

EL HUMOR EN LA LITERATURA MEDIEVAL ESPAÑOLA

Vilma Haydée Arovich de Bogado

La presente conferencia no pretende formular ni demostrar hipótesis alguna, dado que está destinada a público en general, es sólo una recorrida por ejemplos de la literatura española medieval en los cuales aparece el humor. La organizaré en tres apartados: en el primero, señalaré que el humor se manifiesta en formas discursivas que utilizan tanto los recursos más simples como una compleja elaboración; en el segundo, observaré la presencia del humor en géneros como la épica en los cuales tradicionalmente no tiene cabida, así como en otros, como el teatro de pastores, que cuentan con un receptor preparado y predispuesto para enfrentarse con manifestaciones humorísticas; por último, indicaré cómo el humor a veces se adueña del texto todo y en otras oportunidades aparece sólo en breves fragmentos.

1. Un ejemplo de humor que se logra a partir de la simple reiteración de un monosílabo y del efecto fonético de palatalización de la nasal lo tenemos en una composición lírica del siglo XV:

*Ño, ño, ño, ño, ño, ño,
ño, ño, ño, que ño, que ño.
Que ño quiero estar en casa,
ño me pagan mi soldada.
Ño, ño, ño, que ño, que ño.
No me pagan mi soldada,
ño tengo sayo ni saya.
Ño, ño, ño, que ño, que ño.
(Po. crítica, p. 341)*

Indudablemente el humor surge en un contexto adecuado en el cual el receptor comprende que con el efecto fonético de la palatalización se ridiculiza el modo de hablar del pastor, arquetipo representativo del ignorante y del cristiano viejo. En esta circunstancia, la composición adquiere connotaciones de crítica social.

Contrariamente a lo que ocurre en el ejemplo anterior, encontramos en el siglo XIV un fragmento del **Libro de Buen Amor** en el cual el humor surge de una trabajada elaboración del discurso que juega con el doble significado, producto de mezclar lo sagrado y lo profano, y con el complejo de asociaciones que desencadenan las expresiones latinas extraídas de los salmos:

*374. Rezas las oras muy bien conos garçones golhines,
cum his quie oderunt pacem, fasta que el salterio afines;
dizes: "ecce quam bonum" con sonajas e bacines;
"in noctibus extollite", después que vas a matines.*

375. *Do la tu amiga mora comienzas a levarar,
"Domine labia mea" en alta boz a cantar;
primo dierum omnium: los estrumentos tocar;
nostras preces ut audiat, e fázesla despertar.*
(LBA)

Las coplas transcritas, que apelan a un selecto grupo de receptores, tienden a provocar la explosión de la risa recurriendo a la parodia sacra y a las groserías blasfematorias, recurrentes en la literatura carnavalesca.

Otro ejemplo de **Libro de Buen Amor** en el cual también se juega con el doble significado de los vocablos, interpretados éstos tanto en un nivel sagrado como en un nivel profano, es el que registramos en la copla 121, luego del zéjel que dedica a Cruz; en este caso el antropónimo designa tanto al personaje como al símbolo de la cristiandad. Asimismo, "el mal de la cruzada" alude, en la época de las Cruzadas, a las enfermedades, generalmente venéreas, con que regresaban los caballeros:

121. *Quando la "Cruz" veía, yo siempre me omillava,
santiguávame a ella doquier que la fallava;
el compañón de cerca en la "Cruz" adorava;
del "mal de la Cruzada" yo no me reguardava.*
(LBA)

También en el **Libro de Buen Amor**, el debate carnavalesco que suprime las diferencias jerárquicas aparece en el pasaje de la disputa que mantienen griegos y romanos:

