



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

El status del loco y de la locura en el siglo XII

Autor:

Nilda Guglielmi

Revista:

Anales de Historia Antigua y Medieval

1972 - 17 Vol II, pag. 210 - 248



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

EL STATUS DEL LOCO Y DE LA LOCURA EN EL SIGLO XII

A propósito de dos escenas románicas (Parma-Aulnay)

por

Nilda Guglielmi

1. INTRODUCCIÓN

La confrontación de dos bajorrelieves —uno del duomo de Parma, otro de la iglesia de Saint Pierre de Aulnay (Saintogne, Francia)— aparentemente extemporáneos en el contexto en que se ofrecen, plantean el problema del lenguaje románico, de la coherencia de ese discurso en relación con el momento en que se da. Estas escenas llevan a revisar las premisas del arte románico y la manera en que ese arte está ahincado en su tiempo, en su época, en su ámbito espacio-temporal.

1.1. *El lenguaje románico y su ámbito*

Para Hauser¹: “El rigorismo formal y la abstracción de la realidad son sin duda los signos estilísticos más importantes del arte románico, pero en modo alguno los únicos”. Según este autor, junto a la dirección escolástica hay otra religiosidad violenta que se expresa en ese arte y da como resultado “una tendencia emocional y expresionista”².

Considera que esa tendencia se abre muy lentamente; aparece sólo “en la segunda mitad del período románico”³. El lenguaje formal de la escultura se dinamiza, el desbordamiento, la exageración, el movimiento, la desproporción de las partes del cuerpo o de las figuras, nos ponen frente a “un manifiesto expresionismo dinámico”⁴. Hauser considera que ese lenguaje permite que se expresen un espíritu de reforma ascética y un sentido apocalíptico, valores aportados por el movimiento cluniacense.

Pensamos que hay algo más. El lenguaje adoptado y su temática implican no sólo la posición de una *élite* religiosa que traduce determinados valores para sí misma, hay un mensaje y un didactismo, si no exclusivamente dirigido a las masas, comprendido por ellas. Hay en el lenguaje adoptado y en su temática no sólo valores inmanentes, no sólo se dan, como dice Hauser, “símbolo y signo”⁵. Hay elementos en el arte románico que no se han solucionado de manera simbólica. En muchos de ellos no se ha realizado la abstracción que lleva a la concreción del “sím-

1 ARNOLD HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, S. A., 1957, t. I, p. 264.

2 *Id.*, p. 265.

3 *Id.*

4 *Id.*, p. 266.

5 *Id.*, p. 268.

bolo representativo”⁶. Se encuentran figuras o escenas en que lo inmediato —anecdótico, realístico— no ha sido, no ha querido ser, superado. Pensamos por tanto que el didactismo que se encuentra en el arte románico se expresa no sólo respecto de valores trascendentes sino también en relación con problemas contemporáneos. En esas representaciones no podemos pensar en la repetición de clichés, ni formales ni de contenido. Algunas figuras, algunos motivos del románico, podríamos decir que se expresan sin volverse reflexivamente sobre sí mismos, en cambio otros están cargados de plena conciencia. Una conciencia que a veces se hace agresiva, en ocasiones burlona o satírica, ante el problema que enfrenta. Es decir representan la mentalidad de la época de manera dinámica, teniendo positiva o negativamente ciertos valores. Si nos ceñimos a los bajorrelieves a que hicimos referencia en un comienzo vemos que estas premisas se expresan en ellos, aunque a primera vista parezcan extemporáneos respecto del monumento en que aparecen. Coinciden sin embargo plenamente con la mentalidad de la época, con su contexto social. Y puesto que las iglesias son expresión de ese mismo ámbito, podemos encontrar la cohesión de esas escenas aparentemente insólitas.

