

TESIS DOCTORAL

LA POESÍA DE ESCARNIO DE ALFONSO ÁLVAREZ DE VILLASANDINO

Eduardo Santiago Ruiz



Directora:

Dra. Lillian von der Walde Moheno

Sinodales:

Dra. María Cristina Azuela Bernal

Dr. Francisco A. Domínguez

ÍNDICE

Introducción	4
1. Retórica de la risa	7
2. Carnaval, humor y transgresión en la Edad Media	32
3. Palabra sagrada, palabra maldita: una aproximación al escarnio	62
4. Villasandino y la poesía de escarnio en la cultura de la época	81
5. El escarnio en Villasandino	105
6. Conclusiones	170
Lista de figuras retóricas risibles	173
Ilustraciones	175
Obras citadas	184



A Leonardo, Hilda y Lillian

INTRODUCCIÓN

Lenguaje sagrado, como el de los niños, la poesía y las sectas, cada letra y cada sílaba están animadas de una vida doble, al mismo tiempo luminosa y oscura, que nos revela y oculta. Palabras que no dicen nada y dicen todo.

Octavio Paz

Los soldados lo desnudaron y le escupieron. Era un hecho que iba a morir, pero eso no era suficiente. No bastaba con eliminar su cuerpo, sino que también era necesario pisotear su espíritu. ¿Por qué? Quizás porque hay quienes disfrutan denigrando a otros o reírse de ellos con crueldad. Quizás porque, mientras más miserable fuera la muerte de aquel hombre, sería más efectiva la advertencia de no seguir sus pasos. Entonces, a los soldados se les ocurrió una burla macabra: le pondrían una corona y lo llamarían “rey de los judíos”. Era la ironía máxima, la burla más oscura, llamar rey a ese hombre mancillado y golpeado que iba a morir en unas cuantas horas.

Hay acciones y palabras, casi rituales, que rodean a las ejecuciones. Estos actos simbólicos, como los escupitajos y las encarnizadas ironías del caso arriba descrito, conforman lo que se puede denominar como escarnio. Si la espada se encarga del cuerpo, el escarnio lo hace de lo intangible, de la honra, del alma y del honor. Por ello, quemar, colgar, crucificar o desmembrar van frecuentemente acompañadas o precedidas del escarnio. Y es que los insultos y las burlas crueles son su complemento porque sirven para denigrar al otro y permiten la concreción del odio a nivel simbólico.

El escarnio está frecuentemente implicado en las ejecuciones y torturas. Otro ejemplo de ello es cuando, en el *Libro del caballero Zifar*, el rey de Mentón se burla del conde y su sobrino antes de quemarlos. Y no se trata de una cuestión meramente literaria o narrativa, sino que, en verdad, el escarnio es parte de los procesos relacionados con la muerte. Esto se hizo evidente con las fotografías de los soldados estadounidenses que se burlaban de los presos iraquíes en la cárcel de Abu Grahیب. Pero el escarnio no sólo aparece en estas condiciones extremas ni tampoco es exclusivo de soldados y militares, sino que cualquier persona, sin importar su edad, sexo o nivel de instrucción, puede escarnecer a otra en un determinado momento. Además, hay diferentes niveles de escarnio: puede ir desde el insulto procaz y la maldición hasta, como en los ejemplos anteriores, casi confundirse con la tortura.

En la literatura, el escarnio sucede cuando los insultos, el humor agresivo, las maldiciones y las obscenidades se unen para formar un tejido verbal que, por lo menos simbólicamente, castiga y hiere al otro. El escarnio puede aparecer en multitud de situaciones, como cuando el cornudo arremete contra su mujer, un grupo social denigra las costumbres ajenas o un pueblo escarnece a sus gobernantes. Además, escarnio cumple con funciones que le están vedadas a otras formas literarias, como la sátira. Ésta, mucho más moderada e impersonal, busca corregir vicios, mientras que aquél se regodea en la violencia y la vulgaridad. El escarnio es la palabra maldita que, desde el punto de vista de muchos marcos legales y teológicos, está tajantemente prohibida. Y al mismo tiempo, es la palabra sagrada, esa que no se toca por su poder, pero que es necesaria en momentos de odio, desesperación y frustración.

El objetivo de esta tesis es analizar la poesía de escarnio de Alfonso Álvarez de Villasandino. A diferencia de otros enfoques, que han visto en estas obras la mera reproducción de tópicos literarios o un entretenimiento sin mayor profundidad, yo me

centraré en mostrar su uso como herramienta para delimitar grupos, para denigrar enemigos y para reforzar o criticar los valores hegemónicos. El escarnio se logra gracias a la habilidad retórica del poeta, pero también a la vinculación del oponente con todo aquello que la sociedad considera bajo o excluido. Por lo tanto, escarnecer es un proceso interno-retórico a la vez que externo-social. Estos poemas presentan grandes dificultades debido a que el manuscrito donde se encuentran recopilados, el *Cancionero de Baena*, está deturpado; el contexto de muchas obras está perdido o algunos insultos llegan a ser verdaderamente indescifrables. Por otra parte, se trata de obras sumamente interesantes y, a partir de ellas, quizás sea posible comprender mejor las dinámicas de poder y exclusión que se llevan a cabo mediante la denigración verbal.

RETÓRICA DE LA RISA: DE GORGIAS A QUINTILIANO

Ser chistoso no es por sí mismo demasiado envidiable, pero ser y parecer el más grave y el más severo de todos me parecía apenas insufrible.

Cicerón, *Acerca del orador*, II.228.

Al abordar la concepción de la risa y el humor de los grandes pensadores de la Antigüedad, nos enfrentamos con enormes lagunas porque muchos de los textos que integraban este *corpus*, como la célebre segunda parte de la *Poética* de Aristóteles, el supuesto tratado de la risa de Demócrito o las fuentes griegas que menciona Cicerón en *De oratore* (217), se encuentran lamentablemente perdidos. Sin embargo, a partir de lo que aún sobrevive es posible afirmar que existió una abundante tradición de análisis del humor. Las reflexiones pertenecen a autores fundamentales, como Platón o Aristóteles, y a otros no tan conocidos, aunque no menos importantes, como Gorgias, Hermógenes, Demetrio de Falero o los escritores del *Tractatus coislinianus* y la retórica *Ad Herennium*, entre otros. El conjunto de estas ideas fue un campo fértil para que Cicerón y Quintiliano pudieran elaborar sus minuciosos tratados sobre el tema. Así, aunque el objetivo de este trabajo es fundamentalmente la retórica, no he podido evitar incluir referencias a la poética, la ética y la política con la finalidad de comprender cabalmente el origen, contexto y desarrollo de las ideas retóricas. Acaso las siguientes páginas sean de utilidad no sólo para el rétor actual, sino

también para quien se interese en una breve historia de las concepciones sobre la risa y el humor en la Antigüedad¹.

De los presocráticos a Platón

Entre los presocráticos que abordan el tema del humor se encuentran Cloébulo, Chilón, Pitágoras, Diógenes Laercio, Gorgias y Heráclito. Lamentablemente no podemos conocer a profundidad sus concepciones porque sólo se conservan fragmentos o resúmenes. Por ejemplo, de Heráclito poseemos sólo la siguiente cita: “No conviene mover a risa hasta que parezcas ridículo tú mismo” (Olmedo 183). Y sabemos de las observaciones de Gorgias sobre la utilidad del humor en retórica a través de Aristóteles (*Retórica* 1419).

A pesar de su fragmentación, las aportaciones de los presocráticos colocan los cimientos del análisis del humor:

hay una cantidad de esbozos que serán retomados más adelante por otros autores, tales como la necesidad de relajarse con la risa como preparación para empresas más serias, el evitar los excesos de la risa y no reírse del desdichado. Los fragmentos que tenemos presentan en forma apotegmática ciertas ideas que se verán desarrolladas más tarde (Romano 160).

La confección de un pensamiento más elaborado sobre la risa llegaría con Platón, filósofo al que se le atribuye una concepción completamente negativa de ésta porque, junto con los poetas, la expulsó de su Estado ideal. La “leyenda del filósofo amargado” se nutre por el hecho de que Platón prohibió la risa en su Academia y por el retrato de cascarrabias que de él hicieron los comediógrafos de su época (Bremmer 19 Antonio 8-9). Sin embargo, esto no

¹ Aquí me refiero sólo a las élites letradas porque hablar de la noción de risa popular en saturnales y bacanales requeriría un estudio aparte.

es completamente cierto y sería más preciso identificar dos momentos en el pensamiento platónico sobre la risa. El primero está representado en sus *Leyes* y en *Filebo*, donde persiste la desconfianza hacia lo cómico, a pesar de que se reconoce como un instrumento indispensable para la formación del criterio y la ciudadanía:

En lo que toca a los cuerpos feos y a los pensamientos feos, en cuanto a los espíritus que tienden a la risa y a los chistes de las palabras, en el canto, en la danza y en las imitaciones que convierten todo esto en comedia, son estos temas que, por fuerza hemos de estudiar y juzgar. Conocer, en efecto, lo serio sin conocer lo ridículo, y conocer a su vez esto sin lo otro; por muy contrarios que sean entre sí resulta imposible (obviarlo) a quien quiera ser un hombre de criterio (*Leyes* 817a).

A pesar de su utilidad para la formación del criterio, la comedia tiene una naturaleza peligrosa por lo que su producción, transmisión y representación deben ser estrictamente vigiladas. Por ello Ordóñez precisa que para Platón:

Las almas de los jóvenes no son lo suficientemente fuertes para soportar la seriedad [...] y este es, ciertamente, uno de los puntos a favor para que la comedia tenga un hueco en la ciudad, aunque sea de forma inocente y superficial. Recordemos que para Platón, la elaboración de composiciones cómicas debe recaer en los esclavos y en los extranjeros a sueldo, no en los ciudadanos libres (Leg. 816 e). Tampoco éstos, los libres, deben aprender las imitaciones cómicas, sino que continuamente debe representarse alguna comedia nueva para que nadie llegue nunca a saberlas de memoria. Estas comedias serán supervisadas por el encargado de la educación de los niños y jóvenes —un remedo del paidonómos lacedemonio— que, junto con los guardianes de la ley y los jueces de los certámenes, es el responsable de organizar las funciones corales y tiene competencia de censura en el caso de las producciones literarias que han de presentarse en público (Ordóñez 156).

Una de las leyes más importantes sobre el control de la comedia se muestra inflexible en lo relativo a los insultos directos: “nadie puede insultar a nadie”, escribe en las *Leyes* (934e). Así que, para Platón, la comedia debe ser más una muestra de la fealdad y lo ridículo en general que un ataque a una persona en específico. La cuestión del insulto personal es tan importante que incluso se establece una rigurosa para el autor cómico que se burle de un ciudadano:

Al autor de una comedia o de un cierto tipo de yambos o de una canción lírica no le está permitido en absoluto hacer mofa de ningún ciudadano ni en el texto ni en la mímica y el aspecto, ni con saña ni sin saña. En caso de que alguien desobedezca, el mismo día los jueces de los certámenes deben expulsarlo del país (*Leyes* 935e).

Por otra parte, está permitido que los cómicos que burlen entre sí, aunque de forma moderada:

Pero aquellos de los que antes se dijo que tenían la potestad de componer poemas acerca de alguien, pueden burlarse unos de otros sin saña y en broma pero en serio y enfadándose no les debe estar permitido (*Leyes* 936a).

En el *Filebo* se halla la que consideramos la más antigua definición de ridículo que se conserva. Está enmarcada en una discusión más amplia sobre la naturaleza de los placeres. Presenciar una obra dramática es una experiencia que mezcla placer y dolor (48a), y es, en el plano del alma, lo mismo que rascarse la sarna en el plano de cuerpo -para usar la propia analogía platónica. Por una parte, se considera que en el espectador que ríe no se halla placer en estado puro (rascarse) sino mezclado con un vicio (sarna) pues la burla se emparenta con la ignorancia, la envidia y se debe al gozo de las desgracias ajenas. Por otra parte, lo ridículo también se relaciona con la inferioridad:

De entre ellos a todos los que, teniendo tal opinión de sí mismos, son débiles e incapaces de tomar venganza cuando son objeto de burla, llamándolos ridículos dirás verdad; en cuanto a los que son capaces de vengarse, llamándolos terribles, violentos y odiosos, te harás de ellos una idea más acertada. En efecto, la ignorancia de los fuertes es odiosa e infame -pues es perjudicial incluso para los próximos, ella y todas las imágenes que de ella hay-, la débil, en cambio, alcanza para nosotros la categoría y naturaleza de lo ridículo (*Filebo* 49b-c).

Sin duda estas líneas tendrán gran influencia posterior; baste recordar que Aristóteles define la tragedia como aquella que trata sobre seres humanos superiores, mientras que la comedia se enfoca en los inferiores. Podemos resumir que en el *Filebo* tanto el que se ríe como el que es risible sufren de un cierto tipo de maldad o vicio.

El segundo momento de análisis del humor en la teoría platónica lo representa la *República*, considerada su obra de madurez. Es aquí donde se vierten sus opiniones más negativas, como que se deben detestar las payasadas, preferir la conmiseración sobre la burla y reprimir el deseo de reír mediante la razón (606c). Platón también afirma que: “No conviene que los guardianes sean gente propensa a reírse, ya que, por lo común, cuando alguien se

abandona a una risa violenta, esto provoca, a su vez una reacción violenta” (388e). Este filósofo establece un vínculo entre la risa y la propensión a la explosión pasional y la falta de autocontrol. La educación de los guardianes de la República debe contener sólo buenos ejemplos morales, por lo que en la literatura deben censurarse los episodios donde aparezcan personas de calidad o dioses dominados por la risa. Así, para Platón, los siguientes versos de la *Iliada* son sumamente dañinos: “y una risa interminable brotó entre los dioses bienaventurados, cuando vieron a Efesto moverse presurosamente por toda la casa” (389a)². De acuerdo con este filósofo, la literatura no debe mostrar seres superiores riéndose porque esto alentaría a su vez la risa en los lectores.

Finalmente, en su diálogo *Gorgias*, aunque la risa no aparezca como tema, sí que es posible derivar la concepción que este filósofo tiene de ella a través del papel que desempeña. En los párrafos 468e al 473e vemos que Polo -el alumno de Gorgias- intenta desacreditar a Sócrates con un conjunto de recursos que han sido entendidos por la crítica como propios de la retórica sofística (*Diálogos II* nota 31). Polo alega que las razones de su oponente son absurdas, que argumenta peor que un niño, que piensa diferente que la mayoría, etc. Cada una de sus intervenciones va subiendo de intensidad, hasta culminar con una risa de burla contra los argumentos de Sócrates con la finalidad de implicar su ridiculez. Sócrates había respondido a las provocaciones de Polo con la fina ironía que lo caracteriza, por ejemplo, lo llama: “Oh afortunado Polo” (*Gorgias* 469c) y más adelante: “Oh feliz Polo” (*Gorgias* 471e). Sin embargo, cuando éste se ríe, al filósofo no le queda otra opción que enfrentar abiertamente al joven:

¿Qué es eso, Polo? ¿Te ríes? ¿Es éste otro nuevo procedimiento de refutación? ¿Reírse cuando el

² La risa aquí se produce por el espectáculo grotesco que Efesto, el dios “cojo de las dos piernas”, da al intentar moverse con celeridad.

interlocutor dice algo sin argumentar contra ello? (*Gorgias* 473e).

Polo se ha ido quedando poco a poco sin argumentos por lo que se ve orillado a emplear estos recursos sofisticados. Que la risa sea el último de ellos indica que es el más agresivo e irracional, ya que es empleado en el momento de mayor desesperación. Esto sería un ejemplo de que la risa es propia de los necios pues pretende triunfar sobre el oponente mediante la burla y no gracias al rigor argumentativo.

Como se ha visto, Platón no destierra del todo a la risa, pero sienta las bases de un pensamiento que desconfía de ella y la relega a una posición baja tanto en la conducción cotidiana como en las obras de orden estético. A pesar de lo anterior, la comedia, moderada y celosamente vigilada, tiene una función pedagógica en el Estado platónico: es un mal necesario que debe superarse con el tiempo para llegar a la perfección de la seriedad.

Aristóteles

Este filósofo tiene un abanico amplio de opiniones sobre la risa que se insertan en terrenos tan distintos como la retórica, la estética y la ética. Debido a ello sus observaciones sobre el tema se reparten en diferentes textos y a propósito de otras disquisiciones, por lo que nos enfrentamos a un *corpus* disperso e incluso contradictorio. Indudablemente sigue los pasos de Platón, por ejemplo, cuando asocia la risa con el no pensar (*Retórica* 1380b) y la insolencia (*Retórica* 1389b). Sin embargo, Aristóteles no siempre muestra una concepción negativa de la risa, lo que le permite reflexionar sobre ella y destacar sus beneficios.

La risa adquiere una dimensión relevante si tomamos en cuenta que, dentro del marco

de la *Ética a Nicómaco*, la finalidad del hombre es la felicidad. Por lo tanto, el humor moderado es una habilidad imprescindible durante los momentos de relajación y descanso que liberan de los rigores cotidianos. Para Aristóteles tanto la risa vulgar bufonesca como la seriedad absoluta son dos extremos igualmente indeseables. Los hombres que quieren hacer reír todo el tiempo llegan a ser obscenos, molestos y ofensivos. Por otra parte, no tener nada gracioso que decir es una señal de rusticidad y falta de inteligencia. En cambio, una virtud del hombre libre radica en el humor:

Mas los que moderadamente con este ejercicio se huelgan, llámanse cortesanos, que quiere decir hombres bien acostumbrados, porque parece que estas cosas son efectos de las buenas costumbres (1128a).

Aquí es necesario destacar que la inteligencia y la gracia no son incompatibles, y que incluso el humor es algo deseable, lo que marca una diferencia importante con Platón y Sócrates que ven tanto al que ríe como al que provoca la risa siempre en relación con un vicio. Este buen humor aristotélico, templado y moderado, es la eutrapelia, un concepto clave que puede entenderse como un punto medio entre el aburrimiento y la bufonería. Ramírez define la eutrapelia como la medida en el placer y en la diversión y agrega que otros significados son “de buen carácter y talentoso” (Aristóteles *Retórica*: nota al texto griego 1389b 11). De esta forma, en la *Ética a Nicómaco*, la eutrapelia se establece como una virtud y un ideal de interacción social.

En la *Retórica*, Aristóteles está plenamente consciente de la utilidad de lo risible y está dispuesto a explotar y analizar sus ventajas. El filósofo apunta:

Y acerca de las cosas irrisorias, puesto que parecen tener cierta utilidad en los debates y Gorgias dijo, rectamente hablando, que también hay que destruir la seriedad de los adversarios con la risa y la risa con la seriedad, ha sido en los tratados acerca de poética cuántas clases hay de irrisorios; de los cuales uno se acomoda al hombre libre y el otro no; de manera que uno tomará el que le acomode. Y es más propia del libre la ironía que la bufonada; pues aquél, en razón de sí mismo hace lo ridículo, el bufón, en cambio, de otro. (*Retórica* 1419b).

Estas pocas líneas condensan varios temas que es necesario tratar a detalle. En primer lugar, se muestra un Gorgias que domina ambas técnicas, la de la seriedad y la de la burla, y es capaz de elegir con inteligencia la que más convenga a la ocasión. De acuerdo con Aristóteles, para Gorgias, la risa y la seriedad son dos extremos igualmente útiles a la hora de rebatir a un oponente o de convencer a un público, una perspectiva muy diferente a la que había mostrado Platón. Como se explicó arriba, en un diálogo de este último, Gorgias termina derrotado y en silencio y la risa reputada como un recurso propio de la insolencia. Lo que condena Paton, el uso de la risa para refutar, es lo mismo que Aristóteles, receptivo a las enseñanzas de Gorgias, aprovecha. En efecto, la risa y el humor son recursos retóricos que afectan el *ethos* y el *pathos*, es decir, que apelan a la confiabilidad y la emotividad. Desgraciadamente Aristóteles no profundiza más en este tema, aunque es posible que tuviera en mente su uso en el género epidíctico -cuyas manifestaciones naturales son el vituperio y la alabanza-, pues es en el ánimo donde la risa y lo vergonzoso tienen mayor influencia (*Retórica* 1358b).

En el fragmento de la *Retórica* citado anteriormente, Aristóteles también alude a la clasificación de los “irrisorios”, lo que ha dado pie a la suposición de que escribió una segunda parte de la *Poética* dedicada a la comedia, algo en lo que se profundizará más adelante. Finalmente, el filósofo escribe que el tipo de humor adecuado para los hombres libres es la ironía, una técnica de estirpe socrática, tal como explica Romano:

Pero mucho más importante es el concepto de *eironeía* y *eíron* que se introdujo en la literatura con la persona de Sócrates. En los diálogos de Platón se usa la ironía para la ficticia auto-devaluación, la pretendida ignorancia de Sócrates (Romano 161).

En este contexto, el término ironía no debe entenderse sencillamente como una figura retórica que opone “el significado a la forma” (Beristáin “Ironía”), sino de una manera mucho más

amplia, como todo un conjunto de recursos moralmente guiado por la eutrapelia y opuesto a las bufonadas, propias de los esclavos.

En la parte de la *Poética* que ha llegado hasta nosotros, el objetivo principal es el análisis de la tragedia, sin embargo, el filósofo no deja de hacer comparaciones y comentarios sobre el tema de nuestro interés. Para Aristóteles, tragedia y comedia son idénticas en cuanto a los modos y los medios de la imitación que realizan. Su diferencia radica en que “ésta [la comedia] se propone imitar a los hombres peores de lo que son, aquélla [la tragedia], en cambio, mejores” (*Poética* 1448a). Más adelante, Aristóteles realiza la que podríamos entender como una brevísima historia del género cómico:

Ahora bien, la poesía se dividió en dos tipos según los caracteres propios de cada poeta, pues los poetas más nobles imitaban las acciones elevadas realizadas por hombres de condición igualmente elevada, mientras que los poetas más vulgares imitaban las de los hombres ordinarios, comenzando éstos a componer invectivas, de igual modo que aquéllos componían himnos y encomios. No podemos mencionar ninguna invectiva de ningún poeta anterior a Homero, pero es probable que hubiera muchas; a partir de Homero, sin embargo, si cabe comenzar a mencionarlas, como su *Margites* y otras obras semejantes. Para estas obras era adecuado el metro yámbico, porque con este metro se dirigían las burlas (*iambizo*) unos a otros. Y entre los poetas antiguos unos cantaron en metros heroicos, otros en metros yámbicos.

Del mismo modo que Homero fue el poeta supremo de asuntos serios (fue único no sólo por su excelencia, sino porque compuso imitaciones dramáticas) también fue el primero en esbozar los esquemas formales de la comedia, pues no dramatizó invectivas sino lo ridículo (*Poética* 1448b).

Estas líneas tendrán un peso enorme para la valoración que de la comedia hará toda la teoría literaria posterior pues vincula este género con poetas vulgares. A pesar de que Homero haya elevado el arte de lo ridículo a su máxima expresión, sigue siendo inferior a lo trágico.

La imitación de hombres peores puede llevarse a cabo de varias formas. Los poetas antiguos y vulgares lo hacen a través de la invectiva, es decir, el ataque personal. Es por ello que *Margites* -un texto atribuido a Homero y que trata sobre un loco que lo hace todo al revés- marca un hito importante en la historia de la comedia puesto que, según Aristóteles, ésta se caracteriza por lo risible (aquí debemos entender eutrapelia) y no por el ataque

personal o invectiva³. Esto concuerda con lo que dice en la *Ética a Nicómaco* donde equipara el humor de los hombres libres y el de la comedia nueva: “Lo cual puede ver quien quiera en las comedias así antiguas como nuevas, porque a unos les da por decir deshonestidades a la clara [comedia antigua], y a otros les es más apacible el tratarlas por cifras y figuras [comedia nueva]” (1128a).

Más adelante, el filósofo ofrece una breve definición del concepto clave de lo ridículo:

Pues lo ridículo puede entenderse como error ligado a lo vergonzoso, que no es doloroso ni destructivo, como, por ejemplo, sucede con la máscara cómica, que es fea y distorsionada pero no expresa dolor (*Poética* 1449a).

Existen otros tipos de objetos que provocan risa pero que no son ridículos en sentido aristotélico, sino que son violentos, vulgares o abiertamente destructivos. Aquí puede notarse que lo ridículo entra en consonancia con la eutrapelia y que, al igual que ésta, se entiende a la luz de la moderación y lo benigno. Y ya que el propio Aristóteles relaciona lo ridículo con lo vergonzoso⁴, puede ser iluminador lo que escribe al respecto en la *Retórica*, donde hace un largo análisis, otorga una definición y brinda ejemplos:

Y son tales [vergonzosas] cuantas acciones proceden de un vicio, cual el arrojar un escudo y huir; pues es propio de la cobardía. También el defraudar un depósito (o injuriar); pues es de injusticia. También de copularse con aquéllas con quienes no se debe, o donde no se debe, o cuando no se debe; pues es de incontinencia. También el lucrar de cosas pequeñas o vergonzosas, o de los impotentes, cual de los pobres o de los muertos, de donde también el proverbio de “sacar provecho del muerto” (*Retórica* 1383b).

Estas son sólo las primeras líneas de la larga lista de cosas vergonzosas, que bien podría servir como un repertorio de temas cómicos, entre los que se hallan: la cobardía, la injusticia,

³ Heath sostiene que en la teoría aristotélica de la comedia sí puede haber invectiva v. Heath, Malcolm. “Aristotelian Comedy”.

⁴ Sobre lo vergonzoso escribe en *Retórica* que es posible hacer sobre ello silogismos y entimemas (1396a-b). También la menciona en *Ética a Nicómaco* (1128b).

la lujuria, la avaricia, la mezquindad, la adulación, la pusilanimidad, la bajeza, la morbidez y la jactancia.

Desgraciadamente, aunque muy valiosas, las observaciones de Aristóteles sobre la comedia son escasas, y sólo nos permiten una aproximación general. Por ejemplo, una de las cuestiones de mayor interés es si las actitudes bufonescas pueden emplearse en la comedia. En este sentido sólo podemos hacer inferencias. Por una parte, Aristóteles se muestra reacio a estas prácticas en sus textos éticos y retóricos. Por otra, hay que recordar que en la *Poética*, traza una línea clara entre la corrección estética y la ético-política (1460b), lo que podría dar cabida, en cierta medida, a las prácticas bufonescas, como el baile, la impostación de la voz y la parodia con gesto y cuerpo, siempre y cuando no se llegue a la invectiva. Otro de los temas de sumo interés que se quedan sin tratar es la división de las cosas risibles, que, según se lee en la *Retórica* (1419b), se realizó en la *Poética*, aunque, como es bien sabido, no existe tal análisis. Finalmente queda pendiente el tema de si la comedia tiene un efecto análogo a la catarsis trágica.

A largo de la obra de Aristóteles se nota una insistencia en la moderación del humor que, en parte, se puede explicar como un reflejo de la sociedad ateniense de aquella época, cada vez más refinada (Bremmer 21). El esfuerzo continuado por colocar límites y controles al potencialmente peligroso fenómeno de la risa no quiere decir que Aristóteles no esté consciente de la existencia risa inapropiada, encarnada por los bufones, la comedia antigua y los poetas yámbicos. Al contrario, es justamente esta conciencia la que lo lleva a apartarse de ellos y por lo que su *Poética* y su *Retórica* están imbuidas de un espíritu moralizante. Es indudable que ya existían indicios de esto en Platón y Sócrates y que incluso la moderación era una máxima popular (*Filebo* 45d), pero Aristóteles es el primero que la define y la aplica cabalmente a la risa, con lo que crea uno de los conceptos de mayor importancia en la historia

del análisis del humor. La eutrapelia llega a la Edad Media con Santo Tomás de Aquino (II-II.168) y todavía está vigente hoy. Ejemplo de ello es John Morreal, teórico norteamericano que en su libro publicado recién en 2009 toma la eutrapelia como base para la construcción de su ética positiva del humor (*Comic* 112). No ha de extrañar el éxito de la eutrapelia si se toma en cuenta la necesidad de alinear la risa y el humor con los parámetros morales de una determinada sociedad.

A pesar de su enorme importancia, lo escrito por Aristóteles dista de ser un tratado completo sobre la comedia. La crítica ha especulado sobre si un texto semejante llegó alguna vez a existir⁵. Multitud de evidencias indican que sí⁶. El propio Aristóteles comenta en la *Poética*: “Más adelante hablaremos del arte mimético en hexámetros [la épica] y de la comedia” (1449b). Y en la *Retórica* menciona en dos ocasiones que ya ha tratado cuestiones del humor a profundidad en la *Poética* (*Retórica* 1372a 1419b). Janko ofrece una lista de autores que aluden a la segunda parte de este libro entre las obras del estagirita o incluso llegan a citarlo directamente (63-5). Por lo tanto, es bastante seguro afirmar que la segunda parte de la *Poética* sí fue escrita y se encuentra perdida, algo que ha representado una falta irreparable para la teoría estética en Occidente.

El *Tractatus coislinianus*

A partir de que, en 1839, Cramer diera a conocer el manuscrito no. 120 de la colección Coislin de la *Bibliothèque Nationale* de París, mejor conocido como *Tractatus coislinianus*, ha

⁵ Para una discusión completa sobre el tema v. Cooper, pp. 4 y ss.

⁶ McMahon se encuentra entre los que creen que no existió, v. “On the second book of Aristotle's Poetics”.

habido una viva discusión acerca de la posibilidad de que se trate de la segunda parte de la *Poética*. Algunos críticos, entre los que se encuentran Cramer, Cooper y Janko, argumentan que este texto constituye un resumen relativamente fiel a la segunda parte de dicha obra. Independientemente de que haya sido escrito o no por Aristóteles, este breve tratado es uno de los primeros que contienen una clasificación de las formas para mover a risa por lo que será analizado a continuación.

El *Tractatus*⁷ sigue la escuela retórica de distinguir entre la dicción (*verba*) y las cosas (*res*). Por lo tanto, los recursos que provocan risa pueden agruparse en estas dos grandes categorías. A la primera, la dicción o *verba*, pertenecen: 1) la homonimia 2) la sinonimia 3) la charlatanería⁸ 4) la paranomasia 5) los diminutivos 6) la perversión y 7) las figuras de gramática y sintaxis. La risa provocada por las cosas o *res* se divide en: 1) la asimilación 2) la decepción 3) lo imposible 4) lo posible pero inconsecuente 5) lo inesperado 6) los personajes degradados 7) la danza bufonesca o pantomima 8) cuando alguien con gran poder elige lo peor y 9) las tramas disparatadas.

Se hace hincapié en que la comedia requiere insinuación (*innuendo*) (225), es decir, que se pueden criticar conductas inmorales pero no atacar a personas específicas. Como se señaló anteriormente, esta idea la desarrolló Aristóteles en la primera parte de su *Poética* al afirmar que Homero fue quien sentó las bases de la comedia porque se apartó de la invectiva. Por otra parte, el bufón (*jester*) sí puede hacer burla de los defectos físicos y del carácter (225).

⁷ Me baso en la versión de Cooper en *An Aristotelian Theory of Comedy*. Las referencias al *Tractatus* se hacen según el número de página de la edición antes mencionada.

⁸ Cooper traduce el término griego *adolesxia* por *garrulity* y agrega “The simplest case is the repetition of the same word over and over again, but the term embraces verbosity of every sort” (231). Janko traduce *repetition* (29). En *Retórica*, Ramírez Trejo traduce este mismo término al español como *charlatanería* (1390a).

Este breve tratado es importante porque ofrece el primer catálogo de figuras retóricas que provocan risa. Aunque no sea de Aristóteles, nos abre una ventana al conocimiento de una época que seguramente influyó en los tratadistas posteriores.

Cicerón

Cicerón es uno de los grandes pensadores acerca del fenómeno del humor. Hace observaciones en el *De Officiis* y el *Orator*, pero su tratado de mayor envergadura abarca los capítulos LIV al LXXI de la segunda parte su *De oratore*. Como sucedió con muchos autores latinos -Séneca con la tragedia y Plauto y Terencio con la comedia-, Cicerón fue el punto de partida para la retórica durante la Edad Media y el Renacimiento:

the theory and practice of ciceronian *facetiae* persisted throughout the sixteenth century not just in works of rhetoric, but in treatises on the ideal cardinal and the ideal courtier, in jokebooks and anthologies of aphorisms, and in medical theorizing about the nature of laughter (Bowen 409).

Cicerón sintetiza el saber de su época sobre el humor, discute la más amplia variedad de aspectos teóricos y lo sazona todo con un gran repertorio de chistes, lo que demuestra que era un verdadero conocedor de las formas de hacer reír, incluso de las indebidas. De hecho, no faltaron algunos de sus contemporáneos que lo llamaron *consularis scurra* -cónsul bufonesco- (Graf 30 Rabbie 207), lo que entra en contradicción con la dignidad que, según sus propios textos, debería tener un orador. Algunos de sus chistes son un claro ejemplo de la risa inadecuada. De dudosa moralidad son los que se lanzan contra una persona de baja estatura y un tuerto en los párrafos 245 y 246. Y muchos otros sobrepasan el límite del decoro, como el siguiente: “Si la madre de ése hubiese parido una quinta vez, habría parido

un asno” (267). El ejemplo más sobresaliente de risa inapropiada es su *Pro Caelio*, que se ha comparado con una comedia y donde se hace un uso extenso del humor bufonesco.

En el tratado del humor que se halla en su *De oratore*, pueden distinguirse dos partes principales. En la primera se encuentran la mayoría de las observaciones teóricas -aunque estas no dejan de aparecer salteadas en toda la obra- y se extiende de los párrafos 216 al 248. La segunda parte comienza a partir del párrafo 249 y es una enumeración de los “géneros de lo risible”, que no es otra cosa que un catálogo de figuras y recursos retóricos ligados a la risa, cada uno con sus ejemplos.

Cicerón inicia la primera parte de este pequeño tratado con una reflexión acerca de la dificultad de elaborar un *ars* de la risa. Algo así sería inútil porque el buen sentido de humor es una capacidad natural con la que cada persona nace y no un arte que se pueda aprender exitosamente. Junto con el problema del aprendizaje, está también el de la elaboración del tratado en sí, pues la risa se revela como un fenómeno extremadamente difícil de abordar: “Pero los que han intentado impartir algún método y arte de esa cosa [el humor], a tal punto han resultado insulsos, que ninguna otra cosa suya, excepto su insulsez, hace reír” (217). La risa tiene una naturaleza compleja que rechaza los intentos de análisis y hace que los esfuerzos por entenderla y sistematizarla parezcan ridículos. Sin embargo, Cicerón no se detiene aquí e inmediatamente después de marcar estas dificultades acomete la elaboración del tratado. De esta forma inaugura un tópico, el de la dificultad de abordar la risa, que será empleado por tratados del humor incluso hasta nuestros días, por ejemplo en *La risa*, de Henry Bergson (63) y en *Risa redentora*, de Peter Berger (15), sólo por mencionar dos ejemplos bien conocidos. Esto es evidencia de la importancia de Cicerón, ya que no sólo ha dejado un *corpus* de bromas y una huella en el terreno conceptual, sino que es un modelo todavía vigente por su forma de aproximarse al tema del humor.

A continuación, se tratan cinco cuestiones fundamentales en una progresión que avanza desde lo más general hasta lo particular: 1) qué es la risa 2) qué es lo ridículo y las fuentes o tópicos que lo provocan 3) si es propio del orador mover a risa 4) el decoro que debe guardar el orador y 5) los géneros de lo risible (235). Veamos cada una de estas cuestiones por separado.

En la primera cuestión, la risa se ve como una reacción violenta que se apodera del cuerpo: “de qué modo surge y tan repentinamente brota que, deseándolo, no podemos retenerla, y de qué modo ocupa a la vez los costados, la boca, las venas, los ojos y el semblante” (235). Cicerón es el primero en notar claramente la diferencia entre la risa como un fenómeno corporal -como un conjunto de gestos y cambios físicos- de aquello que la provoca, el humor⁹. Aunque le es imposible determinar a qué se debe esta fuerza posesiva de la risa, tarea que encarga a Demócrito, esto nos pone sobre aviso de que, incluso con límites morales, es difícilmente controlable.

La segunda cuestión es la definición ciceroniana de ridículo: “está constituido por cierta torpeza y deformidad; porque [...] hacen reír estas cosas que marcan y designan alguna torpeza no torpemente” (236). Aquí hay una paradoja que nos muestra lo cómico con una perspectiva que no habíamos visto hasta ahora: por un lado, lo que provoca risa debe ser torpe y deforme, pero, al mismo tiempo, el comediante se revela capaz, inteligente y agudo.

Esta noción de ridículo es demasiado breve y resulta imposible saber hasta qué punto se refiere sólo a las deformidades físicas o también a las morales. En todo caso hay que complementar con lo que escribe más adelante, en la parte concerniente a los límites que

⁹ El fundamento corporal de la risa se convertirá en un asunto de interés para los médicos. Galeno se lo preguntará más de cien años después de Cicerón y lo mismo hará Joubert en su *Tratado de la risa* (1579). En el somero estado de la cuestión que hace este último (36 y ss.), se puede ver que Cicerón es la referencia más antigua.

debe adoptar el orador. Evidentemente en estas líneas corre el espíritu de *Filebo*, pues lo ridículo es siempre un defecto o un vicio:

muy fácilmente se hace broma de esas cosas que ni de odio magno ni de misericordia máxima son dignas; por lo cual, la materia toda de lo risible está en esos vicios que hay en la vida de los hombres ni caros ni desafortunados, ni que por su fechoría parece que deben ser arrastrados al suplicio; y esos vicios, chuscamente zaheridos hacen reír. La de la deformidad y de los vicios del cuerpo es también materia bastante chusca para bromear (238).

A la cuestión de si es propio del orador mover a risa, Cicerón responde con un rotundo sí que va acompañado de una larga lista de las ventajas que el orador puede obtener de ella:

porque la hilaridad misma concilia benevolencia para ese por quien ha sido excitada; o porque todos admiran la agudeza, basada con frecuencia en una sola palabra, máximamente del que responde, a veces incluso del que ataca; o porque quebranta al adversario, porque lo confunde, porque lo debilita, porque lo atemoriza, porque lo refuta; o porque da a entender que el orador mismo es un hombre pulido, que es instruido, que es urbano; y máximamente porque mitiga y relaja la tristeza y la severidad y con frecuencia mediante la broma y la risa disuelve las cosas odiosas que no es fácil que sean diluidas (236).

Aunque Cicerón no lo haga explícito, el uso del humor tiene cabida dentro del *ethos* y el *pathos* retóricos (Rabbie 209, Romano 164). La relación del humor con lo emocional se puede hallar ya en Aristóteles, Gorgias y Platón. Cabe recordar que este último despreciaba la risa porque apelaba más a la emoción que a la racionalidad. Lo novedoso en Cicerón es que es mucho más específico y hace una larga enumeración de usos del humor. A los que menciona en el fragmento citado, habría que añadir otros que agrega más adelante, como que sirve para zaherir a adversarios y testigos (229) y adelantar una causa en provecho propio (227, 219). De esta abundancia de usos prácticos es posible derivar funciones o valores retóricos en los que el humor tiene efectividad como *captatio benevolentia*, *acuitas*, *movere*, *disputatio* y *delectare*.

En la cuarta cuestión, hasta qué punto es adecuado para el orador mover a risa, Cicerón establece límites que el orador debe respetar si no quiere quedar él mismo en ridículo o perder su dignidad. Toda la materia risible pasa aquí por un estricto filtro hasta dejar sólo

aquello que se adapta, no sólo a las preceptivas de los antiguos filósofos, sino también a los usos y gustos del senado romano. Surge entonces la distinción entre el humor apropiado y el que no lo es. Cicerón escribe que no todo lo risible es chistoso (*faceta*) (251). Lo risible es la comicidad entendida en el sentido más amplio y que no necesariamente se ciñe a los límites éticos, retóricos y pragmáticos. Por su parte, la *facetia*¹⁰ es esa comicidad bien templada, empleada con un determinado propósito y llena de dignidad, que se subyuga a la moral y el decoro y, por lo tanto, es de buen gusto y propia de los oradores. La cuestión de los límites en Cicerón es sumamente importante y no se reduce a este párrafo (237). A lo largo de todo su tratado, señala límites de corte ético y pragmático. Con la finalidad de que: “de la dignidad no menoscabe algo la jocosidad” (229), Cicerón recomienda atender a tres aspectos fundamentales: a los hombres, al asunto y al tiempo (229). Atender a los hombres equivale a no burlarse de alguien que al herirlo pueda resultar contraproducente, como en el caso de un juez. En general podríamos decir que no se debe bromear de personas de alta alcurnia o que tienen poder sobre nosotros. Finalmente, en lo relativo al tiempo, explica que es preferible responder a los tanques de forma humorística que atacar (230) y que no se ha de bromear constantemente para no parecer bufón (247).

Entre otras recomendaciones podemos agregar que no se debe ser insulso (239), hiriente (247) ni obsceno (242). Las formas inapropiadas de provocar risa no le convienen al orador porque menoscaban su urbanidad, civilidad y credibilidad. El objetivo de éste no es parecer divertido, sino sacar de la risa un beneficio más alto, el de persuadir. Es notable que,

¹⁰ Según el SILVA RHETORICAE, *facetia* tiene dos definiciones principales. La primera de ellas es una respuesta aguda. Esto equivale a sólo una de las posibles funciones, aunque importante, de la *facetia* ciceroniana. La segunda definición, que es a la que aquí nos apegamos es la de “Polite or genteel mockeryros”. En esta página se la relaciona con otros términos como: “asteismos, astysmus, astismus, urbanitas, the merry scoffe, civile jest, urbanity” (Silva: *asteismus*) v. <http://humanities.byu.edu/rhetoric/Figures/A/asteismus.htm>. De ahora en adelante usaré el término en español, *facecia*.

en lo relativo a los límites, Cicerón siempre aluda a bufones y mimos¹¹ como ejemplo de lo que se debe evitar. Como son expertos en provocar risa, son una referencia obligada de varios párrafos (239, 242, 224-47, 250-51, 259 y 274). El retórico se esfuerza por crear una teoría de la risa que se aparte de las inmorales prácticas bufonescas.

Sobre la cuestión del género de las facecias, Cicerón ofrece dos diferentes explicaciones¹². Al principio del tratado, en palabras de César, leemos: “existen dos géneros de chistes, uno parejamente vertido en todo el lenguaje, otro agudo y breve, aquel ha sido denominado por los antiguos gracejo, este otro dicacidad” (218). Más adelante, en el párrafo especialmente dedicado a los géneros de los chistes (239), y ya en boca Julio, un experto en el humor, se explica con una base retórica que existen dos géneros: el provocado por las palabras (*verba*) y el que viene de las cosas (*res*)¹³. A pesar de sus diferencias, parece ser que ambas divisiones son en el fondo la misma: *dicacitas* y *cavillatio* se pueden asimilar a *verba* y *res*, respectivamente. Así lo han hecho muchos tratadistas del Renacimiento, como señala Bowen (410).

Las facecias de las cosas pueden ser divididas a su vez en narraciones graciosas (240) e imitaciones realizadas con gesto y voz (241-42). En este último subgénero debe tenerse sumo cuidado para no caer en imitaciones bufonescas.

Por su parte, las facecias verbales se definen como “alguna agudeza de palabra o pensamiento” (244). Cicerón advierte que este género es difícil de controlar y tiende más fácilmente a la bufonería (221-22 y 244-45). Para ilustrar esto, Cicerón ejemplifica con el

¹¹ Sobre Cicerón y sus opiniones, rechazo y asistencia a pantomimas bufonescas v. Romano (166).

