

***Nullum enim animal ridet nisi solus homo.***  
**Breves notas sobre la risa, de la época clásica  
al siglo XVII**

***Nullum enim animal ridet nisi solus homo.***  
**Brief Notes on Laughter, from the Classical  
Period to the 17th Century**

ANTONIO CORTIJO OCAÑA  
University of California, Santa Barbara  
cortijo@spanport.ucsb.edu  
ORCID: 0000-0003-3918-0523

**RESUMEN**

La risa y lo ridículo han ocupado categorías discursivas y gnoseológicas en el mundo occidental. La risa como escape y la risa como crítica y protesta nos permiten trazar el panorama del uso de lo risible en las letras medievales y del temprano renacimiento.

**PALABRAS CLAVE:** Risa, *ridiculum*, crítica, escape.

**ABSTRACT**

Laughter and the ridiculous have been discursive and gnoseological categories in the western world. The concepts of laughter as escape and as criticism / protest will allow us to draw an overview of the the use of risibilem in medieval and early modern letters.

**KEYWORDS:** Laughter, *ridiculum*, criticism, escape.

FECHA DE RECEPCIÓN: 20 de julio de 2023  
FECHA DE ACEPTACIÓN: 30 de octubre de 2023

El tema de lo risible, burlesco y paródico ha dado ya lugar a ríos de tinta y pareciera de más que atrevidos el querer aportar algo al tema a día de hoy. En lo que sigue nos centraremos en una visión panorámica que aborde desde la época clásica al renacer de la misma en la temprana modernidad, revisando algunos hitos teóricos y/o literarios y dando énfasis a algunos autores quizá menos conocidos. Prestaremos atención también a ese último eslabón en la comunicación literaria, la audiencia, que determina el horizonte de expectativas en la producción textual y sin el cual el estudio de la risa resultaría a todas luces cojo.

El gozo y la alegría están relacionados con lo risible. *Hilaridad* aparece definida en la RAE como “expresión tranquila y plácida del gozo y satisfacción del ánimo”, amén de como “risa y algazara que excita en una reunión lo que se ve o se oye”, igual que la risa se define como “movimiento de la boca y otras partes del rostro que demuestra alegría”. La risa, manifestación de la hilaridad con relación a algo que es materia risible, es decir lo *ridiculus*, podría analizarse como un tema secundario en los estudios literarios o hasta antropológicos. Sin embargo, una simple mirada a la literatura medieval, e incluso la clásica, nos obligaría a ser más cautos al respecto. Desde el análisis de lo carnavalesco en el mundo de la literatura-antropología (Bajtín, *La cultura popular*; Caro Baroja, *El carnaval*) hasta los estudios sobre la risa en primates (aparentemente los chimpancés, gorilas y orangutanes llevan riendo 10 millones de años, Dávila *et al.*, “Reconstructing the Evolution”), pasando por los mecanismos neuronales de la misma (Panksepp, “The Riddle of Laughter”), podríamos llegar a una pregunta medieval de mayor transcendencia de lo esperado: ¿se ríe Cristo? Aunque las funciones neurológicas que permiten la risa indican que su evolución debió producirse temprano en el mundo de los mamíferos, la simple biología (o la neurociencia, claro, que nos indica que la risa se asocia con la activación de la corteza prefrontal ventromedial que produce las endorfinas) no nos permite dar cuenta de la risa en su imbricación cultural y social. La risa como mecanismo de generación de emociones necesarias para la supervivencia se conecta sin duda con la función terapéutica de la misma, que mejora el sistema inmunológico y produce endorfinas responsables de la reducción del dolor (Mora-Ripoll, “The Therapeutic Value”).

El poder de la risa y lo risible en la Edad Media nos llevaría a mencionar el humor de la comedia humanística de ámbito francés a las cantigas de escarnio y maldecir, pasando por los *fabliaux*, los goliardos, Boccaccio y los *novellieri*, los locos de amor de la novela sentimental o la sátira menipea. Quizá incluso pudiera todo caber dentro de un epígrafe genérico que se titulase *ridendum dicere verum*. De hecho, desde el comienzo mismo de la Edad Media, un autor

como Boecio, la autoridad máxima medieval, ya dedicaba amplísimo espacio a la condición *risibilis* del hombre en su *Isagoge*, diciendo cosas del tenor de las siguientes:

Nullum enim animal ridet nisi solus homo. Quare, cum quaedam caelestium potestatum animalia rationabilia sint, eorum tamen proprium risibile non est, quoniam non rident. Recte igitur risibile solius hominis proprium praedicatur. [...] Unde quia hominis species sola est quae ridet, risibile homini proprie et singulariter aptatur.

