

**Personajes cómicos en la *Disciplina clericalis*
y *El Conde Lucanor***

Graciela Cándano

Los relatos ejemplares fueron un recurso de primera necesidad en la técnica sermonística medieval para lograr la asimilación de la lección edificante. Por otro lado, encubiertos por el lenguaje didáctico propio de una colección de *exempla*, presentan rasgos que pueden propiciar la risa. En este ensayo intento determinar ciertos motivos cómicos que (con pretensiones de universalidad) pueden servir como marco de referencia para descorrer el velo de la comicidad que existe en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media.

PALABRAS CLAVE: literatura ejemplar, sermón medieval, motivos cómicos, Pedro Alfonso, Don Juan Manuel.

Exemplary stories were staple resources on preaching strategies during the Middle Ages, in order to achieve an effective learning of the edifying lesson. On the other side, beneath the didactical language shared by a collection of *exempla*, they show certain traits moving to laughter. This essay is aimed to define a few comical motifs which (hidden in universality claims) may provide a frame to unveil the comicity within exemplary literature from Late Middle Ages.

KEY WORDS: exemplary literature, medieval sermon, comic motifs, Pedro Alfonso, Don Juan Manuel.

Graciela Cándano

Instituto de Investigaciones Filológicas

Universidad Nacional Autónoma de México

**Personajes cómicos en la *Disciplina clericalis*
y *El Conde Lucanor***

[...] la naturaleza humana es frágil y necesita ser instruida poco a poco, para no caer en el tedio [...] y necesita ser aleccionada con muchos ejemplos que le ayuden a recordar.

Pedro Alfonso

[...] et por el pagamiento que el fígado a de la cosa dulce en tirándola para sí, lleva con ella la melezina quel a de aprovechar.

Don Juan Manuel

Si el hombre medieval tenía la capacidad de presenciar con claros visos de piedad una ceremonia litúrgica, y al unísono —antes o después— era capaz de regocijarse con las parodias del culto oficial que en las plazas públicas —e incluso en el templo— se representaban con dejo de gran irreverencia,¹ enton-

¹ El hombre de la Edad Media era susceptible de experimentar estupefacción e iluminismo, postración y exaltación, melancolía y arrebato. “No hay más que contemplar los manuscritos ilustrados, miniados, de los siglos XIII y XV, o las pinturas, las ornamentaciones arquitectónicas de las iglesias. Junto a escenas piadosas hay

ces podríamos formular la siguiente premisa: los personajes de los relatos ejemplares (*exempla*), que sin duda cumplían una función moralizante y que a su vez eran utilizados por los compiladores y predicadores para advertir, intimidar, amenazar o prohibir alguna conducta bien pudieron haber sido percibidos por el público receptor como personajes divertidos, truhanescos, histriónicos y cómicos.

I

La literatura ejemplar medieval

Haré primero un breve repaso que permita comprender la esencia de este tipo de literatura, destinada a aconsejar al hombre a buscar el Bien y huir del Mal.

El siglo XIII representó para la España cristiana un renacimiento cultural notable, cuyos prolegómenos fueron protagonizados fundamentalmente por Averroes y Maimónides durante la centuria anterior. Desde principios del siglo XIII, en la escuela toledana se realizaron traducciones al latín de textos filosóficos, doctrinales y de medicina, tanto de origen griego como oriental; sin embargo, fue de la mano del Rey Sabio que la labor traductora comenzó a inclinarse definitivamente hacia la lengua vernácula.² La utilización de esta lengua no se restringió a la traducción, sino que se extendió hacia la creación o composición, y abarcó las grandes producciones historiográficas y jurídicas del período alfonsí.

obras como de pesadilla, alucinantes, demenciales [...] Por todos los resquicios se cuelan diablos, volantineros, saltimbanquis con sus trucos y acrobacias. Lo piadoso y lo grotesco van siempre de la mano” (Maldonado Arenas, *Religiosidad*, 226).

² La primera fue la versión castellana del *Libro de la Açafea*, del astrónomo cordobés Al Zarqali. A partir de entonces se fue ganando terreno al latín medieval en la expresión de temas religiosos, científicos y literarios.

En este siglo las letras hispanas se distinguieron por sus contenidos altamente didácticos, dado el afán de enseñanza, de aleccionamiento, que envolvía a la época. Se manifestaron dos vertientes cardinales y extremas dentro del didactismo: la puramente doctrinal y la novelesca. El común denominador de este contrastante tipo de literatura fue su poder de convicción, su aptitud para transmitir una enseñanza. La didáctica doctrinal está constituida por colecciones de máximas, sentencias, proverbios y consejos morales (*sententiae*, como los bautizó Quintiliano), muchos de ellos atribuidos a filósofos greco-latino y árabes, además de citas de fuentes bíblicas y desarrollos de verdaderas exposiciones doctrinarias. La didáctica novelesca, en cambio, está conformada por recopilaciones de imaginativos cuentos —que rebasan ampliamente la expresión doctrinal—, cuya efectividad radicó en la fuerza persuasiva de sus relatos, en la capacidad que pudiera tener cada uno de ellos para instituirse en un verdadero ejemplo.

La gran mayoría de los textos medievales, no sólo las colecciones de cuentos, están englobados dentro de la tendencia del didactismo, corriente afín a la idea de la Iglesia medieval de que el tono serio era la manera más adecuada para expresar la verdad, el Bien y todo aquello que fuese valioso para el ser humano, lo cual debió constituir un óbice para la aparición de géneros de puro esparcimiento o específicamente cómicos que movieran a risa. La seriedad preconizada por la Iglesia en la Edad Media fue reforzada tal vez por arcanas tradiciones, según las cuales ciertos protagonistas fundamentales de la lucha por la fe dieron ejemplo de reírse poco o nada.³ De hecho,

³ Desde los primeros siglos de la Edad Media tenemos indicios de ese afán por desterrar la risa, sobre todo de aquellos textos considerados de edificación moral. Ejemplo de ello son Efrén Siro († 373), Basilio, obispo de Cesarea (330-379), Juan Crisóstomo, patriarca de Constantinopla (354-407), Agustín de Hipona (356-430) y Benito de Nursia (480-547). Y ya entrado el siglo XII sobresalen nombres como los de Hugo de San Víctor y Bernardo de Claraval, entre otros. *Vid.* Cándano, “El medioevo”, 88-95.

tanto los cuentos —con su respectiva moraleja aflorando al final— como las fábulas, las anécdotas, los relatos piadosos o los milagros se utilizaron con el ánimo de edificar al hombre del Medioevo. Ahora bien, el principio de la predicación moderna (a partir del IV Concilio de Letrán, de 1215, patrocinado por Inocencio III) y la nueva fuerza que adquirió en ella el sermón popular provocó el uso del ejemplo (*exemplum*) como recurso relevante para la homilía y, concatenadamente, dio origen a los acopios de *exempla* para uso, las más de las veces, de los predicadores.⁴ Todos los géneros narrativos mencionados (cuento, fábula, etc.) y todas las influencias (bíblicas, hagiográficas, greco-latinas y orientales) pasaron a formar parte de este tipo singular de didáctica novelesca: las colecciones de *exempla*.⁵ En aras de la universal propensión a la enseñanza, llegó el momento en que ningún clérigo secular o regular —especialmente los miembros de las órdenes mendicantes— podía permitirse el lujo de carecer de un repertorio apropiado de *exempla* (pues ensartar un *exemplum* aquí y otro allá en sus sermones y predicas garantizaba que los fieles asimilaran mejor sus lecciones edificantes), lo cual contribuyó a su inmenso éxito y, por ende, a la multiplicación de las colecciones en lengua castellana.⁶

¿Y la risa?