¹² Roncero distingue dos tipos de clasificación, las parejas: *res-verba* y *dicacitas-cavillatio* (295). Rabbie sólo reconoce la separación de *res* y *verba* (211).

¹³ Esta división entra en consonancia con la retórica general. De hecho, es la misma que hace el *Tractatus coislinianus*, por lo que algunos han creído que Cicerón se basó en este texto, sin embargo, Grant señala adecuadamente que las semejanzas no van más allá y que esta división es común en retórica (81).

caso de un chiste lanzado contra una persona de baja estatura. El problema fue que, como el juez también lo era, la risa recayó sobre éste, algo, como puede suponerse, contrario a los propósitos del orador. La afirmación de Cicerón de que las facecias verbales tienden fácilmente a la bufonería nos parece extraña porque en la Edad Media y los Siglos de Oro, la agudeza es un alto valor retórico. Pero hay que tomar en cuenta que Cicerón hace sus observaciones en un contexto de alegato frente al senado. Rehúye la generalidad porque para él es preferible que la facecia ataque claramente a una persona específica. Esto contraviene las reglas que habían sido formuladas por Platón y Aristóteles pues, tal como se explicó anteriormente, estos filósofos rechazan rotundamente el ataque a individuos concretos. Para entender esta discrepancia es necesario tomar en cuenta que la teoría de Cicerón está pensada para funcionar en el contexto del debate judicial, mientras que las observaciones de los filósofos se aplican al arte teatral.

Más allá de las cinco cuestiones que Cicerón anuncia en el comienzo, a lo largo de todo su tratado encontramos observaciones que enriquecen y perfilan su pensamiento. Entre ellas hallamos: que de los mismos *loci* se pueden extraer cosas risibles y graves (248-49); que el humor relacionado con las cosas provoca una risa más fuerte que el de las palabras (253); que “Los hombres se deleitan al máximo siempre que la risa es provocada conjuntamente por la cosa y la palabra” (248), y que es preferible responder risiblemente que atacar (230). Con todo esto, Cicerón se muestra como un pensador erudito que conoce a detalle a sus predecesores y que además hace aportaciones originales que serán fundamentales en la teoría posterior del humor.

Quintiliano

En su *Institutionis oratoriae* Quintiliano sigue muy de cerca la obra de Cicerón. No sólo se nota su influencia conceptual, sino también la admiración que le profesaba precisamente debido a su sentido del humor:

no solamente fuera del marco de los tribunales sino hasta en sus mismos discursos tuvo fama de poner demasiado esmero en provocar risa. Por lo que a mí personalmente atañe [...] hubo en él una cierta gracia maravillosa propia del buen gusto de la urbe romana (Quintiliano 6.3.3).

La discusión sobre la risa se ubica en el libro VI de *Institutionis oratoriae*, dedicado a la *argumentatio*. Esto se debe a que las formas de convencer a un auditorio se pueden dividir en dos grupos: las que hablan a la razón y las que mueven los sentimientos. Es aquí donde el humor tiene cabida, de nuevo en el *ethos* y el *pathos*, con la finalidad de persuadir a través de la emotividad. La risa es especialmente efectiva para ello pues toma control sobre nosotros: “estalla con frecuencia aun cuando no queramos [...] Y de cuando en cuando hace dar un decisivo viraje a cosas de muchísima importancia” (6.3.9).

Se retoma el problema, señalado ya por Cicerón, sobre la pertinencia de elaborar, transmitir y aprender un arte del humor. Quintiliano zanja la cuestión argumentando que, aunque mover a risa es una disposición natural, es posible ejercitarla siguiendo un arte, es decir, un conjunto de reglas establecidas (6.3.12).

La definición que nos brinda sobre lo risible es, sin duda, la más clara y amplia que poseemos. Abarca los diferentes detonadores de la risa, desde la agudeza hasta la tontería, e incluye otros que no se habían tocado, como la timidez y la ira:

Además, lo que mueve a risa, no tiene un fundamento uniforme; pues no se da únicamente la risa sobre algo dicho con agudeza y gracia, sino también a causa de una sandez, de palabras y acciones llenas de ira y de timidez, y por eso no se puede dar una razón indudable acerca de su materia (6.3.7).

Quintiliano procede con un interés filológico al hacer un análisis de todos los términos que se usan en latín para denominar lo relacionado con el humor. Es notable que muchos de ellos poseen al mismo tiempo acepciones ligadas a lo serio, algo similar a lo que sucede hasta nuestros días¹⁴. Todas estas palabras se pueden emplear para denominar algo risible o humorístico, aunque posean también significados serios: urbanidad (*urbanitas*), que se define como “un modo de hablar que, en sus palabras, en su sonido y en su uso, hace prevalecer un cierto gusto peculiar de nuestra ciudad” y se opone a *rusticitas* (6.3.17); amabilidad (*venustum*) (6.3.18); encanto (*venere*) (6.3.18); salado (*salsum*), que se entiende como “condimento del discurso” (6.3.18-19); lo gracioso elegante y delicado (*facetum*) (6.3.20); broma (*iocus*), que es aquello que se opone a la seriedad (6.3.21); y *dicacitas* “-la mordacidad satírica- se deriva sin duda de *dicere*” (6.3.21). Esto es una valiosa guía para comprender su sentido, no sólo en textos latinos, sino el que irán adquiriendo en siglos posteriores.

Después de las cuestiones generales, se tratan diversos temas de índole retórica. La división principal de las cosas ridículas también se hace en *res* y *verba* (6.3.22). Por lo tanto, la risa se puede emplear tanto en la *inventio*, con la elección de tópicos adecuados, como en la *elocutio*, con el empleo de figuras (6.3.36). El inmenso número de tópicos risibles puede agruparse en tres categorías: los que tienen fundamento en el cuerpo o en defectos físicos; los que se relacionan con emociones o vicios morales; y los que no se pueden clasificar en las dos anteriores (6.3.37).

Quintiliano distingue tres diferentes “usos” del humor: contra otros, contra nosotros mismos o neutro (6.3.23). Al uso contra otros en sus diferentes modalidades -refutar,

¹⁴ Un ejemplo de ello es *gracia*, que es sinónimo de belleza o piedad, pero también del buen sentido del humor de una persona. Sería interesante analizar cómo se ha construido la terminología en torno al fenómeno de la risa y por qué cuenta con palabras que pertenecen a registros elevados.

devolver o esquivar un golpe-, Quintiliano lo considera de “talante urbano”, es decir, una forma elegante y civilizada de emplear el humor (6.3.8). Por otra parte, cuando la burla se hace contra uno mismo, se denomina necedad (*stultitia*) (6.3.8 y 6.3.23). Esto se refiere a bufones, mimos y locos de corte que con gran frecuencia se denigran a ellos mismos para provocar risa en sus espectadores. Finalmente, está el uso intermedio que no afecta a ninguna de las dos personas (6.3.24).

El cuidado de los límites al hacer reír también es muy importante en Quintiliano. Sigue de cerca a Cicerón en su énfasis teórico –que no cumplía en la práctica- por evitar la obscenidad (6.3.29) cuidar el tono urbano (6.3.30) evitar que la risa afecte al juez, al cliente o al orador mismo (6.3.32) y evitar insolencia y altanería (6.3.33). El mayor aporte de Quintiliano en este sentido es que no solamente se debe poner atención en individuos específicos, sino también en los grupos: “malo es también que se diga algo que puede recaer sobre muchos, si se ataca a pueblos enteros, a clases sociales, a condiciones de vida o aspiraciones propias de muchas personas” (6.3.34). Quintiliano resume la cuestión sobre los límites en la siguiente máxima:

Todo lo que un hombre de honor tiene que decir, lo deberá decir de suerte que quede a salvo su propia dignidad y estima, pues la risa tiene un precio demasiado alto, si se consigue a costa de nuestra honradez (6.3.35).

A lo largo de su tratado, Quintiliano cita continuamente a Cicerón, ya sea para apoyarse en él o para censurarlo. No es de extrañar que, a grandes rasgos, su pensamiento resulte muy similar. Sin embargo, la aportación de Quintiliano no es desdeñable, ya que, como se ha señalado arriba, formaliza aspectos que no se habían expresado claramente, como una noción más amplia de lo risible y la distinción de los tres usos del humor.

Los elementos del análisis del humor que se encuentran ya en los presocráticos serán retomados por Platón y Aristóteles, quienes les darán un mayor tratamiento filosófico y esbozarán los primeros fundamentos retóricos y poéticos. A su vez, esto será el fundamento sobre el que se basarán los tratadistas latinos, como Cicerón y Quintiliano, para la construcción del sólido edificio de la retórica del humor.

En retórica, la risa forma parte de la emotividad, *ethos* y *pathos*, y puede utilizarse con diversos fines, como ayudar a brindar una buena imagen del orador, mejorar el discurso (*variatio, delectare, movere, captatio benevolentiae, acuitas*), defenderse de ataques, atacar y, por supuesto, para persuadir. El humor puede emplearse en casi todos niveles retóricos: en la *inventio*, con la elección de tópicos o tramas adecuadas; en la *elocutio*, con figuras retóricas risibles, y en la *actio*, con gestos, impostación de voz y parodias corporales. Aunque se puede hacer un uso exagerado de la risa, los tratadistas recomiendan atenerse a límites éticos y prácticos con la finalidad de no perder la dignidad. Este uso moderado es denominado facecia por Cicerón y eutrapelia por Aristóteles.

Se han trazado reglas estrictas para controlar la risa y el humor. Todos los tratadistas y filósofos de la Antigüedad muestran una preocupación por separar la comicidad decorosa de la que no lo es. Desde Platón, con sus esfuerzos para que lo risible tenga una función pedagógica, hasta la eutrapelia de Aristóteles y la facecia de Cicerón. Sin embargo, la moderación del humor es un deseo, una esperanza moral que raras veces se cumple en la práctica. Cicerón es excepcional en este sentido porque es teórico y cómico al mismo tiempo. Encarna una paradoja, ya que los teóricos se esfuerzan por trazar límites morales, y los cómicos, por provocar la risa y la carcajada en sí mismas. Algunos de sus chistes más procaces, ponen en evidencia que incluso con la indecencia es posible obtener un beneficio retórico y, por lo tanto, que los límites morales y prácticos son más bien difusos o que se

suspenden con impunidad y rapidez ante la promesa de una buena carcajada. Cicerón, como buen teórico, pone las reglas, y como buen cómico, las rompe. El que se mueva hábilmente en los dos terrenos nos permite vislumbrar un panorama mucho más rico del humor, nos muestra que la risa tiene tal fuerza, vitalidad y poder en el ser humano que impone sus propias reglas.

El humor es un fenómeno complejo que requiere de un análisis tanto de sus componentes internos como externos. Por un lado, es necesario revelar su construcción estilística y retórica; por el otro sus filiaciones éticas, políticas e ideológicas. La necesidad continuada de los filósofos y tratadistas de establecer límites morales para el humor revela que, aunque su tono no es serio, sus implicaciones sí lo son.

CARNAVAL, HUMOR Y TRANSGRESIÓN EN LA EDAD MEDIA

Dios es un comediante actuando para un público temeroso de reír.

Voltaire

La influencia de la filosofía y retórica antiguas se dejará sentir con gran fuerza en los altos círculos eclesiásticos de la Edad Media. En ellos resuenan los ecos de Aristóteles y Cicerón, como santo Tomás de Aquino, que adopta a la eutrapelia. Sin embargo, realizar una interpretación de este periodo sólo a través de la óptica de los Padres de la Iglesia arrojaría una visión irremediabilmente deformada. Hay que atender al complejo sincretismo cultural que se llevó a cabo entre la visión rígida de las altas cúpulas eclesiásticas, la vitalidad del humor popular, los bufones y la obsesión por la locura.

La risa y la cristiandad¹⁵

Así como la cristiandad no posee una historia continua e ininterrumpida, así tampoco es posible identificar un punto de vista unificado sobre la “risa cristiana”. Son muchas las formas de entender la risa en diversos momentos y cultos. Incluso si prescindimos de las formas que hoy se consideran heréticas y si sólo nos apegamos a los libros que hoy forman el canon bíblico, nos enfrentaremos a muy diversas posturas en torno al fenómeno de la risa¹⁶.

El *Antiguo testamento* es insospechadamente rico en este sentido, pues diversos personajes aparecen riendo, se emiten juicios morales tanto positivos como negativos acerca del humor y en muchos versículos se vierte una buena cantidad de comicidad que desgraciadamente se pierde en las traducciones o pasa desapercibida bajo una lectura excesivamente seria. De estos episodios cabe destacar la escena en que Raquel se sienta sobre los ídolos de su padre para esconderlos (*Génesis* 41.14-42), y el de la burra de Balam, que es la única que puede ver al ángel de Yahvé e incluso se burla de su amo por ello (*Números* 22.20-31)¹⁷.

En hebreo existen dos palabras distintas para nombrar la risa. La primera es: “sakhaq, happy, unbridled laughter” y la segunda es “laag, mocking, denigrating laughter” (Le Goff 48). Esta distinción lingüística separa la risa de la alegría de la del escarnio. El episodio más representativo de la risa de felicidad, es el de Sara y Abraham, cuando les es anunciado que serán padres a pesar de su avanzada edad:

Entonces Abraham cayó sobre su rostro, y se rio, y dijo en su corazón: ¿A hombre de cien años

¹⁵ A menos que se indique lo contrario, en este capítulo las citas de la *Biblia* han sido tomadas de la versión española de la *Jubilee Bible 2000*. La consulta de ha hecho a través de <<https://www.biblegateway.com>>

¹⁶ Para un estudio del humor desde una perspectiva teológica v. Thiede, Werner, *Das verheissene Lachen*.

¹⁷ Padró hace una lista extensa de chistes bíblicos en “Perlas de humor en el AT”.

ha de nacer hijo? ¿Y si Sara, ya de noventa años, ha de dar a luz? (Génesis 17.17).

Y más adelante:

Y Abraham y Sara eran viejos, entrados en días: y a Sara le había cesado ya la costumbre de las mujeres. Se rio, pues, Sara entre sí, diciendo: ¿Después que he envejecido tendré deleite? Así mismo mi señor es ya viejo. Entonces el SEÑOR dijo a Abraham: ¿Por qué se ha reído Sara diciendo: ¿Será cierto que he de dar a luz siendo ya vieja? ¿Por ventura hay para Dios alguna cosa difícil? Al tiempo señalado volveré a ti, según el tiempo de la vida, y Sara tendrá un hijo. Entonces Sara negó diciendo: No me refí; porque tuvo miedo. Y él dijo: No es así, porque te reíste (Génesis 18.11-15).

El nuevo hijo será llamado Isaac, nombre que deriva precisamente de la palabra para risa positiva o *sakhaq*. De esta forma, la historia de Israel se inicia con una broma divina (Hyers 10). La risa representa el contacto afortunado entre el mundo humano y el divino. Por lo tanto, la risa es la manifestación de esa dicha que sólo puede ser provocada por la comunión con dios, esa dicha que sólo da el milagro, y que en este caso es la bendición del hijo varón recién anunciado. Esto entra en consonancia con otros versículos donde la risa es sinónimo de bienestar, júbilo y alegría ultraterrena. La risa es la expresión máxima allí donde el gozo sobrepasa lo meramente humano.

Otro libro lleno de humor es el de Jonás. Varios intérpretes han señalado la importancia del personaje principal de este relato por su similitud con Jesús, pues pasó tres días en el vientre de la ballena. Se trata de una narración que prefigura la de la resurrección y que se explica a través de funciones corporales: ser tragado y posteriormente vomitado en la playa. Un elemento ridículo es que, a pesar de formar parte de los libros proféticos, sólo se hace una predicción: “De aquí a cuarenta días Nínive será destruida” (*Jonás* 3.4). Predicción que jamás se cumple, por lo que es un profeta no-profético, tal como señala Hyers (92). Al final del relato, Jonás se muestra evidentemente desesperado y molesto porque Yahvé no cumplirá su profecía, a lo que responde el dios: “¿y no tendré yo piedad de Nínive,

aquella gran ciudad donde hay más de ciento veinte mil hombres que no saben discernir entre su mano derecha y su mano izquierda, y muchos animales?” (*Jonás* 4.11). Esta es la frase que cierra el libro y lo hace con una broma de humor negro, ya que lo que podría ser un grandilocuente discurso sobre el arrepentimiento de los ninivitas o sobre el perdón, queda trivializado por esa última referencia a los animales. Tal parece que son éstos, y no las almas de los pobladores, los que ameritan su misericordia. Se establece una relación entre el humor y el perdón, en oposición a la destrucción, más propia de la cólera divina.

La risa tiene connotaciones negativas cuando está relacionada con el escarnio y la burla, tal como consigna el salmista: “Bienaventurado el varón que no anduvo en consejo de malos, ni estuvo en camino de pecadores, ni se sentó en silla de burladores” (*Salmos* 1.1). No faltan ejemplos en que el escarnio se hace acreedor a una pena mayúscula, como cuando Agar e Ismael son desterrados debido a que este último se burla de Isaac: “Y vio Sara al hijo de Agar la egipcia, el cual ésta le había dado a luz a Abraham, que se burlaba” (*Génesis* 21.9). El escarnio puede ameritar incluso la muerte, como sucede con los niños que se burlan de Eliseo:

Después subió de allí a Bet-el; y subiendo por el camino, salieron los jóvenes de la ciudad, y se burlaban de él, diciendo: ¡Calvo, sube! ¡calvo, sube! Y mirando él atrás, los vio, y los maldijo en el nombre del Señor. Y salieron dos osos del monte, y despedazaron de ellos cuarenta y dos muchachos (*2 Reyes* 2.23-24).

La burla no sólo aparece como una acción que se lleva a cabo en el presente, sino también como una amenaza que culminará en el futuro: “también yo me reiré en vuestra calamidad, y me burlaré cuando os viniere lo que teméis” (*Proverbios* 1.26); “Y Él escarnecerá de los reyes, y de los príncipes hará burla; Él se reirá de toda fortaleza, y amontonará polvo, y la tomará” (*Habacuc* 1.6); y “El que mora en los cielos se reirá; El Señor se burlará de ellos” (*Salmos* 2.4). En todos los casos anteriores, la risa de Yahvé representa la alegría del triunfo

sobre el oponente a la vez que su denigración, y es una forma legítima de la burla porque se relaciona con el justo castigo a los enemigos.

La risa puede ser signo de vanidad, necedad o estupidez, ejemplo de ello es cuando los yernos de Lot creen que la próxima destrucción de Gomorra es una broma: “Entonces salió Lot, y habló a sus yernos, los que habían de tomar sus hijas, y les dijo: Levantaos, salid de este lugar; porque el Señor va a destruir esta ciudad. Mas fue tenido como burlador en ojos de sus yernos” (*Génesis* 19.14).

Y en el *Eclesiastés* se afirma que es preferible la tristeza y la seriedad que la risa y la locura. Este versículo prefigura el tratamiento que la risa recibirá en el *Nuevo testamento*:

Mejor es el pesar que la risa; porque con la tristeza del rostro se enmendará el corazón. El corazón de los sabios está en la casa del luto; mas el corazón de los locos, en la casa del placer. Mejor es oír la reprensión del sabio, que la canción de los locos. Porque la risa del loco es como el estrépito de las espinas debajo de la olla. Y también la risa o la prosperidad del loco es vanidad. (*Eclesiastés* 7.3-6).

En el libro de Job se conjuntan varias concepciones de la risa. Como es bien sabido, este personaje es un fervoroso creyente, y el diablo, envidioso de esto, habla con Yahvé y le explica que Job lo ama sólo porque lo ha favorecido. Entonces Yahvé decide demostrar lo contrario y priva a su siervo de sus riquezas y su familia. Una de las formas en que aparece la risa en este relato es como la promesa de la alegría suma: “Aun llenará tu boca de risa, y tus labios de gritos de alegría.” (*Job* 8.21). Y unos versículos más adelante se plasma su capacidad de provocar dolor, incluso por parte de Yahvé a sus propios creyentes: “Si un azote mata de repente, él se ríe del sufrimiento de los inocentes” (*Job* 9.23)¹⁸. Esta clase de burla se hace comprensible en el contexto del libro de *Job*, pues este personaje fiel es sometido a

¹⁸ Se trata de un versículo controversial que ha recibido las más diversas traducciones, algunas de las cuales disminuyen o incluso invierten el sentido del texto. La versión citada aquí es la de *Reina Valera* 1995. En contraste, la *Jubilee 2000*, de donde he tomado las otras citas de este estudio, me parece que es un ejemplo de las que alteran hasta su opuesto el sentido: “y no se ría de la prueba de los inocentes” (*Job* 9.23).

gran cantidad de sufrimientos con el único propósito de probar su fe. Pero su uso más interesante es, sin duda, la actitud de risa que debe tener el creyente frente a las calamidades: “De la destrucción y del hambre te reirás” (*Job* 5.22). En este caso, la risa brota de una fe inamovible que muestra su superioridad ante la tragedia, incluso aquella que es provocada por una prueba divina. Job pasa así de un polo a su opuesto: su júbilo y prosperidad son el motivo para la prueba -o el escarnio- divino. Posteriormente, ya sumido en la desgracia, su risa de creyente fiel que desprecia la calamidad es el motivo para pasar de nuevo a lo alto y a la risa de júbilo.

Después de la multiplicidad de formas que adquiere en el *Antiguo testamento*, en el *Nuevo*, la risa tiene un carácter marcadamente negativo. En Lucas, la risa se mantiene como sinónimo de bienestar: “Bienaventurados los que ahora tenéis hambre; porque seréis saciados. Bienaventurados los que ahora lloráis, porque reiréis.” (*Lucas* 6.21). Sin embargo, unos versículos más adelante se deja ver que es sólo apropiada para el más allá, mientras que en esta vida lo correcto es el sufrimiento: “¡Ay de vosotros, los que estáis hartos! Porque tendréis hambre. ¡Ay de vosotros, los que ahora reís! Porque lamentaréis y lloraréis.” (*Lucas* 6.25). Y la diversión provocada por bufones y necedades está explícitamente prohibida: “ni palabras deshonestas, ni necedades, ni truhanerías, que no convienen; sino antes bien acciones de gracias.” (*Efesios* 5.4). Sin embargo, la risa positiva no desaparece del todo ni tampoco los pasajes con humor; ejemplos de ello son la incapacidad de Pedro para caminar sobre el agua (*Mateo* 14.24-33) y la hipérbole empleada por Jesús en el siguiente versículo: “Y ¿por qué miras la mota que está en el ojo de tu hermano, y no echas de ver la viga que está en tu ojo?” (*Mateo* 7.3)¹⁹

¹⁹ Para un análisis extenso sobre el humor en el *Nuevo Testamento*, ver el capítulo correspondiente en Darden (39-59).

Durante la Edad Media los Padres de la Iglesia y los autores escolásticos tuvieron una visión predominantemente negativa de ella²⁰. Biebnecker se explica este fenómeno porque prevalece la visión de Jesús como víctima de la risa de escarnio (208). Y es que la impresión que queda de la risa después de la lectura de los evangelios es que se trata de una herramienta de dolor. Por ejemplo, Mateo narra con especial atención los detalles del escarnio que recibe Jesús con la corona de espinas, el cetro de caña y las alabanzas irónicas que le lanzan:

Y desnudándole, le echaron encima un manto de grana; y pusieron sobre su cabeza una corona tejida de espinas, y una caña en su mano derecha; e hincando la rodilla delante de él, le burlaban, diciendo: ¡Hallas gozo, rey de los Judíos! Y escupiendo en él, tomaban la caña, y le herían en su cabeza. Y después que le hubieron escarnecido, le desnudaron el manto, y le vistieron de sus vestidos, y le llevaron para colgarle en el madero” (Mateo 27.27-31).

Durante la Edad Media predomina una gran sensibilidad al escarnio, lo que, por añadidura, le da un matiz despreciable a la risa. Además, como señala Roncero:

los primeros Padres de la Iglesia rechazan la risa, ya que esta viene provocada por el mundo, que es uno de los enemigos del hombre, y en la concepción cristiana del *contempus mundi* se rechaza todo aquello que rechaza al hombre de la salvación (“Humor” 298).

A esto se debe que en las altas cúpulas de la Iglesia no se hayan realizado aportaciones significativas a la teoría del humor; que haya surgido el debate de si Cristo había reído o no; que cobrara fuerza el mito de los agelastas (personas que nunca han reído) y que se impusiera la norma de dejar de reír ciertos días o reír poco. Sin embargo, Darden señala que “the unquenchable joy that bubbles up in the human spirit wasn't totally eradicated during these

²⁰ La visión negativa de la risa por parte de la Iglesia no se limita sólo a este periodo; según Morreal: “Dualism worked against the comic vision, by making the human body into something base, something that opposed what a human being really was, something to be transcended. That evaluation, which had started with St. Paul, was behind the championing of celibacy, Christian monasticism, and later Puritanism, all of which were anti-comic” (cit. por Darden 61). Sobre la concepción eclesiástica de la risa v. Cándano “La seriedad medieval” en *La seriedad y la risa* p. 25 y ss. Curtius “La Iglesia y la risa” en *Literatura europea y Edad Media latina II*, p. 598 y ss. Y el artículo de Biebenecker “A small history of laughter”.

grim days, despite the best efforts of St. John Chrysostom, St. Augustine, and Tertullian” (65).

Es necesario tomar en cuenta que es muy diferente lo emitido por los distintos estratos eclesiásticos. Sería errónea la visión de una Iglesia idéntica a sí misma en todos y cada uno de sus niveles. Al contrario, los estratos bajos, que son casi el pueblo raso, utilizaban la risa de forma diferente a san Agustín. Curtius señala que en la postura de la Iglesia frente a la risa: “hay una variedad de conceptos que nos abre interesantes perspectivas histórico culturales” (598). Por lo tanto, es necesario tratar cada nivel por separado.

A pesar de su marcada seriedad, la risa no se rechazó por completo ni siquiera en los estratos más altos. En la regla de san Benito se acepta implícitamente la risa moderada (Curtius 599). Y Santo Tomás de Aquino recupera en la *Suma teológica* el concepto de eutrapelia de Aristóteles (II-II.168). De acuerdo a Jiménez, para el Aquinate, ésta no es una cuestión menor puesto que: “a lo largo de su obra vemos que lo lúdico aparece en 173 sentencias” (Jiménez).

San Atanasio, elogia la sal del discurso de san Antonio, siguiendo las palabras de Pablo a los Colosenses (Curtius 599). Las polisémicas palabras de Pablo son las siguientes: “sermo vester semper in gratia sale sit conditus ut sciatis quomodo oporteat vos unicuique respondere” (*Colosenses* 4.6)²¹. Este fragmento es capaz de suscitar múltiples interpretaciones porque en la tradición judeocristiana la sal tiene connotaciones de purificación y comunión. Por otra parte, si nos atenemos a la tradición latina, es necesario recordar que, como escribe Quintiliano, la palabra sal (*sale*) se usa con gran frecuencia para

²¹ Versión latina de la *Vulgata*. La traducción de *Jubilee Bible 2000* es la siguiente: “Sea vuestra palabra siempre con gracia, sazonada con sal; para que sepáis cómo os conviene responder a cada uno” (*Colosenses* 4.6).

designar al humor²². Justamente con esta palabra (*salsa*) califica Cicerón a bromas y chistes: “haec scilicet bona dicta quae salsa sint” (219)²³. Y es notable lo cerca que el versículo de Pablo se encuentra de la doctrina ciceroniana de que es preferible emplear el humor para responder que para atacar: “o porque todos admiran la agudeza, basada con frecuencia en una sola palabra, máximamente del que responde” (Cicerón 236). En este versículo es posible que exista influencia del pensamiento grecolatino, aunque resulta imposible saber si ya estaba presente en Pablo; si se introduce gracias a San Jerónimo, el traductor de la Vulgata; o si es un rasgo de la recepción de San Atanasio.

La risa de júbilo, esa que embarga a Job, está bien vista y es elogiada por san Gregorio y Pero López de Ayala (Giles 3). Y es notable que el hecho más importante para cualquier cristiano, la resurrección de Jesús, sea considerado una burla: “Early church fathers such as Augustine, Gregory of Nyssa and even John of Chrysostom mused that God played a practical joke on the devil by raising Jesus from the grave” (Darden 4). De acuerdo con Muchembled es común en la Edad Media la imagen del diablo engañado, pues: “tranquilizaba a aquellos que lo ponían de esta manera en escena” (26).

Burke (Popular 272) señala que un verso del *Magnificat* se ha usado para justificar la inversión carnavalesca: “Quitó los poderosos de los tronos, y levantó a los humildes” (*Lucas* 1.52). En efecto, éste era recitado durante la Fiesta de los locos, llevada a cabo dentro de las iglesias el día de la circuncisión, el primero de enero. En ella se elegía un *Precentor Stultorum* que era destronado al tiempo que se recitaba el citado versículo (Thurston).

La fiesta de la burra (*Festum Asinorum*) era un: “pastime in which all, from the

²² *Sale* es, además y de manera más general: “ese algo que nos despierta la sed para seguir escuchando” (*Quintiliano* 6.3.19), es decir, como un condimento general del discurso.

²³ Gaos traduce: “Sin duda los buenos dichos son estos que son salados”.

dignitaries in the upper stalls of the sanctuary to the humblest among the *esclaffardi*, participated” (Crowley). Tuvo su origen en un sermón burlesco del siglo VI, “Sermo contra judaeos, paganos, et Arianos de Symbolo”, atribuido erróneamente (aunque no sin ironía) a Agustín. En él se destacaba la actuación de Balam y su burra por lo que esta figura pronto adquirió una existencia propia dentro de la Iglesia y en las festividades populares:

At Beauvais the Ass may have continued his minor role of enlivening the long procession of Prophets. On the fourteenth of January, however, he discharged an important function in that city's festivities. On the feast of the Flight into Egypt the most beautiful girl in the city, with a pretty child in her arms, was placed on a richly draped ass, and conducted with religious gravity to St. Stephen's Church. The Ass (possibly a wooden figure) was stationed at the right of the altar, and the Mass was begun (Crowley).

La Pascua era una ocasión de júbilo por lo que era fácil pasar a otros tipos de risa más mundanos. La Iglesia la celebraba de varias formas, como la *risus paschalis*, que consistía en recitar sermones jocosos o incluso burlescos; la bendición de los alimentos prohibidos durante la cuaresma; y la costumbre del clero de jugar a la pelota (Holweck). Finalmente, también se solía elegir obispos niños que gobernaban desde San Nicolás, el 6 de diciembre, hasta el día de los santos inocentes, el 28 (Alston).

Concluiremos diciendo que hay una gran distancia entre las concepciones del humor que aparecen en el *Antiguo* y el *Nuevo testamento*. En el primero hay una visión múltiple en la que se superponen valoraciones tanto negativas como positivas, e incluso formas legítimas de emplear el escarnio. Por otra parte, en el segundo se resaltan los aspectos moralmente indeseables de la risa, de forma tal que el enfoque que se desprende de este texto se aproxima mucho al pensamiento platónico²⁴. La visión basada en el *Nuevo Testamento* es la que tendrá

²⁴ El judaísmo se encontró dominado por los griegos a partir de las conquistas de Alejandro Magno. No es de extrañar que, como sucedió en muchos otros ámbitos durante periodo conocido como judaísmo helenístico, estos cambios en la forma de percibir la risa probablemente están relacionados con la influencia de la filosofía griega.

mayor influencia en las cúpulas eclesiásticas durante la Edad Media. Sin embargo, es necesario remarcar que la risa será despreciada sólo hasta cierto punto, ya que la risa eutrapélica y la de júbilo sí estaban permitidas en los altos estratos eclesiásticos. Por otra parte, en los estratos medios y bajos, la risa era algo común en la Iglesia por la influencia de la cultura popular. Para explicar este fenómeno quiero hacer eco de un concepto fundamental que aparece en los trabajos de Gurevich y Le Goff, el de “internal acculturation” (Gurevich xvi). Esto sucede cuando la cultura dominante, al ser incapaz de eliminar los elementos paganos, los absorbió. No es posible hablar de aculturación porque no se borra una cultura en favor de la otra, sino que ambas -paganismo y cristianismo- se nutren mutuamente. Así, surgen las hagiografías, los sermones, las fiestas y las interpretaciones risibles de la *Biblia* en el seno de la Iglesia misma. La aculturación interna no es sólo privativa de los fenómenos relacionados con el humor, sino que puede extenderse prácticamente a todos los ámbitos de la Edad Media.

El carnaval

En diversas culturas, desde Europa y Asia menor hasta América y Polinesia, se han observado fiestas que buscan propiciar la renovación de los ciclos naturales y la fertilidad²⁵. Bajo su manto se realizan prácticas muy diversas, entre las que se encuentran: la realización de ciertos rituales mágicos, el desenfreno sexual, la violencia y la ingesta de alimentos y bebidas específicos. Estas fiestas permiten la intromisión del caos y de los excesos imposibles durante

²⁵ V. Frazer pp. 484 y ss.

la vida cotidiana y simbolizan una: “creación nueva, una repetición del acto cosmogónico, o sea, la abolición del destino en cuanto ciega fatalidad” (Durand 293). Ellas representan la renovación y, por lo tanto, son inseparables del devenir del tiempo. No es casual que se realicen en momentos específicos que marcan el final o el inicio de un ciclo:

ocurrían muy comúnmente al finalizar el año y estaban por lo común asociadas [...] con alguna de las temporadas agrícolas especialmente con la siembra o la época de la recolección (Frazer 583).

El Carnaval -que en español recibe los nombres de Carnal, Carnestolendas, San Antón y Antruejo, según Caro Baroja (35 y ss.)- pertenece, sin duda alguna, a este linaje de fiestas. Su origen pagano era bien conocido ya por los humanistas del siglo XV (Lindahl, McNamara y Lindow “Carnival”) y sus sucesores. Por ejemplo, Covarrubias escribe:

Tienen un poco de resabio a la gentilidad y uso antiguo de las fiestas que llamaban saturnales porque se convidaban unos a otros y se enviaban presentes, hacían máscaras y disfraces tomando la gente noble el traje vil de los esclavos, y los esclavos por ciertos días eran libres y no reconocían señor (“Antruejo”).

Pero debido a que las celebraciones de renovación se pueden hallar desde la noche de los tiempos hasta la actualidad²⁶, y en muchos pueblos alrededor del mundo, es necesario hacer una delimitación del Carnaval y destacar sus características específicas.

El Carnaval surge como tal en la Edad Media, y tiene un primer periodo de gestación:

Between the eight and twelfth centuries the old naturalistic religious practices, which certainly never ceased to exercise their hold on people's imaginations, reclustered at a number of points in the Christian liturgical calendar (Lindahl, McNamara y Lindow “Carnival”).

A partir del siglo XIII, las menciones al Carnaval se hacen cada vez más frecuentes por lo

²⁶ Siguen vigentes prácticas carnavalescas como los ritos michoacanos con bufones que ha estudiado Radetich. Algunas otras manifestaciones han mantenido incluso el nombre, como los carnavales de Veracruz y de Río de Janeiro o los vacacionistas de Mardi grass. Incluso en los países más industrializados, esta clase de celebraciones mantienen un halo sagrado de transformación y renovación, como el *Burning man*, llevado a cabo en el desierto de Nevada.

que este momento se ha señalado como su inicio. En cuanto a su delimitación espacial, la documentación que se conserva nos permite saber que durante la Edad Media se celebraba en toda Europa, el este de Rusia y el norte de los Balkanes (Lindahl, McNamara y Lindow “Carnival”). Según Burke, sus manifestaciones eran moderadas en las zonas del norte, como Inglaterra y Escandinavia, y muy fuertes en toda la zona del mediterráneo, principalmente en España, Italia y Francia (*Popular* 271).

Otra de las características particulares del Carnaval es su vínculo con el cristianismo. Algunos antropólogos, en especial los funcionalistas, han querido reducir al Carnaval a una válvula de escape y, por lo tanto, a un simple mecanismo para perpetuar la cultura oficial. En este tenor, Caro Baroja sostiene que es una especie de excrecencia de la cristiandad, es decir, que los propios rigores de ésta condujeron a la creación de formas de liberación momentánea:

el Carnaval (nuestro Carnaval), quiérase o no, es un hijo (aunque sea hijo pródigo) del cristianismo; mejor dicho, sin la idea de la Cuaresma (Quadragesima) no existiría en la forma concreta en que ha existido desde fechas oscuras de la Edad Media europea (Caro 31).

Sin embargo, la cristiandad no puede aclarar por sí misma, como por oposición, la riqueza y complejidad del Carnaval que, como ya se ha visto, está en consonancia con rituales más antiguos. Por otra parte, por sí solos, éstos tampoco explican la totalidad de los fenómenos carnavalescos. Nos encontramos frente a la necesidad de aunar dos facetas distintas pero inseparables del Carnaval: por un lado, su vínculo con religiones y ritos paganos y, por el otro, su estrecha relación con el cristianismo. Es precisamente esta dicotomía la que nos permite acercarnos a su esencia: la perpetua e irresoluble tensión que surgió cuando las costumbres paganas entraron en contacto con la religión cristiana. Más adelante abundaré en esta relación de sincretismo y tensión. Ahora veamos en qué consiste.

Detrás de la forma de determinar las fechas de las celebraciones carnavalescas, subyace una concepción del tiempo muy diferente a la que poseemos hoy en día, cuando la consulta de relojes y calendarios ha hecho de éste casi una abstracción numérica. En épocas pasadas, en cambio, el fluir temporal regía los cuerpos y las labores humanas, mismas que variaban enormemente desde la exuberancia de la primavera hasta la severidad del invierno. El paso de las estaciones conllevaba una modificación de las actividades necesarias para la supervivencia y determinaba la ingesta de alimentos y los momentos adecuados para la siembra, la cosecha y la engorda de ciertos animales. Hoy en día, estos cambios siguen siendo perceptibles, pero son menos evidentes. Por ejemplo, la entrada de la primavera es más una fecha marcada en el calendario con un color distinto que una modificación de las labores cotidianas y la llegada del invierno sólo implica subir la calefacción y usar ropa abrigadora. Además, las nuevas técnicas de producción y almacenamiento han permitido llevar prácticamente la misma dieta a lo largo de todo el año. En cambio, la vida en la antigüedad dependía de la adaptación a las exigencias de cada estación, por lo que había un sentido mucho más profundo y sagrado del paso del tiempo. Así se explica la profusión e importancia de fiestas, entre ellas el Carnaval, que coinciden con la llegada de un nuevo ciclo. No se trata de un mero “día especial” en el calendario, sino de un momento marcado a nivel cósmico por eventos astronómicos y estacionales y a nivel personal por una modificación de las pautas vitales de comportamiento. Además, una celebración como el Carnaval no sólo *sucede* en una determinada fecha, sino que, mediante rituales mágicos, garantiza que siga habiendo fechas, propicia la regularidad de los ciclos y la benevolencia de las estaciones. El Carnaval es un momento de umbral que permite no sólo la conexión de un periodo con otro, sino también del ser humano, a través de rituales mágicos, con el cosmos.

Como atestigua el sitio arqueológico de Aberdeenshire²⁷, ya desde el mesolítico se medía el paso del tiempo escrutando los movimientos del sol y la luna. La relevancia del sol en las cuentas calendáricas es evidente puesto que sus revoluciones determinan la duración del año, los solsticios, los equinoccios y el cambio de las estaciones. Por su parte, el segundo astro más grande del firmamento, la luna, tiene influencia sobre las mareas y los patrones reproductivos y migratorios de muchas especies tanto animales como vegetales. Además, las fases de la luna, al ser regulares y de fácil observación, permiten el conteo preciso del tiempo. Aunque desde la prehistoria se conocían técnicas de elaboración de calendarios basadas en estos dos astros, ciertas culturas se decantaron por el uso de uno u otro. Así, mientras que el calendario romano era solar, el hebreo era lunar, y al conjugarse en la Edad Media ambos sistemas se provocó que existieran: “dos días de año nuevo, dos fiestas de renovación [...] la Navidad solar y la Pascua lunar” (Durand 296). Estos dos momentos son de gran importancia para comprender la temporalidad del Carnaval. A continuación, se explicará cómo se determinan las fechas de inicio y fin de esta celebración.

Caro Baroja recoge hasta ocho concepciones distintas sobre su inicio y duración en España. Algunas de ellas lo restringen a los tres días anteriores al Miércoles de Ceniza, mientras que otras consideran que puede comenzar en diferentes fechas de diciembre, enero y febrero, como san Blas, san Antonio, la Candelaria, Reyes, el primer día del año y, por supuesto, Navidad (Caro 44 y ss.). En general, podemos afirmar que todo el periodo que va de Navidad a Cuaresma es carnavalesco y que dentro de él existen algunos días que registran especiales picos de intensidad.

²⁷ Aberdeenshire es una localidad escocesa donde fue hallado un monumento creado hace más de diez mil años por cazadores y recolectores que, de acuerdo con Gaffne, mimetiza los meses lunares y señala el solsticio de invierno.

Para un lector actual puede resultar chocante que una fiesta de origen pagano de liberación sexual y gula inicie en Navidad. Sin embargo, este aparente contrasentido se aclara si se toma en cuenta el significado astronómico y cultural de esta fecha. Navidad se celebra en el solsticio de invierno, día que tiene la peculiaridad de poseer el menor número de horas de sol de todo el año. Además, a partir de este momento, las horas de luz solar comienzan a hacerse cada vez más prolongadas, por lo que simbólicamente representa el triunfo de la luz sobre la oscuridad. Aquí es necesario recordar que en los Evangelios jamás se consigna la fecha del nacimiento de Cristo y que fue también hasta el primer Concilio de Nicea, en el año 325, que se fijó en el 25 de diciembre con la finalidad de transformar las celebraciones paganas en una cristiana. En especial se buscaba sustituir una de ellas: la *Saturnalia*, celebrada del 17 al 23 de diciembre, rito de renovación destinado a recordar los tiempos dorados del reinado justo e igualitario de Saturno. Durante estos días, los esclavos eran servidos por los amos y se echaban surtes para elegir al que sería el rey de las burlas, al que se le permitiría gozar de cuantos placeres quisiera, pero que al final sería sacrificado (Frazer 581-82). No es extraño, por lo tanto, que Navidad, al haberse implantado sobre una celebración pagana, conserve algo de su esencia primigenia.

Por otra parte, el Carnaval finaliza con su día más emblemático, el Martes Gordo o Martes de Carnaval. Pero determinar el momento en que ocurre es un poco más complejo ya que no es una fecha fija, sino que se halla en relación con varios factores, como el inicio de la primavera, las fases de la luna y la Cuaresma.

En la actualidad, la estación florida comienza oficialmente con el equinoccio, el 20 o 21 de marzo. Pero en la Antigüedad se realizaba un cálculo aproximativo que tenía que ver en gran medida con las fases de la luna y donde el periodo de 40 días era sumamente importante:

No se comprendería qué es el Carnaval sin partir de esta antiquísima figuración del tiempo, conocida tanto por los campesinos de Francia como por los habitantes de cualquier aldea húngara. Es precisamente una segmentación del tiempo en secciones de 40 [días] donde se inscriben las fechas del Carnaval y donde se abre el campo de su comprensión (Gaignebet 13).