Así pues, entre todos los animales, solo al hombre le es propio el reír. Y aunque otras criaturas celestiales son racionales, no tienen, sin embargo, la capacidad de la risa (“Quare, cum quaedam caelestium potestatum animalia rationabilia sint, eorum tamen proprium risibile non est, quoniam non rident”). Esta capacidad de reírse, de acuerdo a la conceptualización griega, se relaciona con el dios de la crítica y la sátira, que utiliza la risa, la burla y la ironía (que van así aparejadas) para zaherir. Es Momo (Μῶμος), hijo de la Noche, a quien incluso se juzga nada menos que responsable de la guerra de Troya. Aunque son varias las menciones al mismo y presentan un origen y significado diverso, suele resaltarse su aparición en una de fábulas de Esopo (518), donde tiene que juzgar las producciones de tres dioses, Zeus, Atenea y Poseidón, un hombre, una casa y un toro respectivamente, a las que encuentra faltas y problemas que despiertan su crítica mordaz y su burla (ver también Ateneo, *Deipnosophistas* 15.50, y Aristóteles, *De partibus animalium*, 3.2). Parece que con Momo puede verse su similitud con la función y significado de la sátira en el mundo teatral griego, donde la risa tiene una función catártica asociada a la liberación de la tensión y la reducción de la seriedad. En los siglos xv y xvi, de la mano de León Battista Alberti (*Momus sive De principe*), Erasmo y especialmente la sátira lucianesca, Momo viene a representar la idea de la *crítica* por excelencia precisamente con su actitud carnavalesca de liberación de las restricciones sociales. Se cierra así un círculo que, partiendo de Grecia, reaparece en el siglo xvi y asocia la risa al poder del humor para realizar crítica social en un contexto carnavalesco de transgresión permitida. En este sentido Momo puede asociarse también a la figura de Baubó (Βαυβώ), la diosa vagina, una figura griega de vieja risueña y lasciva que suele aparecer relacionada con los misterios eleusinos donde cumple la función, una vez más, de relajar la tensión emocional generada en los mismos. Es la risa religiosa que acompaña los mitos de Deméter y Dionisio, *philogelotes* o “amantes de la risa”, que intentan liberar lo irracional de la chaqueta constrictiva de la lógica, la moralidad e incluso la razón.

La risa aparece también en el mundo clásico asociada especialmente a la comedia y a la transgresión de la sátira, en una línea que va de Aristófanes a Bión, Menipo y los filósofos cínicos y Luciano de Samosata. Para Quintiliano (*Institutiones*, X, 1, 9), pensando en Horacio, Persio, Juvenal y sobre todo Marcial, “satura quidem tota nostra est”, con su énfasis en la blasfemia, la exageración y la parodia. Luciano, el maestro de la risa y la sátira picante de la segunda sofística, queda definido precisamente como βλάσφημος ἢ δύσφημος, ἢ ἄθεος εἰπεῖν μᾶλλον, “blasfemo o difamador, ateo diríamos mejor”. Es precisamente esta blasfemia dotada de irreverencia religiosa el modo como se introduce la risa (γέλως) liberadora y crítica dentro del contexto teatral de la reflexión sobre lo que se considera más sagrado y relevante en la identificación social del pueblo griego. Tras el *crescendo* casi angustioso que supone el cenit climático de la tragedia, unido a la seriedad del tema, la sátira permite volver a la realidad mediante la crítica social, todo dentro de un momento en que se suspenden las convenciones del orden y se permite la transgresión (Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*).

Avanzando de la época clásica a la medieval, el mundo del medievo es heredero de estas concepciones ya arriba mencionadas, añadiendo a ellas las que aporta la cultura cristiana. Podemos aquí recordar la genial reconstrucción que hace Umberto Eco en *Il nombre della rosa* del problema de la risa en esta época. ¿Se rió alguna vez Cristo? Guillermo de Baskerville no ve problema en la risa, que para él representa una actitud crítica que abre el camino a vías de interpretación y cuestionamiento, mientras Juan de Burgos afirma que no; de hecho el segundo volumen de la *Poética* de Aristóteles, el filósofo ateo y materialista, que él ha encontrado en la biblioteca de su monasterio, no es, según piensa el monje hispano, sino una afrenta contra la religión y contra Dios, porque introduce la duda sobre su existencia. La risa, así, parece ser reflejo de una actitud no tanto burlesca o desenfadada sin más, sino revolucionaria por cuanto puede atentar contra el orden establecido al introducir su cuestionamiento.

