es fácil, *vendrá v.m. como por el río de Sevilla a Sanlúcar, y vendrá v.m. a casa hecha, que no le parezca ser poco bien, que de aquí allá irá v.m. como una reina.*

Y, para terminar, podemos recordar la carta de Hernando de Cantillana llena de diminutivos encarecedores en la que le enumera a su mujer los regalos que le manda a Sevilla: *una hamaca chiquita, y un papagayo grande que habla en demasia, que me lo dio Gonzalo de Vides, para que os lo enviase, y dos chiquitos, y en una cajita como de carne de membrillo docientas y tantas piedras besares* (277, Panamá, 1575).

Vemos, pues, que el humor en estas cartas privadas de emigrantes a Indias es el del lenguaje de la vida cotidiana, el de las frases hechas más o menos expresivas, el de los refranes, el de los insultos. El humor está más en nuestra recepción de esos textos que en los textos mismos. Al final, nos queda la sensación de haber oído hablar a aquellas mujeres y a aquellos hombres, de habernos sonreído al escucharlos y, también un poco, la sensación de haber leído sin permiso sus cartas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Manuel, *Los otros cronistas de Indias*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1996.
- CEA GUTIÉRREZ, Antonio, y GARCÍA MOUTON, Pilar, «Joyas para la mujer en las *Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540-1616*», en *Tejer y vestir. De la Antigüedad al Islam*, Manuela MARÍN (ed.), Madrid, CSIC, 2001, pp. 327-354.
- GARCÍA MOUTON, Pilar, «Las mujeres que escribieron cartas desde América (siglos XVI-XVII)», *Studia Hispanica in honorem Germán de Granda, Anuario de Lingüística Hispánica*, XII-XIII, pp. 319-326.
- «Tratamientos en las cartas de Indias», *Estudios de lingüística hispánica. Homenaje a María Vaquero*, Amparo MORALES, Julia CARDONA, Humberto LÓPEZ MORALES, Eduardo FORASTIERI (eds.), San Juan, Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1999, pp. 263-276.
- OTTE, Enrique (con la colaboración de Guadalupe ALBI), *Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540-1616*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1992.

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.* 1, 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 esquilea 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 Epidauró 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 irreprimible 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 commençoit 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 *Sündeipnoi* 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 (*Sündeipnoi*), «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 *fešta 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 «Mondacabezazas».

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 furtar
 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 fezestes 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 excretorios, 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 lussuriosicon 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.