52. *Fuéronse a un vellaco, muy grande e muy ardit;
dixiéronle: "Nos avemos con griegos nuestro combit
para desputar por señas; lo que tú quiesieres pit,
e dártelo emos nos: escúsanos d'esta lit"*
53. *Vestiéronle muy ricos paños de gran valia
como si fues dotor ena filosofía;
subió en alta cátedra, dixo con bavoquia:
"D'oy más vengan los griegos con toda su porfia."*
54. *Vino aí un griego, dotor muy esmerado,
escogido de griegos, entre todos loado;
sobió en otra cátedra, todo el pueblo juntado,
començaron sus signos como era tratado.*
55. *El griego se levantó, sossegado, de vagar,
e mostró sólo un dedo que está cerca el pulgar,
y luego se assentó en esse mismo lugar;
levantóse el ribald, bravo, e de mal pagar.*
56. *Tres dedos luego mostró fazia el griego tendidos:
el pulgar con otros dos que con él son contenidos,
en manera de arpón, los otros dos encogidos;*

assentóse luego el necio catando los sus vestido;
 57. *levantóse el griego, tendió la palma llana*
e assentóse luego con su memoria sana:
levantóse el vellaco con fantasia vana,
mostró puño cerrado: de porfia ha gana.
 58. *A todos los de Gracia dixo el sabio griego*
“Merecen los romanos las leis, non gelas niego.”
Levantáronse todos en paz e en assussiego:
grand onra ovo Roma por un vil andariego.
 59. *Preguntaron al griego qué fue lo que dixiera*
por signos al romano e qué le respondiera.
Diz: “Yo l’ dix que es un Dios e l’ romano que era
uno en tres personas, e tal señal feziera.
 60. *Yo dix e luego que era todo a la su voluntat;*
respondió que en su poder tenié el mundo e diz verdat.
Desque vi que entendién e creyén la Trinidad.
entendí que merecién de leyes certenidat.”
 61. *Preguntaron al vellaco cuál fuera el su antojo;*
diz: “Dixom’ que con su dedo que m’ quebrantaría el ojo;
d’ esto ove grand pesar e tomé grande enojo,
e respondíle con saña, con ira e con cordojo
 62. *que yo le quebrantaría delante todas las gentes,*
con dos dedos los dos ojos, e con el pulgar los dientes;
dixome luego, en pos esto, que l’ parasse mientes,
que me darié grand palmáda en los oídos reteñientes;
 63. *Yo l’ respondí que l’ daría a él una tal puñada*
que en tiempo de su vida nunca la viesse vengada;
desque vio que la pelea tenié mal aparejada
dexóse de amenazar do non gelo precian nada.”
 64. *Por esto la pastraña diz, de la vieja ardidada:*
“non ha mala palabra si no es a mal tenida.”;
 (LBA)

La contienda en la plaza pública en esre ejemplo se resalta la multiplicidad semántica de un mismo significante y la arbitrariedad del signo. Se recurre para ello a la disputa entre un necio que se ufana de su rica vestimenta y un sabio destacado, y se confrontan ambas perspectivas. Se contrapone asimismo la riqueza exterior, de la apariencia, con la estrechez intelectual en el ribaldo.

2. La literatura canónica fortalece y legitima las diferencia, por eso no existe en los cantares épicos mucho espacio para el humor. No obstante ello, en el **Cantar de Mio Cid** advertimos episodios en los cuales se utiliza el humor como recurso para ridiculizar a los

personajes carentes de valores en un contexto ejemplarizante. El humor se logra a través de diversos mecanismos y con él se introduce variedad y contraste en el conjunto de la obra.

Uno de esos episodios del **Cantar de Mio Cid**, siglo XII, es el de las arcas de arena en el cual se duplica a los personajes que efectúan el préstamo con la presentación simétrica de las acciones: los dos actúan a la vez como si uno fuera el espejo del otro; esta duplicación se refuerza con el adjetivo *amos* que se reitera nueve veces:

*Rachel e Vidas en uno estavan amos,
en cuenta de sus averes, de los que avién ganados.
Llegó Martín Antolínez a quisa de membrado:
-¿O sodes, Rachel e Vidas, los mios amigos caros?
En poridad fablar querria con amos.-
Non lo deterdan, todos tres se apartaron.
-Rachel e Vidas, amos me dat las manos,
que non medescubrades a moros nin a cristianos,
por siempre vos faré ricos, que non seades menguados.
(CMC, T. 9)*

En Raquel y Vidas se ridiculiza la avidez que degrada al personaje hasta convertirlo en una figura entremesil.