El que ríe no cree en aquello de lo que ríe, pero tampoco lo odia. Por tanto, reírse del mal significa no estar dispuesto a combatirlo, y reírse del bien significa desconocer la fuerza del bien, que se difunde por sí solo [...] Porque Dios es terquedad y fanatismo, lo opuesto al humor. (*El nombre de la rosa*, 161)

La risa, en una palabra, es problemática moralmente y atenta contra el autocontrol y la moderación, desiderátum tanto para griegos como para cristianos, a través de los estoicos. Aunque en los Evangelios nunca se nos

dice que Cristo riera, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento la risa aparece en ocasiones. Así, el *Eclesiastés* reconoce el valor de la risa como parte de la vida (“tempus flendi et tempus ridendi”, hay tiempo para reír y tiempo para llorar); el Salmo 2:4 dice que Dios se reirá y mofará en el cielo de los reyes y príncipes que conspiran contra Él (“qui habitat in caelis ridet, / Dominus illudit eis”); y entre las bienaventuranzas encontramos la que reza “beati qui nunc fletis, quia ridebitis” (Lc 6:21), bienaventurados los que ahora lloráis porque luego reiréis.

La risa, planteada en términos cristianos, puede resultar peligrosísima como categoría gnoseológica y como categoría social. El loco ejerce su *insipientia* y *paranoia* a través de la risa alocada que puede llevarle incluso a afirmar (“dixit insipiens in corde suo”): *non est deus* (Dios no existe), como nos recuerda el Salmo 52. De la risa a la negación de Cristo, podríamos resumir. De la risa a la duda a través de la irreverencia y la reducción de lo sagrado a categoría risible/cuestionable. Si tenemos en mente las palabras de Bajtín sobre la cultura popular frente a la oficial y el valor del Carnaval, quizá Juan de Burgos no andara desencaminado:

A diferencia de la fiesta oficial, 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 y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto. (Bajtín, *La cultura popular*, 9)

En paralelo a esta visión de la risa como atentatoria contra el orden y fomentadora del caos, en el *Eclesiástico* (*De sapiente et insipiente*) se nos ofrece una dicotomía entre el sabio y el ignorante, el cuerdo y el loco, en función de su actitud ante la risa. El consejo del sabio, se nos dice, es fuente de vida perpetua (21:16); el loco, como imprudente y falto de medida, se carcajea en voz alta mientras el sabio apenas sonríe en silencio (“fatuus in risu exaltat vocem suam; / vir autem sapiens vix tacite ridebit”, 21:23).

Parece que, de acuerdo a lo que llevamos dicho, se va delineando una doble visión de la risa como una válvula de escape sin mayor trascendencia o como un posible ataque contra la homogeneidad del colectivo y contra el dogma y la jerarquía de lo establecido, como si se estableciera una dicotomía entre orden y caos. La primera insiste en el aspecto biológico de la misma y remite al hombre como animal riente, ya postulada por Aristóteles y con el refrendo posterior de la literatura médica de Galeno (aunque con el rechazo de Lactancio en sus *Div. Inst.* III, 10, 2). Es la que recoge Boecio a comienzos

de la Edad Media y hemos indicado arriba. Cicerón en su *De oratore* II, 58-59 (quizá derivado de un famoso *Tractatus Coislinianus* que resumía el segundo libro, perdido, de la *Poética* de Aristóteles) ya se hacía eco de ella cuando decía que correspondía a Demócrito hablar de esta risa convulsiva, casi animalística, que convulsiona el rostro, las venas, la cara, los ojos del hombre, aunque a él le interesa el uso que el orador hace de lo cómico y la risa como portadores de significado. Pero además de este aspecto *biológico* de la risa, la segunda visión la cotextualiza socialmente. En este sentido, Cicerón dice que “mitiga y relaja la tristeza y la gravedad y a menudo deshace con un chiste o con la risa la fuerza de palabras ofensivas que no se pueden deshacer fácilmente mediante argumentos” (58, 236).<sup>1</sup> Aristóteles había hablado también de ello al indicar en su *Ética a Nicómaco* que la risa puede conllevar el poder de la crítica y el reproche, demostrando de esta manera una especie de superioridad desdeñosa por parte de quien se ríe. Es, en definitiva, la oposición entre cuerpo y mente, entre *natura* y *cultura* de la que se servirá en gran parte la literatura humorística medieval para realzar la divergencia entre los mundos bajo y alto de la oralidad y la escritura. La risa libera y ayuda a la aceptación de la constricción social, habida cuenta que se permita reírse de ello en los momentos y maneras que se prescriban para ello, ya sea en el Carnaval, ya sea en determinados contextos. Y aun nos cabría preguntarnos si quien así se ríe utiliza la risa como escape temporal o si lo hace con el propósito claro de zaherir y criticar. La risa, así, bien puede reflejar la postura de quien se siente superior porque critica, bien puede manifestar la de quien quiere simplemente proporcionar una válvula de escape a la constricción, de la que es consciente que no puede liberarse ni lo intenta.