El designio de las colecciones de *exempla* de enseñar y moralizar a los auditórios o a los lectores se hace patente desde el

⁴ “Un *exemplum* es un relato que ilustra o revela algo que, si es saludable o edificante, tiende a convencer, a ser emulado, y si es malo, tiende a ser repudiado” (Cándano, *Estructura*, 5).

⁵ Debe destacarse que la práctica de recolectar *sententiae* y *exempla* se inició en el período clásico latino. Sin embargo, dicha práctica se vio poderosamente incrementada durante la Baja Edad Media en virtud de que el cristianismo modificó substancialmente la naturaleza del *exemplum* al extraerlo del ámbito del derecho procesal en que nació. *Vid.* Deyermond, *Historia*, 176.

⁶ Los predicadores trataban de persuadir deleitando, es decir, llevaban a la práctica los postulados esenciales de la *Rhetorica*.

preámbulo de cada obra —esta circunstancia es aún más obvia en los catecismos doctrinales o sapienciales—; en cambio, los respectivos autores o recopiladores jamás señalan en sus introducciones el que divertir, y menos hacer reír, sean propósitos de sus colecciones. Esto no es casual en la medida que numerosos penitenciales, ya desde los siglos VIII y IX, prohibían a los cristianos escuchar narraciones cómicas, pues éstas eran consideradas estériles y despreciables.

Empero, esto ocurría en la esfera de la tradición escrita. Hay indicios fidedignos de que en el universo de los juglares, que no eran narradores épicos o trovadorescos, la risa y el esparcimiento siempre fueron parte de sus objetivos específicos; pero, lamentablemente, en muy pocos casos esta tradición oral ha quedado documentada y se ha perdido, del mismo modo que la inmensa mayoría de los sermones que pronunciaban los hermanos mendicantes —básicamente franciscanos y dominicos—, legalizados precisamente por Inocencio III en el siglo XIII. Es importante señalar esto último porque dichas órdenes de predicadores errantes terminaron formando parte de las actividades de la calle, la plaza, el sendero, es decir, del ámbito espacial del mundo del juglar, a tal grado que los primeros franciscanos, observa Paul Zumthor (*La letra y la voz*, 91), fueron tratados de bufones. Los sermones se introducían por medio de la célebre muletilla: “Oíd, buena gente”, para enseguida hacer gala de técnicas que suponían un determinado dominio de la voz, el gesto y el aspecto exterior. Esto ocurría en ciudades y pueblos en la misma época en que, después de siglos de prohibición tajante en cuanto al uso de elementos divertidos en los sermones,⁷ Tomás de Aquino aceptaba su uso moderado —con la consabida condena de importantes sectores del cuerpo de la Iglesia. Fueron los tiempos en que se sistematizó la elocuencia pastoral en términos de la retórica, y cuando las noveles uni-

⁷ Algunos clérigos justificaban esta práctica inhibitoria amparándose en el hecho de que Jesucristo hizo uso de adustas parábolas para enseñar su doctrina.

versidades instituyeron las *ars praedicandi*. Los sermoneadores de las centurias XIII a la XV pudieron contar hasta con cuarenta y seis colecciones de *exempla*, y desde el siglo XIII se establecieron las cuarenta y cuatro situaciones ideales para pronunciar un sermón, entre ellas las bodas, las asambleas de cofradías, las ferias, los mercados, los atrios de las iglesias, los cruces de caminos y ¡las exhibiciones juglarescas! (Zumthor, *La letra y la voz*, 92). En tales circunstancias, los predicadores debieron unir a la elocuencia el tino para saber seleccionar en sus sermones los *exempla* oficiales adecuados a la ocasión, así como la maña para introducir en la homilía cuentos populares extraoficiales como, inclusive, los *fableaux*, jocosos por antonomasia, a fin de atraer la atención del público y sobreponerse al indudable éxito que tenían los juglares con su puro anhelo de entretener.⁸ El éxito de los predicadores se hace patente en la siguiente semblanza presentada por Johan Huizinga:

El hermano Ricardo, predicador popular, predicó, en 1429, en París, diez días sucesivos. Hablaba desde las cinco hasta las diez u once de la mañana en el cementerio de los Inocentes [...]. Cuando después de su décimo sermón anunció que era el último [...] los ricos y los pobres lloraban [...] hondamente (*Otoño de la Edad Media*, 18).

Aun cuando haya existido cierta permisividad en la expresión de relatos más o menos graciosos, la cantidad de textos relativos a la literatura jocosa medieval castellana que todavía se conserva es mínima, y con mayor razón si “la comparamos con la que nos queda de la literatura opuesta, o sea la que se califica de seria, grave, digna, noble, etc.” (López Estrada, *Introducción a la literatura*, 152). Y también es pobre en relación con la de

⁸ Desde luego, a los *exempla*, aparte de tener la función de amenizar las —con frecuencia— áridas lecciones morales, nunca se les dio la atribución de provocar verdadera hilaridad en el auditorio, y menos aún, como explica Robert Detweiler, la de desacralizar los contenidos *serios* de los sermones (*apud Goldberg, “Sexual”*, 70).

otros países: María Jesús Lacarra señala que la general sobriedad de la literatura española de la Baja Edad Media “contrasta con la riqueza de la francesa, con sus farsas, *fabliaux*, simulacros grotescos de canciones de gesta...” (“Elementos”, 32) y resalta que, además de ser escasos los textos risueños, hay muy pocos trabajos críticos sobre este aspecto oculto de las letras españolas.

El sentido de “oculto” es muy atinado, tanto por el hecho de que es factible encontrar cierta comicidad escrita en donde menos se espera —asoma involuntariamente en algunos cuentos o *exempla* de tendencia seria y hasta trágica—, como porque existen relatos ciertamente cómicos, de la tradición oral o escrita, encubiertos por el lenguaje didáctico propio de una colección de *exempla*. Por más que el poder del moralismo ejemplarizante ejerció una limitación al desarrollo del relato chusco, éste subsistió aun en las obras más conservadoras del didactismo cristiano. Este hecho podría ser una confirmación de la hipótesis de que en la Edad Media hubo una fuerte inclinación hacia el entrelazamiento de diversos estilos literarios.