Gaignebet llama a esta “figuración” una forma popular de entender el tiempo, opuesta a las formas cultas que lo dividen en meses o periodos de 30 días. Los 40 días es el periodo que dura una lunación y media²⁸. Por lo tanto, la Candelaria, del 2 de febrero o cuarenta días después de Navidad, es una fecha clave que vino a sustituir otro rito pagano de renovación: “desde el siglo VII los primeros autores que han evocado esta fiesta [Candelaria] reconocen que su objetivo era, sobre todo, en los ritos, reemplazar en Roma a la fiesta de las Lupercales” (Gaignebet 14). Además, según la leyenda, en este momento y después de su periodo de hibernación, el oso salía para determinar cuándo sería el comienzo de la primavera:

se afirma que el 2 de febrero el oso (o cualquier otro animal hibernante o incluso el hombre salvaje) sale de su cubil con el fin de examinar qué tiempo hace. Si está claro, el oso vuelve a su guarida; es señal de que el invierno durará todavía 40 días, prolongándose hasta alrededor del 10 de marzo. Si por el contrario está oscuro, el oso sale sin más de su cubil, y da así la señal de que el invierno ha terminado (Gaignebet 13).

Se dice que el pedo del oso -habría que agregar también a otros animales hibernantes y al hombre salvaje- marca el inicio de ésta (Lindahl, McNamara y Lindow “Carnival”). Y hasta la actualidad, en este día se sigue celebrando a la marmota en países anglosajones, y con base en estos pequeños mamíferos se continúan realizando predicciones sobre el cambio estacional.

Aunque en un principio el Carnaval se calculara con base en estas observaciones, sus fechas se acabaron adaptando a la Cuaresma -calculada según el *Computus*-, de gran importancia para la cristiandad pues es un periodo de abstinencia, luto y rigor. La colindancia

²⁸ El número 40 es importante para diversas culturas. Para las religiones del Libro, cuarenta tiene el símbolo de purificación y meditación: cuarenta fueron los años que vago el pueblo de Israel en el desierto y cuarenta los días que pasó Cristo en el desierto. Cabe señalar que también es importante para Pitágoras.

temporal entre Carnaval y Cuaresma agudiza aún más la oposición que existe entre ellas, tal como plasma el refrán: “Alegrías, antruejo, que mañana serás ceniza” (Correas). Al respecto, Burke escribe que: “Whatever was lacking in Lent was naturally emphasised in Carnival” (*Popular* 267).

Podríamos decir que, en un sentido astronómico y estacional, el periodo carnavalesco comienza en el solsticio de invierno y termina con la primera luna nueva de la primavera. En términos cristianos, estas fechas corresponden a Navidad y Cuaresma. Como se ha mencionado anteriormente, dentro de este periodo hay días, los que serán vistos a continuación, con mayor actividad carnavalesca.

El 28 de diciembre se celebra a los santos inocentes masacrados por Herodes, y también el de la fiesta de los locos. Este día era elegido un obispo burlesco que iba por las calles seguido de una congregación que realizaba cosas al revés, como usar vestidos de mujer y maldecir a la gente. En algunos sitios se acostumbraba instaurar un obispo niño (Burke *Popular* 272 Alston). También eran de tono carnavalesco los doce días de Navidad; según Burke, son un gran momento para comer, beber y poner al mundo de cabeza, pues el mismo nacimiento de Jesús en un pesebre así lo sugiere (*Popular* 273). En este tono burlesco se puede entender que san José sea con frecuencia un personaje cómico, quien, de acuerdo con Alberti, ha sido representado en el arte renacentista como un hombre feo, judío, codicioso, pequeño y cornudo (150). Pero la imagen ridícula de José ya se encuentra desde la Edad Media (Tietze-Conrat 48-49), algo que se puede apreciar en el panel de la Natividad de Konrad van Soest con un José en una postura ridícula y desentendido del nacimiento (fig. 1). Y en un poema de Nicolás de Valencia recogido en el *Cancionero de Baena* se lee:

Señor nos auemos que muger casada
que tenga marido maguera cuytado

que biua con el muy desconsolada
sy quier tomar a otro que faze pecado
& yo sobre esto tengo maginado
que non faz pecado nin comete error
pues que lo fizo dios nuestro señor
al santo Joseph que era desposado (PN1 485 vv. 8-16).

En año nuevo se intercambiaba la ropa entre hombres y mujeres (Burke 273). Y ya en febrero, durante los primeros días de este mes, se recuerda a varias santas que tienen que ver con la leche: el primero, santa Brígida, que hincha las ubres de las vacas; el dos, Nuestra Señora, que ofrece un abundante chorro de su pecho a san Bernardo²⁹; el tres, las siete mujeres mártires que acompañan a san Blas y de cuyas llagas brota leche resplandeciente; y el cinco, santa Águeda, mártir a la que arrancaron los pechos (Gaignebet 10). Según Burke, este día se realizaba un ritual que involucraba la inversión de género, y, por lo tanto, las mujeres daban órdenes a los hombres (*Popular* 273).

Febrero es rico en fiestas de renovación, muchas de las cuales descienden de festividades romanas. De hecho es posible que el nombre de este mes provenga precisamente de las *februa*, que eran las tiras de cuero extraídas de perros y machos cabríos sacrificados en las lupercales. Este festival se hacía en honor a Lupercus: “un dios campestre, al que se le atribuye procurar fecundidad a los campos y guardarlos contra todo accidente” (López-Cuervo). Fue él quien, transmutado en loba, amamantó a los gemelos Rómulo y Remo, por lo que en su celebración se reúnen los significados de la fundación de Roma y la fertilidad. Al finalizar los sacrificios: “se presentaban delante del altar dos jóvenes a los que el sacerdote manchaba [en] sus frentes con la sangre del animal, momento en que los ungidos debían reír”

²⁹ El tema de dar leche a un adulto es fue retomado por Holbein para ilustrar las páginas del Elogio de la locura de Erasmo (fig. 2).

(López-Cuervo). Después de esta risa ritual, los Lupercos salían desnudos o ataviados con cueros de animales y golpeaban a todos los pobladores con las *februa* para purificarlos, pero sobre todo a las mujeres para que fueran fértiles. La fertilización apotropaica mediante el flagelo perduraría hasta la Edad Media aunque con vergas de toro o vejigas de cerdo. Las lupercales serían censuradas por el papa Gelasio (pontífice de 492 a 496) y finalmente cristianizadas, como muchas otras fiestas: “Así ocurrió con las Lupercales, que tras su condena oficial se sustituyó por la fiesta de la Purificación de la Virgen María y su procesión de las candelas” (López-Cuervo). También en febrero, el 18 hay otra fiesta de los locos o *stultorum festa* (Gaignebet 19). Y el 22 es el día de los muertos de la familia, momento en que se acostumbraba llevar alimentos a los cementerios, algo que acabó cristianizándose en un banquete para san Pedro (Gaignebet 19-20).

Arriba se han descrito las celebraciones importantes que se hallan entre Navidad y Cuaresma. Este es el periodo que hasta la fecha se reconoce como carnalesco en sí. Sin embargo, a lo largo de todo el año pueden observarse varias celebraciones que, sin ser carnales tal cual, tienen muchos de sus rasgos y son también fiestas de renovación que evolucionaron a partir de rituales paganos. La principal de ellas es la Pascua, que puede caer en marzo y abril. En los evangelios se relata que la crucifixión se dio durante las celebraciones de la Pascua judía, fiesta que se halla en relación con la luna: “La noche pascual tuvo su origen en la luna llena de primavera, momento en que los pastores se despedían con una comida (cordero, hierbas amargas, pan ázimo), dispuestos a cambiar de lugar de pastos” (Mercabá “Pascua”). Sin embargo, a partir del Concilio de Nicea, el *Computus*, o la forma de determinar esta fecha, perdió su sentido astronómico para ajustarse a otros criterios, como que no se celebrara dos veces el mismo año y que, paradójicamente, no coincidiera con la Pascua judía. Vale la pena recordar que su nombre mismo significa renovación, así que tiene

este talante ya desde su origen judío:

la palabra griega pascha (en castellano pascua) es traducción del arameo phasha y del hebreo pesah, que significan «paso» o «tránsito». Así se emplea en el evangelio de San Juan (13,1): «Habiendo llegado la hora de pasar de este mundo al Padre...». Naturalmente, el «paso» pascual significado no es cambio de lugar, sino transformación de existencia. Es existir de un modo nuevo (Mercabá “Historia”).

Aunque no alcanza la intensidad del Carnaval, el periodo de la Pascua³⁰: “is rich in festival activity involving fertility and renewal of the growing earth” (Lindahl, McNamara y Lindow “Festivals”). Se realizaban prácticas carnavalescas: se quemaban efigies, las personas se arrojaban agua y huevos entre sí, se daban latigazos de la fertilidad y se encendían hogueras³¹. Era un momento de gozo y risa incluso para las cúpulas eclesiásticas que, como se ha señalado antes, incluso podían considerar la resurrección una broma que se le había jugado al diablo (Darden 4).

La identidad de la Pascua y el Carnaval es clara. Incluso en el libro del Arcipreste de Hita, después de la Cuaresma, todo el mundo sale a recibir de nuevo a don Carnal y don Amor:

Vigilia era de Pascua, abril çerca pasado:
el sol era salido, por el mundo rrayado;
fue por toda la tierra grand rroído sonado
de dos enperadores que al mundo han llegado.

Estos dos enperadores Amor e Carnal eran:
a resçebir los salen quantos que los esperan;
las aves e los árboles noble tiempo averan;
los que a Amor atienden sobre todos se esmeran. (cc. 1210-11).

³⁰ Acaso en este sentido, de similitud pero de menor intensidad, sea posible interpretar el refrán: “Antruejo, buen santo, pascua no tanto”, que Gonzalo de Correas recoge. Este otro deja ver analogía entre Pascua y Carnaval: “Pascua de antruejo, Pascua bona, quanto sobra á mi señora, tanto dona”.

³¹ Frazer describe la Pascua en varios sitios de su obra. Remito a él para descripción más cabal, principalmente a las páginas 73 y ss. y 112 y ss.

Otros momentos con talante carnavalesco son las festividades de mayo, especialmente la del primer día de este mes, cuando hombres y mujeres pasaban una noche de libertad sexual en el bosque (Burke *Popular* 274 Gaignebet 27); la fiesta de san Juan, el 21 de junio, es decir en el equinoccio de verano, celebrada encendiendo hogueras; la asunción de la Virgen, el 15 de agosto, que vino a sustituir el culto a Diana (Frazer 13) y que igualmente tiene un trasfondo de fertilidad; finalmente san Bartolomé y san Martín, del 25 de agosto y del 11 de noviembre, respectivamente, y relacionadas ambas con la comida y la bebida (Burke *Popular* 277).

Pero incluso a este calendario ampliado, habría que sumar toda clase de celebraciones y festejos, desde ejecuciones hasta coronaciones, matrimonios y victorias, pues, según Burke, el espíritu carnavalesco es distintivo de la cultura popular de la Edad Media (*Popular* 277).

En todas estas celebraciones se realizaban ritos que, aunque con ciertas variaciones, son más o menos constantes a lo largo de tiempo y la geografía. La célebre pintura *El combate entre don Carnaval contra doña Cuaresma* de Bruegel (fig. 3) es una buena forma de aproximarse a ellos pues los resume magistralmente. En primer plano se aprecia un desfile encabezado por un personaje rechoncho, con una prominente erección, montado sobre un tonel de vino y enarbolando una lanza con partes de cerdos. Él es la efigie misma del Carnaval y resume sus características de sexualidad, renovación y abundancia³². Debajo de él se ven cáscaras de huevos, pues era una costumbre lanzárselos mutuamente. En multitud de culturas, el huevo representa la inmortalidad, la resurrección y el germen de la vida (Cirlot “Huevo”). También, a sus pies se ven naipes, pues estaba permitido jugar, y esto mismo es lo que hacen con los dados los que se encuentran en la esquina inferior izquierda. La multitud que va en

³² En tiempos antiguos, este rey de las burlas era sacrificado al finalizar el Carnaval; en la Edad Media se quemaba un pelele o muñeco que lo representaba.

el desfile lleva velas puesto que el fuego también es símbolo de renovación y era común en Carnaval en todas sus escalas; Correas recoge un refrán al respecto: “La noche de antruejo, se me tostó el pellejo”. Varios portan máscaras con rasgos que aluden a la sexualidad, la locura y lo grotesco. En algunos sitios estas máscaras tenían narices enormes que recuerdan al falo. Además, al ocultar el rostro, la máscara permite asumir una identidad distinta, lo que la convierte en una parte esencial del Carnaval pues su portador puede actuar con libertad y hasta impunidad.

Junto al tonel de vino alguien lleva una zambomba o *rommelpot*³³, instrumento musical que consiste en un recipiente cuya boca está cubierta con una vejiga atravesada por un palo. Se lo hace sonar frotando este último con un paño, lo que produce cómica música que se asemeja a un pedo o al guarrido de un cerdo. Otro instrumento característico es la gaita pues su sonido se produce gracias al aliento. Y es que todo lo relacionado con los soplos: fuelles, vejigas y pedos, es eminentemente carnalesco. Forman parte de rituales apotropaicos para solicitar vientos favorables, al mismo tiempo que simbolizan la circulación del aliento vital (fig. 4). Con esta intención se comían habas y alimentos flatulentos. Gaignebet no vacila en decir que el Carnaval es una antigua religión conservada por los cordeleros que alude a la circulación de las almas y del neuma:

Todo ocurre, de este modo, en Carnaval, para asegurar en el hombre y fuera de él la misteriosa circulación del pneuma ígneo artífice. Fuelles, vejigas, habas y guisantes, fuego y viento, luna y Pierrots enharinados, pedos de oso y de *Cheval-jupon* [faldellín que representa un caballo], capuchones y cuerda de los colgados, aseguran el mecanismo preciso de los vientos ligados y desligados (Gaignebet 11-12).

En la pintura también aparecen mendigos sin extremidades inferiores que no son otra cosa

³³ En *Autoridades* se lee: “Instrumento rústico usado por lo regular entre Pastores, formado con una piel a modo de tambór, y en ella incluído un palo, que moviendole con la mano, forma un ruido sonoro; pero desapacible, y áspero. Lat. *Raucum tympanum rusticorum*” (“zambomba”).

que leprosos. Al ser diagnosticado alguien con esta enfermedad, era enterrado simbólicamente y después acompañado hasta las afueras de la ciudad, donde a partir de ese momento, viviría en la exclusión y la indigencia, pero al mismo tiempo pasaría a ser un ser mágico y sagrado³⁴. Sin embargo, la exclusión se suspendía justamente en los días de Carnaval: no sólo se les permitía entrar de nuevo a la ciudad, sino que con las sobras de las cuerdas que habían fabricado a lo largo del año se hacían grandes hogueras. Y sobre las hogueras -una de ellas se aprecia al fondo de la pintura de Bruegel- era costumbre bailar alrededor de ellas alzando las piernas para solicitar que las cosechas fueran abundantes. No sería exagerado tomar en cuenta las cualidades psicoactivas del humo que despedían pues el cáñamo es una de las plantas de la familia del cannabis.

Otras costumbres involucran a los cerdos, pues en esta época eran sacrificados para aprovechar la grasa que habían acumulado durante todo el invierno. Las personas se golpeaban con las vejigas de estos animales, rito que tiene que ver con el viento, los soplos y las ventosidades. Muchos bufones se representan justamente con vejigas (fig. 5). Otra de las costumbres era la violencia contra los animales y las personas, como las corridas de toros; apedrear a perros y gatos; atarles vejigas o calabazas en las colas o incluso prenderles fuego. De ahí el dicho: “Como el perro de Escoriza, que huía el antruejo, y volvía el Miércoles de Ceniza” (Correas).

Lo anterior resume algunos de los rituales más extendidos, aunque resulta imposible reflejar en tan pocas líneas el amplísimo folclor carnavalesco³⁵. Es notable que la mayoría de estos ritos se caracteriza por estrategias similares, como mundo al revés y el realismo

³⁴ Foucault ha notado esta dualidad tanto en el loco como en el leproso (16-17).

³⁵ El interesado debe revisar los trabajos de Caro Baroja, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*; Burke, *Popular culture in early modern Europe*; y Gaignebet, *El carnaval. Ensayos de mitología popular*.

grotesco. El poder del Carnaval en tanto que rito proviene en gran medida de la profanación de los símbolos de la cultura oficial mediante la comparación con las funciones corporales y en antiritual.

Como puede verse, hay una inmensa diversidad de ritos y mitos carnavalescos. Muchos de ellos están relacionados con la magia pues solicitan algo, como la fertilidad de los campos o la pureza del lino. Y como ya se ha señalado, ante la imposibilidad de suprimir las tradiciones paganas, se intentó sustituirlas por celebraciones cristianas. Por ejemplo, sobre la creencia de que las almas rondaban la tierra y la consiguiente colocación de veladoras que las representaban, se impuso la Candelaria. Y las fiestas del solsticio de invierno, que representan el triunfo de la luz sobre la oscuridad, se transformaron en Navidad. Lo mismo sucede con multitud de santos³⁶, tanto del periodo carnavalesco como fuere de éste, que fueron impuestos con la intención de hacer olvidar a deidades antiguas. Sin embargo, la esencia pagana no fue suprimida, sino que se acabó mezclando con el cristianismo. Así, de acuerdo con Burke, resulta imposible entender el Carnaval como expresión sólo pagana o sólo cristiana:

What is clear is that carnival is polysemous, meaning different things to different people. Christian meanings were superimposed on pagan ones without obliterating them, and the result has to be read as a palimpsest. The rituals convey simultaneous messages about food, sex, religion and politics (*Popular* 271).

No cabe duda de que en el Carnaval presenta especiales retos para su interpretación.

En la actualidad es casi imposible referirse a las obras de burlas o humorísticas de la época medieval y los siglos posteriores sin hacerlo también al carnaval. Esto se debe a que la

³⁶ Sobre los santos burlescos v. Iglesias Ovejero, "Iconicidad y parodia: los santos del panteón burlesco en la literatura clásica y el folklore".

irrupción del libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, de Mijail Bajtín, representó un parteaguas para de la crítica literaria. Aunque el carnaval había sido ya objeto de análisis de historiadores y antropólogos desde comienzos del siglo XX³⁷, serían las ideas de este teórico las que lo pondrían en el centro del debate de muchas disciplinas. Este libro fue publicado en 1941, sin embargo, la fiebre bajtiniana iniciaría hasta 1967, cuando fue popularizado en el mundo occidental por Julia Kristeva (Bubnova 137). Así, las interpretaciones de Bajtín sobre el carnaval llegaron en el momento adecuado para entrar en consonancia con el ánimo revolucionario y posestructuralista de finales de los sesenta. En este terreno fértil, se multiplicó y expandió más allá de sus objetivos originales: el carnaval se convirtió en objeto de la semiótica, los estudios culturales, la filosofía, e incluso se empleó como método de interpretación aplicado a las obras de Joyce, Beckett, el cine y la literatura latinoamericana, entre otros (Stallybrass 12). Algunas de las nociones que se plantean en el texto bajtiniano, como la de *cultura popular* y *carnaval*, son un referente para investigadores no sólo literarios, sino humanistas en general. Y es que tal como señala Bubnova:

la idea de la cultura popular de la risa posee, por lo visto, aquellas propiedades de un mito científico fructífero, que permiten avanzar en la comprensión y descripción del lenguaje concreto de la cultura medieval, de las sociedades tradicionales contemporáneas en relación con la cultura dominante que las engloba, de los procesos históricos recientes y remotos y, por supuesto, de los procesos literarios en el sentido más amplio (139-140).

No se pone en duda la genialidad del teórico ruso, sin embargo, a la luz de nuevas investigaciones y después de más de cincuenta años de recepción, seguir empleando una interpretación del carnaval en sentido puramente bajtiniano implica un grave riesgo metodológico. Bajtín escribe con un tono exaltado que Bubnova, con gran sentido del humor, califica de “epifanía” o “exaltación máxima de nuestro señor carnaval” (135), y Burke

³⁷ v. Gaignebet p. 105 y ss.

denomina como una descripción con estilo épico (“Cuarenta” 15). En efecto, Bajtín posee una prosa magnífica, inspirada y emotiva:

El carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas, tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto (Bajtín *Cultura* 15).

Varios críticos han señalado que sus descripciones del carnaval son una sublimación. En este sentido, *La cultura popular* sería producto del rechazo a la opresión del régimen totalitario soviético que sufrió Bajtín. No se trata de una interpretación descabellada, pero si se dejan a un lado las posibles influencias contextuales, existen varios puntos de la concepción bajtiniana del carnaval que se deben someter a debate: 1) su esencia igualitaria 2) la distinción rígida entre cultura oficial y cultura popular 3) la completa seriedad de la cultura oficial 4) la reducción de la cultura popular al universo de la risa, y 5) la transgresión. Todos ellos merecerían un análisis exhaustivo, que aquí dejaré de lado porque ya ha sido acometido con mayor fortuna por otros críticos. Debido a los alcances de este trabajo, sólo me centraré en las posibilidades transgresoras de la literatura carnavalesca. Comencemos recordando lo que el propio Bajtín escribe al respecto:

Las imágenes de Rabelais se distinguen por una especie de carácter no oficial, indestructible y categórico, de tal modo que no hay dogmatismo, autoridad ni formalidad unilateral que pueda armonizar con las imágenes rabelesianas (*Cultura* 8).

La transgresión a lo establecido que Bajtín describe, se puede hacer extensiva a toda su interpretación de la cultura popular de la risa. Pero esta idea ha encontrado oposición entre críticos como Eagleton, Gluckman, Sales y Eco³⁸. Este último escribe que el carnaval no es transgresor, sino que sólo tiene una intención transgresora: “Bakhtin tenía razón cuando veía

³⁸ Sobre el cuestionamiento del carnaval como instancia transgresora v. Stallybrass p. 12 y ss.

esa manifestación como un impulso profundo hacia la liberación y la subversión en el carnaval medieval” (Eco 12). Y más adelante concluye: “La comedia y el carnaval no son instancias de transgresiones reales: al contrario, representan claros ejemplos de reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla” (Eco 17)³⁹. Pero tanto la postura de Bajtín como la de sus detractores equivale a identificar una supuesta esencia del carnaval: la de aquel sería transgresora y la de estos, conservadora. Más acertado es reconocer que las diferentes manifestaciones tanto del carnaval como de la literatura carnavalizada son discontinuas:

The most that can be said in the abstract is that for long periods carnival may be a stable and cyclical ritual with no noticeable politically effects but that, given the presence of sharpened political antagonism, it may often act as catalyst and site of actual and symbolic struggle (Stallybrass 14).

El carnaval no es *per se* una transgresión total, una fuerza renovadora y libertaria. Al igual que el discurso al que subvierte y de la misma forma que cualquier acto comunicativo, cada manifestación carnavalesca tiene un sentido y un centro político identificable. Aunque sea proteica, la risa no escapa a las intenciones de su emisor, a determinaciones genéricas y juegos de poder. Lo carnavalesco entabla con “la cultura oficial” un juego complejo de tensiones, transgresiones y concesiones que no es posible determinar en abstracto. Hay que hacer un análisis detallado de cada caso para revelar esta red. Conuerdo con Stallybrass cuando afirma: “The politics of carnival cannot be resolved outside of a close historical

³⁹ Para afirmar lo anterior, Eco se apoya en un argumento que consiste en equiparar lo carnavalesco con lo cómico aristotélico. Sin embargo, el propio Aristóteles rechaza en sus textos lo bufonesco y la risa exagerada, propios del carnaval (*Nicomachea* 4.VIII *Retórica* 1419b). En cambio, propone la eutrapelia como un justo medio entre la risa descontrolada y la seriedad total, punto que se ha de seguir tanto en la vida cotidiana como en la retórica. Por otra parte, en la *Poética*, la comedia se caracteriza por la superación de la invectiva (1448b), esta última, también característica de lo carnavalesco. Aunque no se diga explícitamente, en los textos aristotélicos resuenan los ritos dionisiacos, las saturnales y las luperciales como manifestaciones de la risa de las que hay que distanciarse. Así, no es posible equiparar, como hace Eco, la comedia, en sentido aristotélico, con el Carnaval.

examination of particular conjunctures” (16).

En muchos de los textos analizados en el presente trabajo se puede identificar una gran influencia del carnaval y de la cultura popular, misma que puede aparecer en varios grados: 1) El empleo de insultos o lenguaje familiar 2) El uso de imágenes o temas de tipo carnavalesco 3) Se alude directamente a fiestas, costumbres o celebraciones carnavalescas 4) Los textos fueron concebidos para ser leídos durante fiestas de tipo carnavalesco. En todos estos casos nos encontramos frente a textos carnavalizados, es decir, que han surgido bajo la influencia directa o indirecta de esta clase de celebraciones. Este es el sentido en el que usaré la etiqueta “carnavalesco” en el presente trabajo, es decir, para describir textos que de una forma u otra tienen relación con el carnaval y la cultura popular. Y, por las razones expuestas arriba, me alejo de las interpretaciones bajtinianas del carnaval y de lo carnavalesco. Es fundamental precisar esto porque, de acuerdo con Bajtín, todo texto carnavalesco sería transgresor. Sin embargo, como se verá más adelante, los textos carnavalescos pueden apoyar también la moral hegemónica en turno. Si así que determinar si un texto es transgresor o no, es un análisis que habrá de realizarse detalladamente en cada caso.

Finalmente, es necesario aclarar en qué sentido pueden la retórica, la eutrapelia y lo carnavalesco entrar en contacto. Para Bajtín, carnaval y retórica son hasta cierto punto incompatibles:

Por cierto, en todos los géneros cómico-serios existe también un fuerte elemento retórico, pero en la atmósfera de la alegre relatividad de la percepción carnavalesca del mundo este elemento varía esencialmente: se debilita su seriedad retórica y unilateral, su racionalismo, su monismo y su dogmatismo (*Problemas* 151-152).

El “racionalismo, monismo y dogmatismo” que señala Bajtín puede explicarse porque teóricos como Cicerón y Aristóteles rechazan, en efecto, las prácticas bufonescas y ponen límites estrictos a la risa exagerada. Pero, aunque esto sea cierto para la teoría, no se cumple

necesariamente en la práctica. Baste recordar que el mismísimo Cicerón incurre en la risa vulgar (cap. 1). Así, al identificar la retórica con una determinada esencia, la de la seriedad, se corre el riesgo de deformar nuestro objeto de estudio por aplicarle una determinada concepción teórica. Es imposible que los autores que ya poseen un entrenamiento retórico lo dejen totalmente a un lado a la hora de escribir sobre asuntos carnavalescos. Incluso en los autores más populares, se nota la influencia retórica, pues ésta flotaba en el aire. Así, retórica y carnaval no son excluyentes.

PALABRA SAGRADA, PALABRA MALDITA: UNA APROXIMACIÓN AL ESCARNIO

¡Maldigo la hora en que te conocí, y también a tu amigo Tristán! Por ti dejé mi país, y después, por tus deseos insensatos, perdí, señora, mi virginidad [...] ¡Que Dios les dé en vida problemas y desventuras!

La maldición de Brangien, según Thomas.

Algunos géneros literarios han gozado históricamente de un mayor prestigio que otros. Por ejemplo, mientras que en la cima se hallan los serios, como la Tragedia y la Épica⁴⁰, en los niveles más bajos se encuentran los risibles. Esta valoración no explícita puede rastrearse hasta Aristóteles, que escribe en *Poética*:

la poesía se dividió en dos tipos según los caracteres propios de cada poeta, pues los poetas más nobles imitaban las acciones elevadas realizadas por hombres de condición igualmente elevada, mientras que los poetas más vulgares imitaban las de los hombres ordinarios, comenzando éstos a componer invectivas, de igual modo que aquéllos componían himnos y encomios (*Poética* 1448b).

La preponderancia de la seriedad sobre la risa no puede entenderse cabalmente sin subrayar que detrás de las apreciaciones estético-poéticas se encuentra el ejercicio del poder. Para Aristóteles existe una equivalencia entre acciones elevadas, poetas nobles y géneros altos. Equivalencia que también se halla en el extremo opuesto con géneros bajos, poetas vulgares

⁴⁰ No es del todo cierto que sean completamente serios, aunque sí mayoritariamente. Curtius señala que la épica tiene algunos momentos de comicidad (594). Pero este humor se encuentra limitado tanto en extensión como en función. Tal como afirma Luis Beltrán: “la literatura seria sólo admite la coexistencia con un tipo de risa, la risa menor, que se funda en la represión de la torpeza” (59).

y acciones ordinarias. Así, las valoraciones del filósofo se sustentan con un discurso que es externo al de la estética, pero que lo determina: la ética. Los géneros bajos son tales no por una carencia en sí mismos, sino por su falta de relación con los altos valores. Al respecto, Bajtín ha señalado que, como resultado de la creación de los estados primigenios, los géneros cómicos dejaron de ser oficiales (*La cultura* 12). La seriedad, la verdad y el poder se legitiman mutuamente; en palabras de Luis Beltrán: “La nueva seriedad es el ropaje artístico del nuevo poder” (59).

Pero dentro de los textos risibles hay algunos que se encuentran todavía más abajo, y no son sólo menospreciados sino abiertamente rechazados. De nuevo, esto depende de su sustento ético. Cuando el humor se utiliza para atacar, siempre y cuando cumpla los requerimientos de la eutrapelia (cap. 1), es aceptado y se denomina sátira. Por otra parte, están aquellos textos que violan los requerimientos (éticos, didácticos, políticos, etc.) y que, por lo tanto, se consideran de mal gusto. Uno de estos grandes exiliados, el escarnio, es el que se estudiará el presente trabajo.

Con escarnio, me referiré a aquellos textos que frecuentemente la crítica literaria ha denominado como invectivas. Existen otras denominaciones casi sinónimas, como burla e irrisión; sus equivalentes en inglés son *scorn* y *derision*, y de acuerdo con *Autoridades*, en latín: *subsannatio*, *derisio* e *illusio* (“escarnio”). Mi renuencia a usar *invectiva* se debe a que *escarnio* tiene un campo de acción mucho más amplio, ya que no sólo se emplea por los especialistas en crítica literaria, sino que se puede encontrar en textos desde jurídicos hasta teológicos. Escarnio me parece más adecuado pues su mayor amplitud y vitalidad ayuda a echar luz sobre las diversas implicaciones políticas y sociales de este fenómeno.

Conviene señalar cuáles son las diferencias entre sátira y escarnio. Existen tantas definiciones de sátira como académicos dedicados a su estudio por lo que es necesario

explicar en qué sentido se emplea en este trabajo. Scholberg la define de la siguiente forma: “es, en esencia, el arte literario de disminuir el objeto por medio del ataque, haciéndolo ridículo o evocando hacia él actitudes de desprecio o desdén” (13). En esto, sátira y escarnio tienen actitudes idénticas y resultarían indistinguibles. Sin embargo, la principal diferencia viene de la posición ética que asume cada una. En la definición de sátira de Middleton Murry esto se nota con gran claridad:

La sátira no es cuestión de resentimiento personal, sino de condenación impersonal. En parte por obra de la tradición clásica, la invectiva y la verdadera sátira suelen mezclarse y confundirse bajo un nombre común; pero habría que distinguir entre una y otra. La verdadera sátira implica la condenación de una sociedad por referencia a un ideal; difiere de la invectiva en que no es un ataque enderezado por un individuo contra otro individuo (cit. por Scholberg 11).

Middleton Murry se esfuerza por mostrar que la sátira es una especie de expresión impersonal, tanto por parte del emisor como hacia el objeto atacado. Pareciera que la sátira funciona por la búsqueda de lo ideal, casi libre del particular sentimentalismo del emisor, frente al escarnio -o la invectiva- que es una expresión del resentimiento y las emociones personales⁴¹. Por otra parte, el objeto del ataque en la sátira tampoco es una persona en específico, sino un problema social. Aunque en ningún momento Middleton Murry alude a los vicios, en esta definición se nota la influencia de la eutrapelia de Aristóteles (cap. 1). Y es que tanto en la búsqueda del ideal, así como en la supresión del vicio, se nota un claro movimiento de trasfondo ético, idealista y luminoso que distingue a la sátira.

En cambio, el escarnio ataca a grupos o personas de forma directa y agresiva. Su objetivo no es perseguir el ideal o vicios, sino la destrucción, a través de la burla, de individuos o grupos concretos. Debido a esto, es posible afirmar que la sátira es una hija

⁴¹ A pesar de que muchos críticos actuales como Middleton Murry o Scholberg entiendan la sátira de forma impersonal e idealista, cabe suponer, por su relación con los sátiros, seres lujuriosos seguidores de Pan y Dionisio, que en sus orígenes era una expresión de humor vulgar y obsceno.

moralmente agraciada de la risa, mientras que el escarnio sería el hijo bastardo del humor. Esto no quiere decir que el escarnio no figure en la historia de la Literatura, al contrario, siempre ha estado ahí, pero como buen hijo bastardo, ha sido vilipendiado y desconocido.

El siguiente cuadro resume las diferencias y similitudes entre la sátira y el escarnio. Cabe señalar que se trata sólo de distinciones teóricas y que en la práctica estas dos manifestaciones frecuentemente se confunden.

Escarnio	Sátira
<ul style="list-style-type: none"> • Ataque a través de a risa. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ataque a través de a risa.
<ul style="list-style-type: none"> • Personal. Deseo de destrucción de un individuo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Impersonal. Se ataca un vicio o se persigue un ideal.
<ul style="list-style-type: none"> • Obscena, hiriente y maldiciente. 	<ul style="list-style-type: none"> • Se apega a los límites del buen gusto.

Entender al escarnio como una carencia, es decir, como una sátira mal lograda o como la incapacidad de cumplir con la eutrapelia, sería un error. El cambio, hay que ver al escarnio como un ente autónomo y con características bien definidas que cumple con funciones específicas tanto en el ámbito social como en textos literarios. Con el fin de entenderlo mejor es necesario analizar las valoraciones que se han construido en torno suyo, y para ello habrá que remontarse al principio, al origen etimológico de esta palabra.

De acuerdo con el *DRAE*, *escarnio* proviene: “Del ant. *escarnir* 'mofarse', y este del germ. **skernjan*” (“escarnio”). Desde su origen, se hace patente su empleo de la risa con un tono hiriente e inapropiado. Pero en la Edad Media, esta palabra tenía otros significados además del actual. Corominas documenta su existencia desde el siglo XII y agrega: “El sentido en la Edad Media es muchas veces ‘ultrajar’ (Cid, etc.), que puede llegar hasta ‘castigar’” (“escarnecer”). Y Arnal escribe:

[Escarnio] Suena a compuesto de carne, como si fuese de la misma familia que descarnado o encarnar, con lo que vendría a sugerir algo así como desgarrar las carnes [...] Para escarnio el diccionario da el significado de Burla extraordinariamente humillante; y para escarnecer, el de Insultar u ofender a una persona, burlándose de ella al mismo tiempo. Pero ahí va implícito

también el significado de escarmentar, que es Castigar o reprender duramente a alguien para que no vuelva a cometer la falta por la cual se le castiga o reprende. Y cuando esta reprensión ha surtido su efecto, se usa el mismo verbo con valor intransitivo y con el significado de Quedar una persona decidida a no repetir una acción por la que ha sufrido malas consecuencias, dándose así por avisado y escarmentado (Arnal).

Burlarse, ultrajar, castigar, desgarrar las carnes... A partir aquí ya es posible trazar las líneas básicas que distinguen al escarnio: 1) Se trata de un ataque especialmente cruel, al grado de que se lo describe con metáforas sobre la destrucción de la carne 2) Es frecuente que este ataque se realice con ayuda de la risa 3) Muchas veces se entiende como un castigo, hacer justicia por propia mano o cobrar venganza.

La similitud sonora que guarda con carne⁴² nos remite a un conjunto de metáforas que abren la puerta a una de las cuestiones centrales de este estudio: ¿en qué sentido es posible que las palabras puedan realizar un ataque directo contra algo material como la carne? En la medida en que el escarnio es un ritual de destrucción, no se limita sólo a lo verbal, sino que recurre a elementos como gestos, vestimentas, imágenes, sonidos y acciones. Se puede hacer escarnio torciendo los labios (*Salmos 22.7, Isaías 50.6*), al mostrar las nalgas, escupir y hacer señas con las manos que imiten los genitales masculinos y femeninos⁴³. Finalmente, el escarnio puede culminar en una paliza o en la muerte. No me dilataré aquí en las acciones físicas del escarnio puesto que requieren un análisis aparte. Baste señalar, sin embargo, que al ser una agresión contra la carne es natural que lo verbal sea sólo una de las dimensiones de la denigración. Pero si nos atenemos solamente al escarnio verbal, que es el que nos

⁴² *Escarnio* no sólo guarda similitud con la palabra carne, sino que también evoca a otras como escarmentar, risa y sarcasmo. Es notable en todas ellas la aparición de los fonemas “s” y “r”. No se descarta que tanto la ese fricativa como la erre reverberante se hayan prestado para eternizarse en la boca, y que, por lo tanto, llevarían al plano sonoro esa capacidad del escarnio de machacar una herida. Esta riqueza se connotaciones del término escarnio es una otra de las razones por las que me parece más adecuado para denominar a nuestro objeto de estudio que otros como invectiva, más culto pero carente de estas resonancias.

⁴³ Para algunos gestos relacionados con el humor y el escarnio en el *Cancionero general* v. Santiago “Albardán, loco y truhán”.

interesa aquí por ser propio de la literatura, entonces la pregunta que se formuló al principio de este párrafo ha de ser todavía resuelta.

En los años treinta del siglo pasado, y en el marco del *Linguistic turn*, surgió un interés por la capacidad de la palabra para realizar cosas. Filósofos como Wittgenstein e incluso etnólogos como Malinowski sentaron las bases de lo que hoy se conoce como la lingüística pragmática. Entre los más célebres estudiosos del tema se encuentran Austin, quien fundó la teoría de los actos de habla o *speech acts*, y Searle, quien la retomaría y desarrollaría. En el contexto de esta teoría, el escarnio se clasificaría como lo que Blanco Salgueiro denomina los actos de habla hostiles: “por poner en riesgo la armonía de las relaciones sociales” (5).

Como es bien sabido, no todos los enunciados ni en todas las situaciones se pueden realizar actos ilocutivos. Decir “vamos” reiteradamente y en voz alta no evitará que mi automóvil se quede sin gasolina, por ejemplo. Y es que los actos ilocutivos sólo son posibles gracias a construcciones sociales que les dan poder. Para entender en qué medida el escarnio es capaz de realizar la acción de denigrar, es preciso desentrañar dichas construcciones.

Si comparamos la sociedad actual con las de oralidad primaria⁴⁴, definitivamente resultará que en éstas existían mayores posibilidades para la palabra como acto. Walter Ong asevera que en la antigüedad: “la lengua es por lo general un modo de acción y no sólo una contraseña del pensamiento” (39). Y el reconocido antropólogo Bronislaw Malinowski se dio cuenta de ello y, según Duranti, incluso llegó a afirmar que existe:

una gran diferencia entre las lenguas civilizadas, caracterizadas por estar principalmente dedicadas a la comunicación de los pensamientos, y en las lenguas primitivas, cuya función era hacer cosas (Duranti 294).

⁴⁴ Sobre los diferentes tipos de oralidad v. Zumthor, *La letra y la voz*, pp. 20-21.

Cabe preguntarse a qué se debe la mayor capacidad de la palabra como acto en las culturas antiguas. Sin querer llegar al fondo del fenómeno, es posible brindar algunas explicaciones. La primera de ellas sería que, dentro del pensamiento mágico, las palabras están relacionadas directamente con la realidad por lo que es posible actuar a través de ellas:

Incapaz de diferenciar claramente entre palabras y objetos, el salvaje imagina, por lo general, que el eslabón entre un nombre y el sujeto u objeto denominado no es una mera asociación arbitraria e ideológica, sino un verdadero y sustancial cálculo que une a los dos de tal modo que la magia puede actuar sobre una persona tan fácilmente por intermedio de su nombre, como por medio de su pelo, sus uñas o cualquier otra parte material de su persona (Frazer 154).

No es casual que alrededor de la lengua existan multitud de tabúes, como los de evitar pronunciar los nombres propios porque en ellos está el alma del individuo, o los de los muertos para evitar enfurecerlos o invocarlos (Frazer 154-166).

Una segunda explicación se debe al dinamismo que caracteriza a la palabra hablada:

El hecho de que los pueblos orales comúnmente, y con toda probabilidad en todo el mundo, consideren que las palabras entrañan un potencial mágico está claramente vinculado, al menos de manera inconsciente, con su sentido de la palabra como, por necesidad, hablada, fonada y, por lo tanto, accionada por un poder (Ong 39).

La concepción de la palabra poderosa o palabra como acción ha quedado plasmada en los mitos y los ritos. Y es muy ilustrativo comparar uno de ellos con una teoría actual. Según Saussure, la palabra es un signo lingüístico elegido de forma arbitraria y que no sólo se vincula con el objeto que representa mediante una convención social. Pero en el *Génesis*, este mismo problema, la relación de la palabra y su referente, se enfoca de una forma completamente distinta, pues se considera que entre ambos existe un lazo fomentado y sustentado por la divinidad:

Formó, pues, el SEÑOR Dios de la tierra toda bestia del campo, y toda ave de los cielos, y las trajo al hombre, para que viera cómo les había de llamar; y todo lo que al hombre llamó al alma viviente, es ese su nombre (*Génesis* 2.19).

De acuerdo con el *Génesis*, no sólo los nombres de las cosas son sagrados, sino que también se establece una clara oposición entre los animales y el hombre a partir del dominio del lenguaje. Con estos antecedentes, no es de sorprender que la lengua tenga una gran importancia para las tres religiones del Libro, ya que puede alumbrar y otorgar entendimiento (*Salmos* 119.105 y 130); limpiar con sólo ser escuchada (*Juan* 15.3); curar el cuerpo físico (*Proverbios* 16.24); e incluso otorgar la vida eterna (*Juan* 5.24). La creencia de que la palabra contiene la esencia de las cosas es la base para la Cábala judía o la “magia de las letras” del islam. Y para el cristianismo tiene también una gran relevancia, tal como se desprende del inicio del evangelio de san Juan “” o de uno de los fragmentos más conocidos y repetidos de la *Biblia*: “No con sólo el pan vivirá el hombre, mas con toda palabra que sale por la boca de Dios” (*Mateo* 4.4).

El momento en que queda mejor plasmada la fuerza creadora de la palabra es, precisamente, el de la creación: “Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz” (*Génesis* 1.3). Ong explica que en hebreo se emplea el mismo término para palabra y suceso (39). Con esto se hace patente que el lenguaje es la herramienta generadora, la que convierte el pensamiento del dios en la materialidad de los cielos, las aguas y la luz.

El poder del escarnio para lastimar, castigar o vengarse adquiere sentido en un contexto social donde se le confieren poderes mágicos y sagrados a la palabra. Maldiciones, conjuros, invocaciones, ensalmos, bendiciones y rezos, son todo formas de acción, formas en que el lenguaje es capaz de crear y transformar la realidad. Comparar al escarnio con un arma, ataque o herida no fue, en su origen, un mero adorno o un capricho, sino una manera en que se intenta dar sentido al campo de la experiencia a través de la metáfora.