Siguiendo con el contexto medieval, es precisamente de la mano de lo popular y de Baudó que la risa obscena entra en la literatura del medievo como una parte muy frecuente de lo *ridículo* (de aquello que mueve a risa). Se trata de la sexualidad desbordante y transgresora, a menudo con un ímpetu puramente biológico, de los *fabliaux* y la poesía goliárdica, de la broma escarneadora a costa de la sexualidad de las *cantigas de escarnio* en la lírica portuguesa o

<sup>1</sup> “Locus autem et regio quasi ridiculi - nam id proxime quaeritur - turpitudine et deformitate - quadam continetur; haec enim ridentur vel sola vel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter. Est autem, ut ad illud tertium veniam, est plane oratoris movere risum; vel quod ipsa hilaritas benevolentiam conciliat ei, per quem excitata est; vel quod admirantur omnes acumen uno saepe in verbo positum maxime respondentis, non numquam etiam lacescentis; vel quod frangit adversarium, quod impedit, quod elevat, quod deterret, quod refutat; vel quod ipsum oratorem politum esse hominem significat, quod eruditum, quod urbanum, maxime quod tristitiam ac severitatem mitigat et relaxat odiosasque res saepe, quas argumentis dilui non facile est, ioco risuque dissolvit.”

el *Cancionero de Baena*, de la sexualidad desenfadada del *Libro de Buen Amor* y sus serranas, de las historias subidas de tono de Boccaccio o las *Trecento novelle*, de la desvergonzonaría de la *Carajicomedia* y el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*. Es una sexualidad que a menudo sonroja, que hacía a Menéndez Pelayo (junto a Usoz de los Ríos) rechazar esta literatura como inmoral o editarla con numerosos puntos suspensivos en maniobra de elipsis puritana. Es una sexualidad risueña que se esconde bajo la corriente de lo no oficial y lo bajo, a menudo con un sedicente marchamo de ser “popular”, aunque nunca sabemos a ciencia cierta el prisma culto a través del cual se nos ofrece y distorsiona. Asimismo, que la sexualidad en Boccaccio aparezca con frecuencia asociada al estamento clerical, como es el caso en ocasiones en el *Libro de Buen Amor*, ha llevado a muchos a postular que nos las habemos con literatura crítica, o literatura que critica. Para otros, sin embargo, no estamos ante textos que cuestionen el *status quo*, ni mucho menos, sino ante textos que quieren introducir la risa del *skōmma* (insulto) más que la del *loidorēma* (reproche), como distinguía Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*. Así, en un ambiente como el universitario de la Salamanca finisecular tiene cabida la risa franca pero intelectual del *Tratado de cómo al omne es nesçesario amar* y la de la Baudó hispana, Celestina, cuando esta pone en evidencia a los *locos de amor*, Calixto y Melibea, a quienes más que un inocente Eros alado guía una sexualidad incontinente. Estos amantes *insipientes*, según pareciera poder leerse la obra, en nada pecan, por trágicas que sean las consecuencias de sus acciones, pues no hacen sino seguir el *dictum* de la naturaleza, al decir de Aristóteles, que guía el mundo por el principio de “juntarse con fembra placentera”. Pero claro está que en la obra la risa de lo cómico cede al llanto de lo trágico, y la normalidad de la *naturaleza* debe dar paso a la reflexión de la *cultura*, haciendo entonces que la risa se transforme en llanto, o haciendo que la risa sea portadora de crítica y no solo de júbilo, hilaridad o alegría desenfadada. Y ello, por descontado, solo desde las aulas letradísimas de la Salamanca finisecular se podría entender todo este juego de cultismos y guiños al auditorio.

Esta conexión de la risa con la crítica se ha sospechado también en textos donde la burla usa como referente el mundo sacro de la religión, que aparece ya desde los textos irreverentes de los goliardos o incluso parte del *risus*.<sup>2</sup> Sin embargo, no hay nada de crítica en esta manifestación, que en último término refiere al papel de la sátira (religiosa) dentro de la liturgia que era la

<sup>2</sup> La crítica señala que la primera manifestación de una parodia de los dioses aparece en la literatura sumeria en la obra titulada *Ninurta y la tortuga* (II o milenio II a.C.) (The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature, <<https://etcsl.orinst.ox.ac.uk/section1/tr163.htm>>).

tragedia griega. No se olvide que estas obras se representaban en el ámbito de una celebración eminentemente religioso-sacra, no simplemente festiva (Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*). La parodia sagrada aparece con mucha frecuencia en la novelística sentimental castellana, en la que resalta el caso de Leriano como mártir de amor, a quien de modo irreverente se parangona al Cristo crucificado de la Pasión. Bajtín mencionaba como poco comprendido este fenómeno, e indicaba que cabía dentro de la que se denomina “risa pascual” o de “Navidad”, con casos de liturgias paródicas de borrachos o jugadores, padrenuestros y avemarías burlescos. A esta nómina pueden añadirse ejemplos de otros subgéneros, entre los que cabría mencionar el caso de los testamentos burlescos, como el *Testamento de Garci Sánchez de Badajoz* o el *Testamento de amores* de Pedro de Urrea, con el precedente del famoso *Le Grand Testament* de François Villon. En los mundos castellano y luso, por supuesto, vendrán también a la mente los casos de los pastores bobos de villancicos de los Gil Vicente o Juan del Encina, que se mofan (sin saberlo y en su crasa ignorancia) de motivos religiosos serios y aparecen en un comienzo asociados al momento de la Navidad. Ello se produce sobremanera en el ámbito salmantino de la casa de Alba y sus tipos y esquemas enlazarán a la postre con el género de la afamada comedia burlesca del siglo xvii (ahora en el contexto de las Carnestolendas), todos ellos producidos desde el ámbito más cortesano imaginable de las cortes reales y nobiliarias, lo que elimina toda posibilidad de ver estos textos como críticos.