Corpus seleccionado

La literatura didáctica vio la luz en obras de consulta y predicción escritas por clérigos para clérigos, como es el caso de la *Disciplina clericalis* (s. XII). Por otra parte, ya en el siglo XIV surgen seglares que escriben este tipo de obras para otros seglares: don Juan Manuel y su *Libro de Patronio* o *El Conde Lucanor*, que instruye a individuos menos doctos que el autor, y finalmente se escribirán libros en donde el elemento de diversión llega a eclipsar el propósito didáctico.⁹

He seleccionado estas dos colecciones de *exempla* por considerarlas las más representativas de los siglos XII y XIV, respec-

⁹ Vid. Lacarra, “Cuento”.

tivamente. El primero de estos libros, *Disciplina clericalis*, fue compuesto por el rabí Moisés Sefardí (quien después se cambió el nombre —Pedro Alfonso— al ser bautizado en 1106) posiblemente en hebreo, y traducido posteriormente al latín por él mismo.¹⁰ En esta obra, un sabio instruye a su joven discípulo en las vicisitudes del amor, especialmente sobre las marrullerías de las mujeres, y lo induce a reflexionar acerca de la amistad, la vida y la muerte.¹¹ El propósito de esta colección es procurar una mayor disciplina en los clérigos mediante una forma amable. A partir de esta obra —en la cual la mayoría de los *exempla* son de origen oriental— se le otorgó un valor inédito a la forma narrativa breve como recurso didáctico y magnetizante a la vez. La *Disciplina clericalis* favoreció la popularización de las colecciones y los cuentos independientes. Se reconoce, en principio, que esta colección contiene más elementos cómicos que sus pares en lengua romance, ya que estas últimas estuvieron destinadas, justamente, a ser edificantes e instructivas para quienes no entendían el latín.

Por su parte, el sobrino de Alfonso X, don Juan Manuel —poseedor de una sutil ironía de sabor pre-cervantino—, crea en la primera mitad del siglo XIV una señera prosa profana de entretenimiento, mas sin dejar de lado el deseo de enseñar. El objetivo didáctico se hace explícito en *El Conde Lucanor*:

[...] fablaré en este libro en las cosas que yo entiendo que los omnes pueden aprovechar para salvamiento de las almas et aprovechamiento de sus cuerpos et mantenimiento de sus onras et de sus estados (Segunda parte, 263-264).

¹⁰ Consta de 34 ejemplos distribuidos en: I. Vicios y virtudes humanas (ej. I-VIII), II. Relación del hombre con sus semejantes: las mujeres, los vecinos y el rey (ej. IX-XXVIII) y III. Relación con Dios. Inestabilidad de los valores temporales (ej. XXIX-XXXIV).

¹¹ Curándose en salud acerca del contenido de sus 34 *exempla*, Pedro Alfonso le hace decir al discípulo del marco narrativo que Salomón había contado historias semejantes en la Biblia sin que por ello hubiera sufrido algún perjuicio.

En este libro se previene al oyente o al lector contra la ingenuidad, la pereza, la necedad, la indiscreción y la superficialidad (fundándose en una base moral de carácter religioso), ya sea por medio de la exposición de razones convincentes por sí mismas, o bien buscando probar la razón de la enseñanza mediante *exempla* extraídos de la realidad o la ficción (López Estrada, *Introducción a la literatura*, 425).¹² La función de *El Conde Lucanor* —en términos de contar en prosa y en su lengua vernácula— es a la literatura española lo que el *Decamerón* a la italiana y los *Cuentos de Canterbury* a la inglesa.

Un corpus de esta naturaleza suele considerarse poco cómico —por más que, supuestamente, Pedro Alfonso y don Juan Manuel hayan incluido en sus obras algunos elementos que mueven a risa de forma explícita—; incluso, anota Lacarra (“Elementos”, 33), los propios personajes de los *exempla* rara vez ríen. La seriedad general que se les achaca está avalada, en parte, por el hecho de que sus fuentes son autores, traductores y compiladores con claras intenciones didácticas.¹³

Por otra parte, también es importante destacar que si bien no hay una intención cómica específica en las colecciones, el *exemplum* es un género en el que, por el afán de persuadir, la enseñanza que se quiere predicar a menudo:

[...] anda con artificio, usa de las invenciones, introducise por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca, habla del presente en lo pasado, propone en aquel sujeto lo que quiere condenar en éste, apunta a uno, para dar en otro; deslumbra las pasiones, desmiente los afectos, y por ingenioso

¹² La obra está constituida por 51 *exempla* numerados; sin embargo, tiene en realidad 53, ya que el XXVII y el XLII contienen dos *exempla* diferentes cada uno.

¹³ La tradición de las colecciones de *exempla*, en general, remonta sus antecedentes a obras eclesiásticas como podrían ser *Vita Patrum*, apólogos escritos en latín como *Gesta Romanorum* y fabularios como los de Esopo, pasando por colecciones sánscritas como el *Panchatantra* y el *Hitopadeza*, e incluso leyendas búdicas, la Biblia y el Talmud.

circunloquio viene siempre a parar en el punto de su intención (Gracián, *Agudeza y arte*, 470),

lo cual da lugar al empleo de la agudeza y el ingenio, dos de los materiales esenciales con que está construido el vasto universo de la risa.

En otras palabras, a este tipo de género literario de carácter serio no le estaba vedado el ámbito de la risa, y aunque no constituya una meta en sí misma por parte del autor, aquélla se deriva del relato en virtud de los recursos cómicos que se presentan. Ese ensamble de adoctrinamiento y comicidad no nulifica, sino por el contrario confirma el poder de transmitir un mensaje de índole didáctica, pues —como veremos más adelante— la risa tiene aquí un valor sancionador.

II

Comicidad en los relatos ejemplares

¿Hubo algo que pudo hacer reír al pueblo español de la Baja Edad Media cuando escuchaba o leía los *exempla* de las colecciones? Algunos autores han abordado específicamente el tema; por ejemplo John E. Keller en su “Índice de los exempla españoles medievales” (66) enumera, en el apartado décimo concerniente al humor, los siguientes motivos risibles:

—*Desnudez ridícula* [X52: *Sendabar, ex. 18*]. Además se refiere Keller a la *exposición ridícula*, citando el caso de una mujer expuesta al ridículo cuando un mono le arrebata su peluca [X52.1: *Libro de los exenplos, ex. 269*].

—*Mofa de algunos grupos sociales*: Nerón ha reservado un lugar en el infierno para los abogados [X316: *Libro de los exenplos, ex. 12*].

—*Bromas sobre monges* [X457: *Libro de los exenplos, ex. 37, 251, 320, 357, 379*].

Ernst Curtius concuerda con Keller en lo jocoso del primer motivo cuando señala que no había algo más cómico para el hombre medieval que el desnudo involuntario.¹⁴ También María Jesús Lacarra comparte esta idea: “La desnudez es un motivo cómico en la medida en que las reglas sociales exigen que los humanos estén vestidos” (“Elementos”, 39). Esta prolífica cuanto fructuosa investigadora¹⁵ toma algunas colecciones de *exempla* de la España medieval y traza —reconociendo las numerosas dificultades que se dan en una empresa de esta índole— un panorama de los aspectos cómicos incluidos en ellas. Al inicio de su estudio, Lacarra observa que en *Calila e Dimna* la risa nace, al igual que en *Sendabar*, del engaño y la sagacidad. Aunque he de añadir que lo cómico podría residir no sólo en la falsedad y agudeza en sí —por más que a veces sea hilarante la forma del embuste—, sino, por ejemplo, en el ridículo en que queda un estúpido marido engañado.¹⁶ Más adelante señala Lacarra que un efecto cómico que potencia lo risible es el triunfo de un joven socialmente inferior. Se refiere a *Gladius*, donde se narra la historia del criado del amante de una mujer casada que, habiendo yacido con ella, queda a salvo de las iras de su amo y del esposo de aquélla ante la intempestiva aparición de ambos (*Sendabar*, 92-93). Aquí lo que debemos preguntarnos es: ¿el reforzamiento de lo cómico radica en el éxito del siervo sobre sus amos o en la forma como estallan los hechos? Me inclino por lo segundo. Mas lo que debe importarnos, desde un punto de vista crítico, es que Lacarra descubre en los *exempla* motivos cómicos particulares.¹⁷

Desde luego, no sólo Lacarra ha emprendido este tipo de análisis de lo cómico en los *exempla*; también lo han hecho

¹⁴ Vid. Curtius, *Literatura*, 615.