Otro episodio del **Cantar de Mio Cid** en el cual se recurre al humor para degradar a los personajes es el que corresponde a la aparición del león:

*En Valencia séi mio Cid con todos los sos,
con él amos sus yernos, los ifantes de Carrión.
Yaziés ' en un escaño, durmié el Campeador;
mala sobrevienta sabed que les cuntió:
saliós ' de la red e desattós ' el león.
En grant miedo se vieron por medio de la cort;
embraçan los mantos los del Campeador
e cercan el escaño e fincan sobre so señor;
Ferrán Gonçalez*
*non vio allí dó s 'alçasse, nin cámara abierta nin torre,
metiós ' so l 'escaño, tanto ovo el pavor;
Diego Gonçález por la puerta salió
diziendo de la boca: - ¡Non veré Carrión!-
Tras una viga lagar metiós ' con gran pavor,
el manto e el brial todo suzio lo sacó.
En esto despertó el que en buen ora nació,
vio cercado el escaño de sus buenos varones:
-¿Qué 's esto, mesnadas, o qué queredes vós?-*

*-¡Ya señor ondrado, rebata nos dio el león!-
Mio Cid fincó el cobdo, en pie se levantó,
el manto trae al cuello e adeliñó pora 'l león;
el león, cuando lo vio, así envergonçó*

*.....
Mio Cid por sos yernos demandó e no los falló;
maguer los están llamando, nonguno non responde.
Cuando los fallaron, ellos vinieron así sin color.*

(CMC, T 112)

En esta oportunidad se ridiculiza a los antagonistas y a través de ellos a la alta nobleza castellana exagerando el temor que se adueña de los infantes ante la aparición de la fiera. Se duplica al personaje pero la actuación de uno no resulta un calco de la del otro; ambos reaccionan cobardemente pero en forma individual. El temor se manifiesta en la espontánea actitud de esconderse debajo del escaño, uno, y detrás de la viga, el otro; en los gestos, e inclusive en la incorporación de elementos escatológicos. Para resaltarla, se distribuye la materia poética de modo tal que se la contrasta con el dominio que el Cid posee sobre la bestia.

Otros dos personajes de la alta nobleza se ridiculizan en el **Cantar de Mio Cid**; uno es el conde de Barcelona y el otro es Asur González. En el primero, se pone de relevancia la actitud infantil de negarse a comer porque ha sido vencido por los “malcalçados” cidianos (v.1023) y la desconfianza que tiene de que el Cid cumpla su palabra de dejarlo en libertad si prueba bocado; en este caso, a más de recurrir a la exageración de los gestos se introduce un juego de palabras “comed conde” (v1025; el juego de palabras es más evidente en la lectura pidalina “comed comde”).

Al otro, se lo retrata ebrio, arrastrando el brial de armiño (v.3374) y con la cara enrojecida por el alcohol (v.3375).

*Asur Gonçález entrava por el palacio,
manto armiño e un brial rastrando,
vermejo viene, ca era almorzado,
en lo que fabló avié poco recabdo*

(CMC T. 147)

En todos los ejemplos del **Cantar de Mio Cid** que hemos propuesto se hace referencia al cuerpo y a la fisiología en función de la degradación humorística de los personajes.