La risa puede también dar lugar a consideraciones ético-filosóficas que la alejan de la visión de la misma como biológica o simplemente social/crítica. Ahora se trata de la risa aplicada a la condición personal del ser humano que para lograr su *felicidad* debiera buscar la *euthymia* sin llegar a la *euphoria*. Es la que recogía la RAE, como mostrábamos al comienzo de estas páginas, en su definición de la hilaridad como “expresión tranquila y plácida del gozo y satisfacción del ánimo”. Se trata de la risa de Demócrito, el filósofo atomista, que defiende la *euthymia* como el estado que Séneca traducirá después como *tranquillitas animi* o alegría *lato sensu*, sin llegar a la euforia insipiente y alocada o a la bajada del ánimo. Es la visión que creara Luciano en su diálogo sobre los filósofos venales (*La almoneda de los filósofos*), donde incluye a la pareja de filósofos Heráclito y Demócrito, el uno llorando y el otro riendo (“Democritus ridens et Heraclitus flens”). Si uno ve que la vida se escapa en un flujo de pérdida constante, el otro juzga las acciones humanas y las personas como ridículos o dignos de risa, que ofrecen regocijo a quien los mira, no crítica. Así, de modo un tanto rabelaisiano, frente a esta imagen casi grotesca de lo humano se impone la necesidad (como desiderátum) de la *euthymia* como el



único modo de lograr la felicidad.<sup>3</sup> Se trata de una superación de lo carnavalesco en actitud ética que parte de la risa para alcanzar una reflexión moral y que el Renacimiento encumbrará a *topos* a través, entre otros, del Emblema 152 de Alciato en 1531.

Un aspecto ya mencionado, pero que necesita mayor énfasis, es el de la centralidad de lo burlesco-ridículo en la literatura popular del tardomedievo y la primera época moderna:

La centralidad de lo burlesco en la literatura popular deberíamos analizarla en la capacidad de la risa (la risa compartida) para trasvasar estamentos sociales, ya usada como risa de cariz político, risa moralizante, como instrumento de la *verdad*, risa denigrante carnavalesca, bufonesca oficial, etc. (Puerto y Cortijo, “La ilusión de la literatura”, vii)

77

En este sentido, un poeta castellano que destaca a fines de la Edad Media es Rodrigo de Reinosa, en cuya obra se mezclan *problemáticamente* lo palaciego y bajo, la risa y su recepción letrada y cortesana, siempre en un contexto (para)teatral, urbano e hilarante. Sobre este autor decíamos también que

a Reinosa le cabe un puesto de relieve, habida cuenta de la existencia en su poesía de tipos (negros, rufianes, pastores, venteros, villanos, comadres) que inmortalizaría pocas décadas después Lope de Rueda (y su escuela). Estos personajes bajos, estilizados y deformados de manera grotesca (caracterizados por su humildad, expresivismo lingüístico, registro vulgar y temática paródica con respecto a la cortesana), atraen sobre sí la befa muy en particular a partir de su caracterización lingüística (623). (Cortijo, “Reseña”, 619)

El uso de un tipo bufo como catalizador de la acción y centro sobre el que converge la mirada del auditorio en las obras parateatrales de Reinosa ya había sido reconocido por la comedia romana, que elevó los tipos del *servus edax* y *pyrgopolynices* (el tragón y el fanfarrón), ridículos en extremo, a auténticos protagonistas secundarios (pero de enorme relieve) de las comedias. Esta misma comedia ya había vislumbrado las posibilidades de recoger en un

<sup>3</sup> La *Antología griega*, en su libro IX, incluye un epigrama sobre los dos filósofos, que ponemos en su traducción inglesa: “Weep for life, Heraclitus, much more than when thou didst live, for life is now more pitiable. Laugh now, Democritus, at life far more than before; the life of all is now more laughable. And I, too, looking at you, am puzzled as to how I am to weep with the one and laugh with the other” (148).