¹⁵ Varios trabajos de Lacarra fueron fundamentales para la realización de esta y otras investigaciones que he llevado a cabo.

¹⁶ De *ridiculus*, que hace reír, chistoso. *Facie magis quam facetiis ridiculus*: más cómico por su cara que por sus chistes (Cic.).

¹⁷ Cfr. Lacarra, “Elementos”, 35-45.

Harriet Goldberg en “Sexual Humor in Misogynist Medieval *Exempla*” y Philippe Ménard en *Les fabliaux. Contes à rire du moyen âge*, aun cuando manejan variables más generales (como la discrepancia, el engaño, la agresión, la tontería o la inversión; o bien la suciedad, la torpeza, las astucias, los porrazos o los temas escabrosos, respectivamente).

Aunque evidentemente es ilusorio pretender abarcar y comprender la totalidad de las motivaciones de la hilaridad en los *exempla* españoles, no podemos conformarnos con tan exiguos motivos como propone Keller; por ejemplo, ¿no es posible que también existan en los *exempla* bromas sobre maridos, avaros, ladrones, jorobados, perezosos, etc.?

Por simple lógica podemos suponer que el origen de la risa puede encontrarse en innumerables aspectos relacionados con lo humano, ya sea en la Antigüedad, el Medioevo o los tiempos modernos: una silueta bufonesca, un ademán extravagante, una frase de doble sentido, una vergonzosa distracción o una situación absurda. Ante una narración, tanto la descripción de figuras, la insinuación de gestos o los juegos de palabras como las actitudes de los personajes, las sutilezas o las coyunturas del argumento pueden pasar ante nuestra imaginación como testimonios de lo cómico en una variedad que se antoja infinita.

Conforme a lo anterior, y de acuerdo a los intereses de este trabajo, me permitiré hacer una primera aproximación de lo que pudiera mover a risa en las colecciones de *exempla* (lo cual, naturalmente, es una caracterización, no una definición).

La situación graciosa —seguramente la principal fuente de comicidad en los textos didácticos— es un fenómeno en el que intervienen, básicamente, dos elementos: la persona que descubre la comicidad (*receptor*) y la persona, animal, cosa o situación que causa risa (*objeto*) de manera voluntaria o involuntaria. Para que los protagonistas de una situación dada —o la *persona-objeto* misma— muevan a risa, no deben producir compasión en el receptor. De este modo, serán cómicos los per-

sonajes bobos, torpes o ingenuos,¹⁸ ridículos y absurdos. Con lo visto hasta ahora, puedo decir que los componentes de lo cómico de *cámara*, es decir, de lo cómico que pierde su fuerza regeneradora en aras de la ironía o el sarcasmo, de lo cómico que reflexiona “sobre el mundo y los hombres con la crueldad y la sátira” (Bajtín, *La cultura popular*, 40-41), así como la risa que resulta de ellos, no han variado significativamente desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media —con la risa que estaba fuera de lo carnavalesco, es decir, con la risa burlesca derivada verbigracia del argumento de un cuento oriental traducido en el siglo XIII— y hasta nuestros días (a diferencia de lo que ocurre con el chiste),¹⁹ por lo que podremos sondear la comicidad de los *exempla* sin excesivo riesgo de hacerlo con una mentalidad “moderna”, desviada o sofisticada.

Como elemento clave para determinar la comicidad de los *exempla* recurriré a las nociones provenientes de la comedia. Hay un efecto cómico cuando:

- i) el personaje principal ostenta una conducta torpe, viciosa, ridícula, perversa o funesta que afecta a quienes le rodean;
- ii) la acción es cometida por un personaje innoble, inferior, repulsivo, que el espectador de la comedia identifica con alguien de su entorno al que repudia o desprecia;
- iii) por ello, el receptor se percibe superior a la torpe o mala conducta del personaje y no siente compasión por sus irrisorias fallas;
- iv) el placer del espectador proviene de que disfruta de la desgracia del personaje y lo escarnece con la risa;
- v) esa risa que provoca el personaje es el medio con el que la sociedad castiga a quien se porta mal o viola las reglas de la vida cotidiana.

¹⁸ Las obras cómicas que se representaban en las plazas públicas de la Edad Media hacían del tonto, del ingenuo y del torpe algunos de sus personajes predilectos.

¹⁹ Cfr. Freud, *El chiste*, 6-71.

Los personajes como fuente de lo cómico

¿Qué caracteres o personajes son cómicos?, o ¿qué condiciones deben cumplir para movernos a risa? El listado posible de las características humanas risibles sería inmanejable por su magnitud. Siempre y cuando nos despojemos —o nos despojen hábilmente— de los sentimientos de afecto y piedad, y se presenten las combinaciones adecuadas, podrán hacernos reír con sus actos el bobo, el despistado, el genio, el gangoso, el histérico o el sabihondo... y como ellos, miles más. Naturalmente, si una señora se golpea de frente contra un poste de alumbrado a la vista de un grupo de niños, entre los que se rieran de su distracción sin duda no estaría su hijo.

Pero incluso estados o singularidades del individuo que normalmente son serios y algunos hasta trágicos —tales como la tristeza, los vicios, la castidad, las pasiones, el fracaso o la desesperación— pueden ser cómicos en la medida que se nos presenten de tal modo que no nos commuevan sentimentalmente. Charles Chaplin puede no dar pena cuando, hambriento (y en compañía de un feroz gambusino), se come sus zapatos con todo y agujetas (a éstas las manipula cual si fueran espagueti). O Woody Allen puede no provocar commiseración cuando quiere parecerse a Humphrey Bogart (nada hay en aquél que recuerde al gran Boggie). El umbral entre el drama —y aun la tragedia— y la comedia es sutil. De hecho, todo puede hacernos reír según el entorno en que estén envueltos el protagonista y el receptor del cuento, anécdota, filme o pieza teatral. Así, mientras la avaricia de Ebenezer Scrooge (de Charles Dickens) es odiosa,²⁰ la de Harpagón (de Molière) es cómica. Y hasta virtudes como la pureza pueden resultar jocosas.

²⁰ Este personaje central de la novela *Cuento de Navidad* es un “squeezing, wrenching, grasping, scraping, clutching, covetous old sinner” (Dickens apud *Century Cyclopaedia*, 912); es decir, es un pecaminoso viejo despótico, retorcido, avaro, cascarrabias, porfiado y codicioso.

Por lo tanto, a fin de lograr un procedimiento que me permita descubrir lo cómico en los protagonistas de los *exempla* —no sólo en las situaciones—, recurriré a una categorización general que me lleve, por deducción, a lo cómico de los individuos.

En primer lugar, siguiendo a Henri Bergson, concuerdo con que uno de los dos grandes fenómenos que producen las condiciones señaladas es el automatismo. Y que, a su vez, este fenómeno es el resultado de ciertas formas de ser de las personas.