En siglos posteriores, la palabra irá perdiendo su poder mágico. En el Renacimiento, el escepticismo, encabezado por Montaigne, Francisco Sánchez o Luis Vives, cuestiona la

relación entre las palabras y los objetos⁴⁵. Al respecto, Checa escribe que: “El escéptico [Francisco Sánchez] prepara así una refutación del esencialismo lingüístico, entre cuyos errores está el atribuir a las palabras <<no sé qué fuerza propia para deducir de ahí que los nombres fueron impuestos a las cosas conforme a la naturaleza de éstas>>” (312). Sin embargo, durante la Edad Media, y a pesar de que ya existe una convivencia entre la oralidad primaria, la mixta e incluso secundaria, la palabra seguirá conservando en gran medida su poder. De acuerdo con santo Tomás de Aquino existen dos tipos distintos de pecado, los de hecho y los de palabra. Entre estos últimos encontramos la murmuración, hablar mal a espaldas de alguien, la difamación, el escarnio y la maldición (72-76). Un lector moderno podría pensar que los pecados de palabra son menos ofensivos que los de acto, pero no es así. Santo Tomás deja bien claro que en su mayoría son capitales (72.2, 73.2, 74.2, 75.2 y 76.3), algo que refleja la importancia y el poder que tenía la palabra en la cultura Medieval. Para el santo, las ofensas verbales funcionan porque atacan el honor y difunden conocimientos falsos (72.1).

La aversión a estos actos no sólo está presente en los tratados teológicos, sino también en los jurídicos. De manera similar a la *Suma teológica*, en las *Siete partidas* se distinguen dos tipos de deshonras: las de hecho y las de palabra. Estas últimas se definen como:

si un home denostase á otro ó le diese voces ante muchos, haciendo escarnio dél o poniendole algunt nombre malo, ó diciendo en pos dél palabras atales donde se toviese el otro por deshonrado (7.9.1).

La deshonra de palabra era objeto de fuertes sanciones:

Otrosi defendieron que ningun ome non sea osado de cantar cantigas, nin dezir rimas, nin dictados que fuessen fechos por deshonra, o por denuesto de otro. E si alguno contra esto fiziere deue ser infamado por ende. E demas desto deue rescebir pena en el cuerpo, o en lo que ouiere a bien vista

⁴⁵ Esto es sólo válido para los filósofos del escepticismo. Cabe mencionar que, de forma paralela, filósofos naturales, como Ficino y Pico de la Mirandola, estudiaban la Cábala.

del judgador del lugar do acaeciére. (7.9.3).

Los pecados de palabra se oponen directamente a la honra y por ello son tan despreciables. El escarnio es uno de esos monstruos que constantemente amenazan con destruir la honra y la verdad.

No es extraño que, debido a su trascendencia, el tema del poder de la palabra esté presente también en la literatura. De hecho, dos de los textos más importantes de las letras hispánicas inician justamente con un pecado de palabra. El primero de ellos es el *Poema de Mio Cid*, pues Rodrigo Díaz de Vivar, según nos cuenta el narrador, es exiliado por obra de los murmuradores:

¡Merçed, Canpeador, en ora buena fuestes nado!
Por malos mestureros de tierra sodes echado (vv. 266-267)

De forma similar, en el *Libro de buen amor*, el Arcipreste se encuentra preso en la cárcel debido a los mezcladores:

Dame gracia, señora de todos los señores;
tira de mí tu saña, tira de mí rrencores
faz que todo se torne sobre los mescladores
ayudame, Gloriosa, madre de pecadores (c. 10)

En *Tristan e Isolda*, los murmuradores son los responsables de que el rey Marke sospeche que existen amores ilícitos entre su esposa y su sobrino. Así, la murmuración es, en repetidas ocasiones, lo que detona la acción. Por ejemplo, después de los tres años en que los amantes viven en el bosque y después de que ya fueron perdonados, el rey se encuentra feliz, sin embargo, su felicidad se ve tronchada casi de inmediato por las murmuraciones. Justo antes de que los felones comiencen hablar mal, el narrador escribe sobre ellos: “Hablemos ahora de los tres felones, ¡a quienes Dios maldiga! Por su culpa, Tristán ha debido partir. ¡Grande

es el daño que han causado al rey!” (Bérroul 80). Este es solo un ejemplo de los muchos que pueden encontrarse en *Tristán e Isolda*, donde se plasma el desprecio contra los murmuradores, a pesar de que digan la verdad.

Ya que hemos visto la importancia de los actos de palabra para la Edad Media, pasemos ahora específicamente al escarnio. Por supuesto que éste no tendrá la misma capacidad de acción que los hechizos mágicos⁴⁶, pero sí será visto como una forma de castigo o una ofensa grave y despreciable. Durante la Edad Media, el cristianismo será decisivo para entender el escarnio por lo que es aquí donde debemos buscar los orígenes de su fuerza. Todavía en el siglo XVII, en la definición que Covarrubias brinda de escarnecer, deja claro que la dimensión teológica es fundamental:

El hombre en las divinas letras se llama en muchos lugares carne [...] Y ésta no la debemos denostar, acordándonos que el Verbo Eterno se hizo carne, conviene a saber, tomó nuestra naturaleza humana, haciéndose hombre. Dezis a uno tuerto o cojo y contrahazeisle por menosprecio y burla. Esto es hazer escarnio y hanse visto castigos notables que Dios ha hecho en gente escarneedora y burladora de los pobres lastimados (Covarrubias “Escarnecer”).

Así como la palabra puede crear el mundo, curar y dar la vida, también puede destruir. En este sentido, el escarnio juega un papel importante en la *Biblia*. En primera instancia es visto como algo peligroso o indeseable por lo que amerita castigos severos. Uno de los ejemplos más célebres es que cuando cuarenta y dos niños se burlan de Eliseo éste los maldice e inmediatamente un oso aparece para matarlos:

Después subió de allí a Bet-el; y subiendo por el camino, salieron los jóvenes de la ciudad, y se burlaban de él, diciendo: ¡Calvo, sube! ¡calvo, sube! Y mirando él atrás, los vio, y los maldijo en el nombre del Señor. Y salieron dos osos del monte, y despedazaron de ellos cuarenta y dos muchachos (2 Reyes 2.23-24).

⁴⁶ Como han señalado varios antropólogos, los hechizos son capaces de hacer enfermar, curar o incluso causar la muerte. La explicación de este poder se halla: “cuando se dan determinados supuestos psicosociales, resumidos en la creencia sociocultural en la posibilidad real de tales hechos, creencia que es participada por los agentes” (Nebreda).

El escarnio es una amenaza real por lo que Yahvé protege contra él: “Del azote de la lengua serás encubierto” (*Job* 5.21). Pero verlo como algo prohibido sería sólo una parte del panorama. No sólo se castiga severamente, sino que también se usa con provecho:

Porque la Palabra de Dios es viva y eficaz, y más penetrante que toda espada de dos filos; y que alcanza hasta partir el alma y el espíritu, y las coyunturas, y los tuétanos; y que discierne los pensamientos y las intenciones del corazón (*Hebreos* 4.12).

En la cita anterior, la palabra tiene esa doble capacidad de actuar sobre la carne (tuétanos, coyunturas) y sobre el espíritu. La metáfora de la espada transmite su efectividad con un tono de agresividad belicosa o justicia vindicativa. Y es que el escarnio, al ameritar la muerte, es equivalente a ella. No son pocas las ocasiones en la *Biblia* en que está relacionado con la ira divina, la destrucción, la venganza y el sacrificio. Por ejemplo, el mismo Yahvé escarnece a sus enemigos muertos o amenaza con escarnecerlos (*Proverbios* 1.26, *Habacuc* 1.6, *Salmos* 2.4).

A pesar de las fuertes normas contra el escarnio, no debe caerse en el error de suponer que se evitaba su práctica a toda costa. Al contrario, precisamente debido a su poder era empleado como arma, e incluso sería posible entender las legislaciones como una reacción en contra de su muy frecuente uso. Alrededor de este fenómeno se tejió una compleja red de valoraciones que daban al escarnio diferentes significados e incluso permitían que fuera apropiado y necesario bajo ciertas condiciones. Es posible identificar, al menos tres modelos distintos del escarnio:

1. El inocente escarnecido. Implica la burla injustificada sobre un inocente.
2. El escarnio punible. Se entiende como una falta que se debe castigar y corregir.
3. El escarnio vindicativo. Sucede cuando se ha transgredido una norma, por lo que

alguien desata su ira y cobra venganza legítima a través del escarnio.

El inocente escarnecido. El ejemplo más reconocido de este modelo es la crucifixión de Jesús. Muchas de las acciones de los romanos estaban encaminadas a provocarle no sólo una tortura física, sino también a denigrarlo con un cruel sentido del humor. La corona de espinas y la leyenda de “rey de los judíos” (*Juan* 19.19) buscaban convertir a Jesús crucificado en la versión ridícula de un verdadero rey. Desnudarlo, escupirle en la cara, jugar a los dados sobre sus ropas y hacerle falsas reverencias: “hincando la rodilla delante de él, le burlaban” (*Mateo* 27.29) completan el proceso de escarnio (escarmiento, castigo y burla) al que fue sometido. Es importante mencionar que el escarnio no es algo meramente incidental en la crucifixión, sino que es un elemento fundamental que forma parte de lo que, de acuerdo con las profecías, debería cumplir el mesías (*Salmos* 22.7, *Isaías* 50.6).

Otro caso del inocente escarnecido se halla en *La destrucción de Numancia*. En la tragedia cervantina, los pobladores se dan cuenta de que el sitio militar los conducirá a la muerte, así que proponen un trato que les permitirá cambiar su destino por el destierro. La respuesta de Cipión, el general romano que dirige el cerco, es cruel y escarnecedora y despierta en los espectadores una fuerte respuesta emocional:

Donaire es lo que dices, risa y juego
y loco el que piensa de hacello.
Usad el medio del humilde ruego
si queréis que se escape vuestro cuello
de probar el rigor y filos diestros
del romano cuchillo y brazos nuestros (Cervantes vv. 326-31)

Es escarnio se halla en las dos primeras líneas de la respuesta. La comparación de los argumentos de sus adversarios con la risa, el juego y la locura es una forma de disminuirlos,

de hacer ver su petición como incoherente e ilógica. Lo que Cipión quiere es lograr la total humillación de su adversario como prelude de su destrucción. No es difícil imaginar que un hábil actor logrará interpretar este diálogo con una risa malvada y desdeñosa, la risa de crueldad que se ensaña sobre el inocente.

Tanto en la tragedia cervantina como en la narración de la crucifixión, el escarnio es un importante recurso que sirve para recalcar la inocencia y la nobleza de los escarnecidos y hacer patente la crueldad de los escarnecedores.

El escarnio punible. Al ser algo indeseable, el escarnio se convirtió en objeto de regulación legal. Como ya he mencionado arriba, en textos medievales, como la *Suma teológica* o las *Siete partidas*, las ofensas verbales de hallan entre los daños que pueden ser infligidos a las personas⁴⁷.

Sin embargo, en la *Suma teológica*, el escarnio tiene un estatus más complicada que las demás ofensas. Mientras que las otras son consideradas pecados capitales, el escarnio puede ser sólo un pecado venial, según la intención del hablante. Más allá de la diferenciación entre los tipos de pecado, Aquino señala aquí un importante problema. Y es que la naturaleza misma del escarnio -mezclado inexorablemente con la risa y el tono no serio- oculta su verdadera intención porque no queda claro si se trata de un mero juego o del intento de destrucción del otro. La opacidad intencional convierte al escarnio en un teatro de máscaras, lo hace el arma idónea de ataques, a la vez que de ocultamientos, y abre la puerta para la ambigüedad y la interpretación.

El escarnio vindicativo. Sucede cuando es realizado por una figura que detenta la

⁴⁷ En la tercera parte de la *Suma teológica*, Tomas de Aquino desarrolla estas nociones en el tratado de la justicia; sobre los daños verbales se discurre específicamente en las cuestiones 67 a la 76. En las *Siete partidas* estos temas se desarrollan a partir de 7.9.

ley o tiene autoridad moral. En obras literarias generalmente se asocia con el héroe o sus ayudantes. El escarnio vindicativo se ve como un castigo justificado gracias a que los receptores comparten con el escarnecedor el mismo sistema moral y además entienden el ejercicio que éste hace del poder es legítimo. Un ejemplo de escarnio vindicativo es la costumbre de pasear a los lujuriosos por las calles para que fueran públicamente denigrados, tal como se aprecia en el grabado “Lujuria” de Bruegel (fig. 6). Y, de acuerdo con la mentalidad medieval, las enfermedades también podían ser interpretadas como un castigo justificado y que ameritaba la burla: “quien por una enfermedad o por una desgracia se ha quedado ciego suscita nuestra compasión y ayuda; en la Edad Media, hacía reír. Porque una desgracia como aquella sólo podía ser un justo castigo divino” (Fossier 64).

Una persona que sufra una ofensa o daño querrá repararlos a toda costa. Desde su perspectiva personal, todas las acciones que realice para lograrlo serán vistas como una forma de hacer justicia y, por lo tanto, como escarnio vindicativo. Por ejemplo, en el *Libro de buen amor*, cuando el escolar se roba a Cruz, el protagonista escribe:

Del escolar goloso, compañero de cucaña,
fiz esta otra troba: non vos sea estraña
ca de ante nin después non fallé en España
quién ansí me feziese de escarnio magadaña (c. 122)

Desgraciadamente, este es uno de los casos en que el *LBA* anuncia un poema pero no lo inserta⁴⁸ y debemos quedarnos con esta laguna de un escarnio que responda al escarnio.

Pero la venganza no sólo es una cuestión personal. La justicia vindicativa es un concepto importante para la teología cristiana que se expandió al ámbito legal de la Edad Media. En la primera parte de la *Suma teológica*, santo Tomás entiende la justicia vindicativa

⁴⁸ Según Conde, son 23 sitios donde se anuncian poemas líricos, pero sólo en algunos se cumple (100).

como antídoto contra la iniquidad (48.2) y describe la ira de Yahvé como la expresión de dicha justicia (23.5).

Uno ejemplos más claros de escarnio vindicativo se encuentra en el *Libro del Caballero Zifar*. Aquí, Garfín y Roboan derrotan al conde Nasón y sus sobrinos y los llevan ante el rey de Menton quien, antes de quemarlos, se burla de ellos en una escena sangrienta y humorística que juega con la relación entre la administración del sacramento del bautizo y las heridas hechas a los rebeldes. Por ejemplo, cuando el rey pregunta con qué “agua bendita” fueron bautizados, la respuesta es que con su propia sangre. Se trata de un humor mordaz que hiere verbalmente sobre heridas ya hechas físicamente, y conjuga lo sagrado (bautizo) con la impartición de justicia. El sobrino del conde Nasón fue herido en la cabeza, por lo que perdió la vista y el oído, situación que el rey aprovecha: “Ay sobrino del mal conde! creo que non seriades de aqui adelante para atalaya” (*Libro del caballero* 234). El escarnio se lleva a cabo en público con la finalidad de hacerlo todavía más doloroso para el acusado y lanzar un mensaje sobre el rigor de la justicia. La risa grupal de los asistentes, “E començaronse todos a reyr” (*Libro del caballero* 234), fomenta el lazo social en un ritual de restablecimiento del orden.

Como he pretendido demostrar en las páginas anteriores, alrededor del escarnio se han generado una serie de valoraciones que lo pueden situar de forma tanto positiva como negativa. Y es que lo ridículo y lo denigrante no son categorías universales, sino que están socialmente determinadas. La relación entre lo social y el humor es bien conocida. Muestra de ello son los estudios que han intentado develar el carácter de un grupo a través de su humor y sus insultos. Entre ellos encontramos las páginas que Werner (29 y ss.) dedica a las groserías alemanas y el bien conocido el capítulo “Los hijos de la Malinche” del *Laberinto*

de la soledad, donde Octavio Paz analiza los insultos del mexicano para aproximarse a la “esencia” de éste.

Lo que se escarnece no es otra cosa que aquello que está excluido, lo que está mal visto, todo lo que se considera bajo, denigrante o despreciable en una determinada cultura y, por lo tanto, es susceptible de ser risible -con el debido tratamiento retórico- en un momento dado. Si algo sigue provocando risa con el paso del tiempo es porque conservamos los mismos tabúes. No pretendo hacer a continuación una lista exhaustiva, pero en Occidente podemos identificar esto con las funciones corporales, como la digestión, la micción, la menstruación, el parto y la defecación; los llamados defectos físicos, como la calvicie, la baja estatura, las mutilaciones o la gordura; y con “defectos morales”, como la cobardía, la homosexualidad, la tacañería y la estupidez⁴⁹. Este sería el sustrato común de la manera de denigrar que compartimos. Pero, como también se ha notado, hay tabúes que pueden aparecer o agudizarse sólo bajo determinadas circunstancias, por lo que los insultos varían de una cultura y de un momento a otro. Por ejemplo, Shocolberg (303 y ss.) y principalmente Márquez Villanueva (“Literatura” 506) han demostrado que en la sátira y en la invectiva del siglo XV, todo lo relacionado con el judaísmo era una forma de denigración en sí misma. Esta sería una manifestación de racismo de ese momento específico, aunque, como es bien sabido, el antisemitismo puede extenderse a muchos otros momentos de la historia. Aquello que se considera ridículo es el espejo de lo que se excluye socialmente:

Laughter is a boundary thrown up around those laughing, those sharing the joke. Its role is demarcating difference, of collectively identifying against another, is as bound to processes of

⁴⁹ En *Retórica*, Aristóteles escribe que son vergonzosas “cuantas acciones proceden de un vicio” y hace una larga lista de defectos de carácter de este tipo (1383b). Por otra parte, los chistes de Cicerón en *Acerca del orador* (liv-lxxi) se basan principalmente en defectos físicos. Quintiliano menciona que lo que mueve a risa se puede dividir en tres grupos: los defectos físicos, los vicios morales y los que no caben en las dos anteriores (6.3.37).

social *exclusion* as to inclusion (Carty y Musharbash 214).

No importa que los insultos no sean ciertos. Para provocar la risa no se debe ser científicamente correcto, sino que basta con que se entre en la dinámica social y retórica de la exclusión para que sea risible.

El escarnio no ha desaparecido en nuestras civilizadas culturas. La necesidad de daño o de venganza siguen siendo grandes motivadores de esta forma de expresión. Las manifestaciones populares, como el grito de “puto” en los partidos de futbol en que juega la selección mexicana no hacen sino escenificar la exclusión a los homosexuales; algo que no es extraño en una cultura profundamente heteropatriarcal. Que sea además una manifestación multitudinaria revela que detrás de esta concepción no está sólo el individuo sino una cultura de exclusión que sustenta esa agresión. No es posible derivar de aquí que los sujetos por separado sean machistas u homofóbicos (aunque sí es bastante probable), pero sí que esa cultura, en la que han crecido, se hace patente a través de ellos en ese instante. Otro ejemplo es la famosa serie televisiva *South Park*. Todo se realiza bajo un tono que sólo en apariencia es trivial, que a merced de la risa parece un juego intrascendente, pero que en el fondo ataca a los migrantes, la diversidad sexual o minimiza los efectos del calentamiento global. Los integrantes de la revista *Charlie Hebdo* serían los últimos y más ilustres representantes de este linaje de escarnecedores “ajusticiados” (escarnio punible). Muchos medios de comunicación enarbolaron el derecho a la libertad de expresión y satanizaron los ataques como ejemplo de la intolerancia del mundo musulmán. Esos escarnios son risibles (para los escarnecedores) y dolorosos (para los escarnecidos) porque resumen todo un sistema social que permite el rechazo del otro. La ridiculización no es sino el rechazo a lo diferente. En el fondo, ese tono de burla no es sino el enfrentamiento de Oriente contra Occidente. No

pretendo justificar los atentados terroristas, pero son la expresión de la exclusión y la desigualdad.

Creo haber señalado las principales características del escarnio. Como hemos visto en los anteriores modelos, cumple importantes funciones que van desde la configuración de la inocencia de los personajes, hasta instrumento de vindicta. En gran medida, la decodificación del significado del escarnio depende del punto de vista. En el *Libro del caballero Zifar* tenemos un escarnecedor protagonista, por lo que el lector se identifica con él y percibe el escarnio como la expresión de la justicia y el retorno a lo aceptable. Por otra parte, en narraciones como la crucifixión de Jesús o *Numancia*, el escarnecido es el personaje con el que se identifica el lector y, por ello, el escarnio aparece como la expresión máxima de la crueldad, la injusticia y la necesidad. Octavio Paz escribe sobre las groserías algo que se puede aplicar perfectamente al escarnio:

Confusamente reflejan nuestra intimidad: las explosiones de nuestra vitalidad las iluminan y las depresiones de nuestro ánimo las oscurecen. Lenguaje sagrado, como el de los niños, la poesía y las sectas, cada letra y cada sílaba están animadas de una vida doble, al mismo tiempo luminosa y oscura, que nos revela y oculta. Palabras que no dicen nada y dicen todo (166).

El escarnio es el lugar privilegiado para analizar el cruzamiento entre los odios personales y los sociales. Más que un simple juego debe verse como la expresión profunda de las tensiones entre grupos e individuos. El escarnio cumple una función irremplazable y seguirá siendo el vehículo de nuestras necesidades ahí donde las emociones desbordan las palabras.

VILLASANDINO Y LA POESÍA

DE ESCARNIO EN LA CULTURA DE LA

ÉPOCA

E non quisieron encobrir nin ençelar ninguna
cosa de todo ellos, tan byen de los cuerdos como
de los locos.

Prologus baenensis

La lírica cancioneril y las obras de burlas

Durante la primera mitad del siglo XV, la lengua galaico-portuguesa dio paso a la castellana como el vehículo principal de la lírica peninsular. Esta nueva poesía escrita en castellano⁵⁰ - cuya primera manifestación es el *Cancionero de Baena*, compilado hacia 1445- no puede ser entendida sin los cambios sociales y políticos que se fueron gestando desde el siglo anterior. Entre ellos se encuentra el hecho de que Enrique II⁵¹, el sucesor fratricida de Pedro de Trastámara, se vio obligado a “recompensar a los partidarios que apoyaron la revolución, se concedieron un número exagerado de mercedes, que condujo a la aparición de una nueva

⁵⁰ La importancia de la lírica castellana se puede apreciar en la magnitud de autores y obras que la componen. Según Dutton, está integrada por más de 190 manuscritos, 221 impresos y 800 poetas.

⁵¹ Los reinados posteriores al de Enrique II (1369-1379) fueron: Juan I (1379-1390), Juan II (1406-1454) y Enrique IV (1454-1474).

nobleza” (Gerli “Estudio” 5). El total de títulos nobiliarios (duques, marqueses, condes y vizcondes) pasó de alrededor de 5 antes de 1400 a 26 en la década de 1470 (Boase 160). El ascenso de la reciente nobleza brindaría las condiciones necesarias para que surgiera una nueva burocracia administrativa, un fuerte grupo de letrados profesionales y, además, para que las cortes se convirtieran en el escenario de una refinada cultura aristocrática donde la poesía sería uno de los principales medios de ostentación. En palabras de Gerli:

Las letras son, pues, el nuevo campo de batalla donde se busca definir un nuevo concepto de la nobleza basado más en las virtudes librescas y sociales que en las políticas. Aparece así la noción de una aristocracia cuyo poder descansa en el logro intelectual y la cultura del libro (“Estudio” 9).

De forma paralela a lo anterior, los pogromos contra los judíos se fueron intensificando desde el siglo XIV. El antisemitismo más enconado explotó cuando a este grupo se le atribuyó ser el causante de la peste negra que asoló Europa durante cuatro años (1348-1352). Las matanzas llegaron a tales proporciones que el papa Clemente VI tuvo que imponer la pena de excomunión para limitarlas, lo cual, sin embargo, cayó en oídos sordos (Bueno 142). Forzados a deponer su religión, hubo muchos nuevos conversos que, libres de las trabas impuestas a los judíos, se lanzaron a profesiones civiles y crearon una nueva casta de letrados, legistas y humanistas educados en las universidades (Gerli “Estudio” 7). Por ello, no es extraño que el grueso de las figuras intelectuales de este siglo esté integrado por conversos y que se fuera gestando un encono cada vez más aguzado contra este grupo. El antisemitismo será esencial para comprender la lírica de esta época, ya que de otra forma no se explicaría el aluvión de conversos que nutrió las filas de los poetas de cancionero, ni tampoco el encarnizamiento que se nota en las obras de burlas contra este grupo.

Finalmente, las concepciones estéticas del siglo XV comienzan a ser radicalmente diferentes a las del anterior. Según Weiss: “with the examples of Dante and Jean de Meun

before them, vernacular writers throughout Europe began to emulate the concept of the philosophical poet, embodied in the term *poeta*” (14). El *Cancionero de Baena* es testimonio de esta transición, pues contiene obras de Villasandino, un trovador inscrito en la escuela galaico-portuguesa, junto a poetas de nuevo cuño, como Juan Alfonso de Baena, Enrique de Villena, Juan de Mena y el Marqués de Santillana, quienes: “were at the centre of the social changes that were taking place in the early decades of the century -the arms versus letters debate, the spread of lay literacy, in short, the polemical question of vernacular humanism” (Weiss 3).

Para la mayoría de los críticos actuales, la poesía cancioneril se caracteriza por “ideales de belleza, placer y amor” (Gerli “Estudio” 9). En efecto, la mayor parte de la lírica castellana del siglo XV cumple con estas características. Pero no hay que olvidar que existen textos completamente distintos, como las obras de burlas, que también son parte de la lírica cancioneril. Y es que las obras serias y las burlescas son resultado de las mismas circunstancias históricas, sociales, estéticas y lingüísticas. Entre ellas hallamos que: 1) El tema de los conversos no sólo está presente, sino que es central en las obras de burlas 2) Muchos poetas, como Villasandino, Baena y Manrique, que componen obras serias, pueden también adoptar el estilo bajo del albardán o bufón 3) Se emplean los mismos metros y géneros, como el *dezir* y el de las “preguntas y respuestas” y 4) Finalmente, tanto las obras serias como las de burlas, obedecen al mismo juego de ostentación aristocrática. Por lo tanto, no hay que definir a la lírica cancioneril sólo por su tema amoroso ni por su tono refinado e idealista, sino como un ente complejo integrado también por voces satíricas, escarnecedoras y paródicas que hacen contrapunto a la corriente principal.

Es cierto que la proporción de obras burlescas es relativamente menor. Según los

cálculos de Rubio Árquez, no sobrepasan el 2% del total de la poesía cancionero (389)⁵². Sin embargo, su número en los cancioneros no refleja su popularidad en las cortes del siglo XV porque conservamos sólo una porción debido a la censura. En primer lugar, se hallan los escrúpulos que evitaban que estas composiciones fueran escritas o impresas y que restringieron su circulación estrictamente a lo oral. En segundo lugar, porque, ya asentadas en la página escrita, eran destruidas. Así lo atestiguan versos tachados, poemas corregidos, folios faltantes u obras prohibidas⁵³. El *Cancionero de Baena* no escapó a la censura pues los folios 37 y 44 que, con toda seguridad contenían obras de burlas, fueron arrancados.

Que las obras de burlas forman parte integral de la poesía cancioneril se puede deducir incluso de los mismos prólogos de los cancioneros, como en el *Prologus baenensis* del *Cancionero de Baena*. Según Dutton y González Cuenca: “El párrafo inicial del *Prologus* copia, con algunas modificaciones ligeras, los dos párrafos generales del *Prólogo* que puso Alfonso el Sabio a su *General Estoria*” (3). Si bien es cierto que Baena realiza pocos cambios al *Prólogo*, los que hace son muy significativos. Veamos lo que escribe Alfonso el Sabio

E dixieron la verdat de todas las cosas, e non quisieron nada encobrir tan bien de los que fueron buenos como de los que fueron malos. E esto fizieron porque de los fechos de los buenos tomassen los omnes exemplo pora fazer bien e de los fechos de los malos que recibiesen castigo por se saber guardar de lo non fazer (fl. 1r).

Comparemos ahora el fragmento correspondiente del *Prologus* de Baena

E escribieron la verdat de todos los grandes fechos e altas cosas que pasaron, e non quisieron encobrir nin ençelar ninguna cosa de todo ello, también de los cuerdos como de los locos, e también de los que fueron buenos como de los que fueron malos, porque de los fechos de los

⁵² Debemos tomar este dato como un resultado preliminar porque un cómputo adecuado del *corpus* cancioneril risible requiere una lectura atenta y sistemática. Por ejemplo, en el caso que nos compete, el del *Cancionero de Baena*, la gran mayoría de los *dezires* y *reqüestas* de Villasandino tienen algún tipo de humor. Por otra parte, obras más bufonescas (denuestos, obscenas, disparates, parodias) ascienden a más de 20, cerca del 10% del total de sus obras. Así que determinar el *corpus* de la poesía cancioneril de burlas es un trabajo que todavía está por hacerse.

⁵³ Rubio Árquez escribe que el *Cancionero de Gallardo*, el *Cancionero Musical de Palacio* y el *Cancionero de la Academia de Historia* tienen folios arrancados o versos tachados (390). En el siglo siguiente son célebres las menciones de las “Obras de burlas” del *Cancionero general* en el índice de libros prohibidos.

buenos tomassen los omnes dotrina e enxemplo para fazer bien, e de los fechos de los malos que reçebiessen escarmiento e castigo para guardar e non fazer mal (Baena 3).

En el hecho de retomar el *Prólogo*, puede verse el propósito de Baena de justificar la importancia de su cancionero gracias a la conservación de material histórico. Lo anterior está en concordancia con lo señalado por Vicente Beltrán, pues de acuerdo con él: “Se trata de una colección en la que aquel letrado pretendía salvar la poesía erudita y sabia de las generaciones anteriores” (*Poesía* 21).

Pero entre el *Prólogo* y el *Prologo* hay cambios sutiles, aunque de gran calado. En el primero se justifica la inclusión “de los que fueron buenos como de los que fueron malos” debido a que esto produce un panorama completo del pasado. De esta forma, los personajes buenos servirán de ejemplo mientras que los malos de advertencia. Por su parte, Baena reemplaza esto con una distinción entre cuerdos y locos⁵⁴, mucho más acorde a la materia poética que está recopilando. Con estos últimos se refiere a los locos fingidos o trovadores bufonescos, entre los cuales destaca su apreciado Alfonso Álvarez de Villasandino, “el muy esmerado y famoso poeta, maestro y patrón de la dicha arte” (Baena 1). Alfonso de Baena deja ver que tiene la clara conciencia de recopilar toda clase de obras, dando a su cancionero un tipo histórico y panorámico que no discrimina materiales sin importar su vulgaridad ni su temática. A los ojos de Baena no parece haber una concepción idealista de la poesía de su época (como la que sí tienen muchos investigadores actuales) sino que sabía que estaba integrada por obras serias y de burlas por igual.

Algo similar sucede en el prólogo de Hernando del Castillo para el *Cancionero*

⁵⁴ La observación de estas dos facetas es una actitud que se puede remontar a Platón: “Conocer, en efecto, lo serio sin conocer lo ridículo, y conocer a su vez esto sin lo otro; por muy contrarios que sean entre sí resulta imposible (obviarlo) a quien quiera ser un hombre de criterio” (*Leyes* 817a).

general, pues también aquí se hace necesaria la justificación de la inclusión de las obras de burlas, pero en este caso se recurre al tópico de *docere et delectare*

E por quitar el fastío a los lectores que por ventura las muchas obras graves arriba leydas les causaron, puse a la fin las obras de burlas provocantes a risa, con que concluye la obra por que coja cada uno por orden lo que más agrada a su apetito (1: 191).

Los prólogos del *Cancionero de Baena* y del *Cancionero general* exponen, cada uno, sus explicaciones para justificar la recopilación de obras burlescas. Como ya he mencionado, en el primero se dice que se incluyen poetas cuerdos y locos en honor a la verdad, haciendo eco de un tópico que aparece en la *General estoria* y que puede remontarse hasta Platón⁵⁵. Por su parte, Hernando del Castillo explica en el *Cancionero General*, que las obras de burlas son una forma de amenizar las obras serias “por quitar el fastío a los lectores”. Que la inclusión de esta clase de obras se mencione en los prólogos de ambos cancioneros no es casual, sino una evidencia de que los recopiladores estaban plenamente conscientes de que los poemas burlescos podían atraerles las críticas y las sospechas de las mentes más ortodoxas. Nuestros recopiladores se encuentran ante un severo problema, el de explicar las razones para conservar obras que, desde un punto de vista moralizante, deberían ser olvidadas. Esta es una encrucijada a la que se enfrentan una y otra vez los escritores de la Edad Media, y que resuelven de diferentes formas. Por ejemplo, Andrés el Capellán, al final de su *Tratado* explica que el amor cortés es reprobable y que, si ha escrito semejante libro con todos los pormenores de la doctrina del amor, no es para que se siga, sino para que se evite:

Lee, pues, este libro no con la intención de darte con su ayuda a la vida de los amantes, sino para que, robustecido con su doctrina y adiestrado en la manera de estimular el ánimo de las mujeres

⁵⁵ Sobre la necesidad de conocer tanto lo bueno como lo malo, Platón escribe: “Conocer, en efecto, lo serio sin conocer lo ridículo, y conocer a su vez esto sin lo otro; por muy contrarios que sean entre sí resulta imposible (obviarlo) a quien quiera ser un hombre de criterio” (*Leyes* 817a).

al amor, seas capaz (absteniéndote de eso mismo) de conseguir el galardón eterno (165).

En el *Libro de buen amor* el Arcipreste de Hita expone una argumentación similar, pues explica que, para quien sepa entenderlo, debajo de todas sus burlas, se esconde un gran saber:

La burla que ayeres, non la tengas en vil;
la manera del libro, entiende la sotil;
que saber bien e mal dezir encobierdo e doñeguil
tú non fallarás uno de trovadores mil (c. 65).

Con estas estrategias se justifica la escritura de textos inmorales. Y no debemos creer por ello que Andrés de Capellán despreciaba al amor cortés o que el Arcipreste veía al *LBA* como una reprobación de la sexualidad desenfrenada. Más bien, estos argumentos son una puerta que permite la entrada de lo indeseable a la página escrita. Hay que entender lo que Baena escribe sobre las obras de los locos en su *Prologus* como una señal de que esos poemas se encontraban en el límite de lo inaceptable, y por eso había que justificarlas. El mero hecho de que hayan sido compilados constituye, para el crítico actual, una voz que se alza para afirmar que no existe razón para no estudiar con seriedad -si se permite el oxímoron- los poemas burlescos en todos sus aspectos: posibilidades expresivas, motivaciones estéticas, relación con su contexto, recursos retóricos, géneros, evolución, formas de transmisión y de recepción, medio performancial, etc. Habrá que determinar cuál es su esencia e importancia intrínseca y por qué sus receptores contemporáneos las apreciaban y valoraban.

El Cancionero de Baena

De acuerdo con Rodado (1), ha sido gracias a los estudios de Blecua, Titmann y Moñino que se ha demostrado que el manuscrito PN1 -o manuscrito de París, único testimonio que nos ha llegado del *Cancionero de Baena*- no es el original que Baena entregara a Juan II, sino que es una copia realizada, a juzgar por la fecha de manufactura del papel, entre 1461 y 1462, es decir, casi 20 años después de la elaboración del manuscrito original. Dutton y González Cuenca señalan, siguiendo a Blecua, que entre las muchas novedades de dicho manuscrito está la de alterar el orden original de los folios y cuadernos (XXVIII). Atendiendo a la “Tabla de los dezidores que están en este libro” (fl. 3v), que incluyó el propio Alfonso de Baena, es posible afirmar que:

Baena organizó su cancionero por autores (con las inevitables rupturas producidas por las requestras o la introducción de algún anónimo) y, dentro de cada autor, por cantigas, preguntas y dezires (Dutton y González XXVIII)

Pero la realidad de PN1 es mucho más compleja y su historia está llena de peripecias: le faltan folios; está elaborado por la mano de al menos 5 copistas (en la opinión de Blecua); se desencuadernó y fue vuelta a encuadernar en 1500; le faltan algunos autores y agrega otros que nada tienen que ver con el *Cancionero de Baena*, como los *Proverbios* de Santillana y las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique⁵⁶. No es de extrañar que el orden de algunos poetas en PN1 no siga el de la tabla, y que también suceda lo mismo con el orden de las obras de cada poeta. A pesar de deturpaciones y lagunas, los poemas todavía conservan cierta organización, como se verá en la siguiente tabla, donde se muestra la ubicación de los poemas de humor.

⁵⁶ Para la historia detallada del manuscrito v. Dutton y González p. XXVII y ss.

Número de poema	Temas	Tipo de humor
1	Comienzan las cantigas	Sin humor
1-51	Cantigas	
52	Comienzan los dezires	Serios y con notas de humor y eutrapelia.
52-56	En torno a Enrique II	
57-62	En torno a Enrique III	
63	A Juan I	
64-70	En torno a Fernando de Antequera	
71-79	En torno a Ruy López Dávalos	
80	Empiezan las preguntas y respuestas	Serios, burlescos, satíricos y escarneadores
80-81	Sobre los trovadores. Debate con Baena	
82-83	A Fray Pedro de Colunga	
84-95	Debate contra el bachiller en artes	
96-107	Contra varios personajes	Escarnio
[falta folio 37]		Se arrancó un folio con poemas de escarnio
108-114	Debates contra Pero Carvillo, el Adelantado Perafán de Rivera y Alvaro de Cañizales	
115-137	Contra figuras religiosas y adivinanzas	
[falta folio 44]		Se arrancó un folio con poemas de escarnio
138-144	Contra varios personajes	Escarnio
145-147	De amor	
148-151	A varios personajes	
152-158	A Pero Tenorio, arzobispo de Toledo	

159-161	A Sancho de Rojas, obispo de Palencia	
162-176	A Gutierre Álvarez, arzobispo de Toledo	
177-182	A Álvaro de Luna	
183-184	Contra Davihuelo	Escarnio
185-198	Continúa a Álvaro de Luna	
199-225	Al rey de Castilla	

De un análisis en la organización de los poemas puede extraerse lo siguiente:

1) Mover a risa es un recurso que se emplea en *dezires* y preguntas y respuestas. En cambio, en las cantigas la risa está casi completamente ausente. Y es que ellas tienen un estilo alto, son amorosas, panegíricas (PN1 1 y 2) y de loor a las ciudades (PN1 28-31). En este sentido, el *dezir* es mucho más flexible, pues si bien es ideal para el tono elevado, como el caso de los poemas de alabanza a figuras respetables (PN1 4, 75), las elegías (PN1 34-39), los dedicados a las tumbas de reyes (PN1 54-56) y los de amor (PN1 145-149), también se presta para los poemas de petición, sátira, burla y disparate.

2) PN1 ha sido mutilado justamente en las obras con humor más inapropiado, en los folios 37 y 44.

3) Se nota que Baena atendió a otros ejes de organización aparte del genérico ya mencionado (cantigas, *dezires*, preguntas y respuestas) que son: cronológico, temático (escarnio, petición, amor, loores, adivinanzas), métrico, retórico, entre otros.

La mayoría de los *dezires* y de las preguntas y respuestas tienen cierto grado de humor. Éste puede variar desde la broma breve, que provoca una ligera sonrisa, hasta poemas completos de escarnio y burla que desatan sonoras carcajadas.

Los poemas también pueden organizarse de modo cronológico⁵⁷. Debido a la gran cantidad de información histórica que ofrecen las rúbricas y las obras mismas, el número de poemas datables es bastante alto⁵⁸. A continuación, se presentan los poemas organizados en torno a los diferentes reinados. Esto permitirá el lector comprender mejor las cortes en las que se movió Villasandino y los personajes contra los que debate. Delante del número de poema se coloca, si se conoce, el año de su escritura.

Juan I (hasta 1390).

Poemas y fechas: 52-56; 107 1388.

Nombres, lugares, palabras clave: Juan de Gante; Enrique el viejo; reina doña Juana; Leonor de Aragón; García Fernández de Gerena.

Enrique III (1390-1406).

Poemas y fechas: 57 1391; 58 1406; 59 1406; 60; 61 1406; 62, 71 1395, 72 1395, 73 1403, 74 1403, 75 1403, 76 1396, 77, 78, 79, 97 1398, 99 1398, 103, 115-118 1405, 123-131 1405, 152 1393, 153-158? 1403-1412.

Nombres, lugares, palabras clave: Ruy López Dávalos, Elvira de Guevara, Pedro Fernández de Frías (cardenal), Sancho el Paje, Juan Hurtado de Mendoza el viejo (haya Enrique III), Adelantado Ferrán López de Guzmán (señor de Batres, 113, 119 – 122), Alfonso Sanches de Jahén, Pedro Arzobispo de Toledo, Johan García Manrique.

⁵⁷ Para ello han sido tomados los datos que proporciona la edición de Dutton y González.

⁵⁸ v. Óscar Perea, “El *Cancionero de Baena* como fuente historiográfica de la Baja Edad Media castellana: el ejemplo de Ruy López Dávalos”.

Juan II (1406-1454).

Poemas y fechas: 63 1406-18; 64 1411, 65 1414, 66 1414, 67 1414, 68 1410-12, 69 1410-12, 70 1412-14, 96, 98, 102 1407, 104, 105 y 106 después de 1430, 109 - 111, 112 1407, 114?, 140-142 1407, 148, 150, 153-158? 1403-1412, 159 1411, 160 1415-1419, 161 1415-1422, 162-165 1411, 165-176, 177 1421, 178, 179-181 1421, 182 1422, 192 1422-23, 195 1421, 196 1423, 198 1423-24, 199 1417, 202-203 1418, 211 1423, 218 1422, 219 1420, 220-21 1422, 224-25 1406,

Nombres, lugares, cortes: Catalina, madre de Juan II, Fernando de Antequera, Fernán Manuel de Lando, Martín el Tañedor, Pero López de Ayala, Diego de Ribera (adelantado de Andalucía), Pedro Carrillo, Alvaro de Cañizales (criado de reina catalina), Fernández Semuel, Juan Hurtado de Mendoza el mozo (mayordomo Juan II 1419-1424), Tello de Guzmán?, Sancho de Rojas obispo de Palencia, don Gutierre de Toledo arzobispo de Guadalajara, Ferrant Álvarez, Constanza Sarmiento, Álvaro de Luna, Davihuelo, Pedro García de Herrera, Dielo López de Estúñiga, Ruy López Dávalos.

Una aproximación al humor de Villasandino

Alfonso Álvarez de Villasandino nace entre 1340 y 1350 (Rodríguez 72). La fecha probable de su muerte es hacia 1424 (Bahler 12). Esta larga vida lo hizo partícipe de los grandes cambios estéticos y lingüísticos que sucedieron durante las primeras décadas del siglo XV, entre los cuales se pueden mencionar que comenzó la nueva escuela latinizante de los

modernos, liderada por Villena y Juan de Mena; y se introdujeron nuevos metros desde Italia (Weiss 1).

Márquez Villanueva afirma que Villasandino es el primer bufón literario o loco de corte (“Literatura” 504). Y es el poeta con más obras en el *Cancionero de Baena* –225 tan sólo en la sección dedicada específicamente a él. Es posible que esto se deba, en parte, a que Villasandino era un trovador bufonesco, por lo que era indispensable su copiosa inclusión para que se lograra el propósito de recoger los entretenimientos cortesanos: “Baena conceived his *Cancionero* as a momentous enterprise with the goal of royal entertainment, and this doubt accounts for the vastness and variety of burlesque topics in the collection” (Márquez “Jewish” 391)⁵⁹.