Otra composición cuyo carácter no es humorístico pero que apela al humor como recurso en algunos fragmentos breves es la **Danza General de la Muerte**, del siglo XV; podemos ejemplificar con el parlamento del labrador que se resiste a ser incorporado a la danza y se excusa manifestando que, como rústico que es, no sabe danzar. La excusa resulta sumamente endeble y desproporcionada ante la fuerza del llamado que no se puede rehusar. Del contraste surge la burla cruel:

*Dize el labrador:
¿Cómo conviene dançar al villano*

*que nunca la mano sacó de la reja?
 Busca si te plaze quien dançe liviano;
 dexame, muerte, con otro trebeja,
 ca yo como tocino e a vezes oveja,
 e es mi ofiçio, trabajo e afân
 arando las tierras para sembrar pan;
 por ende, non curo de oír tu conseja.
 (Po.cítica, p.59)*

3. En los anteriores ejemplos del **Cantar de Mio Cid** y de la **Danza General de la Muerte** advertíamos que algunos textos de carácter no jocoso recurrían al humor como recurso en algunos fragmentos. También nos encontramos con obras hispánicas medievales en las que las diferentes manifestaciones del humor son el eje constructor de la composición; tal el caso del **Libro de Buen Amor** al que ya hemos recurrido como material de ejemplificación, de algunas obras teatrales de pastores como el **Auto del Repelón** de Juan del Encina en el siglo XV, y de **La Celestina**, también del siglo XV, cuyo discurso e intriga han sido concebidos como una gran estructura basada en el amargo humor de la ironía.

El “mayor galardón” que promete Melibea a Calisto si persevera en su cortejo al iniciarse el Aucto I, se cumple más adelante aunque, ni ella misma sospechaba siquiera que la recompensa sería la muerte.

Es irónico que Celestina trabaje para conseguir una retribución y que sea ésta el motivo que provoque su muerte.

Las palabras de Elicia a Sempronio en el Aucto I, deseándole la muerte a manos de sus enemigos y a raíz de crímenes dignos, se cargan de ironía anticipatoria cuando en el Aucto XIII tal deseo se cumple cabalmente.

Los diferentes tipos de ironía (verbal, de hechos y situaciones, anticipatoria, trágica) atisban en el Aucto I de **La Celestina** y se desarrollan a lo largo de la obra de modo tal que al concluir la lectura se completa la visión, también irónica, que el autor posee del mundo.

La riqueza humorística de **La Celestina** no puede dejar de lado el grotesco que reúne la vejez y la exaltación de las fuerzas engendradoras de la juventud en el Aucto VII cuando Celestina presencia el encuentro sexual de Pármeno y Areúsa:

Are.- ¡Ay, señor mío! No me trates de tal manera; ten mesura por cortesía; mira las canas de aquella vieja honrrada que están presentes; quitate alla, que no soy de aquellas que piensas; no soy de las que publicamente estan a vender sus cuerpos por dinero. Assi goze de mi, de casa me salga, si, hasta que Celestina mi tia sea yda, a mi ropa tocas.

Cel.- ¿Que es esto, Areusa? ¿Que son estas estrañezas y esquiuidad, estas nouedades y retraymiento? Parece, hija, que no se yo que cosa es esto, que nunca vi estar vn hombre con vna muger juntos, y que jamas passe por ello, ni goze lo que gozas, y que no se lo que passan y lo que dizen y hazen. ¡Guay de quien tal oye como yo! ...

(Cel. 147)

A través de los ejemplos que ilustran el humor en textos españoles medievales, me parece que podemos apreciar una actitud que trasciende el mero solaz pasajero y apunta a cuestionar profundamente el orden establecido.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Cándido Ayllón, **La perspectiva irónica de Fernando de Rojas**, Madrid, Porrúa Turanzas, 1984.

Mijail Bajtin, **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais**, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Edmund De Chasca, **El arte juglaresco en el *Cantar de Mio Cid***, Madrid, Gredos, 1972.

Kenneth R. Scholberg, **Sátira e invectiva en la España medieval**, Madrid, Gredos, 1971.

Textos

CMC=**Cantar de Mio Cid**, edición de Alberto Montaner, estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1993.

LBA=Juan Ruiz, **Libro de Buen Amor**, edición crítica de Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1973.

Po.critica=**Poesía crítica y satírica del siglo XV**, edición de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Castalia, 1981.

Cel.=**Tragicomedia de Calisto y Melibea, libro también llamado La Celestina**, edición crítica por M. Criado De Val y G.D.Trotter, Madrid, CSIC, 1984.