Las causas más importantes de los comportamientos mecánicos son las ideas fijas, las obsesiones, las manías, los traumas, la locura y la inconciencia de sí mismo, por una parte; por otra, tenemos también como productoras más frecuentes de inercias la vanidad, la ignorancia, la ingenuidad y la estupidez.

Ahora bien, para Bergson existe otro fenómeno tan trascendente como el automatismo: la excentricidad (estar fuera del centro). Para comprender este concepto, orientaré el análisis al ámbito de lo psicosocial.

Para poder sobrevivir sin demasiados sobresaltos, la cotidianidad nos obliga a vivir atentos a lo que nos rodea, así como a adaptarnos —con la ductilidad que nos permitan nuestros propios límites y los que impone la sociedad— a las diversas circunstancias por las que atravesamos en la vida.²¹

Lo que nos mueve a risa es lo caricaturesco del aspecto de los personajes o lo mecánico de sus movimientos o actitudes, así como también lo ridículos, distraídos, descabellados o absurdos, desmesurados, torpes, cándidos, viciosos o fanfarrones que puedan ser. De este modo, los protagonistas de las obras didácticas seleccionadas que presenten estas condiciones serán juzgados cómicos.

²¹ Toda rigidez de carácter, toda rigidez del espíritu y aun del cuerpo será, pues, sospechosa para la sociedad, porque puede ser indicio de una actividad que se adormece y de una actividad que se aísla, apartándose del centro común, en torno al cual gravita la sociedad entera (*Cfr. Bergson, La risa*, 54).

III

Personajes cómicos en el corpus

Del universo de personajes cómicos encontrados en los *exempla* de la *Disciplina clericalis* y de *El Conde Lucanor* he seleccionado una breve muestra, en donde se presentan una o más de las características mencionadas:²²

En el **ejemplo del poeta y el giboso** (Pedro Alfonso, *Disciplina* VI, 57) se cuenta que un hombre jorobado se negaba a pagar una cuota de paso obligatoria (o tributo) a los deformes o contrahechos²³ en las puertas de la ciudad. Al ser maltratado por ello, sorpresivamente se descubre que también es tuerto, por lo que le cobran el doble. Y siguió negándose a pagar, e intentó huir, “pero al sujetarlo el poeta [recaudador] por el capuchón queda al aire la cabeza y se vio que era sarnoso” (57). Así que se le demandó el triple. Luego el cuádruple, pues al agitar los brazos dejó ver que también en ellos tenía sarna. Continuó resistiéndose y “en la lucha, cayó a tierra perdiendo la capa con lo que se vio que era herniado. Así que le reclamó el poeta un

²² He detectado dieciséis relatos cómicos en la *Disciplina* y diez en *El Conde Lucanor*; pero para fines de este trabajo —y por cuestiones de espacio— sólo me referiré a tres *exempla* de cada una de las citadas obras. María Jesús Lacarra y María del Pilar Mendoza Ramos han encontrado otros elementos que provocan risa en algunos de los ejemplos que comento en este trabajo, pero no me detendré en ellos, pues aquí me interesa la caracterización de los personajes cómicos. Remito a sus interesantes artículos, consignados en la bibliografía final.

²³ Lacarra nos dice: “La aparente ‘crueldad’ del relato al castigar a quien por sus problemas físicos necesita más ayuda, es sólo un prejuicio moderno, que no parece afectar a los lectores del pasado” (“Cuento”). A su vez, María del Pilar Mendoza añade que en la Edad Media “no se manifiesta ninguna sensibilidad especial por los personajes con discapacidades físicas, quienes generalmente son presentados como individuos repulsivos precisamente a causa de sus taras, [...] puesto que antiguas creencias religiosas [...] hacen de ellos seres poseídos o réprobos” (77-80). Germán Viveros, refiriéndose a la comicidad incorporada a ciertas comedias de Plauto, señala que su *máximo efecto* ya estaba radicado en la exageración o deformación de la presencia de todos sus personajes, con lo que caricatura y divertimento se sumaban a los otros principios constitutivos de su obra literaria (“Introducción”, LXXXI).

quinto dinero. Y de este modo el que no quiso pagar uno vióse forzado a dar cinco” (57). ¿Es que acaso su rigidez psíquica le impide reaccionar como corresponde a las circunstancias, atentando contra su propia supervivencia?²⁴ El caso es que el obtuso jorobado acabó, después de recibir una “bola de nieve” de golpes y porrazos, despojado de sus ropas y su dinero.

Más aún que las humillaciones morales—afirma Ménard (*Les fabliaux*, 199)—, los malos tratos físicos provocan un incontestable efecto cómico. Un caso muy puntual es el del teatro guñol. En él, si se presenta en escena un comisario, al instante recibe un garrotazo que le hace caer al suelo; entonces se incorpora y un nuevo garrotazo vuelve a tumbarlo; se levanta y cae; reincide y es, cual diría Bergson, “castigado como un resorte que rítmicamente se estira y se encoge, mientras la hilaridad de los espectadores va creciendo sin cesar” (*La risa*, 72). La risa sancionadora está implícita en las palabras aleccionadoras del consejero: “Si te vieras agobiado por algo y pudieras liberarte fácilmente, hazlo sin tardanza, porque si esperas, puedes, mientras tanto, ser abrumado con mayor peso; no vaya a pasarte lo que al giboso del que habla el poeta” (*Disciplina*, 56); quien por pretender salir impune —debiendo algo— quedó vejado.

En el **ejemplo del vendimiador** (Pedro Alfonso, *Disciplina* IX, 59-60) tenemos el siguiente caso: un hombre que se había ido a la vendimia retornó a su casa repentinamente, pues se había lesionado un ojo. Su infiel esposa, desprevenida, esconde con premura a su amante en la reducida vivienda. Cuando el herido solicita a su mujer que le prepare el lecho para descansar, ella lo convence de hacerle primero un fortalecimiento precautorio con “fórmulas de encantamiento” y le pone su boca abierta sobre el ojo sano, al tiempo que su amigo huye sin ser

²⁴ Si cada persona estuviera constantemente alerta a todos los aconteceres de la vida, no habría lugar para tener la impresión de que los hombres son movidos por hilos o resortes. En otras palabras, no estaríamos en presencia de “lo mecánico en lo vivo”, que según Bergson es fuente de comicidad. Cfr. *La risa*, 74.

visto. “Por fin, ella, enderezándose, le dijo: ‘Queridísimo, puedes estar seguro de que no te pasará con este ojo lo que te ocurrió con el otro’” (60).

Aquí, literalmente, la adúltera le “tapa el ojo al macho”. Bajo esta expresión se encierra el acto de ocultarle físicamente a una persona algo que, de ser descubierto, sería perjudicial para el encubridor. Dos principios que refuerzan la comicidad de este motivo son, por una parte, lo ingenioso y disparatado del artificio usado para emboscar lo que compromete y, por otra, el ridículo en que queda la persona engañada debido a las circunstancias que convergen para que no pueda percibir la cosa ocultada.²⁵

Sin embargo, no podemos olvidar la lección que deja la risa correctiva en este ejemplo. Por un lado, el destinatario del relato —el discípulo en turno—, que acaba de escuchar de boca del maestro la doble desgracia que sucede al marido cornudo, dice: “Bien me instruiste y lo que me contaste de las artes de aquellas [las malas mujeres] he guardado en mi espíritu sediento y ansioso de aprender” (60). Y por otro lado ha recibido también el mensaje implícito de que se guarde de ser burlado de manera tan risible por alguna mujer.²⁶ El *exemplum* resulta totalmente aleccionador para receptores internos, pero también externos en el sentido de que no se debe ser tan ingenuo ante triquiñuelas infundadas como espurios remedios o delirantes e inútiles preventivos.