Además, nuestro poeta fue un gran renovador de la lírica. Lapesa afirma que inaugura para las letras castellanas el planto alegórico (31). Clarke le atribuye gran parte del trabajo inicial de aclimatación de la copla de arte mayor y la copla de pie quebrado (185 y ss.), formas métricas que más tarde serían fundamentales para la poesía cancioneril castellana. Esta misma investigadora afirma que terminó de afianzar la preferencia de la sinalefa sobre el hiato en el conteo métrico (Clarke 187 y ss.). Fue un poeta de tipo juglaresco que al final de su vida luchaba por acoplarse una nobleza cuyos gustos evolucionaban hacia una poesía alegórico-filosófica. Ante las nuevas exigencias, la retórica formará parte de sus obras compuestas durante el siglo XV. Rupp demuestra que Villasandino sigue el *ars dictaminis* en muchos de sus poemas de petición, y argumenta que, aunque no es un retórico formal, el *ars bene dicendi* está embebida en su poesía debido a la influencia del medio (Rupp 50-51).

⁵⁹ Cfr. Vicente Beltrán: “el compilador [Baena] miraba un tanto hacia atrás y, en un momento en el que se imponían las nuevas corrientes caballerescas, quizá potenciadas, como decíamos, por Fernando de Antequera y su familia, recogía una poesía de carácter formativo, seria y elevada” (*Lírica* 38).

Al mismo tiempo, Villasandino es el representante del pasado, pues en sus primeros años siguió trovando el gallego y, por supuesto, en su poesía emplea recursos métricos y retóricos fuertemente vinculados con la tradición poética de esa lengua. De esta forma, Villasandino es a la vez un renovador y un conservador, perteneciente a la primera camada de poetas que inauguró el castellano como lengua lírica, pero que sigue empleando muchas de las convenciones de la tradición galaico-portuguesa.

Para analizar sus poemas de escarnio habrá que preguntarse primero cuál es la concepción que tiene este poeta sobre el humor, la risa y la burla.

Durante la Edad Media existió una concepción oficial de la risa que la veía opuesta a la inteligencia, lo trascendental y los valores cristianos, especialmente aquella que no se apegaba a la eutrapelia (cap. 2). Por ello no es raro que, en una respuesta dedicada al Bachiller en artes, Villasandino se haga eco de esta concepción de la risa:

Todos los discretos perder deven risa
fablando en la muerte a que son devidos
por natural debdo, sin su grado, amidos,
pues que preçita les fue esta devisa;
ca fue la persona del Padre repisa
porque fizo al mundo, muger nin varón,
assí quantos fueron e serán e son,
pagaron e pagan esta amarga sisa (PN1 87 vv. 1-8)

Aunque en este poema Villasandino se muestre sentencioso en cuanto a la risa, lo cierto es que, en otra de sus facetas, era un poeta mucho más jocoso y gustaba de hacer bromas, denigrarse a sí mismo e insultar a otros con tal de divertir a la corte y a sus mecenas. Villasandino menciona la risa directamente en los poemas 66, 87, 102, 142, 166, 178, 188 y 196. A continuación, analizaré algunos de ellos como una primera aproximación a la

concepción de la risa y el humor de este poeta.

En el *Cancionero de Baena* hay un grupo de varios poemas (PN1 64-67) relacionados con la coronación de Fernando de Antequera (1414). PN1 65 y 66 son poemas de petición donde Villasandino solicita dádivas al nuevo soberano. PN1 67 es una obra que Ferrant Manuel de Lando escribe, según se lee en la rúbrica, “en favor del dicho Alfonso Álvarez”. Aquí, Lando expresa su confianza en que Villasandino será bien recompensado por el rey. En este contexto se encuentra el poema que aquí nos interesa, PN1 66:

Si mi planeta meguada
non podiere aquí sobir,
muchos avrán qué reír
de mi fazienda gastada. (PN1 66 vv. 35-38)

Se trata de un poema de petición donde la solicitud principal es que el rey Fernando le dé una opa. Los versos citados constituyen la finida y son el lugar indicado para que Villasandino inserte una dicacidad⁶⁰ que cierre su poema felizmente (cap. 1). Su “planeta menguada” hace referencia a su mala fortuna con un lenguaje propio del saber astrológico de la época. La mención de que muchos van a reírse de su situación, deja claro que la miseria del autor era vista como algo risible por los demás integrantes de la corte. Esto nos da una pista para comprender la autodenigración, tan frecuente en la poesía de Villasandino y de otros poetas bufonescos. No se trata de un recurso para generar patetismo o conmisericordia. Más bien, la exhibición cínica y grotesca de la propia miseria está encaminada a producir la risa de sus interlocutores.

El siguiente poema se encuentra en un núcleo claramente humorístico (PN1 99-107).

⁶⁰ v. Cicerón: “[...] existen dos géneros de chistes, uno parejamente vertido en todo el lenguaje, otro agudo y breve, aquel primero ha sido denominado por los antiguos gracejo, este otro dicacidad” (218).

También es de petición, pero en este caso está dirigido a Pero López de Ayala:

Señor Pero López, vengo muy ardit,
a las vezes triste, a las vezes ledo,
por quanto vos fui ver en Toledo,
agora vos vengo buscar a Madrid.
¡Vet si mereçe llamarse adalid
quien trajo al rostro por tantas montañas,
comme desde Olías son fasta Cabañas!
Si ál entendedes, callat e reíd (PN1 102 v. 1-8)

El texto comienza con una *narratio* que hace parodia del lenguaje caballeresco (ardit, adalid). De esta forma, Villasandino expone sus fatigas al atravesar la geografía siguiendo a su mecenas. Pero, aunque los pueblos mencionados -Olías, Cabañas y, en las estrofas siguientes, Griñón, Illescas y Umanes- son verdaderos, no lo son las montañas ni el puerto que se mencionan en el poema (Dutton y González 139). Cabe preguntarse a qué se debe esta disimilitud entre la realidad geográfica y la realidad del poema.

El verso “Si ál entendedes, callat e reíd” (PN1 102 v. 8) puede brindarnos una clave de lectura. Lo que ha dicho anteriormente es disparatado sólo si se entiende de manera literal, es decir, en clave seria. En cambio, sus versos han de entenderse en clave burlesca para que revelen su verdadera intención. Para comprender el humor hay que ir más allá del sentido literal, se debe apelar a un código distinto o adoptar otra mirada que permita al lector acceder a esa otra interpretación. Esto no sólo nos muestra una característica de los poemas de Villasandino (y de las obras de burlescas en general), donde lo risible no es evidente a simple vista, sino que también nos dice que su receptor ideal ha de tener la capacidad descifrar sus palabras. El humor ha de entenderse, por lo menos en algunos de sus textos, como un proceso de ocultamiento y de agudeza que se logra técnicamente a través de la retórica.

Por desgracia, el contexto que da sentido a muchos de estos textos frecuentemente es irrecuperable. En el caso de este *dezir*, no está del todo claro si la mención de las montañas y el puerto es una alusión sexual; o al estado salvaje y brutal propio de los poetas bufonescos; o quizás una referencia al tópico de *partutient montes*⁶¹ para reclamarle a Pero López que no ha cumplido las promesas que ha hecho. Aquí, lamentablemente, el lector moderno ya no puede acceder tan fácilmente a esa otra interpretación burlesca.

Con palabras casi idénticas a las del ya citado poema PN1 102 de Villasandino, en el *Libro de buen amor* se puede encontrar también una invitación a reír y callar:

De quanto que me dixo, e de su mala talla
fize bien tres cantigas, más no pude bien pintalla;
las dos son chanconetas e la otra de trotalla;
de la que non te pagares, vey la e rríe e calla (c. 1021).

La repetición de reír y callar en estas dos obras indica que muy posiblemente se trata de una frase de uso común que alude a una actitud pícaro, la de entender el otro sentido del poema, pero guardarse el significado.

Más adelante, hay un núcleo de poemas (PN1 140-142) que Villasandino escribe en torno a Ferrant Semuel, personaje que es un loco fingido o un trovador bufonesco, y según se lee en la rúbrica: “el más donoso loco que ovo en el mundo”. Villasandino escribe PN1 142, que Márquez Villanueva atinadamente califica como una de sus obras más estafalarias (“Jewish” 389), a propósito de la muerte Semuel. En otro capítulo (cap. 5) se analizará a detalle este poema. Por ahora sólo se verá en qué sentido se menciona aquí a la risa:

⁶¹ V. Covarrubias, *monte*: “Dezimos que los montes están preñados por los grandes tumores o hinchazones que tienen. Nunca paren, aunque dixo metafóricamente un poeta: parturient montes nascetur ridiculus mus. Que estaban de parto los montes y nacerá un pequeño ratón. Y se entiende por los hombres que prometen mucho y al cabo hacen poco”. También aparece en *LBA*, c. 98 y ss., en la 101 leemos: “E bien así acaesció a muchos e a tu amo: prometen mucho trigo e dan poca paja tamo”.

Amigos, quantos ovistes
plazer con Alfonso en vida,
de su muerte tan plañida
sed agora un poco tristes;
o reíd commo reístes
siempre de su desatento
oyendo su testamento;
quiçá tal nunca lo oístes (PN1 142 vv. 1-8)

En el texto hay una combinación de la tristeza del luto con el desenfado de risa. Reírse de la muerte es un ritual carnavalesco (cap. 2) que permite la renovación y la exaltación de la vida. De acuerdo con Bajtín: “La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta” (*La Cultura* 14). La risa sería un antídoto beneficioso contra las aflicciones, tal como se lee en el *Elogio de la locura*: “mi sola presencia ha logrado ya lo que apenas consiguen los grandes oradores con sus largos y cuidados discursos, esto es, disipar las pesadas molestias del espíritu” (38). El poema propone la alternativa de llorar por el reciente fallecimiento o de reír escuchando locuras. Pero no hay que perder de vista que, al mismo tiempo, se critica fuertemente a este personaje por ser judío, converso y musulmán, rebajándolo por su trashumancia religiosa (cap. 5). Esta es una risa agresiva y socionegativa: “Traza las fronteras del grupo y define *ipso facto* a quien no pertenece al mismo” (Berger 109). Aquello que la sociedad de la época consideraba denigrante -pertenecer a grupos religiosos no cristianos- se aprovecha para ridiculizar al poeta atacado. De esta forma, mientras que la risa puede ser renovadora para unos (Villasandino y los nobles), es sumamente escarnecedora para otros (judíos, conversos y musulmanes).

Las solemnes y sentenciosas palabras, espejo de la cultura oficial, que Villasandino

ofrece en el poema contra el Bachiller en artes (PN1 87), citado más arriba, contrastan con su empleo de la risa ingeniosa y bufonesca para divertir a la corte. Esta aparente contradicción no es resultado de la hipocresía o la incongruencia, más bien refleja el carácter de un poeta y una nobleza que, junto con la poesía amorosa y edificante, disfrutaban de los temas agresivos, obscenos y ridículos.

Sin duda, Villasandino es apreciado por provocar risa. Prueba irrefutable de ello son sus obras humorísticas mismas, recogidas en el *Cancionero de Baena* porque se consideraron suficientemente valiosas como para ser conservadas. El Arzobispo Pedro de Luna lo dice explícitamente en un poema:

Bestias son de las montañas
las que non saben el Credo,
quantos beven vino azedo
trávale en las entrañas.
Vuestras palabras extrañas
nos alegran de rendón,
más que cuantas son
en Yuncos nin en Cabañas. (154 vv. 1-8)

En el tercer verso de la estrofa citada, el Arzobispo menciona al “vino azedo”, una forma de llamar a este licor cuando es demasiado ácido porque se avinagró con el tiempo o porque hubo deficiencias en su proceso de fabricación. Sea cual sea la causa, el vino azedo es una bebida ruin cuyo sabor se asocia el humor tabernario y de mal gusto de Villasandino. Humor que, sin embargo, lo alegra más que el de otros poetas de Yuncos y Cabañas.

En otro poema, Juan Alfonso de Baena emplea esta misma metáfora para referirse a Villasandino:

Poeta muy esmerado,
pues trobastes tan azedo

por escrito, con denuedo,
en vuestro dezir rimado,
vos seredes castigado (161 vv. 1-5).

La comparación con el vino azedo es muy certera y señala otra de las características más destacables de su obra. Y es que su humor no es de buen gusto ni del que agrada a los oídos refinados. Más bien se trata de un poeta con palabras agresivas, inapropiadas e hirientes que, sin embargo, hacen reír. Esto acarrea necesariamente que la recepción y valoración de su obra sea dispar. En los poemas arriba citados, el Arzobispo Pedro de Luna y Baena sostienen dos posiciones encontradas: el primero alaba al poeta por la diversión y risas que provoca, mientras que el segundo lo censura. Podemos suponer que Villasandino se encontraba constantemente entre estos dos polos, es decir, que era un poeta tan despreciado como valorado por su humor ácido.

Como ya se ha mencionado, la risa puede tener varias funciones retóricas (cap. 1).

Recordemos aquí las líneas donde Cicerón explica las ventajas que se pueden obtener de ella:

porque la hilaridad misma concilia benevolencia para ese por quien ha sido excitada; o porque todos admiran la agudeza, basada con frecuencia en una sola palabra, máximamente del que responde, a veces incluso del que ataca; o porque quebranta al adversario, porque lo confunde, porque lo debilita, porque lo atemoriza, porque lo refuta; o porque da a entender que el orador mismo es un hombre pulido, que es instruido, que es urbano; y máximamente porque mitiga y relaja la tristeza y la severidad y con frecuencia mediante la broma y la risa disuelve las cosas odiosas que no es fácil que sean diluidas (236)

Este párrafo condensa sus utilidades retóricas: ayuda a la *captatio benevolentiae*, es ofensiva y defensiva durante la *disputatio*, puede ganar el favor de la audiencia, es signo de agudeza e incluso muestra la erudición y urbanidad de quien la provoca. Es claro que para la retórica clásica la risa puede ser un valioso recurso, pero ¿qué noción tenía al respecto el propio Villasandino sobre retórica y risa? No es imposible que las teorías ciceronianas en torno al humor hayan llegado a oídos de Villasandino:

after 1400 there was a sharp increase in the number of manuscripts of classical treatises, such as Horace's *Ars*, Cicero's *De inventione* and the more novel *De oratore*; Ciceronian doctrine was also transmitted via the popular Castilian version of Brunetto Latini's *Trésor* (Weiss 1990: 230-31)

Es difícil encontrar referencias metatextuales que ayuden a esclarecer el uso de la retórica y el humor. Una de ellas es un poema que Villasandino le escribe al truhán Davihuelo donde juega con un doble sentido de la *virtus* de la agudeza:

El truhán porque es agudo
faze a su muger aguda;
aunque es gorda bien se escuda,
recibiendo en su escudo
encuentros muy a menudo
de gente gruessa e menuda (183 vv. 19-24)

El escudo y la espada sirven de metáforas para los órganos sexuales femenino y masculino. Villasandino emplea una alegoría que traslada el terreno sexual al de las armas, al igual que los siguientes versos del poema 875 del *Cancionero general*: “Tocóle con un bordón/ a una dama quanto pudo/ uno que llaman Ximón/ y rompióle el piastrón/ y quebrárale el escudo” (vv. 75-80). Villasandino no sólo juega con el significado fálico sino también con el retórico de agudo. Con este equívoco, lo que inicia asemejándose a una alabanza retórica: “El truhan porque es agudo” termina siendo un denuesto obsceno. En este poema Villasandino ironiza sobre la agudeza de su adversario, y aunque éste queda denigrado, es evidente que la agudeza era una virtud deseable para los poetas, incluso de los burlescos.

Juan Alfonso de Baena es más profuso al respecto y en él sí es clara la unión retórica-
risa:

El muy sutil escrivano
que trabaja noche e día
con su linda escrivanía,

en papel liso toscano,
por picarvos el tolano (180 vv. 10-14)

Aunque el verso “por picarvos el tolano” sea de difícil lectura o esté deturpado⁶², parece hacer referencia a coplas de burlas puesto que el verbo *picar*, en sentido figurado, equivaldría a molestar, corroer o provocar. Se puede interpretar que para Baena no existe contradicción entre la agudeza y el vituperio.

Pero el ejemplo más claro es, sin duda, el poema 359 que Baena escribe a Ferrand Manuel:

No se vos torne la cara amarilla
por que mi lengua vos unte o salpique.
Por ende, vos ruego, señor, que se aplique
la vuestra persona sutil, muy honesta,
dando me luego famosa respuesta
purgada con fuego de vuestro alanbique.

Ferrand Manuel, avredes replique
Por arte graciosa, sutil e compuesta,
Atal quel rey alto lo tome por fiesta
E ría del baque quel uno trompique (359 vv. 11-20)

Estos versos condensan una provocación (la lengua que unta y salpica), un reto a Ferrand Manuel para que responda agudamente, la promesa de una respuesta igualmente aguda y la voluntad de hacer reír con todo ello al rey. Para Baena, agudeza y risa no sólo pueden ir juntas, sino que aquélla es requisito de ésta, una postura comprensible para un poeta que, aunque bufonesco, tiene profundos conocimientos de la retórica.

En cambio, la unión de agudeza y burla no es tan evidente en Villasandino, pero no

⁶² V. la nota correspondiente de Dutton y González en la página 204 de su edición del *Cancionero de Baena*.

deja de ser notable que se burle con agudeza de la “agudeza” del truhán Davihuelo y que en sus textos se valga de figuras retóricas para provocar risa. En este sentido, Ortega Sierra señala acertadamente el binomio *dezir bien / maldezir*, evidencia de que la habilidad versificadora podía emplearse para temas serios y risibles:

si bien los letrados, fieles a la tradición escolar del “bien hablar”, se enorgullecen de su capacidad de bien dezir (‘escribir de forma ordenada y placentera’), la locución “digo que maldigo” denotaría que un buen dezidor también es capaz de dezir (‘escribir’ o ‘componer’) invectivas (Ortega Sierra II)

A pesar de las voces medievales que recomendaban limitar el uso del humor o incluso evitarlo⁶³, es evidente que poetas como Villasandino lo empleaban de muy diversas formas. En algunas ocasiones, recurre a la obscenidad y la agresividad; en otras, se autodenigra, haciendo hipérbole de su vejez, pobreza y mala fortuna; a veces con su humor intenta lograr la *captatio benevolentiae* (cap. 1); finalmente, también critica a gobernantes, obispos y otras figuras de poder. Pero no sólo eso, ya que este poeta también hace uso de la retórica en sus burlas. Independientemente de su *humilitas*, tiene conocimientos de esta disciplina tanto en su vertiente clásica como en la del *ars dictaminis* medieval (Rupp, Gómez-Bravo).

Finalmente, resumiré algunas de las hipótesis más importantes que he señalado a lo largo de este capítulo acerca de Villasandino y su concepción de la risa y las obras de burlas. El poeta recurre a la autodenigración con propósitos burlescos y no patéticos. Emplea diferentes tipos de humor en sus obras, aunque se distingue sobre todo por ser un trovador azedo. En muchos de sus poemas va más allá de la eutrapelia de Aristóteles o la *facetia* ciceroniana para insertarse en una corriente que busca provocar la carcajada a través del humor vulgar y obsceno. Es precisamente debido a esta característica por lo que es un

⁶³ V. Cándano p. 25 y ss.

trovador apreciado y al mismo tiempo vilipendiado. El análisis de su humor exige de un punto de vista retórico, no sólo porque Villasandino conocía esta disciplina sino porque sus burlas, escritas en otro código, requieren ser descifradas.

EL ESCARNIO EN VILLASANDINO

Aunque mi objetivo principal es analizar la obra de Alfonso Álvarez de Villasandino, en este capítulo también se abordará la de otros poetas que se trabaron en diatribas con él. De esta forma, se puede obtener un rico panorama, además de entender cada texto como parte de una dinámica más amplia de escarnio y denigración mutua. A continuación, haré un análisis de estos poemas e intentaré mostrar tanto su construcción retórica como las tensiones sociales que los sustentan. El estudio de cada uno se inicia con dos identificadores colocados en negritas: el primero de ellos, precedido de **PN1** -siglas del *Cancionero de Baena*-, es el número que el poema recibe en la edición de Dutton y González Cuenca; el segundo va precedido de **ID** y es el número de identificación que el poema recibe en el conocido índice de Dutton⁶⁴.

PN1 78. ID 1220. Está dirigido a la condesa doña Elvira de Guevara⁶⁵, y su propósito es que esta dama abogue por Villasandino ante su esposo, Ruy López Dávalos. Se inicia como la mayoría de los poemas de petición: elogia tanto a la condesa como a su marido; resalta su lealtad hacia ambos, y, en un gesto de autodenigración, hace hincapié en su pobreza y mala fortuna. Hacia el final de la primera octava se lee: “non sé si me engaña algún mesclador”

⁶⁴ En caso de que se cite algún poema que no aparezca del *Cancionero de Baena*, también indicará+ su número precedido de las siglas del cancionero correspondiente. La consulta de estos identificadores de ha llevado a cabo gracias al sitio web *Cancionero virtual* de la Universidad de Liverpool: <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>

⁶⁵ Según Dutton y González: “fue la segunda mujer de Ruy López Dávalos, hija de Beltrán de Guevara y hermana de Constanza de Guevara y de Pedro Vélez de Guevara” (104).

(78 v. 7), verso importante que expresa la razón por cual Villsandino sospecha que Ruy López lo ha aborrecido. En fuentes de la época, *mesclador* tiene el significado específico de murmurador y chismoso. Con este sentido se emplea en las traducciones medievales de la *Biblia*. Por ejemplo, en la *Biblia prealfonsí (E8/E6)* se lee: “Non seras fazedor de peccados ni mezclador en los pueblos” (*Levítico 19.16*)⁶⁶. El *Libro enfenido* de Joan Manuel hace recomendaciones sobre cómo tomar las declaraciones de esta clase de personas y cómo castigarlos, en caso de que hayan actuado con mala intención (178). En santo Tomás la murmuración es un pecado capital, como se ha mencionado anteriormente. Más adelante encontramos otra palabra, *malsines* (v. 32)⁶⁷, que también alude a los lengualarga del palacio. Según el *DRAE*, proviene del hebreo y significa: “Cizañero, soplón” (“malsín”).

En la estrofa 6, Villasadino menciona su devoción a santa Susana:

Que si entiendo qu'el toma saña
iré a buscar quien faga mençión
de mi pobre vida con grant devoçión
que tengo agora en Santa Susaña (78 vv. 37-40)

Según Walker: “la historia de Susana se compuso en el siglo I a.C. y se incluyó como una interpolación apócrifa al *Libro de Daniel*” (50). Susana era una joven hermosa y temerosa de Yahvé que contrajo matrimonio con Joaquín. Un día, tal como acostumbraba, salió a tomar un baño al jardín, pero esta vez dos viejos jueces se habían escondido para abusar de ella. En cuanto se quedó sola, los jueces le dijeron que si no satisfacía sus requerimientos sexuales testificarían en su contra por adulterio. Y así lo hicieron, con lo que lograron que la

⁶⁶ Este versículo es traducido por la *General Estoria* de la siguiente forma: “Nin dixiessen mal de otre. Nin fuessen murmuradores njn dixmeros en el pueblo” (*Levítico 19.16*). Y en la *JBS*, una edición moderna, se lee: “No andarás chismeando en tu pueblo” (*Levítico 19.16*).

⁶⁷ También se utiliza la palabra *malsín* en 160 v. 23 y 588 v. 280.

condenaran a la lapidación, aunque Susana fue finalmente salvada por el joven y sabio Daniel.

Susana aparece en el *Ordo commendationis animae*, una oración por los agonizantes que tendrá gran influencia en el imaginario medieval de los santos. Como demuestra Gómez Narros, sus ecos se encuentran en textos como el *Cantar del Mio Cid*, el *Poema de Fernán González*, *Los milagros de nuestra señora*, de Berceo, y el *Libro de Buen Amor* (92). En dicha plegaria se lee: “Libera, Domine, animam eius sicut liberasti Susannam de falso crimine”⁶⁸ (Gómez 103), lo que será determinante para que esta santa sea considerada como protectora contra la mentira y el engaño. La devoción profesada en el poema de Villasandino es una forma de librarse a sí mismo de las calumnias que han dicho en su contra.

En la finida se lee:

Pues es ordenança buena en España
que non sea creída falsa relación,
aquesto pongo en mi corazón:
dañado se vea cualquier que me daña (78 vv. 41-44)

Con el último verso, a la manera de un hechizo mágico contra la maldad, se espera que el agresor sea el receptor de los daños que él mismo intenta producir.

Sin duda alguna este poema no es un escarnio. En él existe uno de sus elementos fundamentales, el humor, que se logra sobre todo por la autodenigración (Villasandino dice que es pobre, calvo, salvaje), pero falta el otro, que es el tono de agresividad. El poema no busca, obviamente, la destrucción de la condesa doña Elvira ni de Ruy López. Es más, ni siquiera se muestra demasiado combativo contra los malsines y mescladores de la corte. Sin embargo, deja ver la importancia de los actos de palabra, en este caso, la murmuración y la

⁶⁸ Libra su alma, como libraste a Susana del falso testimonio.

difamación.

PN1 80. ID 1222. En este poema, Villasandino critica a los malos trovadores. Su ataque se funda, principalmente, en su escasa calidad poética.

En la primera estrofa:

A mí bien me plaze, por que se estienda
la gaya çiençia en bocas de tales
que sean donosos fidalgos leales
e troben limado sin pavor de enmienda;
mas, pues que los torpes ya sueltan la rienda,
quemem sus libros doquiera que son
Virgilio e Dante, Oraçio e Platón
e otros poetas que diz' la leyenda. (80 vv. 1-8)

La *gaya ciencia* es el arte de la versificación y tiene características bien definidas: “divinely inspired craving for perfection to which noble and perspicacious minds are susceptible” (Gerli *Medieval* “Gaya ciencia”). Villasandino se apega a una noción de poesía que resume los ideales de belleza y refinamiento de la corte y que comenzaba a estar en boga en los albores del siglo XV. Más adelante, cuando escribe que los buenos poetas son “hidalgos leales”, es una forma de traer agua su molino, de caracterizarse a sí mismo, pues, como afirma Lapesa, él es un: “hidalgo empobrecido” (“Poesía” 73). La lealtad es una virtud que este poeta, en su condición de cortesano dependiente de un mecenas, se esfuerza por resaltar constantemente. Unos versos más abajo, la mención de Dante representa el nuevo concepto de poeta filosófico y con aspiraciones trascendentales (Weiss 14). Frente a esta forma de concebir la poesía (Dante, *gaya ciencia*), que podríamos llamar de avanzada, hay que hacer notar que Villasandino fue el último gran exponente de la escuela galaico portuguesa. El

poema puede interpretarse como su intento hacerse ver a sí mismo como partícipe del nuevo paradigma.

Los trovadores contra los que arremete son aquellos a los que considera malos poetas, aunque no se mencionan nombres específicos. En el quinto verso de la primera estrofa se insertan dos formas de denigrarlos: la primera es mediante una grosería directa pues se los llama torpes, la segunda es la metáfora de que se están soltando de la rienda, tal como si fueran animales. Villasandino queda como un poeta superior pues es él, de forma implícita, quien sigue las elevadas normas del quehacer poético. En el sexto verso se amenaza con la quema de los libros de los malos trovadores por no cumplir con los mínimos requerimientos de la buena poesía. En esta estrofa, Villasandino explica que estaría contento de que la gayería se extendiera gracias a los buenos y leales trovadores, pero, desgraciadamente han proliferado los malos, por lo tanto, es necesario que, en nombre de los grandes poetas, se quemem libros sus libros.

La tercera estrofa continúa de esta forma:

E por que se esclaresca más esta fazienda,
pongamos exemplo en los menestrales:
non deven bevir en onras iguales
el muy lindo xastre con el que remienda
que el uno meresce tener rica tienda
e el otro vil choca como remendón,
pues a quien falleisce Salomón,
delante maestros loor non atienda (80 vv. 24-31)

En esta estrofa, Villasandino, y aquí sigo a Weiss (29 y ss.), trae a colación un lugar común en la poesía cancioneril de burlas, la comparación con los sastres: “non deven bevir en onras iguales/ el muy lindo xastre con el que remienda” (vv. 27-28). Con una paronomasia, se

aprovecha el parecido sonoro entre remendar (reforzar o arreglar vestidos y telas) y remedar (imitar o copiar o robar versos ajenos) fundamenta la acusación de que los juglares sólo se limitan a copiar las obras de los buenos trovadores.

En la cuarta estrofa se menciona a quienes hurtan la harina para llevarla a plazas y hostales. Esto nos permite determinar de forma mucho más certera que los poetas a los que se refiere son aquellos de tipo juglaresco que se ganan la vida, no en la corte, sino en la plaza pública con obras que no son propias. Anclado en el pasado, Villasandino realiza un ataque contra trovadores juglarescos muy a la manera de Guiraut Riquier (Weiss 30). Se esfuerza por alejarse de la figura del trovador de baja estofa, como Sancho el paje y Mosén Juan, a quienes escarnece fuertemente en otras ocasiones.

Estas coplas son de un escarnio ligero. Villasandino no emplea la vulgaridad y además no menciona nombres ni da señas textuales que permitan identificar a alguien en específico, aunque esto último se pudo haber realizado mediante la *actio*. En efecto, es posible que este poema de ataque general se dirigiera contra una persona específica al momento de su presentación en público, sobre todo a través de estos versos:

mandando que callen aquellos que non
resçiben por gracia divina este don
de la poetría: todo omne lo entienda (80 vv. 14-16)

Estos versos pueden entenderse como un llamado general, pero también como una provocación específica, metonímica (del todo por la parte) que alude específicamente a alguien. Es fácil que el verso “todo omne lo entienda” haya sido acompañado con un gesto que permita identificar al o a los trovadores aludidos. Es imposible saber si ésta fue la razón por la que Baena respondió (PN1 81), o si en ningún momento estuvo dirigido contra él y decidió aprovechar el ataque a los malos trovadores para escarnecer a Villasandino por ser

también un mal trovador.

PN1 81. ID 1223. Este poema es la respuesta al anterior de Villasandino. Está escrito por Alfonso de Baena, quien sigue las reglas de las “preguntas y respuestas” porque emplea la misma métrica y rima de PN1 80. Las primeras estrofas dan la impresión de apoyar, por lo menos en parte, la crítica contra los malos poetas que se hace en PN1 80. Sin embargo, al final, Baena escarnece fuertemente a Villasandino por ser un mal poeta.

Al igual que su rival, en la primera estrofa enlista una serie de autoridades. A diferencia de Villasandino, que se coloca sobre hombros de grandes poetas (Virgilio, Horacio y Dante), Baena recurre a importantes personalidades eclesiásticas, como Gregorio IX (*Decretales*), Ramón Lull y Duns Scotus⁶⁹. La elección de ambos trovadores es muy significativa. Para Villasandino, las figuras elegidas representan la poesía como inspiración divina. Por otra parte, a Baena le sirven para mostrarse como un poeta altamente instruido. Al don divino que Villasandino defiende, Baena opone la falta de especialización de su rival. El poema es una forma de ridiculizar a Villasandino por sus intentos de entrar en un nuevo círculo poético que no le corresponde.

En la segunda estrofa, Baena alaba tanto a Villasandino como a su obra de “finos cristales”, y está de acuerdo con él en que deben callarse aquellos que no tienen talento.

Ca puesto por caso que puge e traçenda
la vuestra çiençia de finos cristales
e callen los simples, remotos, brutales,

⁶⁹ Tomo estos nombres de la nota de la edición de Dutton y González (108). Uno de los mencionados es Agrimón, que no ha sido identificado. Es notable su parecido con agrimonia, que según el *Traducción del libro de las recetas de Gilberto*, es una planta que: “dada a ueber luego faze echar el venjno por la boca al que lo tiene/ es muy preçiosa cosa contra todo mueso de serpiente o de otra alimanja venjnosa cosa prouada” (54v). Esta planta, un antiveneno y ahuyentadora a los malos espíritus, podría hacer referencia justamente a las palabras malintencionadas.

que non fueron dinos de aver tal prebenda
a vuestra persona, sutil, reverenda,
fermoso le fuera loar con razón
a los altos poetas que luenga sazón
trobaron por artes de alta calenda (81 vv. 13-16)

A la luz del poema completo, que pasa de la alabanza al vituperio, los elogios de esta estrofa deben tomarse de forma irónica. Al mencionar la *virtus* retórica de la agudeza (sutil), Baena caracteriza a Villasandino como un mal poeta. Lo mismo sucede con *reverenda*, que normalmente es una fórmula de respeto. Y la palabra *calenda* es especialmente interesante. En su edición, Dutton y González señalan en la nota frente al texto que puede entenderse como ardor o inspiración poética (108)⁷⁰. Esta interpretación quedaría respaldada por Bartholomaeus Anglicus en el capítulo correspondiente a la luna nueva, donde explica que durante las calendas se hacían fiestas de gran solemnidad (9.27). Sin embargo, esta palabra es susceptible de adquirir diversas interpretaciones. *Calendas* viene de la forma romana antigua de contar el tiempo. Antes de la entrada del calendario juliano, se denominaban calendas, o días de luna nueva, a los primeros días del mes (Torres 39). El siguiente refrán: “Idos y calendas, todo se pasa en ofrendas” (Correas) critica a los flojos que se la pasan festejando los primeros días (calendas) o el resto del mes (idus). Aunque hay celebraciones tanto en los idus como en las calendas, estas últimas se asociaban sobre todo con fiestas carnalescas. Entre las más representativas se encuentran las calendas de marzo, que daban paso a una importante fiesta de renovación y fecundidad pues en esta fecha iniciaba el antiguo año romano. Y las calendas de enero que, desde los inicios de la cristiandad, se celebraba con travestismo, estiércol y carbón. También cabe destacar que el carnaval, al igual que las

⁷⁰ Cada vez que se cita alguna nota o comentario de la edición de Dutton y González Cuenca del *Cancionero de Baena*, se coloca entre paréntesis el número de página.

calendas, eran días de luna nueva. Al respecto Gaignebet escribe: “¿No era, en la luna nueva, un periodo próximo a la regla, así pues, un periodo infecundo? Y ello daba lugar a un desenfreno sexual” (27). Al imponerle el canon que debería seguir, el del carnaval, clasifica a Villasandino como un poeta inapropiado, bajo y sucio, es decir, un juglar. Baena ha elegido esta palabra especialmente ambigua para que su significado solemne encaje con su engañosa alabanza, mientras que el carnavalesco perfile el fuerte escarnio del final de este poema.

En la tercera estrofa se lee:

E porque non siento quien non condeçenda
a vuestras dotrinas por ser tan morales,
las flores de adelfa con lindos rosales
que non se conforman en dar su ofrenda.
Por ende, siguiendo, señor, vuestra senda
e non lo tomando de vos el baldón,
yo çerca de aquesto, so vuestro pendón
seré todo siempre: tomad esta prenda. (81 vv. 24-31)

La adelfa es una planta venenosa parecida al laurel que podía causar desde mareos hasta la muerte⁷¹. Villasandino escribe sobre ella que: “Muerte o dolencia el adelfa acarrea” (PN1 346 v. 21). Aquí es una ofrenda irónica de la que Villasandino es merecedor por ser un mal poeta. En la última parte de esta estrofa Baena afirma que dejará pasar el baldón, es decir, que hará como si el poema PN1 80 no estuviera dirigido contra él, y con una metáfora que conjuga el campo semántico militar con de las diatribas poéticas, parece declarar su total conformidad con Villasandino al grado de que se coloca debajo de su pendón, como si fuera un fiel soldado que luchara junto con él por la causa de la buena poesía. En efecto, es defensor de la buena poesía, pero como considera a Villasandino un mal trovador lo ataca fuertemente

⁷¹ López Quero dedica una amplia nota al carácter venenoso de la adelfa en su artículo “Los arabismos del léxico médico farmacológico del *Cancionero de Baena*” (564 n. 5).

en la siguiente estrofa:

Pero si vos plaze que d'esto dependa
que tangan las trompas e los atabales
e yo suba quintas bozes en tumbales,
de vuestra madexa quebrada es la cuenda,
ca yo non me rindo como omne que arrienda
pero, si vos punco en el coraçón
faré que vos tome un grant toroçón
que d'esta linda arte vos prive e suspenda (81 vv. 32-39)

Aquí se continúa con las metáfora militares, pues trompetas y atabales se relacionan con los actos de guerra⁷². En la *Traducción de la Teseida de Boccaccio* se lee: “Aquella ora, tronpetas e atabales e todos los otros ynstrumentos de la guerra de vna e de otra parte sonaron fuerte mente” (17R). Bartholomaeus Anglicus hace hincapié en ese sonido bélico de las trompetas: “Los ancianos usaban mucho dellas en las batallas pa meter miedo a sus enemigos y pa dar corazón y viveza a los suyos” (19.133). A lo anterior se suman las metáforas de rendición (cuenda, arrienda), que hacen de toda las preguntas y respuestas una lucha que Baena está dispuesto a emprender contra su oponente.

La finida es extremadamente escarnecedera y pone en juego uno de los tabúes más fuertes y arraigados de la humanidad:

Pasteles de pollos con polvos de hienda
e festes de noya con buen salpicón
vos tengo guisados en un replicón
sobre que bevades, señor, la merienda (81 vv. 32-36).

Mencionar la palabra “mierda” puede ser altamente ofensivo en algunos contextos, incluso

⁷² Mientras que otros instrumentos como la gaita o el rommelpot eran propios más propios de los escarnios públicos, tal como puede verse en el grabado de “Luxuria” (fig. 6) y en el óleo de Don Carnal contra doña Cuaresma (fig. 3).

si, como en este poema, se encuentra modificada (hienda). Sin embargo, existe algo que se considera todavía un tabú más grande: la coprofagia, es decir, hacer tragar heces al otro o tragarlas uno mismo. Para la tradición judeocristiana, la coprofagia es algo abominable. En *Isaías* se desprecia a aquellos que comen su estiércol y beben su orina (36.12). Y en *Ezequiel* la coprofagia funciona como castigo: “Y comerás pan de cebada cocido debajo de la ceniza; y lo cocerás con los estiércoles que salen del hombre, delante de los ojos de ellos” (*Ezequiel* 4.12). Como se ha visto, la coprofagia se consideraba algo inmundo. Si bien los excrementos son un desecho del cuerpo y, por lo tanto, comerlos no es físicamente sano porque se corre el riesgo de ingerir larvas o huevos de gusanos o contagiarse de hepatitis, entre otras enfermedades, lo cierto es que la aversión a la coprofagia va más allá de una simple cuestión perjudicial para la salud. Para Occidente y, en especial, para la cristiandad, la coprofagia es moralmente despreciable. Por otra parte, así como sucede en *Ezequiel*, las personas despreciables serán castigadas mediante la coprofagia. Así es como Baena la emplea en contra de Villasandino. En este poema se va aumentando la agresividad; se pasa de la erudición y la ambigüedad de las primeras estrofas a la agresividad en símbolos militares (pendones e instrumentos de guerra), los deseos de matar (adelfa) y la coprofagia. Este es un ejemplo claro de un poema sutil, en sentido retórico, y escarnecedor al mismo tiempo.

PN1 99. ID 1239. Los poemas 99, 100 y 101 tienen un tono escarnecedor. El poema 99, que analizaré a continuación, pertenece a este grupo y, según se lee en la rúbrica, fue escrito contra Sancho el paje porque: “estava bien con el dicho Condestable [Ruy López] e partiose d'él e fuese a provar el mundo e non traxo de alla salvo una cuchillada por las naryzes”. Es claro que esta clase de marca está relacionada con entornos rufianescos y prostibularios. Hay que recordar que la cuchillada de Celestina y de Centurio eran marcas distintivas y

denigrantes⁷³, y lo mismo sucede en el poema 919 del *Cancionero general*, donde se ridiculiza a García de Huete por esto mismo. La cuchillada es la evidencia visible de quienes han llevado una vida revoltosa y desgraciada. Aunque en el poema no se vuelva a tocar el tema de la cuchillada, esta marca concretiza la fealdad, tanto física como moral de Sancho el Paje. Por otra parte, como señala Iglesias Ovejero, Sancho es un nombre que, entre sus múltiples interpretaciones en el refranero popular, tiene la de ser andariego (“Figuración” 51), una de las razones principales por la que se lo escarnece en este poema.

En la primera estrofa se lee:

De Milán con grant afán
viene ahora Sancho el Page;
balandrán de çamoçán
non sabemos si lo trage;
como sage algunt mensaje
traerá del Taborlán;
su lenguaje es buen viaje,
esto apriso [...] (99 vv. 1-8).

La ropa no solamente cumple una función de protección del cuerpo, sino que es una forma de mostrar pertenencia a un grupo o incluso un determinado carácter o estado moral. Un balandrán (capa) negro mostrará luto o derrota, como en el caso del poema 69 del mismo Villasandino: “Vista negro balandrán/ aforrado en amargura,/ farpado de grant rencura,/ broslado de mucho afán” (69 vv. 25-28). Y una vestimenta de muchos colores transmite la locura del portador, tal como sucede en el poema 918 de Antón de Montoro en el *Cancionero General*. Según Dutton y González Cuenca, en las notas de su edición, el *balandrán de çamoçán* sería un “brocado de oriente”. La afirmación de que no se sabe si viene ataviado

⁷³ De acuerdo con Russell, en el caso de *Celestina* la cuchillada estaba relacionada con el pacto con el diablo (74 y 86).

con esta lujosa vestimenta indica que es muy posible que Sancho no haya alcanzado la bonanza que estaba buscando, sino todo lo contrario.

Más adelante, la mención de Tamerlán alude a lo exótico y lo lejano. Y es que, con la intención de lograr una alianza que contuviera el avance de los musulmanes, Enrique III mandó dos embajadas a Samarcanda (Deyermond 276). De la segunda, encabezada por Ruy González de Clavijo, incluso se publicó una relación titulada *Embajada a Tamorlán*. Por lo tanto, es de suponer que durante el reinado de este monarca y de su sucesor, Juan II⁷⁴, el emperador Tamerlán fuera perfectamente conocido y que, por lo tanto, en el poema sea el representante de un espacio que se ve como lejano y exótico debido a que pocos lo habían visitado.

Este poema tiene una complejidad métrica que es necesario analizar detalladamente. Está conformado por estrofas de ocho versos octosílabos con un esquema de rima ABABBABA. El texto emplea en todas las estrofas las rimas: -án y -age. Esta particular reiteración de los mismos sonidos a lo largo de toda la obra se denomina, tal como se lee en la rúbrica, “maestría mayor” porque en verdad requiere de una gran habilidad poética. Esta forma de versificar tiene su origen en las *coblas unissonans*⁷⁵ de la poesía provenzal, con la que Villasandino demuestra su filiación con esta escuela. Además, en algunos versos se emplea la rima interna. Para cumplir con estas exigencias sonoras, Villasandino modifica ciertas palabras. En la primera estrofa, por ejemplo, *trage* es una alteración de *trae*, conjugación del verbo traer en la tercera persona del indicativo. Además, recurre a palabras tomadas del francés. Tal es el caso de *sage* que, de acuerdo con el *Dictionnaire du Moyen*

⁷⁴ En la rúbrica se lee que Sancho el Paje se encontraba al servicio del Condestable, que es identificado por Dutton y González en los comentarios de su edición como Ruy López Dávalos, quien fue condestable durante los reinados de Enrique III y Juan II (126).

⁷⁵ V. Riquer p. 41.

Français, designa a una persona que sabe o tiene conocimientos: “Qui sait, qui dispose d'un certain savoir ou d'un certain savoir-faire” (*DFM* “sage”). El complejo esquema métrico y de rimas internas es resuelto por Villasandino con el uso de palabras en francés y con la modificación de otras en español, con lo que logra crear un efecto cómico.