mismo escenario los mundos de *amans* y de *servus*, lo alto y lo bajo de amos y siervos, y ello es lo que recoge el drama del Cuatrocientos desde sus tanteos en la comedia humanista y su recuperación en las cortes italianas. De ello es también heredera la *Celestina* y esto mismo será crucial para el posterior desarrollo del drama hispano en los siglos xvi y xvii, con esa mezcla de lo alto y bajo y con la introducción de la figura reidora y ridícula del donaire.<sup>4</sup>

Precisamente de la mano del contexto social en que insertar la risa podríamos preguntarnos aún por otra manifestación de la misma en literatura: el subgénero satírico-político del siglo xv, castellano, en particular en las épocas de Juan II y Enrique IV, con ejemplos en las invectivas del *Cancionero de Baena*, las *Coplas de Mingo Revulgo* o las del *Provincial*. La mordacidad, el intento de zaherir al enemigo, a veces identificándole de manera obvia, las más de las veces escondido bajo *clef*, usa las formas de la burla y el ridículo. Sin embargo, pareciera asumirse incluso en este tipo de literatura política cruel y deformante un cierto apelo al *decorum*. Es como si toda la mordacidad cómica se produjera dentro de unos ciertos límites permitidos. Es lo mismo que identifica un estudioso de las sagas islandesas, Beate Albrigtsen Pedersen, cuando afirma que

the courtly ideals forced the elite to behave with more decorum, resulting in less ribaldry. At the same time, we can see that self-irony is becoming more common as the 14th century approaches. Sarcastic comments by members of the elite no longer entailed the same grave consequences. They took the ridicule differently – by holding their heads high. (s.p.; <[https://www.apollon.uio.no/english/articles/2015/1\\_humour.html](https://www.apollon.uio.no/english/articles/2015/1_humour.html)>)

Se trata de ese pleno siglo xiv (que viene ya gestándose desde el xiii), que marca el renacimiento ciudadano, con su manifestación universitaria, creada en los nuevos centros urbanos, y el nacimiento de las nuevas cortes letradas. En él cabe ver normas más definidas sobre lo que se permitía como objeto del ridículo en un *modus operandi* que nos llevará desde Capellanus hasta el *Cortigiano*. Así, en lo que se refiere a la crítica política, Pedersen indica que

<sup>4</sup> Ha de notarse que en todo lo que llevamos dicho poco es lo que sabemos de la risa de la gente común, pues es la élite la que juega (se critica y divierte) en la literatura que se nos ha transmitido, y solo en muy pocas de sus manifestaciones aflora ese otro mundo casi invisible para nosotros (como es el caso de los *fabliaux* o Villon). Esto es lo que Laura Puerto Moro ha puesto de manifiesto al analizar lo popular a fines del siglo xv y comienzos xvi en el mundo de la corte y de los pliegos sueltos.

“in politics, humour was used to add fuel to rivalry and create conflicts – by laughing or remaining silent, the aristocrats took sides in the conflict”. Para entender esta literatura, a veces un tanto extraña a los ojos de la crítica, nos vendría bien una comparación con las discusiones políticas de los parlamentos contemporáneos, por ejemplo el español, con su mezcla de diatriba, alegato, análisis de políticas sociales y ejercicios de burla y sátira risueña con el adversario.

Hemos de insistir en la relevancia que alcanza la risa en el periodo medieval y en la dificultad que seguimos teniendo para entenderla en toda su extensión. Los *fabliaux*, por ejemplo, que empiezan a documentarse desde el siglo XII y serán enormemente populares en el XIV, están poblados, con todo su propósito moralizante en muchas ocasiones, por figuras de cornudos, clérigos ladrones, lascivos y avarientos, campesinos bobos, limosneros y pedigrüños, ladrones, timadores, prostitutas y una larga serie de figuras de muy dudosa catadura moral, muchas de cuyas acciones se basan en los resortes de la risa (Cortijo 1998). Pero cuando los críticos han tratado de explicar la audiencia de los mismos (¿para quién se escribían?), no parecen haberse puesto de acuerdo, fluctuando entre una audiencia burguesa que se siente identificada en cierta manera con los personajes urbanos y de las clases bajas que aparecen (Bédier), o una audiencia noble que se burla con los *tipos* que aparecen en ellos y que les hacen reír a carcajada batiente (Nykrog, *Les Fabliaux*).