²⁵ Asimismo, una circunstancia fortuita puede ocultar un hecho obvio y, de ese modo, confundir a un espectador desprevenido.

²⁶ Como una curiosa coincidencia que muestra la comicidad que sigue presente en el motivo del marido burlado, permítaseme narrar lo acontecido en un programa de televisión española: en una entrevista a un reconocido cantante de la actualidad se le cuestionó si era verdad que había tenido relaciones sexuales con la flamante novia en plena fiesta de bodas. Él respondió que sí y añadió que el novio —quien era tonto de remate— se lo merecía, confesión que arrancó francas carcajadas al público que se hallaba presente.

Harriet Goldberg señala, precisamente, que una situación muy común en los *exempla* —directamente relacionada con el humor sexual— es aquella de la mujer que exhibe una habilidad inusual para engañar a su esposo, y satisfacer así sus apetitos sexuales para poder seguir encubriendo el adulterio.²⁷

El **ejemplo del ladrón y el rayo de luna** (Pedro Alfonso, *Disciplina XXIX*, 83-84) narra cómo un ladronzuelo cae en la trampa que le tiende el dueño de la casa que pretende robar. Lo cómico está en la manera como se desencadenan los hechos: El inexperto gerifalte deja sentir sus pasos en el tejado, lo que pone en alerta al señor, y éste fingiendo haber sido un exitoso asaltante alardea en voz alta que su riqueza proviene de la estrategia que empleaba para cometer sus hurtos: colgándose de un rayo de luna y repitiendo siete veces la palabra “*saluem*”²⁸ entraba por la ventana sin peligro, “arramblaba” con todo lo de valor y de la misma manera salía. El cándido ladrón sigue paso a paso las acciones que escucha contar al amo de la casa, y repitiendo la fórmula mágica, “cogió con la mano un rayo de luna, soltó manos y pies y cayó por la ventana adentro de la casa, haciendo gran ruido” (83). Además de romperse pierna y brazo, recibió su merecido por fiarse de “palabras falaces”. En efecto, el ardid consiste en una mentira increíble, con la que el propietario, además de evitar el robo, pone en evidencia la capacidad no tanto física como mental del crédulo ladrón.

En la literatura cómica —dice Ménard (*Les fabliaux*, 180)— el lector se divierte placenteramente a costillas de los personajes inhábiles o torpes, ya que le es fácil jactarse de ser superior a ellos. Efectivamente, el protagonista de *slapsticks* (golpes, accidentes, pastelazos, etc., productos de su chambonería) es uno de los personajes más sencillos y frecuentes en cualquier tipo de circunstancia risible. Es torpe un individuo cuando por su inep-

²⁷ Vid. Goldberg, “Sexual Humor”, 72.

²⁸ La palabra “*saulem*” puede tener conexión con “*sullam*”, en hebreo, escalera. Vid. Lacarra, *Pedro Alfonso*, 125.

titud se hace daño físico involuntariamente, cuando por su inabilitad todo lo que trata de hacer le sale mal, etcétera.

Y aunque la enseñanza que pretende dar el narrador del cuento a su hijo es clara: “No des fe a todo consejo que oigas hasta que no esté probada su utilidad” (82), y el filósofo diga: “Guárdate del consejo ázimo hasta que esté fermentado” (84), surge la risa tranquilizadora ante el orden restaurado, quedando en la memoria el ejemplo del ¡escandaloso! y lícito castigo al fatuo ladrón.

El *enxemplo* titulado “**De lo que contesció a un raposo con un cuervo que teníe un pedaço de queso en el pico**” (Juan Manuel, *El Conde Lucanor* V, 77-81) es una recreación de la conocida fábula del zorro que engaña al cuervo con la finalidad de apropiarse del pedazo de queso que esa ave tenía en el pico.

Lo cómico de este relato estaría, más que en la treta de la astuta vulpeja, en la forma cómo se va “inflando el ego” del cuervo que, convencido de que su “priatura” se semeja en las plumas al pavo real y a la gacela en los ojos, acaba —embelesado consigo mismo— creyendo que posee una hermosa voz: “E desque el pico fue aviendo para cantar, cayó el queso en tierra, et tomólo el raposo et fuése con él; et así afincó engañado el cuervo del raposo, creyendo que avía en sí más apostura et más cumplimiento de quanto era la verdat” (80); y ello a pesar de que el socarrón zorro le había anunciado: “vos diré las cosas en que las gentes tienen que no sodes tan apuesto” (79). Es precisamente esa “verdad engañosa” la que lleva al cuervo a caer en un engaño increíble. Sólo los demasiado tontos o desquiciados por algún problema psíquico pueden caer en interferencias provocadas por mentiras o engaños a todas luces fuera de razón. Siempre hay cierta justificación para que el engañabobos se arriesgue a mentir o pretenda embromar al otro de manera tan desfachatada, así como un grado de ingenio en su argucia, pero la clave de este equívoco está en la sandez o extravío del

engañado. En tal tenor, cabe la observación de Johan Huizinga, en el sentido de que la categoría de lo cómico está estrechamente vinculada con el desatino, el desvarío, el frenesí, la “locura” (*the folly*).²⁹

La intención didáctica —expresada en los dísticos de don Juan Manuel— es contundente:

Qui te alaba lo que non es en ti,
sabe que quiere levar lo que as de ti (81).

Pero cabe preguntarse si las palabras de Patronio no encierran una sutil ironía que deja entrever que el cuervo queda no solamente engañado por las “palabras fermosas” del raposo, sino también denigrado al no estar consciente de su propia naturaleza, dado que “siempre las sus razones —del embustero zorro— fueron con verdat”.³⁰ En otras palabras, esa “verdat engañosa” acarrea pérdida material, pero sobre todo escarnece a la víctima por preciarse de lo que no es. El despojo merecido a causa del engreimiento del cuervo conduce, entonces, a la risa reprobatoria.

Richard Janko me lleva al pensamiento aristotélico, del que extraigo el principio de que uno de los caracteres típicos de la comedia es el del individuo que fanfarronea;³¹ es el personaje cómico que alardea de lo que, muy posiblemente, carece... y que queda frecuentemente en evidencia. Son fanfarronas las personas jactanciosas que se creen más fuertes, valientes, be-

²⁹ Huizinga, *apud* Goldberg, “Sexual Humor”, 73.

³⁰ Las “palabras fremosas” son los “muchos complimientos de onra et poder et de muchas vondades” que, por lo visto, no tiene el “grand señor” Lucanor, puesto que Patronio lo especifica en su consejo final: “que aquel omne [el adulador] vos quiere fazer entender que avedes mayor poder et mayor onra o más vondades de quanto vós sabedes que es verdat” (80). Es cierto que apenas se inician las enseñanzas de Patronio y al conde Lucanor le falta aprender mucho todavía para convertirse en el “sabio consejero” de los últimos *exemplos*.

³¹ Cfr. Chuaqui, *Texto escénico*, 35.

llas, seductoras, inteligentes, talentosas, sabias, etc., de lo que demuestra la realidad.