En la estrofa segunda se lee:

Los que van sin capitán
si non lievan grant fardaje
penarán pero sabrán
qué quiere dezir potage;
regulage con formage
ayan si comieren pan,
qu'el pasage nin ostage
nunca ge lo soltarán (99 vv. 9-16)

La falta de capitán es una forma de decir que Sancho es incapaz de dirigirse solo. Si atendemos al contexto puede ser una alusión a Ruy López, el mecenas que este poeta abandonó, según se nos recuerda en la rúbrica, por buscar una mejor suerte.

De acuerdo al *DRAE*, potaje significa “caldo de olla u otro guisado” (“Potaje”) y es una palabra de procedencia francesa. Una posible interpretación de estos versos es que, aquellos que no llevan un equipaje lo suficientemente grande, tendrán que comer esta sopa extranjera. Pero las otras acepciones pueden darnos una lectura más nutrida. En su segunda acepción, el *DRAE* registra: “Guiso hecho con legumbres, verduras y otros ingredientes que se come especialmente los días de abstinencia”, con lo que se retratarían las penurias alimenticias que se sufre en un mal viaje. Finalmente, en la quinta acepción se lee: “Conjunto de varias cosas inútiles mezcladas y confusas”⁷⁶, significado que se explica porque en un

⁷⁶ En el lenguaje de germanía, *potaje* tenía una acepción que puede hacer referencia a la labor de los bufones, pues era utilizado como “hacer enredos” (*Tesoro de villanos* “potaje”).

potaje se mezclan muchas verduras. Así, saber “qué quiere decir potaje” (v. 12) es una forma de decir que se vivirán desventuras o vagabundeos sin sentido. Cabe resaltar que *potage* tenía diferentes acepciones en francés medieval; era un tipo de caldo: “Légumes, aliments cuits au pot, potage”, pero también, una mala pasada: “Mauvais coup” (*DMF* “potage”). Ya sea que *potage* se entienda en francés o en español, sus acepciones encajan perfectamente con las intenciones escarnecedoras del poema.

Regulage, de acuerdo con la edición de Dutton y González es “comida de rancho”. Por su parte, *formaje* significa queso, según el *DRAE*, y es una modificación de la palabra francesa *fromage*, que también alude a este alimento. Esta segunda parte de la estrofa se puede explicar desde la óptica de los albardanes o bufones de corte. Estos personajes se ganan la vida gracias a las dádivas que reciben a cambio del entretenimiento que proporcionan⁷⁷. Los malos bufones reciben sólo los regalos más miserables, y como actúan en banquetes, es frecuente que sólo reciban comida (*formage*). En cambio, aquellos albardanes más avezados pueden obtener ricas vestimentas o dinero, con lo que podrían pagar su *pasage* o ser hospedados por algún mecenas. Sin embargo, Sancho es un mal bufón por lo que no ganará lo suficiente para continuar su viaje, pero tampoco pasará las noches bien resguardado. De nuevo, se nos muestra un personaje que no tiene más opción que seguir en un vagabundeo desafortunado.

En la tercera estrofa se lee:

A truchán o albardán
o cavallero salvage,
bien le dan de lo que han,
mas ninguno de parage

⁷⁷ Sobre la función de la dádiva en algunos poemas bufonescos v. Santiago Ruiz, “Albardanes, locos y truhanes en las *Obras de burlas*” (408 y ss.).

non trabage, que sin gage
nunca le farán;
por linage nin omenage
muy poco d'el fiarán (99 vv. 17-24)

Truchán (truhán), albardán y caballero salvaje, en una *enumeratio* que dice abiertamente el oficio de Sancho. Todos ellos se relacionan con el entretenimiento, los bufones y la diversa fauna de personajes que entretenían a la corte. Los caballeros salvajes “eran una especie de juglares especializados en ofrecer espectáculos de lucha [...]. Como los caballeros, luchaban entre sí, pero carecían de su categoría social y de sus ideales” (López Ríos 235). Es un oficio mal visto y fray Íñigo de Mendoza no duda en censurarlo en sus *Coplas de vita Christi*: “Çircunçiden los salvajes/ el su maldito deporte” (vv. 186-187). Esta es la estrofa que incluye el mayor número de palabras tomadas del francés y es imposible entenderla si no se recurre a dicha lengua. Una de las acepciones de *parage* es linaje: “Naissance, extraction; lignée” (DMF “parage”). *Gage* es un depósito que se deja como garantía de una deuda: “Au propre "Ce qu'on met ou laisse en dépôt, comme garantie d'une dette, du respect d'un accord, de l'exécution de qqc.”, y también es una cantidad que se paga por un servicio militar o un combate: “Somme payée pour un service à la suite d'un engagement” (DMF “gage”). Por su parte, *homenage* alude a la lealtad y la fidelidad: “Allégeance, fidélité” (DMF “homenaje”). Ya con los significados en francés es posible entender mejor estos versos. Era común que los que entretienen a la corte, como bufones y caballeros salvajes, recibieran regalos y dádivas de los nobles. Muchos de ellos querían obtener un título nobiliario (*parage*) que les permitiera vivir sin trabajar, sin embargo, nadie le dará tal beneficio a Sancho, por lo que siempre tendrá que vivir de la paga (*gage*) que recibía a cambio de los combates o luchas que, como caballero salvaje, realizaba. Además, debido a que no posee linaje ni tampoco le es fiel (*homenaje*) a

ningún señor, jamás tendrán confianza en él.

En la cuarta y última estrofa se lee:

Los que están con Sant Julán
e buscan otro aforage
andarán con el çatan
en baldío romerage;
con denage en mal orage
sin dinero tornarán,
sin sobrage e sin plumage,
como fizo don Fulán (99 vv. 25-32)

Julián es un santo que gozó de una gran fama⁷⁸, probablemente debido a lo dramático de su historia, pues mata involuntariamente a sus padres. Después de cometer el crimen, este Edipo medieval se impone a sí mismo una penitencia. De acuerdo con Echegaray, en *Gesta romanorum*: “Se le sitúa solo o acompañado de su esposa a las orillas de un río de travesía peligrosa, donde se consagra a pasar caminantes y a hospedarles en su casa” (31). La leyenda de san Julián el hospitalario se extendió ente los peregrinos de Santiago de Compostela (Echegaray 17). En este poema, el santo funciona como una imagen de los que están bien protegidos en el viaje de la vida, así como Sancho cuando se encontraba bajo el cuidado de Ruy López. Sin embargo, este hombre decidió abandonar su seguridad y, a cambio, sólo logró vagar desdichadamente (baldío romeraje). En toda la estrofa se recurre al campo semántico de lo religioso, por lo que “andar con Satán” o en “baldío romeraje” cierran la idea que se ha desarrollado en todo el poema de que Sancho hizo un viaje absurdo.

En este *dezir*, la denigración de Sancho se construye de varias maneras. La primera

⁷⁸ San Julián aparece en la *Leyenda dorada* y otros textos medievales; en varios romances y la comedia *El animal profeta y dichoso parricida San Julián*, atribuida a Lope de Vega y hasta un cuento de Flaubert. Al respecto v. el artículo de Echegaray “La leyenda de San Julián el Hospitalario en romances castellanos”.

de ellas es el aprovechamiento del desprecio de aquello que está alejado y es diferente. Esto queda plasmado con referencias a lo oriental (*çamoçán* y Tamerlán), que son una hipérbole del viaje que hizo este personaje, y con el uso de palabras de origen francés. Otra forma de denigrar se logra mediante la alusión constante a la desdicha y la mala fortuna. Desde la rúbrica, la cuchillada es una señal de que ha corrido con mala suerte, y a lo largo de todo el poema esta idea se refuerza señalando que Sancho se veía forzado a comer potaje o que no tenía el suficiente dinero ni para continuar su camino ni para hospedarse. También se recurre a la bufonería y “salvajismo” de Sancho y a que nunca obtendrá la confianza de sus señores. Finalmente, se lo retrata casi como un hereje pues anda con Satán en un peregrinaje carente de sentido.

En este poema, Villasandino emplea un léxico extravagante. Las palabras: *trage*, *denage* y *orage* son deformaciones grotescas de *trae*, *daño* y *hora*, respectivamente. Además, como ya se ha mencionado arriba, muchas otras han sido tomadas del francés. Con esto, Villasandino no sólo logra una fecunda cantidad de significados denigrantes, sino que da la pauta para que la lectura en voz alta de este poema se lleve a cabo con un afectado acento extranjero. El uso de las deformaciones grotescas y del léxico ajeno al español es una forma en que Villasandino se burla de los viajes fallidos de su contrincante.

Pero el poema no es simplemente una burla de Sancho, sino que también cumple con el propósito de alabar a su benefactor, Ruy López Dávalos. Esto se logra con la mención que se hace, en la segunda estrofa, de los que andan sin capitán y, en la cuarta, de los que abandonan a san Julián. Desde que Sancho salió de viaje, le falta la dirección (capitán) y la protección (san Julián) que representa Ruy López. Con esto, Villasandino quedaría bien con su propio mecenas, pues logra plasmarlo como un buen militar y un gobernante magnánimo que cuida de sus súbditos.

PN1 100. ID 1240. En la rúbrica del poema se lee: “Dezir contra la mujer de mosén Juan”. *Mosén* procede del catalán “mi señor” (*DRAE* “mosén”) y es un título que se daba en general a ciudadanos, clérigos y caballeros honorables. En su segunda acepción, el *DRAE* señala que: “se daba a los nobles de segunda clase en el antiguo reino de Aragón” (“Mosén”), lo que apuntaría a que el poema se dirige contra alguien de baja categoría. Desgraciadamente no ha sido posible identificar a este personaje y el poema tampoco da mayor información sobre él. En la primera estrofa se lee:

Catalina, no es fina
la tu obra, segunt veo,
pues se enclina tu esclavina
a muchos con devaneo.
Maguer feo, non te creo
que no suene tu doctrina;
quando oteo tu meneo,
es de loca salvagina (100 vv. 1-8)

De acuerdo con Ros: “El nombre Catalina proviene del griego *kátharos*, que significa puro. Santa Catalina de Siena hizo honor a su nombre desde la más tierna infancia con su consagración a Dios haciendo voto de virginidad” (5). E Iglesias Ovejero añade que: “La mujer predispuesta para el juego amoroso se evoca en varios nombres [...] El valor etimológico de *katharos* 'puro' está invertido en la figuración proverbial” (“Figuración” 93). Si Catalina era el nombre real de la persona aludida, entonces Villasandino debe haberse regodeado con la ironía que esto representaba porque en todo el poema se la escarnece por lujuriosa. En el mismo tenor, el uso de *doctrina* también es irónico pues en la época se relacionaba sobre todo con enseñanzas morales y cristianas. Como es común en Villasandino,

la ropa no pasa desapercibida, pues la esclavina, una especie de capa que podía cubrir la cabeza y los hombros, y aquí se menciona para subrayar la lujuria por el devaneo con que es portada. Finalmente, el último verso de esta estrofa enlaza con el mito de las mujeres salvajes: “Los varones no estaban excluidos del peligro de ser raptados: existía también la terrible mujer salvaje cuyos impulsos sexuales desenfrenados amenazaban a los caballeros medievales” (Bartra).

En la segunda estrofa se lee:

Para en plaça muy gran raça
te ponen los dezidores;
non de baça mas de taça
usan mucho a tus sabores;
servidores burladores
te publican por picaça;
tus amores son errores
de quien te besa e abraça (100 vv. 9-16)

En los primeros versos se escribe que Catalina tiene una gran estirpe (raça) de mujer pública. El significado de verso once no está claro. Una posible interpretación es, siguiendo a Dutton y González, que: “Te das a la bebida, no al juego”. Es problema es que estos críticos entienden *baça* como juego de azar sin explicar por qué. Como se lee en el *Corbacho*, esta palabra alude a la piel morena: “E sy la otra es blanca, e ella baça o negra, dize luego: ¡Bendita sea a la fe la tierra baça que lleva noble pan!” (Martínez 179). Por lo tanto, otra interpretación de estos versos es que los burladores se complacen en escarnecerla por borracha, aunque otro de sus “defectos” sea la piel morena.

La *picaça* (pica, en latín) es una urraca y en este poema puede tener dos interpretaciones. Esta ave es famosa en los bestiarios por imitar el habla humana. A esto se

debe que en la tradición misógina medieval sea sinónimo de las que hablan mucho. De nuevo en el *Corbacho* leemos: “e fabla más que picaça, e da rruydo e bozes con quantos ha de fazer” (214). Correas recoge el refrán: “A la mujer y á la picaza, lo que dirías en la plaza”, es decir, que no se le debe contar nada porque difundirá los secretos. Y en el *Libro de buen amor*, después de la violación de doña Endrina, la alcahueta la disuade de decir lo que ha sucedido de la siguiente forma:

si non parlase la picaça más que la codorniz,
non la colgarién en plaça, nin reirian de lo que diz:
castigadvos, ¡ya amiga!, de otra tal contratriz,
que todos los omnes fazen como Don Melón Ortiz (c. 881)

Catalina sería una mujer habladora y, por lo tanto, despreciable, pues de acuerdo a Fray Martín de Córdoba, ser parlera se consideraba uno de los peores defectos de la mujer: “la primera, que son intemperantes; la otra, que son parleras e porfiosas; la otra, son variables, sin constancia” (91).

En una segunda interpretación, *picaça* se puede entender, como señalan Dutton y González, como sinónimo de alcahueta. En efecto, esta es una de las posibles acepciones de la palabra si tomamos en cuenta que estas mujeres deben hablar mucho para enredar a las muchachas. En el *LBA* se lee al respecto que:

A la tal mensajera nunca le digas maça;
bien o mal como gorgee, nunca le digas picaça
señuelo, cobertera, almadana, coraça,
altaba, trañel, cabestro nin almohaça (c. 924).

En la segunda estrofa de PNI 100 tenemos un ejemplo de la eficacia del escarnio como acto de palabra denigrante. Aquí se remarca que suena la “doctrina” de esta mujer, es decir su mala fama. Señalar que alguien ha sido deshonrado públicamente o que de él corren chismes

es una forma en sí misma de escarnio⁷⁹, tal como se hace en esta estrofa cuando se afirma que los maldecidores divulgan los defectos de Catalina en la plaza. En las siguientes estrofas se vuelve sobre este tema al señalar que sus propios amantes son los que se han encargado de divulgar sus prácticas sexuales. Finalmente, en este contexto, el insulto *picaça* puede entenderse en sus dos sentidos: como la mujer pronta a los juegos amorosos o como una habladora que, irónicamente es objeto de habladurías.

En la tercera estrofa del poema se lee:

Las tus mañas son estrañas,
segunt yo he aprendido
pues de bañas quando gañas
algunt bueno en escondido
por tus esquivas fazañas;
el tu nido es tan seguido
que non cría telarañas (100 vv. 17-24)

El acto de bañarse es sumamente erótico porque implica despojarse de la ropa. En la mitología griega, Artemisa transforma a Acteón en ciervo para que sea devorado por sus propios perros como castigo por haber transgredido su secreto y verla en el baño con sus ninfas. En la *Biblia* podemos encontrar un mito similar en Betsabé (fig. 7), que es vista por el rey David desde su terraza: “Y acaeció que levantándose David de su cama a la hora de la tarde, se paseaba por el terrado de la casa real, cuando vio desde el terrado una mujer que se estaba bañando, la cual era muy hermosa.” (2 *Samuel* 11:2). A la inversa de Artemisa, que se ve como ejemplo de castidad, la historia de Betsabé ha sido interpretada como la de una mujer provocadora de la ruina y la lujuria. Esta sería la “maña” con la que Catalina logra

⁷⁹ Antón de Montoro comienza uno de sus poemas, el 879 del *Cancionero general*, con este recurso: “Suená de vos una fama”.

provocar a los hombres. Y debemos suponer que esto se lleva a cabo en lugares apartados (escondido), para que el adulterio sea secreto, tal como se afirma en un refrán de Correas: “Dime, pajarito, que estás en el nido: ¿la dama besada pierde marido? No, la mi señora, si fué en escondido, ó si es en escondido”.

En la quinta y última estrofa se lee:

Por mí digo que maldigo
a quien joyas te presenta,
e castigo a todo amigo
que se guarde de tormenta.
Vil serpenta, bien quarenta
entraron por tu postigo;
con tal renta te contenta,
pues non tienes otro abrigo (100 vv. 33-40)

El poema se cierra con una estrofa que regresa a la imagen religiosa. La serpiente, un ser bíblico, sirve para representar a Catalina como una mujer engañadora y que invita al mal. El número cuarenta también tiene resonancias bíblicas. Es el número de la prueba y la purificación, como los cuarenta años que los judíos vagaron en el desierto o los cuarenta días que la mujer es inmunda después del parto (*Levítico* 12). Además de hiperbólico, el número de amantes puede entenderse como ritual inverso donde en vez de purificación hay corrupción del cuerpo y la moral.

PN1 101. ID 1241. Este poema es la respuesta al anterior y de acuerdo a la rúbrica está escrito por Pedro de Murrera. También adopta un abierto tono escarnecedor y, como era norma en las *reqüestas* poéticas, sigue el mismo esquema métrico y de rima.

En la primera estrofa se lee:

Capellina de resina
mereçes para el torneo.
Vil espina, golondrina,
parlero con mal aseo,
non desseo tu acarreo
nin quiero ser tu vezina;
nin guerreo nin peleo,
mas dueña só paladina (101 vv. 1-8)

Las resinas de los árboles tenían usos médicos lo que podría significar que en el torneo será golpeado y requerirá de una curación en la cabeza. La resina también se empleaba para quemar, como Villasandino lo dice en uno de sus poemas: “serán tormentados en fuego e resina” (PN1 116 v. 31). Pero es posible que un casco de resina sólo sea una indumentaria disparatada y burlesca, similar a las ollas de cobre que se usan en batalla en el *Libro de buen amor* (c. 1087). La golondrina tiene un doble significado; el primero de ellos, como ya se ha mencionado el torneo, alude a la cobardía, pues de acuerdo a Bartholomaeus Anglicus, las golondrinas: “temen las otras aves y no menos el águila y el falcón” (11.22). El segundo significado sería la de ser un ave parlera. En un poema de Fernán Pérez de Guzmán, que lleva el número 67 en el *Cancionero general*, se lee:

Yo mando a la golondrina
temprar su parlera lengua,
porque tal defecto y mengua
con poco seso confina (67 vv. 441-44)

Con la golondrina se responde a la picaza que esgrimió Villasandino en el poema 100. Mientras que aquella tenía las connotaciones de engañadora y alcahueta, la golondrina tiene las de parlero y cobarde.

En la segunda estrofa se lee:

Con su baça de la taça
has tomado sus colores,
viaraça te embaraça,
siempre dices sin sabores.
Tus amores son dolores,
juegas fasta la coraça;
corredores trompadores
son tus iguales en plaça (101 vv. 16-23)

Se inicia una *enumeratio* que se extenderá hasta la cuarta estrofa, y en la que se van uniendo y amplificando todos los defectos de Villasandino. En el primero de ellos, aparecen de nuevo las palabras *baça* y *taça* de PN1 100, aunque no queda del todo claro a qué se refieren. Una posible interpretación es que haya tomado el color rojo del vino (*taça*) por lo que quedaría como borracho. Otra, mucho más escatológica, es que aquí *baça* sea una modificación de *bacín*, la palangana que se usa para depositar los excrementos. Por lo tanto, al usar el bacín como taza (coprofagia), el poeta sólo es capaz de hacer obras grotescas. Más adelante se explica que sufre de viaraza, una palabra que también puede adquirir varios significados. De acuerdo al *DRAE* es “Flujo de vientre” (“viaraza”). Por otra parte, en *Covarrubias* se lee que es: “la determinación que alguno toma súbitamente de hazer alguna cosa que se le ocurrió a la fantasía y la ejecuta incómodamente. Es ramo de locura” (“viaraça”). En este poema, *viaraça* se presta para ser interpretado de ambas formas: como la locura de este poeta bufonesco o como una enfermedad grotesca. Si se relaciona con el verso siguiente: “siempre dices sin sabores”, puede concluirse que sus *dezires* son el flujo del vientre, es decir, de mierda. Más adelante, el verso “juegas fasta la coraça” alude al hecho bien a un aspecto biográfico de Villasandino: “Conocemos también su vicio de jugador que amenazó arruinarlo económicamente (en una ocasión perdió más de diez mil florines) y que no pudo vencer”

(Bahler 12).

En la estrofa tercera se lee:

Si te ensañas las Españas
cuidas haber conquistado;
engalanas tus pestañas
e andas enloquecido.
Engreído e tan movido
estás en las tus entrañas
qu'el sentido has perdido
faziendo obras de arañas (101 vv. 17-24)

Los primeros versos, que hablan sobre ensañarse, se refieren a la burla y al escarnio, como si el ser un poeta maldiciente lo hiciera sentirse conquistador. En esta estrofa se ahondará en la idea del poeta que se precia de burlarse de los demás, pero que en realidad es despreciable y ridículo. A esto también contribuye que se diga que es engreído y que sus entrañas movidas le provocan locura. Villasandino sólo es capaz de hacer poemas maldicientes y sucios (obras de arañas). Y aquí es conveniente recordar la frase que cita Correas: “Hacer arañas. (Por embelecocos y trampas”)), con lo que quedaría también como engañador. Finalmente, engalanar pestañas⁸⁰ sería algo propio de las mujeres pues eran ellas principalmente las que usaban los cosméticos. De esta forma se realiza una feminización del adversario, con lo que se lo ridiculiza.

En la estrofa cuatro se lee:

Por cantones con cortones
cantas e non te fallesçe;
tus sermones a montones:
dizes lo que non conteçe.
Más guareçe que non empeçe

⁸⁰ Sobre los cosméticos para los ojos, incluidas las pestañas v. Colón p. 74 y ss.

tus dezires de chirlones;
escarnsçe quien remeçe
a tu mujer los pulmones (101 vv. 32-39).

Cortones puede entenderse como ladrones o malhechores. Así la emplea Pero López de Ayala en el *Rimado de Palacio*: “Cobdiçian caualleros las guerras de cada día,/ por leuar muy grand sueldo e doblar la quantía,/ e fuelgan quando veen la tierra en rrobería/ de ladrones e cortones, que ellos traen en compañía” (187). Con esto se retrata a Villasandino como un buscapleitos que sale de juerga con malhechores. Además, se continúa con el ataque porque no para de hablar (su cantar no *fallesçe* y dice sermones a montones) y mentiroso (dizes lo que non conteçe).

En los últimos versos de esta estrofa se dice que Villasandino es un cornudo gracias a una aguda y divertida metonimia donde los pulmones aluden, por su puesto, a los senos. De acuerdo al *DRAE*, remecer significa: “Mover reiteradamente algo de un lado a otro” (“remecer”). Con esta palabra se le transmite la sensación de trajín y meneo del acto sexual. En el *Libro de buen amor*, el Arcipreste dice que el escolar goloso que le robó a Cruz perpetró un escarnio: “ca ante nin después non fallé en España/ quien así me feziese de escarnio magadaña” (c. 122) y lo mismo se dice en el *Poema de mio Cid* en la afrenta de Corpes: “Bien lo creades, don Elvira e doña Sol,/ aquí seredes escarnidas en estos fieros montes” (vv. 1714-1715). Así se entiende que el que se acuesta con su esposa, haga un daño, es decir, un escarnio a Villasandino.

En todo el poema se hace un uso extenso de la *traductio*⁸¹. En esta figura retórica no

⁸¹ Según Lausberg, la traductio es “la repetición cum virtute de una palabra con o sin cambio flexivo” (§ 647) y “comprende también la repetición de un cuerpo fonético igual sólo en apariencia con una significación totalmente diferente” (§ 658).

se estipula un límite de distancia entre las repeticiones, de modo que no es disparatado analizarla en poemas de distintos trovadores siempre y cuando estén vinculados, como en el caso de los poemas 100 y 101. A pesar de que se trata de poemas diferentes, el receptor nota claramente estas repeticiones porque Morrera las hace en las mismas estrofas que en el poema original, además elige palabras de final de verso por lo que la rima las hace fácilmente reconocibles. En la estrofa dos Villasandino escribe: “non de baça mas de taça/ usas mucho a tus sabores” (100 vv. 11-12) y Morrera contesta: “Con su baça de la taça/ has tomado sus colores” (101 vv. 9-10). Cuando Villasandino escribe: “El tu nido es tan seguido/ que non cría telarañas” (100 vv. 23-24), la respuesta es: “qu'el sentido has perdido/ faziendo obras de arañas” (101 vv. 23-24). En la estrofa cinco se lee: “e castigo a todo amigo/ que se guarde de tormenta” (100 vv. 35-36) y de nuevo Morrera: “La tormenta es tu venta/ desde luengo tiempo antigo” (101 vv. 37-38). Morrera retoma las palabras de su adversario para darles un nuevo significado agudo y risible, tal como escribe Cicerón: “Luego, esto es donairosísimo: cuando en algún altercado es capturada por el adversario una palabra y a partir de ella [...] es infligido algo contra el mismo que agredió” (255). Con este recurso, además de cumplir con los requisitos de la rima, Morrera se apropia del discurso de su adversario y lo resignifica para esgrimirlo en su contra.

PN1 103. ID 1243. Este poema está dedicado a Juan Hurtado de Mendoza, “El limpio”. Villasandino expresa su apoyo ante el quebranto y enojo que siente este personaje, sin embargo, no queda claro qué se debe. Según el poeta, es un asunto que atañe a toda Castilla (v. 5) por lo que podría pensarse que se trata de un asunto político en contra de Hurtado de Mendoza, quien pudo haber tenido poderosos enemigos políticos debido a que: “llegó a ser el personaje más importante en la corte castellana en la corte de Enrique III y la minoría de

Juan II” (J. Paz). Más adelante, Villasandino le hace recomendaciones para tomar baños y sudar, por lo que podría tratarse de una enfermedad o quizás una herida de guerra.

Sea cual sea el motivo de su tribulación, el poema se cierra con una finida escarnecedora:

Quiçá que faredes el rey más pagado
al qual Dios ensalçe e en coraçón meta
que abrax e destruya la vil perra seta
del falso Mahomad e finque burlado (103 vv. 41-44)

Si tomamos en cuenta que Hurtado de Mendoza era la mano derecha del rey, su mejoría traerá sin duda el agrado de este último. Por eso el poema cierra con una alabanza (no exenta de afán de agradar a sus mecenas) que combina el poder real y la salud de Hurtado de Mendoza. Además, los últimos versos de la *finida* son una maldición contra los musulmanes. El escarnio contra esta religión es común, como queda plasmado en un poema de Manuel de Lando, que utiliza un insulto similar al de Villasandino: “vil secta” (PN1 279 v. 15). Pero nuestro poeta es todavía más escarnecedor al agregar *perra*. De esta forma, lo más apreciado se combina con lo más bajo. Estos dos extremos dan al poema profundidad emotiva: el escarnio a eso que se odia equivale a ensalzar lo que se aprecia.

PN1 104. ID 1244. En este caso vale la pena citar la rúbrica completa pues no tiene desperdicio:

Este dezir, a manera de disfamaçión, fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino contra una dueña d'este reino, por manera de la afear e deshonnar, por ruego de un cavallero que gelo rogó muy efincadamente, por quanto la dicha dueña non quiso aceptar sus amores del dicho cavallero (104).

El poema está dedicado a una mujer y la rúbrica nos regala una interesante interpretación del

mismo. No se trata de una celebración de la sexualidad, sino que fue hecho: “a manera de difamación” e intenta “afear e deshonar”. Esto es claro en el poema por la gran violencia en la forma de expresar los deseos sexuales, como si se tratara de una amenaza o casi una violación. El tono es jocoso y busca la carcajada y al mismo tiempo es sumamente agresivo. Cabe resaltar que el poema fue mandado a hacer por un caballero al que dicha mujer no correspondió. Por lo tanto, el motor del escarnio puede identificarse con la frustración y la venganza. El poema no debe entenderse como la aceptación del rechazo de la dama, sino más bien como un intento agresivo de poseerla. Se escarnece lo que no se puede tener, lo que se desea, pero es esquivo:

Señora, en fin de razones,
yo me ternía por sapo
si el culo non vos atapo
con aquestos mis cojones (104 vv. 33-36).

Así, ante la imposibilidad de lograr una relación consensuada, se recurre a la violencia de los actos de palabra para resarcir el “daño”. La castidad de la mujer, por lo menos con este *cavallero*, se ve como una afrenta. Y aunque ésta no se realice en la carne, sí se lleva a cabo a nivel discursivo provocando también daños como la deshonor y el ridículo.

En la primera estrofa se lee:

Señora, pues que non puedo
abrevar el mi carajo
en esse vuestro lavajo
por demás es mi denuedo.
He perdido, segunt cuedo,
mi afán e mi trabajo
si tras el vuestro destajo
non vos arregaço el ruedo (104 vv. 1-8)

Abrevar significa: “dar de comer al ganado ovejuno” (Covarrubias “abrevar”), por lo que el poema se abre con una animalización del miembro masculino. Y aunque recurrir a esto es muy frecuente en la poesía de burlas, es representativo que la metáfora del pene como un animal, es decir, con el portador de los bajos instintos y lo salvaje, sea la que inicie este poema de índole sexual. Por su parte, *lavajo* quiere decir: “Charca de agua llovediza que nunca se seca” (DRAE “lavajo”). Si sumamos esto a lo anterior, se logra una nutrida alegoría que funciona en varios niveles: 1) el de la penetración, pues beber implica meter la cabeza en el agua 2) el de la lubricidad sexual porque el agua es un símbolo erótico en sí mismo y 3) el de lo bajo, representado, tanto por lo animal como por la charca.

En la segunda estrofa:

Señora hermosa e rica,
yo querría recalcar
en esse vuestro alvañar
mi pixa, quier grande o chica.
Como el asno a la borrica
vos querría enamorar;
non vos ver, mas apalpar
yo desseo vuestra crica (104 vv. 9-16)

Recalcar es “llenar mucho de algo un receptáculo, apretándolo para que quepa más cantidad de ello” (DRAE “recalcar”). *Alvañar* es “Canal o conducto de aguas residuales” (DRAE “albañal”). Imagen que recurre de nuevo al agua sucia como metáfora de los genitales femeninos. Más adelante hay una parodia pues se pretende “enamorar” igual que el asno a la borrica. Este animal, conocido por la prominencia de sus órganos sexuales, alude al falo. Mediante esta animalización se transporta lo alto (amor) hacia el bajo terreno sexual.

En la tercera estrofa se lee:

Señora, flor de madroño,
yo querría sin sospecho
tener mi carajo arrecho
bien metido en vuestro coño.
Por ser señor de Logroño,
non deseo otro provecho
sinon foder coño estrecho
en estío o en otoño (104 vv. 17-24).

Covarrubias escribe que flor: “en la donzella se dice la virginidad y entereza” (“flor”). En este poema, *flor* se emplea con un valor irónico que hace alusión a los órganos sexuales. Además, el madroño se considera un arbusto agresivo, según el refrán que recoge Correas: “Cepa de madroño espotrica y que ma al otro”. Y Covarrubias señala que: “su fruto tarda un año en madurar” y más adelante: “averse de comer uno solo y no más a causa de ser esta fruta dañosa porque empece al estomago y da dolor de cabeza” (Covarrubias “madroño”). Esto es justamente lo que le sucede al caballero pues no ha logrado cosechar el fruto de esta dama. Más adelante, en posición de rima con madroño y coño⁸², el hablante se denomina a sí mismo como “Señor de Logroño”. Este puede ser el lugar de procedencia del caballero, aunque me inclino a pensar que es simbólico. Al respecto, un refrán de Correas puede brindar una clave para interpretar este verso: “En los campos de Logroño, siempre anda suelto el demoño. (Cause decir esto ser aquella tierra fatigada de granizo y piedra, y echar la culpa las brujas que allí se castigan.)”. Si hemos de creer que la fama de Logroño como un lugar se brujería proviene de tiempos medievales, habría que pensar que el diablo es, por antonomasia, su señor. Además de la maldad de este personaje, que puede asociarse con las intenciones del hablante lírico, el diablo tiene claras connotaciones sexuales, como lo

⁸² Sobre la palabra coño y su evolución en la lengua gallega y la castellana v. Montero Cartelle (“El léxico erótico” 31 y ss.).

muestran las representaciones de brujas desnudas en los aquelarres; el beso anal, con el que se le juraba fidelidad, o el rostro en los genitales con que aparece en pinturas e iluminaciones. De acuerdo a Bataille, el diablo es la emanación de Dionisios: “Satán dirigía la ronda de las brujas, Dionisios la de las Bacantes y en ambos casos la lubricidad era el calor venenoso de los juegos” (27).

En los últimos versos de la cuarta estrofa:

Si meades por vedija
fazédmelo entender
que yo vos faré poner
atanquía en la verija (vv. 29-32).

La vedija puede ser un “Mechón de lana” o una “Mata de pelo enredada y ensortijada” (DRAE “vedija”). Y la atanquía⁸³ es un “Ungüento depilatorio, ordinariamente compuesto de cal viva, aceite y otras cosas” (DRAE “atanquía”). Esto es una forma de denigrar a la mujer a partir de sus rasgos físicos: es necesario depilarla porque la dama tiene una gran cantidad de bello público y, por lo tanto, no cumpliría con los estándares de belleza.

El poema usa la anáfora pues todas las estrofas comienzan con la palabra señora. Pero no sólo la estructura sintáctica es similar, sino que también la semántica. En todo el poema se alude de diferentes formas al acto sexual y a los genitales, ya sea con un lenguaje soez directo o metafórico. Para denominar los genitales femeninos se usan: crica, coño, papo, verija, lavajo, albañal y bocabierto. Para los masculinos se emplean: pija, carajo y cojones. Del falo se presume su tamaño, pues mide nueve o diez pulgadas (vv. 58-59); su potencia, pues la penetrará muchas veces (v. 52) y todo el tiempo (v. 24) y la llenará de semen (v. 38). Habría que preguntarse si el lenguaje del poema es transgresor y hasta qué punto. Sin duda

⁸³ Sobre la atanquía v. López Quero (“Los arabismos” 573-74).

se trata de imágenes de tipo carnavalesco, pero no hay renovación o igualdad en sentido bajtiniano. Lo masculino aparece como dominante sobre lo femenino. Es el hombre el que jode, moja, empuja, tapa... Aunque los genitales masculinos se retratan de forma grotesca y se animalizan, esto no deja de ser un enaltecimiento de lo viril pues es la parte activa y potente. La mujer también es grotesca por ser peluda (vv. 36-39) o por tener los genitales como desagüe (v. 18) o como charca (v. 3), pero aparece siempre de forma pasiva, receptora y forzada. Este poema es un claro ejemplo de escarnio que se vale de lo grotesco y de la violencia sexual para denigrar a la mujer.

PN1 105. ID 1245. Este poema es la respuesta al anterior y fue elaborado por Francisco de Baena en nombre de la dama, según se lee en la rúbrica. En la primera estrofa se lee:

Señor, más floxo que bledo
es esse vuestro vergajo,
bien pareçe estropajo
de los que rebuelvo al dedo.
Con el más pequeño pedo
que yo tengo en el mi cuajo,
botaré del rescrebrajo,
aunque tosca, bien de quedo (105 vv. 1-8)

El bledo es una hortaliza cuyas pequeñísimas flores se dan en tallos largos, delgados y flexibles que recuerdan al falo. Así que las características físicas de esta planta aluden a la impotencia sexual masculina. Además, los bledos: “son de suyo desabridos” (Covarrubias “bledos”) y son considerados como poca cosa, de ahí la frase de “me importa un bledo”.

En su acepción actual, el estropajo es una planta cuyo fruto se seca para obtener una especie de cepillo que se usa para limpiar. Sin embargo, en siglos anteriores su significado

era diferente: “Paño vil y recio con que limpian el suelo y paredes y vasos de inmundicias” (Covarrubias “estropajo”). Covarrubias además brinda información esencial para comprender estos versos de Francisco de Baena: “porque para limpiar mejor le rebuelven y también limpian con él dando vueltas alrededor” (Covarrubias “estropajo”). El miembro del caballero es tan vil que puede pasar por un trapo. Pero además de la fealdad podrían agregarse otras implicaciones, como que su pene denigrado sirve para limpiar (el honor de la dama).

La última parte de la estrofa hace gala de una escatología inaudita. Mientras que en el poema anterior se tapaba el culo con los cojones (104 vv. 35-36), en este se realiza el movimiento contrario. Son el pedo y la tos queda, carnavalescos en sí mismos por su relación con el viento (cap. 2), los que expulsarán del culo al miembro del caballero. Esto es ridículo por la sola mención de las funciones fisiológicas, pues con ello se transgrede la norma del buen gusto. Pero lo que desata la carcajada más potente es el hecho de que, al ser expulsado por un pedo o un tosido, se deja en claro la debilidad del pene. Además, al ser sacado del ano sigue el mismo camino del excremento, lo que lo deja en la misma posición que la mierda, totalmente denigrado.

En la segunda estrofa

Señor vientre de potrica,
yo vos quiero preguntar
si anduvistes a pescar
de los peces de Malpica.
Bien pareçedes monica
en vuestro grant corcovar,
¿o si fue por doñear
en Illescas con Juanica? (PN1 105 vv. 9-16).

Dutton y González señalan, en una nota de su edición, que el pueblo mencionado en esta

estrofa es Malpica del Tajo. Sin embargo, me parece que se debe ver en *Malpica* un juego de palabras más que una alusión a un determinado lugar, tal como sucede en este refrán actual: “Al estilo de Malpica, cada uno se rasca cuando le pica”. Se emplea esta palabra por la similitud sonora que el nombre de este pueblo tiene con una conjugación de picar. Además, como es bien sabido, dicho verbo tiene connotaciones sexuales, tal como se aprecia en el refrán: “Pícame, Pedro, que picarte quiero” (Correas). Por lo tanto, ir por los peces de Malpica equivale a denigrar a su oponente al recordarle que ha tenido relaciones sexuales (mal-picar) con mujeres despreciables. Esta misma idea se repite unos versos más adelante cuando, en forma de una pregunta retórica, le escribe que ha tenido amores con una mujerzuela, pues, tal como explica Iglesias Ovejero, el nombre de Juana “llega a personificar a la mujer activa en la esfera doméstica y sexual” (“Figuración” 79).

El humor excrementicio aparece varias veces en el poema. Más adelante se lee: “yo non sé si a cagar/ fallaredes quien más faga” (vv. 50-51) y en la finida: “finchidor de las privadas” (v. 73). Dutton y González anotan en su edición que privadas significa “letrinas portátiles”. Llamar a este caballero gran cagador es equivalente a decir que es un bueno para nada, ya que el excremento es un desperdicio sin valor alguno. Con esta hipérbole se muestra a su rival como excelente para realizar algo grotesco e inútil. Alabarlo por esta habilidad equivale a la negación de todas las demás habilidades.

Hay muchos otros tópicos denigratorios en el poema. Fealdad, maldad y herejía porque compara su cara con la del demonio (v. 24). Contrahecho o deformidad física (v. 25). Gordura o enojo, pues la botija (v. 32) puede simbolizar aquello por su forma, pero también lo segundo, de acuerdo a un refrán de Correas: “Está hecho una botija; ó hecha. (Del que está hinchado, enojado.)”. Vejez por su pelo rucio o cano (v. 60). Maldiciente y escarnecedor (v. 61), pero también escarnecido (vv. 64-65). Animalización, cuando dice que se parece a

“monica” (v. 13). Pero este animal puede tener varios significados. Por lo que se lee en *Covarrubias* puede representar al borracho: “De aquí vino a llamar mona triste al hombre borracho y melancólico y callado. Y mona alegre al que canta y baila” (Covarrubias “mona”). Y Bartholomaeus Anglicus caracteriza al mono, entre otras cosas, como sucio, contrahecho y malicioso: “El symio es una bestia monstruosa y contrahecha mas representa la figura del ombre [...] y de su natura es salvaje y malicioso [...] él come de todas viandas y se deleyta en las cosas sucias” (18.91). Finalmente, también se critica su mala salud. En la cuarta estrofa se lee que tiene una agrija (v. 29); no he logrado documentar esta palabra, pero de acuerdo a las notas de la edición de Dutton y González, es una “grieta, fistula” (fig. 8). Más adelante, en la sexta estrofa se lee un verso que acaso también aluda a una enfermedad porque dice que tiene color de aulaga (v. 45). Ésta es una planta con espinas y una flor amarilla, color que puede describir un semblante enfermo, triste o preocupado⁸⁴. Pero también puede referirse a su actitud, y aquí es representativa la explicación que se da a un refrán de Correas: “Es muy blanco. (Dícnlo del que es bobo y sabe poco; á la contra del que es de color negrete y cetrino, que es tenido por agudo, sagaz y ladino)”. El color cetrino o amarillento sería otra forma de decirle tramposo y parlero, interpretación que quedaría apoyada por la censura de las palabras que se hace inmediatamente después de la mención del color: “Color tenéis de aulaga,/ non querrades más fablar” (105 vv. 45-46).

En la quinta estrofa se lee.

Señor, malas condiciones
avedes si non vos capo,
otrosí si non vos rapo
o vos tapo los cañones;

⁸⁴ Otros ejemplos donde se usa amarillo como insulto son: PN1 114 v. 34, PN1 174 v. 21 y PN1 359 v. 11, PN1 367 v. 1.

si a poder de repelones
el pellejo vos solapo,
diredes: “¡Tan bien escapo
como Juan de Romalones” (105 vv. 33-40)

Esta es una estrofa de gran violencia y su objetivo principal es amenazar con la castración. Rapar o afeitarse pueden considerarse como algo paralelo, pues como señala Frazer, es común la creencia de que el cabello contiene la fuerza vital o sexual (146-147). *Repelar* significa: “sacar el pelo y particularmente de la cabeza, castigo que se suele dar a los muchachos” (Covarrubias “repelar”). Es también un castigo que se menciona con cierta frecuencia en la poesía de burlas: “bofetones y repelones/ vos dan todos con valdones/ de manos también de lengua” (MN19-141 vv. 18-20). Y Baena escribe: “delos de Cazarte/ avra Repelones” (PN1-393 vv. 23-24). Capar, rapar y repelar son castigos diferentes entre sí pero pueden funcionar como metáforas unos de otros. Mientras que en el poema anterior se enaltece el falo como símbolo de poder y violación, este poema responde con la castración y por lo tanto con la eliminación de la fuerza viril.

En la tercera estrofa se lee:

Que perdedes vos o sueño
por amor de con quien me echo
como faze con derecho
uno que llaman Antoño (105 vv. 28-31)

En estos versos leemos la acusación de que el caballero pierde el sueño por algo que no es de su incumbencia. Lo notable es que la “defensa” de la mujer no está fundada en su castidad sino en el derecho que tiene de yacer con un tal Antonio. Más adelante se refuerza esta idea: “mal goze de mi amigo/ si la lengua non vos podo” (vv. 62-63). Me parece que no se debe interpretar esto como la reivindicación del derecho al placer femenino, sino como una

denigración, pues, a fin de cuentas, la mujer sigue quedando como una lujuriosa. Por otra parte, el ataque contra Villasandino se basa en la castración (podar, rapar, repelar) del poder masculino.