Jones nos ofrece una última perspectiva sobre la risa al mencionar que es el siglo XII cuando él percibe que la risa se introduce con mayor asiduidad en la narrativa inglesa. Dentro de ella distingue lo que él llama *risus mysticus*, *risus blasphemus* y *risus regalis*. La primera se asocia con una risa profética que anuncia visiones místicas y conocimiento sagrado, la segunda con un tipo de risa irreverente que se castiga con diversas maneras de castigos divinos, la tercera con el modo como figuras políticas poderosas muestran su superioridad a través del humor. La risa, dice Jones, vino a percibirse como liderazgo y superioridad. Como dice en su conclusión, la risa demuestra la importancia del cuerpo en la devoción cristiana y la del humor en la sociedad cortesana y los círculos de poder, en muchas ocasiones como modos de protesta o resistencia frente a la nueva vida burocratizada del momento.:

This emerging power, ultimately, reveals modes of resistance to new forms of governance and political control. Both the laughing king and the laughing saint offered a resilient challenge to the networks of bureaucracy, law, codes, and protocols that were rapidly coming to dominate the rhythms of European life. (Jones, *Laughter & Power*, 140)

La risa, en conclusión, parece haber salido durante este periodo medieval de su proscripción cristiana como sospechosa en los primeros siglos del medievo hasta llegar a su aparición por doquier en la plaza pública de la villa y corte, donde prolifera como signo de diversión, escape o crítica. Lejos estamos, con las facecias de los cancioneros y las pullas y remoquetes de los *fabliaux* de Juan Ruiz o los bobos de Juan del Encina, de las severas prescripciones contra la risa de san Basilio o san Benito, los dos grandes maestros del monacato en las iglesias oriental y occidental, a caballo entre los siglos iv y vi. Estas proscripciones solo habían dejado un esporádico *risus monasticus* en ocasionales *ioca monachorum* en el convento, de donde saldrá con fuerza la risa para oírse en contextos nobiliarios y urbanos que marcan ya el umbral de épocas más modernas. Dios condenada a los que ríen, dice un comentario a la regla de san Benito, ocupados como están quienes lo hacen con palabras *vana* u *otiosa*: “Cum Dominus eos damnet qui in hac vita rident, admodum perspicuum est, nullum omnino locum dari fideli in quo rideat, et maxime in tam magno numero eorum qui per transgressionem legis Deum inhonorant, et in peccato moriuntur, super quos moerere et gemere oportet” (141). San Benito mismo recomendaba a sus monjes en el capítulo 4 de su *Regla* que se abstuvieran de palabras malas y deshonestas, y que no hablaran mucho ni dijeran necedades ni cosas que pudieran provocar la risa: “Multum loqui non amare. Verba vana aut risui apta non loqui. Risum multum aut excussum non amare”. Al contrario que el de Nursia, la *Celestina*, a casi mil años de distancia transcurre entre risas e hilaridades. En el Acto VII *Celestina* hace cosquillas, toda pícaro y seductora, a Areúsa, que le pide que pare porque la risa le acrecienta el dolor de madre: “Paso, madre. No llegues a mí, que me haces cosquillas y provócasme a reír, y la risa acreciéntame el dolor”. Y en el Acto IV la misma aparición de la vieja a las puertas de la casa de Melibea había hecho temblar casi de miedo a Lucrecia, pero solo provocaba risa en Alisa, que a la postre (¡qué ingenua!) tendrá amplia oportunidad de ver su hilaridad transformada en tragedia.:

¡Ji, ji, ji! ¡Mala landre te mate si de risa puedo estar, viendo el desamor que debes de tener a esa vieja que su nombre has vergüenza nombrar! Ya me voy recordando della. Una buena pieza, no me digas más. Algo me vendrá a pedir. Di que suba.

En la obra la risa se deja oír a raudales, y, “far from triffling”, se convierte en un gran acto de significación y referente del discurso (Gerli, “Hilarity and Seduction”). El monje no solo ha salido del convento para convertirse en

ciudadano, sino se ha echado a reír para dar rienda suelta a la duda (el gran miedo de Juan de Burgos) o el cuestionamiento sarcástico y crítico con que se inaugura la Época Moderna. Y contexto urbano que mencionamos crea un mundo abigarrado que, lejos de ser monocorde o unívoco, permite que se dan la mano la risa como válvula de escape y vehículo de crítica (ambas en el contexto de producción del mundo carnavalesco y bajopopular) y la risa elevada altocortesana cuyo objeto de mofa es precisamente lo popular. Entre medias quedan numerosas producciones cuyas audiencias se entrecruzan y mezclan, haciendo que el crítico tenga que dilucidar constantemente la pregunta sobre *¿quién se ríe?* como elemento básico de su investigación.