En el *enxemplo “De lo que contesció a un rey con un omne quel dixo quel faría alquimia”* (Juan Manuel, *El Conde Lucanor* XX, 122-126) encontramos una estructura semejante a la anterior en cuanto al binomio engañador / engañado, sólo que aquí se trata de un impostor y un estulto avaro que, dejándose llevar por las falsas apariencias, será despojado de sus cuantiosos bienes.

Desde el principio de la narración causa gracia la presentación del personaje como “un rey que no era de muy buen recado”³² y que se afanaba en hacer alquimia. Un truhán, que quería enriquecerse, aprovecha esa inclinación o debilidad del rey y de manera ingeniosa le hace creer que existen unas bolitas llamadas “tabardíes”³³ con las que puede fabricarse oro. Finalmente el incauto rey acabará dando una gran cantidad de dinero para adquirir algo que no existe.

La risa condenatoria está incluida en el relato mismo, pues el falso alquimista, antes de huir con el botín, deja —para burla de su víctima— un arca con un escrito dentro que decía: “Bien creed que non a en el mundo tabardíe; mas sabet que vos he engañado, et quando yo vos dizía que vos faría rico, deviérades me decir que lo feziesse primero a mí et me creeríedes” (125).³⁴ Es ésta la lección que corresponde recibir al insensato rey por su químérica ambición, quien además se convertiría en el “hazmerreír” de la villa, puesto que los “cronistas” del lugar —“riendo e trebeiando”— registraron su nombre en la lista de “omnes de mal recado” (126).

³² *recado* o *recabdo*: cautela o discreción, n. del editor, 123.

³³ En bereber, “aberdi”= harapo, andrajo; ¿quizá en el sentido de algo inservible?

³⁴ En estas sarcásticas palabras está anunciada la moraleja que cerrará el relato: “Non aventuredes mucho la tu riqueza, / por conseio del que a grand pobreza” (126).

El tonto o cándido es, sin duda, uno de los personajes cómicos más socorridos por la literatura ejemplar. Es el protagonista de la mayoría de los engaños perpetrados por hábiles pícaros o astutas mujeres.³⁵ Este personaje es el que es fácil de engañar o convencer; el que se mete en líos por confiado y crédulo; el que interpreta erróneamente los dichos o los hechos que otros no tienen problema en entender; el que no está consciente de su estupidez y cree, íntimamente, que es más listo que los demás.

Ahora bien, acorde con la tendencia del infante don Juan Manuel de exhibir las tachas e imperfecciones de la monarquía, toma de la tradición el siguiente delirante relato, intitulado **De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño** (*El Conde Lucanor* XXXII, 178-182).

Aquí tenemos otro rey “chasqueado”, embaucado por la destreza de unos timadores que se hacen pasar por honestos y habilidosos sastres. El artificio engaño no sólo consiste en la creación de una supuesta vestimenta que le confeccionan al soberano, sino en hacerle creer que es hijo ilegítimo, pues le dicen que “el que non fuese fijo daquel padre que él tenía a que las gentes dizían, que non podría ver el paño” (179). Pero lo verdaderamente cómico estriba en exponerlo públicamente a una vergonzosa y ridícula desnudez.³⁶

El despojo aquí es total; no se trata de un pedazo de queso (*enxemplo* V) o de un bien material (*enxemplo* XX), sino de la dignidad, al dejar al descubierto sus intimidades³⁷ ante el estupor —por doble partida— de los vasallos: primero por ver al

³⁵ La tontería y la candidez masculinas —señala Ménard (*Les fabliaux*, 22)— traen consigo algunas de las escenas más burlescas posibles en muchos de los *fabliaux*.

³⁶ “La importancia que la sociedad medieval confiere al vestido, a los gestos, etc., como rasgos caracterizadores de una condición social explicará la comicidad del desnudo, del disfraz o de la mímica” (Lacarra, “Elementos”, 45).

³⁷ Desde luego que ello no causa compasión alguna. Véase la intromisión irónica del narrador: “Et desque fue vestido tan bien commo avedes oydo, cavalgó para andar por la villa; mas de tanto le avino bien, que era verano” (181).

rey desnudo, y segundo —y más preocupante— porque todos los espectadores consideraron, al no avistar el sumuoso paño, que eran hijos ilegítimos, por ello “ninguno osava decir que no veyé el paño” (181). El soberano, trastornado ante la posibilidad de perder su trono, se pasea sin ropa ante la corte con la certeza de que va vestido con lujosos atuendos que sus súbditos afirman ver.³⁸

Sin embargo, un caballerango negro, a quien por su humildísima condición no le importa ser o no bastardo, confiesa que, o está ciego, o ve al rey “en cueros”, dejando sin querer, al descubierto, la superchería a la que han sido sometidos todos por unos malandrines disfrazados de modistas de alta costura.³⁹

Irónicamente, ese indigno caballerango se halla más lejos —que los otros personajes— de aquellos *omnes* de quienes aconseja Patronio no fiarse, y más cerca de los que deben fidelidad al rey, es decir de “los que conbusco biven, que an muchos debdos et bien fechos de vos, porque devén querer vuestra pro et vuestro servicio” (182). La moraleja sintetiza que la incomunicación es la causa fundamental de la burla y humillación a las que es sometido este timorato, perturbado y —sobre todo— obsesivo rey:

Quien te conseja encubrir de tus amigos,
sabe que más te quiere engañar que dos figos (191).

La risa que escarnece vuelve a surgir en este relato debido a la exposición ridícula en que finalmente queda el soberano. La figura denigrada del rey, lejos de causar compasión, resulta

³⁸ Se trata de una “mentira respaldada por terceros”, donde el *quid* de la confusión puede provenir de la pura agudeza del (los) tramposo (s), pues el embaucado comprueba por sí mismo, con los dichos o hechos de otros, que el dicho de su verdugo es verdadero. De ahí que en este motivo cómico pueda haber uno o más engañados: la víctima principal, y los que eventualmente son usados por el vivo para respaldar su mentira. *Vid.* Cándano, *La seriedad*, 204.

³⁹ Don Juan Manuel puntualiza que el negro se dirige personalmente al rey: “—Señor, a mí non me empeče que me tengades por fijo de aquel padre que yo digo, nin de otro, et por ende, dígovos que yo so čiego, o vós desnuyo ydes” (182).

risible por su aspecto absurdo, pavoneándose encuerado, pero con la estaca clavada de su “indudable” orfandad.

El motivo cómico de la “exposición ridícula” (en realidad una variante del expuesto por Keller) incluye, por una parte, la desnudez total e involuntaria, así como la exhibición de partes del cuerpo, las posturas inadecuadas o las circunstancias relacionadas con el físico cuyos protagonistas hubieran preferido no sufrir o no se percataron de ellas.⁴⁰ La persona desnuda, exhibida aunque sea veladamente con sus protuberancias u orificios al aire —en el contexto de las colecciones de *exempla*—, no ha querido estar en esa condición; ha sido puesta “al descubierto” a través de malas o cuestionables artes o, por lo menos, debido a una negativa jugarreta de la fortuna... es un involuntario “hazmerreír”. La comicidad del personaje está en el desconocimiento que tiene de sí mismo.