PN1 106. ID 1246. Debido a la rima, no hay duda de que este poema concluye la diatriba que se inició con el 104. Sin embargo, es notable que el escarnio, que comenzó como una cuestión entre un caballero y una dama, termina siendo algo en contra de Francisco de Baena. Esto se puede explicar porque el poema anterior fue tan denigrante que los odios acabaron manifestándose contra el poeta encargado de escribir la respuesta. Pero si el claro destinatario es Francisco de Baena, en cambio hay una gran dificultad para determinar quién es el hablante lírico ¿es el caballero o es Villasandino el que habla por su propia cuenta? Es posible que, así como el objeto de ataque se deslizó de la dama al poeta, también se haya deslizado la voz lírica. En la primera estrofa se lee:

No será de los de Buedo
nin de Cuenca este badajo,
mas de Ribera del Tajo
e deve bailar sin muedo
o quiça con un yegüedo
suzio como escravajo,
que con mi negro vandajo
ya la cuesta ayuso ruedo (106 vv. 1-8)

La palabra *badajo*, con la que en esta estrofa Villasandino se refiere a su oponente, es un fuerte insulto porque es una metáfora del pene (Montero Cartelle “Léxico erótico” 314) y también porque hace referencia a los necios: “al necio que sabe poco llaman badajo porque es gordo de entendimiento” (Covarrubias “badajo”). Desgraciadamente, la mención de

pueblos como Cuenca, Buedo y Rivera del Tajo no queda clara y es posible que se trate de disparates o que se incluyan sólo por cuestiones de rima. Más adelante, se insulta a Baena diciéndole: “e deve bailar sin muedo,/ o quiça con un yegüedo” (vv. 4-5). El baile sin música (muedo) hace referencia a las locuras propias de los bufones. Por otra parte, de acuerdo con la edición de Dutton y González, *yegüedo* es un “macho semental”. En esta estrofa, se critica a Baena por ser un bufón que hace disparates, por ser homosexual (yegüedo) y por tener una lengua sucia (badajo).

La tercera estrofa se abre con los siguientes versos: “Marchito podrecodoño/ lectuario contrafecho” (vv. 17-18). Dutton y González señalan en nota a pie de página que podrecodoño es “un juego de palabras entre electuario de membrillos, codoñate [...], y podricajo, una persona enfadada o enfermiza” (134). Además de lo señalado agudamente por estos editores, cabe preguntarse si el electuario oculta algún significado en estos versos. Me parece que al menos existen dos posibles interpretaciones, mismas que explicaré a continuación. Los electuarios se elaboran con frutas, azúcar y miel y pueden considerarse: “golosinas curativas o medicinas dulces” (Pérez 10). En *Medicina y dulcería en el Libro de buen amor*, Pérez Vidal explica ampliamente la historia de los electuarios, su uso como digestivos, su confección en monasterios y la costumbre de regalarlos. En el *Libro de buen amor*, Trotaconventos explica que las monjas: “muchos letuarios les dan [a sus amigos] muchas veces” (c. 1334). Aquí habría que pensar que más allá del sentido literal, los electuarios son una metáfora de los genitales femeninos o del acto sexual. En el *Cancionero de Juan Fernández de Íxar*, en los poemas MN6d 84 y MN6d 85 también se juega con este doble sentido cuando una dama regala carne de membrillo⁸⁵ y el caballero se encarna

⁸⁵ La “carne de membrillo” es un sinónimo de codoñate, un electuario (*DRAE* “carne”). El membrillo es demasiado duro y agrio por lo que se consumía sólo en forma de dulce.

(erección) y pide más.

Para interpretar adecuadamente estos versos: “Marchito podrecodoño/ lectuario contrafecho” (vv. 17-18), no hay que perder de vista la similitud sonora que tiene *podrecodoño* con coño podrido. Al aplicar esta metáfora, propia de los genitales de una mujer, a un hombre se lo hace receptor del acto sexual y se lo feminiza. El “lectuario contrafecho” sería una referencia al ano. Esto estaría apoyado por el parecido que los codoñates, por ser de un color café amarillento, tienen con el excremento, algo que quedó consignado en dos refranes: “Lo que digo, digo: que la breva no es higo ni el cagajón membrillo” y “Cagajones y membrillos, todos somos amarillos” (Correas). En suma, estos insultos versarían sobre el pecado nefando y la sodomía de su rival.

En las siguientes estrofas encontramos formas usuales de denigración. Hay suciedad (vv. 6, 33 y 56); equiparación con lo infantil (v. 25) y la locura (vv. 10, 41 y 50); humor fecal (vv. 16 y 40) y animalización (v. 6 y 34). Todas estas formas de ridiculizar están ampliamente extendidas en Occidente y aquí se entrelazan con una crítica de las habilidades poéticas. Tomemos como ejemplo los siguientes versos:

Yo non sé qué senifica
el su neçio gorgear
d'aqueste que en denostar
se deleita y glorifica (106 vv. 9-12)

Gorgear se aplica normalmente al canto de las aves por lo que en primera instancia es una animalización. Y aquí hay que recordar que en un poema analizado arriba, el número 100, también se emplea un pájaro, la picaza, como símbolo de la mujer parlera, justamente de lo que se acusa a Francisco de Baena en esta obra⁸⁶. Pero, además, *gorgear* puede tener otras

⁸⁶ Otro ejemplo de poema de Villasandino donde se compara al parlero con un ave es: “E quien recelaçe su

interpretaciones; al respecto Covarrubias escribe: “se dijo gorgear el conato que el niño pone cuando empieza a querer hablar” (Covarrubias “gorja”). Así, este verbo que se aplica al habla sin sentido de niños y aves, es ideal para criticar a quienes se van de la lengua. No es extraño que con este mismo sentido lo utilice Alfonso de Baena en otro poema de esta antología, donde la unión del *gorgear* y la locura es manifiesta: “el vuestro mal gorgear/ con ffolya” (PN1 132 vv. 59-60).

En la cuarta estrofa se lee que Baena podría ser bueno para el juego infantil de la estornija, pero que no “en armas contender” (v. 27). Este encuentro armado es una metáfora, por lo que estos versos son la puesta en duda de su habilidad para participar en *requiestas* poéticas y encuentros sexuales. Más adelante en esta misma estrofa se lee:

Ganar puedes la sortija
si se gana por peer
o mentir o escarneçer,
tan vil sombra te cobija (106 vv. 37-40)

En el poema 105 leímos una cuasicompetencia de carácter escatológico: “yo non sé si a cagar/ fallaredes quien más faga” (105 vv. 50-51). De la misma forma, en este poema se recurre al esfuerzo máximo completamente inútil, al hecho de sobresalir en aquello desagradable para desacreditar toda habilidad del oponente, quien sería capaz de ganar un premio (sortija) si hubiera un concurso de cosas deshonestas, como mentir, escarnecer y peer. Esta última, por ser la acción más escatológica, encabeza la *enumeratio*, pues significa: “Arrojar, despedir la ventosidad del vientre por la parte posterior” (*Autoridades* “peer”). Los demás elementos de la enumeración no se quedan atrás, sin embargo, más que escatológicos pertenecen al campo de los pecados de palabra y refuerzan toda la idea principal que se ha venido manejando en

parlar de graja” (PN1 365 v. 7).

el poema: la crítica a un poeta por sus versos maldicientes. De esta forma, mentir, escarnecer y peer quedarían como actividades igualmente vulgares y reprobables.

Si en las estrofas anteriores se ha aludido a las habilidades versificadoras del oponente, en la estrofa ocho se habla de ellas de manera mucho más concreta:

Pruebo luego sin refierto
ser tus sílabas menguadas,
laidas e desconçertadas;
quién eres non me conçierto.
Maguer fieres d'encubierto
cobriéndote malas fadas
si tú has tachas provadas
¡si vienen como trasvierto! (106 vv. 57-64)

En esta estrofa Villasandino explica que es fácil probar sin mayor resistencia o pelea (reyerta, refierta) que su oponente elabora poemas de poco valor. Esto se debe a sus sílabas menguadas, lo que puede entenderse de diversas formas. En las *Siete partidas* se lee que se puede hablar de forma menguada: “Cuatro maneras dijeron los sabios que hay de palabras: la primera, cuando dice hombre palabras convenientes, la segunda cuando las dice sobejanas; la tercera, cuando las habla menguadas, la cuarta, cuando son inconvenientes” (2.4.2). Más adelante se explica que el hablar menguado se puede dar porque se falta a la verdad o porque no se habla con suficiente prolijidad como para darse a entender adecuadamente (2.4.3). Por su parte, Covarrubias, aporta una clave que también puede ayudar a la interpretación de *menguado* en el contexto específico de este poema: “Menguado de jyzio, el loco o tonto” (Covarrubias “Menguante”). Además de los sentidos más comunes de *menguado*, como miserable o pusilánime, las “sílabas menguadas” a las que alude Villasandino acaso se refieran a las palabras de un loco, a mentiras o a versos con una métrica deficiente, o todo al

mismo tiempo. Más adelante en esta estrofa, el “herir de encubierto” se relaciona con alguien ladino y calculador. Como se ha mencionado antes, los insultos a veces no son evidentes, sino que van ocultos para el que tenga la agudeza de entenderlos. En conjunto, se trata de un ataque directo a las habilidades de versificación de su oponente. Finalmente, esta estrofa se vale de una de las figuras retóricas preferidas de Villasandino, la *traductio*, pues *desconçertadas* y *conçierto*, y *encubierto* y *cobriéndote* tienen una gran semejanza fonética. La repetición de sonidos ayuda a consolidar el efecto cómico.

A Francisco de Baena se lo critica sobre todo por ser necio, loco, adivino, mentiroso, escarnecedor, malo para las *reqüestas* y mal versificador. Todo esto podría resumirse con el verso: “que en el arte de trobar/ mierda es cuanto publica” (106 vv. 15-16). Como mencioné arriba, en el poema se emplean muchas formas de ridiculizarlo, desde la homosexualidad hasta lo infantil, pero todas ellas están encaminadas a la crítica por ser un poeta maldiciente.

PN1 107. ID 1247. Villasandino escribe esta obra contra Garci Fernández de Gerena, un poeta trovadoresco de origen andaluz que se convirtió al islam durante trece años⁸⁷. Como ya se ha dicho, el escarnio contra los musulmanes es común, pero este caso es notorio porque no sólo se trata de un moro, sino de algo todavía más despreciable: un cristiano que abandonó su religión original para adoptar otra que se consideraba falsa. Garci Fernández sería el ejemplo de la traición y de lo irracional. Es un personaje inasimilable al pensamiento cristiano y feudal porque mientras lo razonable sería convertir, expulsar o matar a los moros, Garci se une a ellos. Al abandonar la religión considerada verdadera, automáticamente la pone en

⁸⁷ Para una su biografía v. Cadaval Gil, Manuel. “Garci Fernández de Gerena: el poeta lírico andaluz más antiguo, con nombre, obra y origen conocidos, de la literatura castellana”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Web.

duda, por lo que merece ser escarnecido y odiado. Por supuesto, no se trata de una actitud exclusiva de Villasandino, sino que el odio contra la figura de Garci Fernández también se nota en PN1 279, de Manuel de Lando, y en las rúbricas que Baena escribe a los poemas de Garci y que distan mucho de ser biográficas, como bien señala Cadaval. Un ejemplo notable es la siguiente: “y rrenegó la fe de jhesu xpristo y dyx mucho mal della. Estado en granada enamorose de una hermana de su muger y seguiola tanto que la ovo y uso con ella y fizo entoçe esta cantiga que se sygue” (PN1 565). Baena le inventa al poeta acciones incestuosas en un intento por difamarlo.

En la primera estrofa de PN1 107 se lee:

Garçía amigo, ninguno te espante,
peroque te diga que muito perdiste
desque en Mohamad tu creença posiste
segunt que dize o vello Almirante;
que o que ganaste direi de talante:
ganaste nome de alcaide de vento,
ganaste infierno, escuro tormento,
ganaste más que tragías ante (107 vv. 1-8)

El *amigo* del primer verso debe ser entendido de forma irónica, es ese apelativo venenoso que emplea Villasandino para dar una falsa confianza cuando lo que se propone hacer es injuriar al otro. Todas las estrofas están estructuradas de una forma similar: en la primera parte se hacen explicaciones o consideraciones morales -no desprovistas de humor-, mientras que en la segunda se recurre a la anáfora. Los últimos tres los versos de cada estrofa se inician con la palabra “ganaste” y enumeran las cosas que Garci obtuvo al volverse moro. Se trata de un poema irónico porque las ganancias son despreciables, ridículas o se trata de castigos al error de este poeta. A partir de esto podríamos afirmar que toda la obra es dominada por

las figuras de la ironía y la anáfora.

Las “ganancias” pueden ser organizadas de la siguiente forma. Las que aluden a la miseria o al cambio de fortuna: “ganaste más que tragías ante” (irónico) (v. 8), “ganaste miseria y cambio astroso” (v. 32). Las que se relacionan con la vida sexual de Garcí: “ganaste lujuria, amarga tristura” (v. 23), “ganaste maridos que acá non avías”⁸⁸ (v. 15). Las que se refieren a la tortura, el infierno y el odio divino: “ganaste inferno, oscuro tormento” (v. 7) “ganaste privança do demo mayor” (v. 16), “ganaste por siempre ser lastimado” (v. 24), “ganaste lazería de noite e de día” (v. 30), “ganaste la ira de Santa María” (v. 31). Y, finalmente, también hay una ganancia de carácter carnavalesco: “ganaste nome de alcaide de vento”, donde el viento no es otra cosa que los pedos.

El gran énfasis que Villasandino pone en las ganancias relacionadas con la tortura y el infierno deja ver que la idea subyacente es que Garcí es un traidor que merece un castigo. En un nivel psicológico es posible imaginar el efecto que tendría en su oponente, sobre todo si se toma en cuenta, como afirma Cadaval, que la mayor parte de la poesía Fernández de Gerena: “es un constante desahogo de su espíritu angustiado; o, si queremos usar un lenguaje más freudiano, una válvula de escape para la neurosis obsesiva creada en él por la idea de su condenación eterna” (Cadaval).

El odio contra los moros es heredado e histórico y se deriva de la conquista de España. Muchos poetas del *Cancionero de Baena* nacieron en Andalucía, entre ellos: Ruy Páez de Ribera, Pero González de Uceda, Ferrand Manuel de Lando, Juan de Montoro, Juan de Mena y el mismísimo Juan Alfonso de Baena. El islam es una cultura tan admirada como temida

⁸⁸ Coinciden Dutton, González y Cadaval que este verso no es biográfico pues no se puede decir que Garcí haya sido homosexual. En su edición, Dutton y González señalan que la lección correcta podría ser *maridas* (136).

que provoca sentimientos ambivalentes, especialmente en todos los poetas nacidos en esta región. Es de esperarse que estas tensiones queden frecuentemente plasmadas en poemas de escarnio. Uno de ellos es un poema ya tratado arriba, que maldice al islam casi por el puro gusto: “que abraxe e destruya la vil perra seta/ del falso Mahomad e finque burlado (PN1 103 vv. 43-44).

Es notable que Villasandino tenga un poema como el PN1 31, donde alaba la belleza de una mora y no repara en abandonar su religión para irse con ella. PN1 31 es la fascinación por la belleza de lo prohibido, a la que finalmente se sucumbe. En contraste PN1 107, sería la recriminación por haber hecho lo anterior. Estos dos poemas opuestos resumen la tensión entre la tentación y la ley. Pero ¿cuál es la postura de Villasandino? Me parece que nuestro poeta se revela como un oportunista que es capaz de aprovechar los tópicos literarios y de alabar o denostar según le convenga. De cualquier modo, el *dezir* que ahora nos ocupa es un excelente ejemplo de escarnio vindicativo, donde la denigración está justificada por la cultura oficial.

PN1 108. ID 1248 – PN1 114. ID1254. Estas obras giran en torno a la boda de Villasandino. Los poemas del 108 al 110 conforman un debate entre nuestro poeta y Pero Carrillo. El 111 es una sentencia escrita por Álvaro de Cañizares, quien intenta fungir como juez entre ambos personajes. Finalmente, los poemas del 112 al 114 son un debate entre Villasandino y el Adelantado Perafán de Rivera también con motivo de la boda. Lo que da pie a la escritura de estos textos es que Villasandino solicita que le otorguen dádivas por el motivo de su boda. De acuerdo a Bahler: “Ya viejo, Alfonso Álvarez se casó *nuevamente* con una mujer que se llamó doña Mayor. El matrimonio trajo al poeta, en vez de la *folgança* que esperaba, celos y desilusiones” (12). Las cantigas PN1 5 y PN1 6 las escribe nuestro poeta en tono serio

precisamente con motivo de este matrimonio.

Los *dezires* para Carrillo tienen un tono que mezcla petición y enfado porque considera injusto que no se le otorgue nada. Por su parte, su rival se excusa de darle cualquier clase de regalo y defiende su posición. Estos poemas son ejemplo del tono sutil que Villasandino adopta frente a sus mecenas, sin embargo, hay momentos en que se llega hasta el escarnio. A continuación, analizaré sólo los insultos más notables de estos poemas.

En PN1 108 Villasandino pone en juego la autodenigración. Escribe que su adversario podría argumentar que es calvo, viejo y pobre (vv. 17-24), lo cual es cierto, pero al mismo tiempo también es un leal servidor (v. 20). Como ya he señalado anteriormente, la lealtad es fundamental en la relación con sus mecenas por lo que no teme esgrimirla con frecuencia en su poesía de petición. En este poema, la autodenigración sirve como muestra de respeto, lealtad y obediencia al otro, de la misma forma que una humillación o reverencia, donde se inclina el cuerpo o se hincan las rodillas en el piso (Covarrubias “humillación”). Sin embargo, como se verá más adelante, esto es sólo en apariencia pues Villasandino no duda en reclamar lo que considera que merece.

La estrofa cinco se cierra con unos versos que cifran el argumento principal de esta serie de poemas: “que cualquier que es onrador/ siempre entiende ser onrado” (vv. 39-40). Y es que después de haber servido a Pero Carrillo, Villasandino esperaba recibir a cambio una retribución. En la sexta estrofa se explica en qué consiste lo que espera: “Si tenedes ya librado/ un ponimiento en cedillo” (vv. 41-42). Un ponimiento es: “Impuesto tributo o contribución. Orden de pago” (*DRAE* “ponimiento”). Y de acuerdo a Covarrubias: “Librar y dar librança es remitir con escritura o cédula alguna partida y porque al que va endereçada cumpliéndola le da por libre” (Covarrubias “librar”). En estos versos pide que se le exima de un pago que tiene que realizar, algo que, por lo visto, no sucederá jamás.

Villasandino termina este poema con los versos: “quien no es engañador/ non debe ser engañado” (vv. 51-52). Sin duda, en estas palabras se puede encontrar un paralelismo con las de la quinta estrofa, donde se explicaba, mediante una especie de código de honor, que se espera recibir algo a cambio de lo que se da. Esta misma idea es la que se baraja en la finida, pero en un registro bajo, pues más bien se espera no ser engañado si uno no ha realizado engaños. Y es aquí donde radica el escarnio pues, aunque no se diga de forma explícita, está acusando de engañador a su mecenas.

PN1 109 es la respuesta ambigua de Pero Carrillo. Aunque en la finida le pide a Villasandino que vaya sin temor y desenojado a recibir su recompensa, en todo el poema hay notas de escarnio e indicaciones de que no le va a dar nada. En la segunda estrofa se lee: “esperança es bien mayor/ para lo que es tardado” (vv. 15-16), versos que pueden entenderse como una burla, es decir, como si le recomendara tener una gran fe para soportar la espera de algo que nunca llegará. Más adelante, como explican Dutton y González en su edición (136), en la sexta estrofa se dice que Villasandino se libró por suerte de ser ajusticiado en Peralvillo, con lo que se lo tilda un rufián que merece la muerte. Finalmente, en la cuarta estrofa le escribe: “si el novio es dormidor/ boda es de mal mercado” (vv. 31-32). Esta es una referencia clara a la boda de Villasandino y un escarnio de gran efectividad pues funciona en el terreno de la impotencia sexual.

En PN1 110, Villasandino ya no pide una libranza sino algo mucho más modesto: un asno (v. 27). De nuevo sabe que no lo va a recibir y en la finida declina la invitación a visitarlo que le hizo Pero Carrillo en la finida del poema anterior:

Yo iría e muy privado
salvo que diz un doctor:
de mançebo escarnidor
guárdate e serás guardado (110 vv. 49-52).

En estos versos el escarnio sale a relucir claramente. Hay que recordar que con esta palabra se puede hacer referencia a los escarnios verbales (como le disputa que estamos leyendo) o un acto dañoso. Así que la acusación de “mançebo escarnidor” (v. 51) que hace Villasandino se puede entender como el mal que le hace el no retribuirlo adecuadamente o como una crítica a los versos maldicientes de Pero Carrillo. Esta disputa es un claro ejemplo de cómo Villasandino emplea el escarnio de forma mucho más velada y sutil cuando se dirige a sus superiores.

PN1 140. ID 1280 – PN1 142. ID 1282. Estos tres poemas están dedicados a Alfonso Fernández Semuel, un judío converso. PN1 140 es un *dezir* satírico; PN1 141, un estribote; y PN1 142, un testamento. Estos poemas son ejemplo del bien conocido odio contra los judíos conversos. En la primera estrofa de PN1 140 se lee:

Pues non tengo qué fazer
ora con los contadores,
contar quiero tus dolores,
Alfonso aquí en Belver
todos deven bien creer
que, quanto en aquesta edat,
non nació tal *mesumad*
nin creo que ha de nasçer (140 vv. 1-8).

La estrofa anuncia que contará los dolores de Fernández Semuel. Al igual que en muchos otros poemas de Villasandino, remarcar la mala fortuna de alguien es en sí algo denigrante y escarnecedor, como notablemente sucede en los poemas contra Sancho el Page (PN1 99) y contra Garci Fernández de Gerena (PN1 107). En esta estrofa se incluye la palabra *mesumad*, que en hebreo puede significar renegado, renunciado o converso (Cohen). Baer explica que

ya en el siglo XV, *mesummadim* (plural de *mesumad*) era un término con el que los judíos llamaban a los conversos (708). Su uso es notable porque para los judíos la conversión es algo reprobable, por lo que podemos imaginar el vocablo *mesumad* está cargado de connotaciones negativas. Al incorporarlo al poema, Villasandino amplía su ámbito de denigración pues dejaría claro que las acciones de Fernández Semuel no son sólo mal vistas por los cristianos sino también por los que pertenecen a su religión originaria. En la tercera estrofa del poema se lee:

En quanto fuerdes judío,
bien quarenta años o más
Simuel fi de Salaatrás,
noble fue tu atavío,
en invierno pasafrido,
en verano roçapoco,
estonçes mançebo loco,
agora viejo atrevido (140 vv. 17-24)

Baer sospecha que el nombre judío de este personaje fue Semuel ben Altaraz (712). Aunque no da mayores explicaciones, suponemos que el investigador aventura esta idea porque el nombre que le da Villasandino: “fijo de Saltaatrás” (v. 19) puede ser una deformación de aquél⁸⁹. En caso de que esto sea cierto, su patronímico se modificaría de forma grotesca, ya que saltaatrás⁹⁰ puede tener el sentido de retroceder o incluso connotaciones homosexuales. En la segunda parte de esta estrofa se establece una diferencia entre la vida que llevaba

⁸⁹ Otra posibilidad es que *Semuel* no sea su nombre original, sino que se denomine así a este personaje simplemente porque es uno de los nombres más representativos de la comunidad judía (Iglesias “Figuración” 40).

⁹⁰ Es bien sabido que se le llamaba salta atrás a una casta de la Nueva España. Aquí, como sucedió en muchos otros casos (otros nombres de castas son: ahí te estás, no te entiendo y tente en el aire), el desprecio racial se plasmó en un nombre denigrante. Este poema de Villasandino nos da indicios de que salta atrás era un insulto de uso corriente antes de pasar a denominar un determinado grupo racial.

cuando era judío (verano) y la de ahora como cristiano (invierno). En su vida anterior era un *roçapoco*. Sobre esta palabra Gybbon-Monypenny escribe en el glosario de su edición del *Libro de buen amor* que significa: “uno que roza poco terreno, que tiene poco éxito” (502). *Pasafrido* puede entenderse como un vagabundo, alguien sin ropa y sin hogar -por lo que pasa frío-, como se lee en la *Crónica del moro Rasis*: “entro por la puerta de su palacio vn pasafrio todo desnudo, que non traya mas de los paños menores; e el non sabia quel rrey alli estaua, mas andaua buscando que comiese.” (247). Es notable que este mismo insulto también sea empleado por el comendador Román para escarnecer a Antón de Montoro por converso: “melcochero pasafrió” (11CG-992 v. 79). No parece haber ninguna relación especial entre el *pasafrió* y los conversos, así que el uso de este insulto en los poemas de Villasandino y el Comendador Román puede explicarse por una cuestión de sonoridad, ya que en ambos casos dicha palabra rima con *judío*. La estrofa finaliza con dos versos que aluden a sus costumbres sexuales antes y después de su conversión: “estonçes mançebo loco,/ agora viejo atrevido” (vv. 23-24). Se retrata a este personaje como un joven lujurioso que gozaba del amor loco, costumbre que ahora continúa siendo viejo. En la cuarta estrofa se lee algo muy muy inusual:

ruégote por cortesía
que dexes la garçonía,
oso viejo e sinsabor,
pues nunca serviste Amor
ni fuste en su compañía (140 vv. 28-32)

La garçonía es “lo propio y la edad del garçón” (Cejador “garçonía”). Villasandino insta a su contrincante a que, debido a que ya es un viejo, deje de comportarse como un joven lujurioso. Más adelante, hay que entender la acusación de que nunca ha amado en consonancia con las

ideas del amor cortés. Y es que una tendencia natural a la lujuria, tal como explica Andrés el Capellán, puede ser un obstáculo para amar: “La lujuria excesiva es también impedimento para el amor, pues los hay que son esclavos de un deseo tan impetuoso que no pueden contenerse en los lazos del amor” (16). Más adelante explica que el amor no es propio de las personas rústicas, sino más bien de los espíritus nobles y elevados: “Al agricultor le basta el continuo trabajo y los constantes e ininterrumpidos solaces del arado y azadón” (122). En todo caso Fernández Semuel sería incapaz de cumplir con el código de la cortesía, lo que lo excluye de uno de los principales motivos de prestigio social.

En la quinta y última estrofa se expresan los deseos de que caiga hasta la más ínfima posición:

vezes me toman antojos
de te ver de aquesta guisa:
tú descalço e sin camisa,
sin jubón, trillando abrojos (140 vv. 37-40).

Los abrojos son una planta espinosa y se consideran una mala hierba. Son mencionados en la parábola del sembrador (Mateo 13.7) porque ahogan a las buenas semillas. Existe una abundante tradición paremiológica sobre ellos⁹¹ y se mencionan con frecuencia en el *Cancionero de Baena*. El propio Villasandino los emplea en un poema serio como metáfora de los dolores y las dificultades: “las sus vías sean por sendas d'abrojos” (PN1 37 v. 13). Y vuelve a recurrir a ellos en un poema de petición autodenigratorio: “como el que descalço andava/ e todavía sembrava/ abrojos por la carrera” (PN1 220 vv. 30-32). Debido a la naturaleza de estas plantas lo lógico sería arrancarlas, sin embargo, en esta estrofa se retrata a Fernández Semuel trillándolas, lo que representa una acción sin sentido. Por si fuera poco,

⁹¹ Dutton y González citan dos refranes al respecto (165).

la desnudez (descalço e sin camisa), con la que se supone que hará esto, es denigrante. Villadandino se vale de la paremiología y el saber popular para crear una situación donde se vea a su oponente de forma absurda, dolorosa y denigrante. Además de lo mencionado arriba, en este poema se emplean otros tópicos de denigración como la vejez: “Ya pasan de los sesenta/ años malos que naçiste” (vv. 9-10), “agora viejo atrevido” (v. 24) y que ha sido golpeado, abofeteado y apaleado (v. 13 y ss.).

El poema PN1 141 es un estribote:

Alfonso capón corrido,
tajarte quiero un vestido.

Balandrán de quatro cuartos,
bien sembrado de lagartos;
desque fueren en ti fartos
quedarás loco atordido (141 vv. 1-6).

Capón es un hombre o animal castrado y es un fuerte insulto porque, en una sociedad que valora al falo como centro de la potencia viril, equivale a decirle que es un hombre disminuido, incompleto o inútil. Se aplica de manera especial contra los judíos porque el acto de castrar es una hipérbole de la circuncisión. El uso del verbo *tajar* no es casual; Villadandino pudo haber empleado otro como mandar o enviar, pero éste sugiere el sentido de cortar al oponente. Acaso durante su recitación oral, el poeta pudo haber hecho una pausa más larga al llegar a este sitio: “tajarte quiero” (v. 2), con lo que se transmitiría la idea de castrar a Fernández Semuel. La segunda estrofa puede entenderse como una amenaza o castigo que pretende infligir dolor mediante una capa hecha con lagartos. En la tradición judeocristiana se desprecia a estos reptiles: “Y éstos tendréis por inmundos de los animales que se van arrastrando sobre la tierra: la comadreja, y el ratón, y la rana según su especie, y

el erizo, y el lagarto, y el caracol, y la babosa, y el topo” (Levítico 11.29-30). Ya que se trata de un ser inmundo, morir devorado por un lagarto sería una muerte igualmente despreciable. Por otro lado, su mordedura es extremadamente peligrosa: “es muy venenosa y ha los dientes terribles” (Anglicus 18.31). Además, el cocodrilo se consideraba antropófago y de esta forma quedó retratado en iluminaciones (fig. 9) y bestiarios: “la cucatriz halla alguna persona cerca de su ribera lo mata si puede y después de muerto llora sobre él y después le come” (Anglicus 18.31). En estos versos de Villasandino se toman elementos que recuerdan métodos de castigo y tortura, como ser devorado por animales, y se exageran hasta el absurdo. Con esto se crea un efecto cómico y carnavalesco que, sin embargo, no está exento de la agresividad del escarnio.

PN1 142 es un poema⁹² de testamento, género menor de la poesía de cancioneril⁹³. De acuerdo a Scholberg: “El poemita incluye varias palabras hebreas: *ssamas*, *homas*, *pysmon*, *çedaqua* y *telyfa*, que indican algún conocimiento de la religión judía” (339). Este es uno de los poemas más claramente carnavalescos del *Cancionero de Baena*. Tal como se lee en la primera estrofa, el hecho mismo de extraer alegría de lo trágico, es decir de reírse de la muerte, es un ejemplo del espíritu del Carnaval:

Amigos, quantos ovistes
plazer con Alfonso en vida,
de su muerte tan plañida
sed agora un poco tristes;
o reíd como reístes
siempre de su desatento,
oyendo su testamento;

⁹² He escrito más sobre este poema en el capítulo “Villasandino y la poesía de escarnio en la cultura de la época”.

⁹³ v. Chas Aguión, Antonio. “Los testamentos en la poesía de Cancionero”. *Revista de poética medieval* 16 (2006): 53-68.

quiçá tal nunca lo oístes (142 vv. 1-8)

Con base en estos versos, Scholberg señala que el poema es: “una invitación a la risa y no al odio” (340). En efecto, las imágenes del poema son divertidas e incluso se llega a hacer burla del cristianismo, como se lee en la tercera estrofa:

Manda a la Trenidat
un cornado de los nuevos,
a la cruzada dos huevos
en señal de christiandat;
e, por mayor caridat,
manda çient maravedís
para judíos avís
que no labren e sabad (142 vv. 17-31)

El cornado es una moneda de vellón (aleación de cobre y plata) probablemente denominada así “por llevar el retrato de perfil del rey con corona” (Francisco 294). Su valor cambió mucho a lo largo de los siglos XIV y XV, pero llegó a ser la décima parte de un maravedí (Francisco 294), y debido a su poco valor con el tiempo fue sustituido por las blancas (Francisco 309). Así que lo que supuestamente deja Fernández Semuel en su testamento para la Trinidad denota el falso interés que tiene por el cristianismo. Más adelante esto queda confirmado por los dos huevos que deja para la cruzada. Cirlot ha señalado los múltiples significados serios para este objeto, entre los que se encuentran la inmortalidad o ser el germen del universo (Cirlot “huevo”). Pero, como es bien sabido, el huevo forma parte de los símbolos del Carnaval⁹⁴. Garci-Gómez señala las diversas connotaciones sexuales que tiene, entre ellas que era usado como afrodisíaco. Además, los huevos pueden funcionar como metáfora de los

⁹⁴ Pueden verse huevos rotos en el piso, debajo de la efigie que encabeza la marcha del Carnaval en la famosa pintura de Bruegel (fig. 3).

testículos, tanto por su forma y tamaño, como por sus cualidades generativas. Este significado se intensifica en el poema porque son precisamente dos los que deja el converso. Así, los dos huevos no son sólo una dádiva miserable, sino más bien un insulto con connotaciones sexuales mediante el que se desprecia al cristianismo. Por otra parte, lo que reciben los judíos es una herencia al menos cien veces más sustanciosa⁹⁵. De esta forma, el cristianismo queda escarnecido por las supuestas acciones de Fernández Semuel.

De acuerdo a la cuarta estrofa, Fernández Semuel pide que le pongan la cruz en los pies, el *Corán* en el pecho y la *Torá* en la cabeza como símbolo de luz. Esto es señal de lo que hizo durante su vida: seguir adorando la fe judía y pisotear la cruz pues no la abrazó con sinceridad sino por conveniencia. Arriba recordamos que para Scholberg este poema no provoca odio sino risa. El crítico está en lo cierto pues, como se ha visto, se emplean recursos risibles y carnavalescos. Sin embargo, me parece necesario matizar su interpretación. Es cierto que en el poema hay burla tanto para Fernández Semuel como para el cristianismo, lo que haría suponer que la risa se reparte de manera igual. Pero esto no es así. En realidad, existe una clara separación entre los que ríen, identificables como cristianos viejos, y el objeto de la burla, un “otro” converso, lacerado y traicionero. Incluso los momentos en que se hace burla del cristianismo, con los regalos burlescos o ínfimos, no se busca denigrar a esta religión, sino retratar la decadencia moral de Fernández Semuel. Por lo tanto, aunque hay imágenes carnavalescas, como reírse de la muerte o los dos huevos, sería imposible hablar de Carnaval en sentido bajtiniano porque no hay un “nosotros”, es decir, la risa no se da en igualdad de condiciones. Este es un poema rico en recursos. Destaca el uso de la

⁹⁵ Debido a las diferentes aleaciones de las monedas, a los cambios económicos y la inflación es difícil decir cuánto valía exactamente un maravedí, un cornado o un huevo, pero sirva de referencia lo que escribe Covarrubias: “Valelo un güevo una blanca y en aquel tiempo debía valer un maravedí quando mucho, pues para dar a entender que una cosa se vendía barata” (“Güevo”).

cavillatio (cap. 1) o de la risa que se provoca a través de la res, ya que todo el poema se desarrolla a partir del testamento imaginario. Pero también hay *dicacitas* (cap. 1) o risa provocada por la verba, ejemplo de ello es la multitud de palabras en hebreo. Aquí se insulta de forma directa a Fernández Semuel, por ejemplo, cuando se dice que su relativismo religioso es una locura (v. 26), se hace burla de su vida lacerada (v. 15) o se le llama marfuz (v. 28). Sin embargo, se trata de un poema de escarnio leve, donde el insulto se combina con lo burlesco.

PN1 183. ID 1323. Este *dezir* y el 184 son escarnios contra Davihuelo, un loco de corte⁹⁶. En este poema se solicita al Condestable Álvaro de Luna, uno de los principales mecenas de Villasandino, que lo proteja de dicho poeta. Está elaborado con arte de macho y hembra que, de acuerdo con Dutton y González consiste: “en usar en la rima la misma palabra con final en -o y en -a” (166). El *arte de macho e fembra* aparece en los poemas 143, 144, 183 y 184, mientras que en el 190 se hace una modificación recurriendo a singular y plural⁹⁷. Todos ellos son poemas de Villasandino y es notable que incluso en el más serio del grupo, el 144 el poeta no vacila en decir que es un sandio que hace vida sandia (PN1 144 vv. 5-6). Por lo que puede afirmarse que el *arte de macho e fembra* se presta para juegos humorísticos.

En la primera estrofa se lee:

Álvaro señor bendito
leal persona bendita,
non vos pese que repita
algo que yo aquí repito;

⁹⁶ Sobre Davihuelo v. Amador de los Ríos p. 142 y ss.

⁹⁷ Es posible que el *arte de macho e fembra* sea escaso debido a su rigidez. En el *Cancionero de Baena* todos los ejemplos son de Villasandino, y sólo poseo noticia de su empleo en unos pocos poemas más en el *Cancionero general*: 702/1, 702/2, 704/1, 704/2 y 704/3.

mas guardatme del maldito,
lengua suzia, vil, maldita,
Davihuelo, pues que grita
muchas vilezas en grito
como gañado e preçito (183 vv. 1-8)

En otros poemas dedicados a Álvaro de Luna se le aplican epítetos mucho más acordes con su posición, como *loçano* (179 v. 1), *onrado* (185 v. 1), *leal* (190 v. 1) y *caudillo* (191 v. 1). Lllamarlo *bendito* puede parecer fuera de lugar ya que no se trata de un hombre de Iglesia ni un santo. Sin embargo, esto cobra sentido si se toma en cuenta que uno de los principales conflictos del poema es de carácter religioso. Llamar a Álvaro de Luna de esta forma equivale a resaltar su condición de cristiano viejo frente a la de converso de Davihuelo que es llamado “endiablado” (v. 10). Además de que este poema es de escarnio, puede considerarse de petición porque Villasandino solicita que Álvaro de Luna lo ayude. Esto también se realiza de una forma que recuerda mucho a las fórmulas religiosas: “guartdatme del maldito” (v. 5). El verbo *guardar* se encuentra generalmente en las oraciones a Yahvé, los ángeles o la Virgen. La supuesta razón por la que Villasandino solicita protección es por la maledicencia de Davihuelo: “lengua suzia, vil, maldita” (v. 6). Para rematar los ecos religiosos, esta estrofa termina llamando a su oponente *preçito*, es decir: “Condenado a las penas del infierno, réprobo” (*DRAE* “precito”).

A lo largo de todo el poema se critica la situación religiosa de Davihuelo. Se señala frecuentemente su falta de creencia en diversos aspectos de la cristiandad, como no creer en la Ley (v. 10), en Dios (v. 28) ni en los Evangelios (v. 29). También se lo relaciona con el demonio: “Este loco endiablado” (v. 10). Y en la cuarta estrofa se lee un fuerte insulto que combina la suciedad, la religión y la maternidad: “Este suzio e vil hebreo,/ fijo de una suzia

ebrea” (vv. 31-32).

En la tercera estrofa⁹⁸ se critican principalmente sus costumbres sexuales:

El truhán porque es agudo
faze a su muger aguda;
aunque es gorda, bien se escuda,
resçibiendo en su escudo
encuentros muy a menudo
de gente gruessa y menuda;
vaya mocha por cornuda,
que quien es çierto cornudo
debe callar como mudo (183 vv. 19-27)

El arte de *macho e fembra* permite que se juegue con los sentidos de *agudo*. En el verso 19 esta palabra hace referencia a la *virtus* retórica de la agudeza, deseable en un truhán o bufón de corte. Pero en el siguiente verso *aguda*, aplicada a su mujer, tiene un carácter de penetración sexual. Más adelante, el escudo es metáfora de los genitales femeninos que reciben frecuentemente los embates de otros hombres.

Finalmente, otro de los principales motivos de denigración es que Davihuelo es un truhán, forma en la que se le llama en el verso 19. Los truhanes o bufones de corte recibían dádivas a cambio de sus burlas, desde comida hasta costosas telas o ropa. Es común encontrar fuertes críticas a esta práctica⁹⁹, cosa que también hace Villasandino en la segunda estrofa: “porque l' dan ropa broslada/ que él veyéndose broslado/ vive en mortal pecado” (v. 16-18). Y la petición de que se aleje de la corte de la quinta estrofa: “sea un tiempo señalado/ de la corte degregado” (vv. 44-45) debe ser entendida en el sentido de que se dejen de ocupar sus

⁹⁸ He escrito más sobre este poema en el capítulo “Villasandino y la poesía de escarnio en la cultura de la época”.

⁹⁹ Sobre el bufón y las dádivas v. Santiago Ruiz, “Albardán, loco y truhán en las Obras de burlas”, p. 408 y ss.

servicios como bufón.

Este es un fuerte poema de escarnio donde la denigración de Davihuelo se construye criticando principalmente tres cosas: su situación de converso, su truhanería y su sexualidad.

PN1 184. ID 1324. Aquí Villasandino insulta directamente al bufón Davihuelo. Sin embargo, en la rúbrica se lee que trata de un *dezir* que “fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez para el Condestable”. Esta especie de dedicatoria indica que los denuestos entre poetas bufonescos se hacían, por lo menos en parte, con la finalidad de entretener a los mecenas. Se trata de un poema altamente escarnecedor que reúne toda clase de insultos directos. En la tercera estrofa se lee:

Fijo de algunt vil barbudo
e de vil puta barbuda
devrié ser quien razón cruda
muestra con rigor tan crudo
contra mí, que por sesudo
cobré dueña bien sesuda;
quien ál dize mal engruda
su rostro ralo con engrudo
¡Dote por torpe sañudo! (184 vv. 19-27)

La barba, tanto en el hombre como en la mujer, representa la lujuria. Pero en esta última es espacialmente grotesca porque es contraria al ideal de feminidad y se relaciona con la mujer salvaje y abusadora. Más adelante, el adjetivo *cruda* aplicado a *razón*, por similitud con la comida que no está cocida o los materiales que no han sido trabajados, tiene el valor de basto o tosco y, en suma, poco inteligente. Por otra parte, en relación con *rigor*, *crudo* tiene el significado de cruel. Con esto, tacha las burlas de Davihuelo a la vez de mal hechas y mordaces. Pero también, con gran descaro, explica que las burlas se deben a que se cobró a

una dueña sesuda. En su primera aparición *sesudo* significa inteligente o astuto y se refiere al propio poeta; en la segunda, *sesuda* adquiere un valor irónico. En las estrofas anteriores se menciona que Davihuelo es cornudo, por lo que la dueña podría no ser otra que su mujer.

Como puede verse, este es un poema altamente escarnecedor. No me detendré en todas y cada una de las formas de denigración que se ponen en juego en el poema porque muchas de ellas ya han sido analizadas a lo largo de este trabajo. En cambio, voy a retomar una que, además de ser fuerte, es poco común:

Davihuelo, que me quito,
pues ya él de mí se quita,
mas a ti, boz de cabrita
que balas como cabrito
dente un cagajón frito
con mierda de perros frita
villano suzio infinot
yazes dentro del garlito (184 vv. 1-9).

Los excrementos son frecuentemente citados en textos judeocristianos y no por ello pierden su capacidad para dar asco. Al contrario, su dimensión denigrada es generadora de sentido. San Pablo escribe a los *Filipenses*, en un versículo bien conocido y comentado en la Edad Media, que lo ha perdido todo por seguir a Dios, pero que todo eso no era sino estiércol (*Filipenses* 3.8). En *Lamentaciones*, se llora la conquista de Jerusalén por Nabucodonosor, y se dice: “Los que se criaron en carmesí, abrazaron los estiércoles” (*Lamentaciones* 4.5), aquí estiércol funciona como una metáfora de la ruina total, de la destrucción y la muerte. En *Sofonías* se lee sobre los pecadores que: “la sangre de ellos será derramada como polvo, y su carne como estiércol” (*Sofonías* 1.17).

Una de las aves inmundas mencionadas en la *Biblia* es la abubilla (*Levítico* 11.19).