## BIBLIOGRAFÍA

81

- AESOPUS, *Fabulae*, ver Babrius/Phaedrus.
- ALCIATO, ANDREA, *Emblematum liber*, Augsburg: Heinrich Steyner, 1531, <<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A31a>>.
- ARISTOTLE, *Nicomachean Ethics*, translated by H. Rackham, Loeb Classical Library 73, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1926.
- ARISTOTLE, *Parts of animals*, A. L. Peck, tr., Cambridge: Harvard University Press, 1937.
- ATHENAEUS, *The Deipnosophists*, C. Burton Gulick tr., Loeb Classical Library, 204, Cambridge/London: Harvard University Press/William Heinemann Ltd., 1927.
- BABRIUS/PHAEDRUS, *Fables*, translated by Ben Edwin Perry, Loeb Classical Library 436, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965.
- BAJTÍN, MIJAÍL, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- BAYLESS, MARTHA, *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*, Michigan: The University of Michigan Press, 1996.
- BEARD, MARY, *La risa en la antigua Roma*, trad. Miguel Ángel Pérez Pérez, Madrid: Alianza Editoria, 2002.
- BÉDIER, JOSEPH, *Les Fabliaux. Etude de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris: H. Champion, 1925.
- BERGSON, HENRI, *Laughter: an Essay on the Meaning of the Comic*, translated by C. Brereton, F. Rothwell, Mansfield Center: Martino Publishing, 2014 [1912, 1900]. Project Gutenberg, <<https://www.gutenberg.org/files/4352/4352-h/4352-h.htm>>.
- Biblia Vulgata*, A. Colunga, L. Turrado eds., Madrid: BAC, 1977.

- BOECIO, *Anicii Manlii Severini Boethii in Isagogen Prophyrii Commentorum editionis primae*, S. Brandt ed., Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Ltinorum 38, Vienna/Leipzig: Tempsky/Freitag, 1906.
- CÁNDANO FIERRO, GRACIELA, “Seriedad versus risa. Dos facetas de la cultura medieval”, *Destiempos*, 24 (2010): 2-15.
- CARO BAROJA, JULIO, *El carnaval. Análisis histórico cultural*, Madrid: Taurus, 1965.
- CICERO, *On the Orator*, translated by E. W. Sutton, H. Rackham, Loeb Classical Library 348, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942.
- CORTIJO OCAÑA, ANTONIO, “A Morphological Study of the Prologues and Epilogues of the *Fabliaux*: a Rhetorical Approach”, *Romanische Forschungen*, 110 (1998): 185-201.
- CORTIJO OCAÑA, ANTONIO, Reseña a Laura Puerto Moro, *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa. Ehumanista*, 17 (2011): 616-625.
- DÁVILA ROSS, MARINA, M.J. OWREN y ELKE ZIMMERMANN, “Reconstructing the Evolution of Laughter in Great Apes and Humans”, *Current Biology*, 19.13 (2009): 1106-1111.
- DOMINICCI BUZÓ, JOSÉ R., “Eros en Carnaval: literatura de burdel en España e Italia en la modernidad temprana”, tesis doctoral inédita, Boston University, 2023.
- DOUGLAS, MARY, “The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke Perception”, *Man* (new series), 3.3 (1968): 361-376.
- ECO, UMBERTO, *El nombre de la rosa*, R. Pochtar tr., Madrid: Lumen, 2015.
- GERLI, MICHAEL, “Hilarity and Seduction in *Celestina*”, *Hispanic Review*, 63.1 (1995): 19.38.
- GRANT, LEONARD W., “Cicero and the *Tractatus Coislinianus*”, *The American Journal of Philology*, 69.1 (1948): 80-86.
- HALLIWELL, STEPHEN, “Introduction: Greek Laughter in Theory and Practice”, en S. Halliwell, *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 1-10.
- JONES, PETER J.A. *Laughter & Power in the Twelfth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2019.
- LACTANTIUS, L. CAELIUS FIRMIANUS, *Divinarum Institutionum libri*, Vindibonae: Academia Literarum Caesareae Vindibonensis, 2014, <<https://www.thelatinlibrary.com/lactantius/divinst1.shtml>>.
- LE GOFF, JACQUES, “La risa en la Edad Media”, en J.N. Bremmer y H. Roodenburg eds., *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días*, Madrid: Sequitur, 1999, 41-54.
- LUTZ, CORA, “Democritus and Heraclitus”, *The Classical Journal*, 49.7 (1954): 309-314.
- MARTENE, EDMUNDO, *Commentarius in Regulam S.P. Benedicti*, Parisiis: Franciscus Muguet, 1690.

- MORA-RIPOLL, R., "The Therapeutic Value of Laughter in Medicine", *Alternative Therapies in Health and Medicine*, 16.6 (2010): 56-64.
- NYKROG, PER, *Les Fabliaux*, Geneva: Droz, 1973.
- PANKSEPP, J., "The Riddle of Laughter Neural and Psychoevolutionary Underpinnings of Joy", *Current Directions in Psychological Science*, 9.6 (2000): 183-186.
- PATON, WILLIAM R., *The Greek Anthology*, volume 3 (of five), Cambridge: Loeb/Heinemann, 1916.
- PUERTO MORO, LAURA, *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, Instituto Biblioteca Hispánica, Serie Mayor 6, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2010.
- PUERTO MORO, LAURA y ANTONIO CORTIJO OCAÑA, "La ilusión de la literatura popular", *eHumanista*, 21 (2012): i-xxi.
- QUINTILIAN, *Institutio oratoria*, H. E. Butler, ed., Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid: Alianza Editorial, 1972.