Señalemos también la comicidad del personaje que no sintoniza con la sociedad, con las reglas y costumbres de su tiempo; el que por sus actos o gestos pierde la dignidad: “hace el ridículo”. El personaje ridículo hace reír porque se mueve, acciona o viste de una manera extravagante, a su alrededor ocurren cosas que todos perciben menos él, o bien imagina que es quien no es o ve cosas que no existen y es desenmascarado, porque emprende tareas absurdas y fracasa de modo risible, etcétera.

Ya desde Aristóteles se había considerado lo absurdo como un elemento toral de la comicidad, tanto en las situaciones como en los caracteres. Las actitudes “fuera de razón” de un personaje pueden ser sumamente cómicas en la medida que sean, también, ridículas. Se trata de quien, sin estar loco, hace o dice cosas —o pretende hacerlas— fuera de orden o concier-

⁴⁰ Esta exposición ridícula no incluye el desnudo que ofende al pudor, sino sólo aquel que es irrisorio por su ridícula facha.

to. No siempre será fácil discernir entre un personaje de *exemplum* descabellado y uno demente; ocasionalmente participará en ambos motivos simultáneamente. Es descabellado o absurdo todo aquel que pretende cosas imposibles, quien actúa de manera desatinada e incomprensible o quien pierde lo que tiene por actos irrazonables al “dar puntadas sin hilo”, etcétera.

La galería de personajes analizados presenta un elemento en común: todos padecen una ceguera viciosa momentánea, tienen una especie de venda en los ojos que les impide ver la realidad, y justamente eso los convierte en cómicos.⁴¹ Además manifiestan una falla, una mácula, y por ello deben sufrir una corrección por medio de un adecuado castigo.⁴²

En el universo didáctico —el de la difusión de los valores del poder eclesiástico y aristocrático para la preservación de ambos— el rebajamiento es un concepto asimilable al de la comedia. Janko, en su reproducción de la parte que Aristóteles dedicó a la comedia en su *Poética*, nos dice: “la risa surge [...] en el escenario [...] también de rebajar a los personajes” (*Aristotle on Comedy*, 93-99).

Es la risa disciplinaria,⁴³ la que surge divertida y a la vez es capaz de enmendar —por vía del escarnio— conductas perniciosas producidas por automatismos físicos o psíquicos. Ya que la sociedad no puede reprimir oficialmente a los inhábiles, abs-

⁴¹ Tal como he expresado anteriormente, los personajes humanos (o de animales, o de bestias humanizadas, cuando es el caso) que constituyen un motivo cómico en sí mismos son los que llenan la condición de ser caricatueros, ridículos, descabellados, desmesurados, torpes, viciosos, cándidos, maquiniales o fanfarrones.

⁴² Al testarudo jorobado (*Disciplina VI*), al ingenuo cornudo (*Disciplina IX*), al cándido ladrón (*Disciplina XXIV*), al vanidoso cuervo (*El Conde Lucanor V*), al ambicioso rey (*El Conde Lucanor XX*) y al obsesivo monarca (*El Conde Lucanor XXXII*).

⁴³ Ya sea ésta sancionadora, correctiva, tranquilizadora, reprobatoria, condenatoria o escarcedora, como he mencionado en los respectivos relatos.

traídos o cuadriculados, la risa se transforma en un gesto social orientado a perturbar, cuando menos, al personaje irrisorio.⁴⁴

Podríamos, entonces, concebir los *exempla* de nuestro corpus como pequeñas comedias de uno o dos actos, cuyo objetivo es corregir las costumbres representando los errores, vicios o excentricidades del ser humano —como ocurre en la comedia clásica.

REFERENCIAS

- ABRIL, Gonzalo, “Comicidad y humor”, *La Balsa de Medusa* 10-11, 1989, 13-22. <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/comicidad_humor.pdf> [fecha de consulta: 11 de diciembre de 2008].
- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974.
- BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.
- , *Introducción a la metafísica. La risa*, México, Porrúa, 1986.
- CÁNDANO, Graciela, “El Medioevo: ¿época de seriedad y austeridad?”, *Anuario de Letras*, vol. XLI, 2003, 85-110.
- , *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Bitácora de Retórica, 7).
- , *Estructura, desarrollo y función de las colecciones de ‘exempla’ en la España del siglo XIII*, México, Universidad Nacional

⁴⁴ “El proceso de la comicidad es el de un mal que concita su propio remedio: el de una vacuna social. La noción de ‘daño limitado’ es común a la teoría aristotélica de la vituperación cómica y a la bergsoniana de la superposición de lo mecánico sobre lo vivo: en ambos casos una pequeña cantidad de mal (sea fealdad o rigidez) provoca la explosión del gozo (sea catártico o correctivo). La comicidad es un procedimiento paradójico que involucra detrimento y reparación, castigo y premio. Es por ello una expresión privilegiada del paradojismo inherente a toda forma de sociabilidad” (Abril, “Comicidad y humor”).

- Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Colección de Bolsillo, 13).
- The Century Cyclopaedia of Names*, New York, The Century Co., 1903.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1975 (Lengua y estudios literarios).
- CHUAQUI, Carmen, *El texto escénico de Del ‘Las ranas’ de Aristófanes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996 (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 43).
- DEYERMOND, Alan, *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1973.
- FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Buenos Aires, Amorrotu, 1979.
- GOLDBERG, Harriet, “Sexual Humor in Misogynist Medieval *Exempla*”, en *Women in Hispanic Literature*, Beth Miller (ed.), Los Angeles, University of California Press, 1983, 67-83.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996 (Nuestros Clásicos, 79).
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1973.
- JANKO, Richard, *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- Juan Manuel, don, *El Conde Lucanor*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 1971 (Clásicos Castalia, 9).
- KELLER, J. E., *Motif-Index of Medieval Spanish Exempla*, Knoxville, Tennessee, University Tennessee Press, 1949.
- LACARRA, María Jesús, “Elementos cómicos en los cuentos medievales castellanos”, *Tigre 6* (Centre d’études et de recherches hispaniques), Grenoble, Université Stendhal, 1991, 31-47.
- , *Pedro Alfonso*, Zaragoza, Diputación General de Aragón. Departamento de Cultura y Educación, 1991 (Los aragoneses, 3).
- , “Cuento medieval y cuento oral: ‘La triple tasa’ (AT 1661)”, *Garoza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 5, 2005, 119-138 <<http://webs.ono.com/garoza/G5lacarra.htm>> [fecha de consulta: 11 diciembre de 2008].
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1979.

- LÓPEZ MORALES, Humberto, *Historia de la literatura medieval española I*, Madrid, Hispanova de Ediciones, 1974.
- MALDONADO ARENAS, Luis, *Religiosidad popular. Nostalgia de lo mágico*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1975.
- MÉNARD, Philippe, *Les fabliaux. Contes à rire du moyen âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983 (Littératures Modernes).
- MENDOZA RAMOS, María del Pilar, “La función de la risa en los *fabliaux*, el *Libro de buen amor* y *El conde Lucanor*”, en *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 2006, 75-85.
- Pedro Alfonso, *Disciplina Clericalis*, Ma. Jesús Lacarra y Esperanza Ducay (eds.), Zaragoza, Guara Editorial, 1980.
- Sendebar, María Jesús Lacarra (ed.), Madrid, Cátedra, 1989.
- VIVEROS, Germán, “Introducción” a Plauto, *Comedias I*, Germán Viveros (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1986 (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).
- ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz*, Madrid, Cátedra, 1989.