Plinio el viejo ya escribe sobre ella (*hupupa*, en latín) que se alimenta de suciedad (10.44). Y, en efecto, esta ave introduce su pico en la tierra o excrementos para buscar gusanos o larvas. Esto, que cualquier persona de la Edad Media pudo haber comprobado mediante la experiencia, estaba además sustentado por una serie de comentaristas, entre ellos San Isidoro de Sevilla, que escribe en las *Etimologías* sobre la abubilla que es un ave repugnante que se alimenta del excremento humano. Como es bien sabido, la gran importancia de las *Etimologías* hará que muchos otros comentaristas remarquen la coprofagia de la abubilla. Entre ellos se encuentran el *Vocabulario eclesiástico* (fol. 190v) de Rodrigo Fernández de Santaella y el *De proprietatibus rerum* (12.38) Bartholomeus Anglicus.

Cabe asumir que, igual que la abubilla, el coprófago será alguien abominable. Por otra parte, así como sucede en *Ezequiel*, las personas despreciables serán castigadas mediante la coprofagia. Por lo tanto, el verso “dente un cagajón frito” (v. 5) es una maldición, una especie de castigo o tormento que se le lanza a este poeta.

Los poemas 183 y 184 están hechos por arte de *macho e fembra*, lo que genera interesantes juegos de paronomasia. Igual que los poemas 99, 100 y 101, donde se usa una rima interna, los recursos sonoros más complejos se emplean para los poemas de abierto escarnio.

Costa Fontes opina que estos insultos pertenecen al repertorio acostumbrado y no necesariamente constituyen un signo del antisemitismo de Villasandino (58). Me inclino a pensar lo contrario porque Villasandino tiene otros poemas de escarnio contra conversos. En todo caso estos *dezires* nutren y se nutren de la tradición antisemita de la época.

A continuación, se resumen los insultos y amenazas que se emplean en las obras arriba analizadas.

80. Contra los malos trovadores. Oficios manuales (ropero remendón), ladrones de coplas, torpeza, animalidad. Amenaza de quemar sus libros.
81. Baena contra Villasandino. Mal poeta. Amenaza de violencia física, coprofagia y muerte.
99. Villasandino contra Sancho el paje. Odio a lo extranjero, comparación con la herejía, critica la pobreza (sin casa, vestido, ni alimentos), locura, la desventura y la falta de linaje.
100. Villasandino contra una mujer. Engañadora de hombres, lujuriosa, parlera y borracha.
101. Pedro de Morrera contra Villasandino. Borracho, jugador, loco, parlero, mentiroso, cobarde, sucio, afeminado, animalidad, engreído, cornudo.
103. Villasandino contra Juan Hurtado de Mendoza. Maldición contra los musulmanes.
104. Villasandino contra una mujer (por encargo de un caballero). Animalidad, suciedad, genitales grotescos. Amenaza de violación.
105. Una mujer contra Villasandino (por Francisco de Baena). Impotencia sexual masculina, cuerpo grotesco. Amenaza de castración.
106. Villasandino contra Francisco de Baena. Poeta maldiciente, mal versificador, mentiroso, ladino, loco, adivino, infantil, homosexual.
107. Villasandino contra Garci Fernández de Gerena. Traidor, hereje, mala fortuna. Amenaza de castigo en el infierno.
108. Villasandino contra Pero Carrillo. Engañador.
109. Pero Carrillo contra Villasandino. Merece ser ajusticiado, novio dormidor (impotencia sexual).
110. Villasandino a Pero Carrillo. Escarnecedor.
140. Villasandino contra Alfonso Fernández Samuel. Converso (mesumad), mala fortuna, nunca ha amado, deseos de verlo sufrir todavía más.

141. Estribote de Villasandino contra Alfonso Fernández Semuel. Converso, circuncidado, deseos de verlo con peor fortuna.
142. Testamento de Villasandino contra Alfonso Fernández Semuel. Converso, relativismo religioso, mala fortuna, marfuz, escarnecedor del cristianismo.
183. Villasandino contra Davihuelo. Maldiciente, truhán, converso, endiablado, cornudo, petición de alejarlo de la corte, deseos de que padezca.
184. Villasandino contra Davihuelo. Converso, mentiroso, sandio, cornudo. Amenaza con coprofagia.

Como puede verse en la lista de arriba, las mismas amenazas e insultos se repiten con frecuencia. En el escarnio se recurre a todo aquello que una determinada sociedad considera denigrante o bajo, como las funciones corporales, los defectos físicos y morales y los grupos excluidos. A pesar de ello, los insultos concretos tienen una inmensa variedad. Quizás porque una grosería repetida mil veces se desgasta, los poetas recurren a artificios retóricos, complejidades métricas y elaboradas metáforas que constantemente renuevan e intensifican las formas de agresión.

CONCLUSIONES

Las obras que se han analizado en este trabajo eran un espectáculo propio de las cortes. Se pronunciaban en público frente a un amplio número de espectadores que podía responder, intervenir y, a su vez, escarnecer. Ejemplo de ello es PN1 81, un beligerante poema que Baena escribe a manera de respuesta contra Villasandino; o PN1 111, una sentencia que dicta Álvaro de Cañizares a propósito de una disputa entre nuestro poeta y Pero Carrillo. De esta forma, las situaciones personales, como los vicios, los rechazos amorosos, las bodas, las costumbres sexuales, los cambios de religión, etc., se convierten en la materia de estos poemas que maldicen las cuitas y las desgracias de los otros. Estas obras hacen de lo íntimo un espectáculo de denigración pública. Su éxito radica en criticar a una persona por sus particulares vicios, acciones o faltas. Son biográficas, aunque no se apegan completamente a la realidad histórica, pues, siempre con la intención de ofender, exageran, modifican o inventan algunos hechos.

Cuando Villasandino interpela a personajes poderosos, no emplea agresiones explícitas ni vulgaridades. Por ejemplo, cuando debate con Pero Carrillo, uno de sus mecenas, a pesar de estar profundamente indignado con él, le escribe un texto sólo con insultos velados. Una historia totalmente distinta es cuando ataca a conversos, moros y mujeres, que reciben los escarnios más agresivos. Es claro que no todos los individuos son escarnecidos por igual y que aquellos con una posición social desfavorecida son los blancos más frecuentes de las burlas. Las obras de Villasandino rompen las reglas del buen gusto, pero difícilmente cuestionan las redes de poder. Se trata de textos transgresores en el tono y la forma, pero que,

en el fondo, apoyan y reflejan la ideología dominante. Encantadores e hirientes, agresivos y sutiles, estos poemas son, en efecto, diversiones cortesanas. Pero no hay que tomarlos a la ligera porque, igual que el Coliseo o los toros, son una diversión que se complace con la agresividad y la violencia.

Hay argumentaciones eclesiásticas, como la de santo Tomás de Aquino, que ven al escarnio como un pecado capital. De la misma forma, los códigos legales dictan severos castigos contra los escarnecedores. Es evidente que existe una fuerte censura que hace que estas expresiones sean rechazadas. Sin embargo, eso no impide que el escarnio exista ni que sea profusamente practicado. Igual que otros tabúes, permanece oculto y, a la vez, se encuentra la vista de todos. Desde este espacio de indeterminación y de tensión permanente, surge el escarnio como una manifestación del desprecio social y los odios personales.

APÉNDICES

LISTA DE FIGURAS RETÓRICAS RISIBLES

A continuación, se presenta una lista de figuras risibles que pueden ser halladas en los tratados que se han comentado arriba. Primero se coloca el nombre de cada figura y/o su descripción. Después, el nombre del o los tratadistas seguido del título de la obra abreviada y el párrafo donde se encuentra comentada dicha figura.

Lista de abreviaturas

Trac. *Tractatus coislinianus* en la edición de Cooper.

Quint. Quintiliano, *Institutio oratoria*.

Laus. Lausberg, *Retórica*.

Cic. Cicerón, *De oratore*.

Ret. Aristóteles, *Retórica*.

Figuras fonológicas

- Paranomasia, *annominatio*. “La semejanza de una palabra mudada en una sola letra” Cic. 249-250, 256. *Trac.* 225. Laus. 637-39.
- Cambiar nombres añadir quitar o cambiar letras. Quint. 6.3.53

Figuras semánticas

- Ambigüedad, equívoco, homonimia. Cic. 250, 253, 254, 255, 256. *Trac.* 225, 229. Quint 6.3.47.
- Sentidos contrarios. Quint 6.3.50.
- Metalepsis. Quint 6.3.52.
- Similitudo. Quint 6.3.57.
- Símil. Quint 6.3.59.
- Analogía. Quint 6.3.60.
- Sinonimia. *Trac.* 225, 230.
- Partitio. Quint. 6.3.66.
- Hipérbole. Quint 6.3.67.
- Charlatanería, *garrulity*. “Repetir una palabra varias veces, también se refiere a la charlatanería en general”. *Trac* 225, 231. *Ret* 1390a.
- *Translatio*, metáfora. Cic. 262. Quint. 6.3.60, 6.3.68.
- Inversione, ironía. Cic. 262, 269-70. Quint. 6.3.64, 6.3.68.
- Alegoría. Quint. 6.3.69.

- Énfasis Quint. 6.3.69.
- Cosa viciosa con palabra honesta. Cic. 272.
- Captar según la palabra no según el sentido Cic. 259.
- Palabras replicadas en sentido contrario Cic. 263, Quint. 6.3.64.

Figuras de pensamiento

- “En este género se incluyen también los proverbios” Cic. 258.
- Sentencia Laus. 872-879. “Se interpone un verso, ora tal como es, ora un poquito mudado” (257)
- Esperamos una cosa y se dice otra *cum aliud expectamus aliud dicitur* Cic. 255, 284.
- Cuando es capturada una palabra Cic. 255.
- Mudanza, alegoría Cic. 261, 277.
- Comparación, imagen Cic. 265.
- Menguar o engrandecer, admiración increíble, hipérbole Cic. 267.
- Cuando una palabra ilumina algo oscuro Cic. 268.
- Extraer algo diferente del discurso de otro Cic. 273, *Ret.* 1398a.
- Absurdo Cic. 274, 281, 287.
- Replicar en el mismo género Cic. 277.
- Sospecha de lo risible Cic. 278.
- Explicadas diferente a como son Cic. 280.
- Disscrepantes Cic. 281.
- Como dando un consejo Cic. 282.
- Conceder lo que te sustrae Cic. 286.
- Interpretación de un nombre Cic. 257 Quint 3.6.55.
- *Narratio* con enargeia desonrosa Cic. 240, 264.
- Apólogos Cic. 265.

Figuras de la *actio*

- Con simulación de no entender Cic. 275.
- Decir algo tontamente Cic. 274.
- Decir cosas diferentes a las que piensas, chancear con gravedad Cic. 269-70.
- Cosas malhumoradas Cic. 279.
- Paciente y calmoso Cic. 279-280.
- Como dando un consejo Cic. 282.
- Decir sentenciosamente Cic. 286.
- Execraciones, admiraciones, amenazas Cic. 288.
- Actuar como bufón. *Trac.* 225

ILUSTRACIONES

Fig. 1. *La Natividad*

Técnica mixta sobre madera (56x73 cm)

Konrad van Soest

Iglesia Parish, Bad Wildungen



Fig. 2. *Mujer amantando a la locura*

Dibujo.

Holbein.

Procedentes de la edición de Johanes Froben del Elogio de la locura de Erasmo, impresa en Basilea en 1515. Tomado de una edición de Aguilar p. 104



Fig. 3. *El combate entre don Carnal y doña Cuaresma*

Bruegel el Viejo

Óleo sobre tabla



Fig. 4. *La bandiera della madre folle*

Siglo XV o XVI

Dijon



Fig. 5. *Loco con una vejiga*

Manuscrito Walters W.34, fol. 113r



Fig. 6. *Luxuria*

Grabado (29.4x22.6 cm)

Bruegel el viejo.

Museo británico.

Fecha: 1558



Fig. 7 *El baño de Betsabé*

Libro de Horas. 1480-1485. Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 1382, fol. 59.

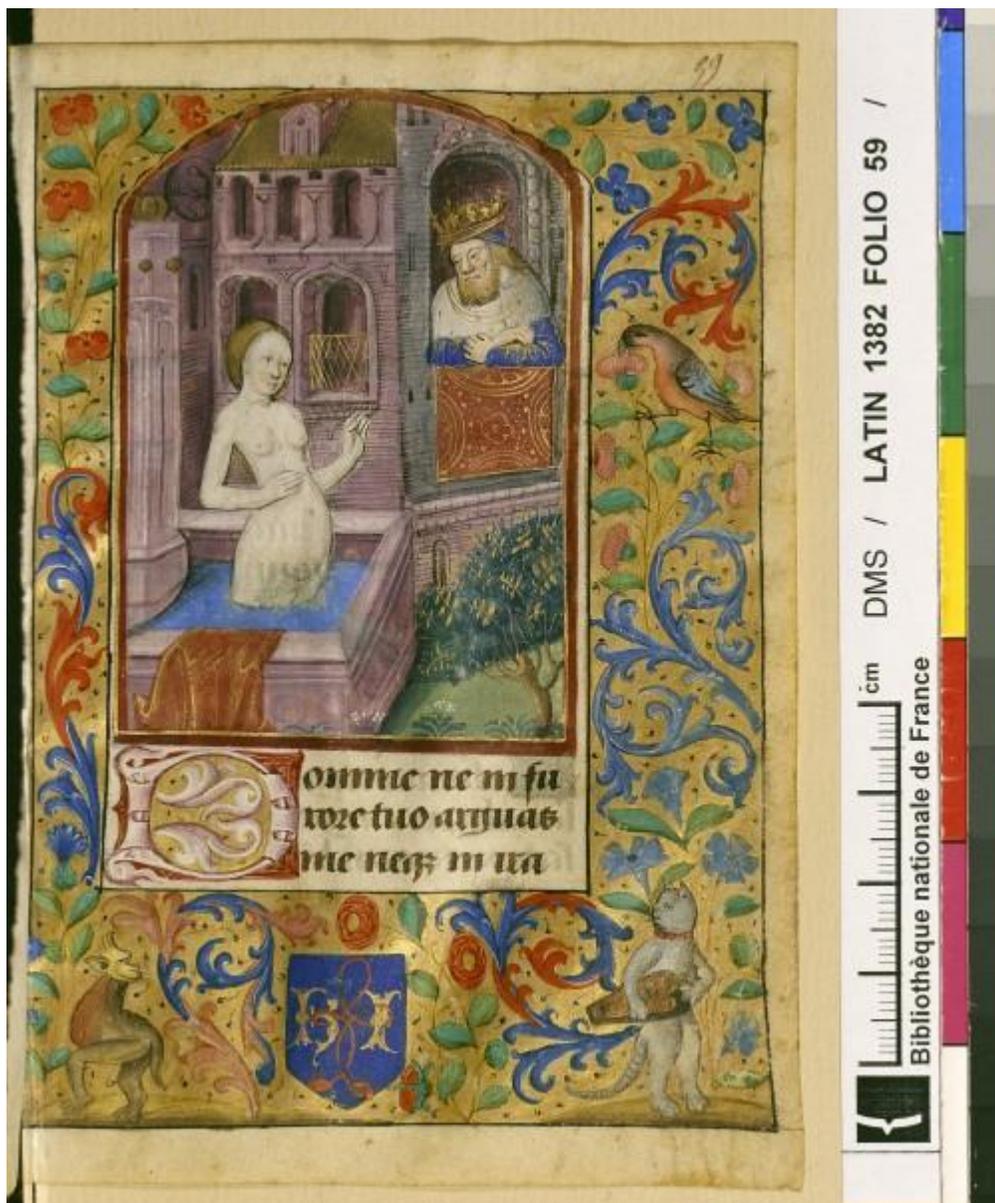


Fig. 9 *Cocodrilo*

Museum Meermanno - MMW, 10 B 25 facsimilar



OBRAS CITADAS

CANCIONEROS Y OTRAS

FUENTES ANTIGUAS

- Alfonso el Sabio. *General Estoria*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, 1957.
- Andrés el Capellán. *Tratado del amor cortés*. Trad. Ricardo Arias y Arias. México: Porrúa, 1992.
- Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Ed. G. B. Gybbon-Monypenny. Madrid: Castalia, 1988.
- Baena, Juan Alfonso de. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Ed., introd. y notas Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor libros, 1993.
- Bartholomaeus Anglicus. *Libro de las propiedades de todas las cosas. Traducido del latín en romance por el reverendo padre Fray Vicente de Burgos (1494)*. Copia digital realizada por la Biblioteca de Andalucía <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es>>
- Béroul. *Tristán e Isolda*. Trad. y prol. de Luis Zapata. México: CONACULTA, 2010.
- Biblia ladinada I-i-3 (1400)*. Ed. Moshe Lazar. Hispanic Seminary of Medieval Studies (Madison), 1995. CORDE.
- Cervantes, Miguel de. *La destrucción de Numancia*. Ed., introd. y notas de Alfredo Hermenegildo. Castalia: Madrid, 2001.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: por Melchor Sánchez (1674) Edición digital de Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y Madrid: Biblioteca Nacional, 2006 <www.cervantesvirtual.com>.
- Crónica del moro Rasis*. Eds. Diego Catalán y María Soledad de Andrés. Madrid: Gredos, 1975. CORDE.
- Erasmus de Rotterdam. *Elogio de la locura*. Introd. Trad. y notas Pedro Rodríguez Santidián. Madrid: Alianza, 2008.
- . *Elogio de la locura. Con 82 dibujos de Holbein procedentes de la edición de Johannes Froben, impresa en Basilea en 1515*. Trad. y prólogo de A. Rodríguez Bachiller. Madrid: Aguilar, 1955.
- Fernando de la Torre. *Libro de las veynete cartas e quistiones (1449)*. Ed. María Jesús Díez Garretas. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1983. CORDE.
- Fray Martín de Córdoba. *Jardín de nobles doncellas*. Madrid: J. García M. 1953.
- Hernando del Castillo. *Cancionero general*. Ed. Joaquín González Cuenca. 5 vols. Madrid: Castalia, 2004.
- Juan Manuel. *Libro enfenido*. Ed. José Manuel Bleca. Madrid: Gredos, 1981. CORDE.
- Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*. Reproducción facsímil de la edición de Madrid, en la Imprenta Real, 1807. 3 tomos. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

- Leyes establecidas contra los judíos y moros a nombre de don Juan II, por la reina gobernadora doña...* (1412) Ed. Francisco Fernández y González. Real Academia de Historia (Madrid), 1866. CORDE.
- Libro del Caballero Zifar*. Ed. Cristina González. México: Rei, 1990.
- Luzán, Ignacio de. *Arte de hablar, o sea, Retórica de las conversaciones*. Ed. Manuel Béjar Hurtado. Madrid: Gredos, 1991. CORDE
- Marqués de Santillana. *Visión*. Ed. A. Gómez Moreno y Maximilian P. Kerkhof. Barcelona: Planeta, 1988. CORDE.
- Martínez de Toledo, Alfonso. *Arcipreste de Talavera (Corbacho) (1438)*. Ed. Marcella Ciceri. España: Espasa-Calpe, 1990.
- Pero López de Ayala. *Rimado de Palacio*. Ed. Germán Orduna. Madrid: Castalia, 1987. CORDE.
- Poema de Mío Cid*. Ed. Introd. y notas de Ian Michael. Madrid: Castalia, 2001.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. introd. y notas de Peter E. Russell. Madrid: Castalia, 2001.
- Santo Tomás de Aquino. *The Summa Theologica*. Trad. De los Padres de la Iglesia de la Provincia dominicana inglesa. Ed. Kevin Knight, 2008. En línea <<http://www.newadvent.org>>.
- Traducción del Libro de recetas de Gilberto*. Eds. María Teresa Herrera y María Estela González de Fauve. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997. CORDE.
- Traducción de la Teseida de Boccaccio*. Ed. Michael Gerli. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991. CORDE.

FUENTES CRÍTICAS

- Alberti, Francesca. “Divine cuckolds. Joseph and Vulcan in Renaissance art and literature”. *Cuckoldry, Impotence and Adultery in Europe (15th-17th century)*. Ed. Sara F Matthews-Grieco. Inglaterra: Ashgate, 2014: 149-182.
- Amador de los Ríos, José. *Historia crítica de la Literatura española*. Vol. VI, Madrid: Imprenta de José Fernández Cancela, 1865.
- Antonio, Dahlia. “El vuelo del cisne y el ocaso de la cosmovisión quimérica en la Antigua Grecia”. *Diáspora* 7 (2016): 8-9.
- Alston, George Cyprian. “Boy-Bishop.” *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 2. New York: Robert Appleton Company, 1907. En línea <<http://www.newadvent.org/cathen/02725a.htm>>.
- Archer, Robert. *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*. Valencia: Cátedra, 2001.

- Aristóteles. *Ética nicomaquea*. Trad. y notas Patricio de Azcárate. Buenos Aires: Losada, 2004.
- . *Ética eudemia*. trad. y notas Patricio de Azcárate. Buenos Aires: Losada, 2003.
- . *Poética*. tr. introd. y notas Salvador Mas. México: Colofón, 2006.
- . *Retórica*. tr. introd. y notas Arturo E. Ramírez Trejo. México: UNAM: 2010.
- Arnal, Mariano. "Escarnio". *Almanaque léxico*. Marzo 2015. En línea.
<www.elalmanaque.com/lexico/escarnio.htm>.
- Baer, Yitzhak. *Historia de los judíos en la España cristiana*. Trad. José Luis Lacave. Barcelona: Riopiedras, 1998.
- Bahler, Ingrid. *Alfonso Álvarez de Villasandino. Poesía de petición*. Madrid: Maisal, 1975.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: FCE, 1986.
- Bartra, Roger. *El mito del salvaje*. México: FCE, 2011.
- Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Trad. Silvio Mattoni. Argentina: Adriana Hidalgo, 2001.
- Beltrán, Luis. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. España: Montesinos, 2002.
- Beltrán, Vicente. *Poesía española 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*. Barcelona: Crítica, 2002.
- . "The typology and Genesis of the Cancioneros: Compiling the Materials". *Poetry at court in trastamara Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero General*. Eds. Michael Gerli y Julian Weiss. Arizona: Medieval and Renaissance texts and studies, 1998. 19-46.
- Berger, Peter. *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Trad. Mireia Bofill. Barcelona: Kairós, 1999.
- Bergson, Henri. *Introducción a la metafísica. La risa*. Trad. Manuel García Morente. México: Porrúa, 2009.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2003.
- Biebenecker, Stefan. "A small history of laughter". *Behaving like fools. Voice, gesture and laughter in texts, manuscripts and early books*. Eds. Lucy Perry y Alexander Schwarz. EE. UU.: Brepols. 193-222.
- Blanco Salgueiro, Antonio. "Cómo hacer malas cosas con las palabras: actos ilocutivos hostiles y los fundamentos de la teoría de los actos de habla". *Crítica. Revista hispanoamericana de filosofía* 40.118 (abril 2008): 3-27.
- Bowen, Barbara. "Ciceronian wit and Renaissance rhetoric." *Rhetorica: a journal of the history of Rhetoric* 16.4 (1998): 409-429.
- Bremmer, Jan. "Jokes, jokers and jokebooks in ancient greek culture." *A cultural history of humor*. Eds. Jan Bremmer y Herman Roodenburg. Oxford: Polity press, 1997. 11-28.
- Boase, Roger. *The troubadour revival. A study of social change and traditionalism in late medieval Spain*. Londres: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1978.
- Bubnova, Tatiana. "Varia fortuna de lo cultura popular de la risa." *En torno a la cultura popular de la risa*. Ed Tatiana Bubnova. México: Anthropos, 2000.
- Buceta, Erasmo. "Fecha probable de una poesía de Villasandino y de muerte del poeta". *RFE* XVI (1929): 51-58.
- Bueno, Pedro. *Los judíos de Sefarad. Del paraíso a la añoranza*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 2006.

- Burke, Peter. "Cuarenta años después: Bajtín y la cultura popular del Renacimiento". *Bajtín y la historia de la cultura popular: cuarenta años de debate*. Ed. Tomás A. Mantecón Movellán. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008.
- . *Popular culture in early modern Europe*. England: Ashgate, 2009.
- Cacho Casal, Rodrigo. "La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos". *Nueva revista de filología hispánica* LI.2 (2003): 465-491.
- . "El ingenio del arte. Introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro". *Criticón* 100 (2007): 9-26.
- Cadaval Gil, Manuel. *Garci Fernández de Gerena: el poeta lírico andaluz más antiguo, con nombre, obra y origen conocidos, de la literatura castellana*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Web.
- Cándano, Graciela. *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*. México: UNAM, 2000.
- Caro Baroja, Julio. *El carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Alianza editorial, 2006.
- Carty, J y Musharbash, Y. "You've Gotta be Joking: asserting the analytical value of humour and laughter in contemporary anthropology". *Anthropological Forum*, 18.3 (2008): 209-217.
- Casas Rigall, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995.
- Cejador y Frauca, Julio. *Vocabulario medieval castellano*. Nueva York: Las Américas Publishing, 1968.
- Chamorro, María Inés. *Tesoro de villanos. Diccionario de germanía*. Barcelona: Herder, 2002.
- Chas Aguión, Antonio. "Los testamentos en la poesía de Cancionero". *Revista de poética medieval* 16 (2006): 53-78.
- Clarke, Dorothy. "Notes on Villasandino's versification". *Hispanic Review* 13.3 (Jul., 1945): 185-196.
- Checa, Jorge. "Cervantes y la cuestión de los orígenes: escepticismo y lenguaje en el *Coloquio de los perros*". *Hispanic Review* vol. 68.3 (Verano 2000): 295-317.
- Cicerón. *Acerca del orador*. Ed. Amparo Gaos Schmidt. Vol. 2. México: UNAM, 1995.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2014.
- Cohen, Nicky. "Re: Sobre mesumad". Mensaje al autor 18 marzo 2016. E-mail.
- Colón Calderón, Isabel. "De afeites, alcoholes y hollines". *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* 13 (1995): 65-82.
- Cooper, Lane. *An Aristotelian Theory of Comedy: With an Adaptation of the Poetics, and a Translation of the 'tractatus Coislinianus'*. New York: Harcourt Brace, 1922. En línea <https://archive.org/>
- Conde, Juan-Carlos. "De cantares un librete: de nuevo sobre el *Libro de buen amor* como cancionero". *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*. Eds. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine. Salamanca: Sociedad de Estudios medievales y renacentistas, 2010.
- Corominas, Juan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1980.
- Correa Rodríguez, Pedro. "La función mitológica en el *Cancionero de Baena*". *Mathesis* 11 (2002): 165-195.
- Costa Fontes, Manuel da. *The art of subversion in inquisitorial Spain. Rojas and Delicado*. Indiana: Purdue University Press, 2004.

- Crowley, Timothy J. "Feast of Asses." *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 1. New York: Robert Appleton Company, 1907. En línea <<http://www.newadvent.org/cathen/01798b.htm>>.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 tomos, Trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: FCE, 2012.
- Darden, Robert. *Jesus laughed. The redemptive power of humor*. EE. UU.: Abingdon Press, 2008.
- Deyermond, Alan D. *Historia de la literatura española, vol. 1: La Edad Media*. Barcelona: Ariel, 2008.
- Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*. Université de Lorraine, 2015, En línea <<http://www.atilf.fr/dmf/>>
- Dominik, William, y Jon Hall, eds. *A Companion to Roman Rhetoric*. Singapur: Wiley-Blackwell, 2010.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Trad. Víctor Goldstein. México: FCE, 2006.
- Duranti, Alessandro. *Antropología lingüística*. Trad. Pedro Tena. Reino Unido: Cambridge University Press, 2000.
- Dutton, Brian, y Joaquín González Cuenca. "Introducción y notas". *Cancionero de Juan Alfonso se Baena*. Madrid: Visor libros, 1993 pp. Xiii-lviii.
- , y Victoriano Roncero López. *La poesía cancioneril del siglo XV: antología y estudio*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2004.
- Echegaray, Bonifacio de. "La leyenda de San Julián el Hospitalario en romances castellanos". *Bulletin Hispanique* 53.1 (1951): 13-33.
- Eco, Umberto. "Los marcos de la 'libertad' cómica". *¡Carnaval!*, Umberto Eco, V. V. Ivanov y Mónica Rector, México: FCE, 1998.
- Enrique-Arias, Andrés, dir. *Biblia Medieval*. 2008. En línea <<http://www.bibliamedieval.es>>.
- Fossier, Robert. *Gente de la Edad Media*. Trad. Paloma Gómez Crespo y Sandra Chaparro Martínez. México: Taurus, 2008.
- Foucault, Michael. *Historia de la locura en la época clásica*. 2 tomos. Trad. Juan José Utrilla. México: FCE, 2010.
- Francisco Olmos, José María de. "La moneda de la Castilla bajo medieval. Medio de propaganda e instrumento económico". *II Jornadas Científicas sobre Documentación de la Corona de Castilla (siglos XIII-XV)*. Madrid: UCM, 2003: 277-348.
- Frazer, James George. *La rama dorada. Magia y religión*. Trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México: FCE, 2014.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Gaignebet, Claude. *El carnaval. Ensayos de mitología popular*. Trad. Joan Antoni Martínez Scherem. Barcelona: Alta Fulla, 1984.
- Garci-Gómez, Miguel. "Huevos asados. Afrodisiaco para el marido de Celestina". Web <mgarci.aas.duke.edu/celestina/CELESTINA/ENSA/HUEVOS.HTMf>.
- Gerli, E. Michael. "Estudio preliminar". *Poesía cancioneril castellana*. Madrid: Akal, 1994.
- , ed. *Medieval Iberia. An encyclopedia*. Gran Bretaña: Routledge, 2003.
- Giles, Ryan D. *The laughter of the saints. Parodies of holiness in late medieval and Renaissance Spain*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2009
- Gómez-Bravo, Ana. "Retórica y poética en la evolución de los géneros poéticos

- cuatrocentista”. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 17.2 (Primavera 1999): 137-175.
- González Cuenca, Joaquín. Introducción. *Cancionero General*. Castalia: Madrid, 2004.
- . “¿Lira ínfima? ¿Lira infame?” *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*. Eds. Pedro M. Piñero Ramírez y A. J. Pérez Castellano. Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004. 145-162.
- González de Clavijo, Ruy. *Historia del gran Tamorlan e itinerario y enarracion del viage y relacion de la embajada que Ruy Gonzalez de Clavijo le hizo por mandado del rey don Henrique el tercero de Castilla*. Madrid: Imprenta de Don Antonio de Sancha, 1782. PDF Biblioteca valenciana digital <<http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=6513>>.
- Gorga López, Genma. “La semántica del gesto en el Libro de Alexandre”. *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Eds. Carmen Patrilla y Mercedes Pampín. Coruña: Universidad de la Coruña-Toxosoutos, 2005.
- Gaffney, V. et al. “Time and a Place: A luni-solar 'time-reckoner' from 8th millennium BC Scotland”. *Internet Archaeology* 34 (2013). <http://dx.doi.org/10.11141/ia.34.1>
- Graf, Fritz. “Cicero, Plautus and roman laughter”. *A cultural history of humor*. Eds. Jan Bremmer y Herman Roodenburg. Oxford: Polity press, 1997.
- Grant, Leonard. “Cicero and the Tractatus Coislinianus.” *The american journal of philology* 69.1 (1948): 80-86.
- Gurevich, Aron. *Medieval popular culture*. Trad. Janós M. Bak y Paul A. Hollingsworth. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Heath, Malcolm. “Aristotelian Comedy.” *The Classical Quarterly* 33.2 (1989): 344-354.
- Holweck, Frederick. “Easter.” *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 5. New York: Robert Appleton Company, 1909. En línea <<http://www.newadvent.org/cathen/05224d.htm>>.
- Hyers, Conrad. *And God created laughter. The Bible as divine comedy*. Atlanta: John Knox Press, 1987.
- Iglesias Ovejero, Ángel. “Figuración proverbial e inversión en los nombres propios del refranero antiguo: figurillas populares”. *Criticón* 35 (1986).
- . “Iconicidad y parodia: los santos del panteón burlesco en la literatura clásica y el folklore”. *Criticón* 20 (1982).
- Janko, Richard. *Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of Poetics II*. Londres: Duckworth, 2002.
- Jiménez Salinas, Diego Damián. “Eutrapelia: la virtud de la diversión en Aristóteles y Tomás de Aquino”. Almudí, 2004. Web. Mayo 2016. <<http://www.almudi.org/recursos/38-recursos/virtudes/virtudes-humanas/morales/9785-eutrapelia-la-virtud-de-la-diversion-en-aristoteles-y-tomas-de-aquino>>
- Joubert, Laurent. *Tratado de la risa*. Trad. Julián Mateo Ballorca. Madrid: Asociación española de neuropsiquiatría, 2002.
- Lapesa, Rafael. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula, 1957.
- . “Poesía de Cancionero y poesía italianizante”. *Estudios lingüísticos, literarios y estilísticos II*. Valencia: Universidad de Valencia, 1987. 71-93.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*, Ed. José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1999.
- Le Goff, Jacques. “Laughter in Middle Ages”. *A cultural history of humour. From antiquity*

- to present day*. Eds. Jan Bremmer y Herman Roodenburg. Cambridge: Polity Press, 1997. 40-53.
- Lindahl, Carl, John McNamara y John Lindow. *Medieval folklore. A guide to myths, legends, tales, beliefs and customs*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- López-Cuervo Garrido, Mercedes. “Una carta del papa Gelasio (492-496) contra una fiesta popular”. *Gazeta de Antropología* 11 (1995). En línea <http://www.ugr.es/~pwlac/G11_14Mercedes_Lopez_Cuervo.html>
- López Quero, Salvador. “Los arabismos del léxico médico-farmacológico del *Cancionero de Baena*”. *Nueva Revista de filología Hispánica* 58.2 (2010): 563-582.
- López Ríos, Santiago. “El hombre salvaje entre la Edad Media y el Renacimiento”. *Cuadernos del CEMyR* 14 (2006): 233-249.
- Mariano, Nancy. *La serranilla española: Notas para su historia e interpretación*. Potomac, Maryland: Scripta humanistica, 1987.
- Márquez Villanueva, Francisco. “Literatura bufonesca o del loco”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXIV 2 (1985-86): 501-527.
- . “Jewish fools of the spanish fifteenth century”. *Hispanic Review*, 50.4 (1982 Otoño): 385-409.
- Martínez Bogo, Enrique. “Auge y declive en la invectiva entre poetas en la poesía de cancionero: de Enrique III a los Reyes Católicos” *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*. Eds. Juan Casas Rigall y Eva Ma. Días Martínez. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002. 387-402.
- McMahon, Philip. “On the second book of Aristotle's *Poetics* and the source of Theophrastus' definition of tragedy.” *Harvard studies in classical Philology* 28 (1917): 1-46.
- Mendoza, Fray Íñigo de. *Coplas de Vita Christi*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. <<http://www.cervantesvirtual.com>>.
- Mercabá. “La Pascua judía”. En línea <<http://www.mercaba.org/DIESDOMINI/PASCUA/DO-01/pascua-judia1.htm>>.
- . “Historia de la Pascua”. En línea <http://www.mercaba.org/DIESDOMINI/SS/historia_de_la_pascua.htm>.
- Montero Cartelle, Emilio. “El léxico erótico en el castellano medieval: claves para su estudio”. *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Eds. Claudio García Turza, Fabián González Bachiller y Javier Mandago Martínez. Universidad de la Rioja, 1998, 307-320.
- Morreall, John, ed. *The philosophy of laughter and humor*. Nueva York: State University of New York, 1987.
- . *Comic Relief. A comprehensive philosophy of humor*. Hong Kong: Wiley-Blackwell, 2009.
- Muchembled, Robert. *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. Trad. Federico Villegas. México: FCE, 2006.
- Nebreda, Jesús. “Sobre hechiceros y curanderos o el antropólogo y su estrategia”. *Gaceta de antropología* 11 (1995). En línea <http://www.ugr.es/~pwlac/G11_04Jesus_Nebreda_Requejo.html> Mayo 2015.
- Olmedo Llorente, Francisco, introd. *Los presocráticos*. Ecuador: Libresa, 1992.
- Ong, Walter. *La oralidad y la escritura: tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México: FCE, 2009.
- Ordóñez Roig, Vicente. “El lugar de la tragedia y la comedia en el estado platónico.” *Revista internacional de filosofía* 55 (2012): 143-156.

- Padró, Nacho. "El humor en el AT." *Mayéutica y teología*, 20 de julio de 2014. En línea. <<http://ere-lescorts.blogspot.mx/2014/07/el-humor-en-el-at.html>>.
- . "El humor en la literatura helenística." *Mayéutica y teología*, 17 julio 2014. En línea. <<http://ere-lescorts.blogspot.mx/2014/07/el-humor-en-la-literatura-helenistica.html>>.
- . "Perlas de humor en el AT." *Mayéutica y teología*, 20 de julio de 2014. En línea. <<http://ere-lescorts.blogspot.mx/2014/07/perlas-de-humor-en-el-at.html>>.
- Paz, José L. G., de. "Menzoda poderosos señores. Apuntes históricos y biográficos". Versión 25 de octubre 2002. Universidad Autónoma de Madrid. Web <https://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza/juan1.htm>.
- Paz, Octavio. "Los hijos de la Malinche". *Anatomía del mexicano*. Ed. Roger Bartra. México: Debolsillo, 2004.
- Pedraz, Miguel Vicente. "La representación del cuerpo en la corte imaginada de Alfonso X, el Sabio: apariencia corporal y legitimación de la excelencia en la Segunda Partida". *Bulletin of Hispanic Studies*, 89 (2003).
- Perea, Óscar, "El *Cancionero de Baena* como fuente historiográfica de la Baja Edad Media castellana: el ejemplo de Ruy López Dávalos". *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In Memoriam Manuel Alvar*. Ed. Jesús L. Serrano Reyes. Baena: Ayuntamiento de Baena, 2003. 293-334.
- Pérez Vidal, José. *Medicina y dulcería en el Libro de buen amor*. Madrid: Cupsa, 1981.
- Pidal, Pedro José. "Prólogo". *El cancionero de Juan Alfonso de Baena (siglo XV) Ahora por primera vez dado a la luz, cono notas y comentarios (Madrid, 1851)*, Lexington: Reprints from the collection of the University of Michigan Library, 2011.
- Platón. *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón*. Cratilo. Trad. Introd y notas J. Calonge Ruiz et. al. Madrid: Gredos, 1983.
- . *Diálogos IV. República*. Trad. Introd. y notas Conrado Eggers. Madrid: Gredos, 2003.
- . *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. Trad. Introd. y notas Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Gredos, 2002.
- . *Diálogos XI. Leyes (libros VII-XII)*. Trad. Introd. y notas Francisco Lisi. Madrid: Gredos, 1999.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Sobre la formación del orador*. Trad. y comentarios Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Publicaciones de la universidad Pontífica, 1996.
- Rabbie, Edwin. "Wit and humor in roman rethoric." *A Companion to Roman Rhetoric*. Ed. William Dominik y Jon Hall. Singapur: Wiley-Blackwell, 2010.
- Radetich, Natalia. *La risa y el quebranto*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22 ed. Madrid: Espasa, 2001.
- . *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Web. <www.rae.es>.
- . *Diccionario de autoridades*. Web. <<http://web.frl.es/DA.html>>
- Rector, Mónica. "El código y el mensaje del carnaval". *¡Carnavall!*, Umberto Eco, V. V. Ivanov y Mónica Rector, México: FCE, 1998.
- Riquer, Martín de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 2011.
- Rodado, Ana y Francisco Crosas. "La métrica del *Cancionero de Baena*". <centroestudioscervantinos.es>
- Rosas, Yolanda. *Villasandino y su hablante lírico*. New York, Bern, Franckfurt, Paris: Lang, 1987.
- Rodríguez Puértolas. "Jews and conversos in fifteenth-century castilian cancioneros: texts

- and contexts”. *Poetry at court in trastambaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero General*. Eds. Michael Gerli y Julian Weiss. Arizona: Medieval and Renaissance texts and studies, 1998. 187-197.
- , ed. *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid: Castalia, 1981.
- Romano, Alba. “Humor y discurso político.” *Phaos* 1 (2001): 159-169.
- Romero de Solís, Pedro. *El bufón, el sabio y el guerrero sobre la Guiralda: simbolismo y relaciones sociales en la Edad Media*. Sevilla: Portada Editorial, 1985.
- Roncero López, Victoiano. “El humor y la risa en las preceptivas de los siglos de oro”. *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el siglo de oro*. Ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero. España: Renacimiento, 2006. 285-328.
- . *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*. Madrid: Iberoamericana, 2010.
- Ros, Carlos. *Catalina de Siena, santa de Europa*. Barcelona: Centre de pastoral litúrgica, 2003.
- Rubio Arquez, Marcial. “Sobre los orígenes de las 'Obras de burlas' del *Cancionero general*” *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia 1511). Poesía, manuscrito e imprenta*. Vol. I. Eds. Martha Haro Cortés et al. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2012. 385-404.
- Rupp, Stephen. “Rhetoric and Patronage in Alfonso Alvarez de Villasandino”. *Revista canadiense es estudios hispánicos* 10.1 (1990 otoño): 49-64.
- Santiago Ruiz, Eduardo. “Albardán, loco y truhán en las *Obras de burlas*”. *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia 1511). Poesía, manuscrito e imprenta*. Eds. Martha Haro Cortés et al. Valencia: Universitat de València, 2012. 405-418.
- . “Más allá de las murallas de la República”. *Punto en línea* 39 (2012). Marzo 2015. <<http://www.puntoenlinea.unam.mx>>.
- Scholberg, Kenneth. *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid: Gredos, 1971.
- Sherry, Richard. *A Treatise of Schemes and Tropes*. Ed. y notas Herbert W. Hildebrandt. Project Gutenberg, marzo 30 de 2014. Libro electrónico <www.gutenberg.org>.
- Stallybrass, Peter y White, Allon. *The politics & poetics of transgression*. Nueva York: Cornell University Press, 1995.
- Torres Bravo, Pablo Antonio. *Enseñanza del tiempo histórico*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2001.
- Thurston, Herbert. “Feast of Fools.” *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 6. New York: Robert Appleton Company. En línea <<http://www.newadvent.org/cathen/06132a.htm>>.
- Tietze-Conrat, E. *Dwarfs and jesters in art*. Nueva York: Phaidon, 1957.
- Walker Vadillo, Mónica Ann. “Susana y los viejos”. *Revista digital de iconografía medieval* IV.7 (2012): 45-57. En línea <<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>>
- Weiss, Julian. *The poet's art. Literary theory in Casile c. 1400-60*. Oxford: Oxbow books, 1990.
- Werner, Florian. *La materia oscura. Historia cultural de la mierda*. Trad. Aránzazu López Fernández. México: Tusquets, 2013.
- Zumthor, Paul. *La letra y la voz de la “literatura” medieval*. Trad. Julián Presa. Madrid: Cátedra, 1987.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00173

Matricula: 2123801698

LA POESIA DE ESCARNIO DE
ALFONSO ALVAREZ DE
VILLASANDINO

En la Ciudad de México, se presentaron a las 16:00 horas del día 16 del mes de noviembre del año 2016 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO
DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR
DRA. MARIA CRISTINA AZUELA BERNAL



EDUARDO SANTIAGO RUIZ
ALUMNO

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: EDUARDO SANTIAGO RUIZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

a probar

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA SASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

[Signature]
DRA. GEORGINA LOPEZ GONZALEZ

PRESIDENTA

[Signature]
DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

VOCAL

[Signature]
DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

SECRETARIA

[Signature]
DRA. MARIA CRISTINA AZUELA BERNAL