Los bajorrelieves que nos interesan son manera de vehicular críticas a los valores imperantes, una forma de examinar el *ordo* impuesto y aparentemente aceptado, de replantearse la validez del consenso otorgado hasta ese momento. Luego examinaremos de qué manera, a través de qué o de quiénes, por medio de qué lenguaje se realiza ese replanteo que al resultar negativo se traduce en censura. Suponemos que las escenas que nos interesan son transposición de festividades cómico-satíricas, específicamente de la fiesta de los locos. Esta afirmación nos impondrá no sólo examinar el contenido de la celebración misma sino también y fundamentalmente, el concepto de la locura-tontería en el siglo XII. Por qué el personaje del loco-tonto es el vehículo que permite expresar la opinión disidente. Esto implica preguntarnos si hay conciencia expresa o encubierta de la crítica. Respondemos a ello al calificar a la festividad de cómico-satírica. Superamos la apariencia de simple juguete cómico, de experiencia meramente regocijada y regocijante y le atribuimos una intención más profunda. Intención que se apodera de una larga tradición literaria, sagrada y profana, para presentarse a los ojos del mundo burgués. En suma los bajorrelieves de Parma y Aulnay constituyen un *exemplum* que aparentemente limitado al regocijo, en verdad expresa la revisión de los valores que constituyen el *ordo* establecido. Examinan y abren juicio sobre los contemporáneos, expresan un mensaje que llega a las masas. Por tanto no podemos participar de la idea de Hauser: “Siendo el arte de la Edad Media un medio de la propaganda de la Iglesia, su misión podía sólo inspirar a las masas un espíritu solemne y religioso, pero bastante indefinido”⁷. Supone que el sentido simbólico “a menudo difícil” y la “refinada” forma adoptada, hacían el mensaje incomprensible para los fieles. Piensa que el románico no presenta formas sencillas ni populares al alcance de las masas.

⁶ MANUEL GARCÍA PELAYO, *Mitos y símbolos políticos*. Madrid, Taurus, 1964. Ensayo de una teoría de los símbolos políticos, p. 133 y ss.

⁷ HAUSER, *ob. cit.*, p. 263.

Estas afirmaciones derivan de esta concepción: “ahora el arte es propiedad espiritual de una minoría del clero”⁸. Es indudable que la erección de iglesias si no siempre inspirada, de ordinario estaba dirigida por grupos religiosos. Éstos variaban según la naturaleza de los edificios, según dependieran del clero regular o secular. Pero si a veces la inspiración, la economía, la administración de las obras, correspondían al clero, recordemos que eran realizadas por el escultor.

1.2. *El artesano románico*

Importa preguntarnos cuál fue la posición de ese artesano-artista respecto de las directivas que podía recibir. Según Jean Gimpel⁹, el escultor que trabaja al principio en armonía con el arquitecto, se niega en una segunda instancia a colaborar con él. Esa liberación determinada por una mayor maestría produce una extraordinaria proliferación de esculturas que quieren cubrir las iglesias, ahogar la masa arquitectónica. La afirmación subsiguiente es más importante aún: “Luego de haber roto con el arquitecto, el escultor romperá con el teólogo”¹⁰. Se pregunta Gimpel si esta actitud depende de una especial posición personal del artesano que tal vez en un esquema pre-renacentista se sienta liberado de la necesidad de intermediarios frente a la divinidad, posición que determina una gran libertad e independencia respecto de la tradición. El rompimiento con la tradición está atestiguado por un episodio de 1306: el escultor Tideman ejecutó un Cristo no-tradicional para una iglesia de Londres, escultura que fue retirada por orden del obispo. La fecha nos hace reflexionar. Y las palabras inmediatas de Gimpel: “Esta independencia del escultor respecto de la tradición, impensable un siglo antes, coincide con una disminución de la intensidad de la fe”¹¹. Por tanto el escultor-artesano del siglo XII que nos interesa ahora parecería estar sometido prietamente a las directivas de los religiosos. Pensamos que no hay tal. Basta observar la imaginación libremente ejercida de los bajorrelieves románicos. En muchos casos eran escultores itinerantes que realizaban su obra en un lugar, asentándose allí por un cierto período, para luego continuar su camino. Esa itinerancia agudizaba su receptividad, los hacía sensibles para captar y confrontar realidades. Más cultos, con una carga más varia e interesante de conocimientos, se instalaban en el atelier temporario hasta concluir la obra, impulsando vocaciones, determinando la formación de talleres locales que guardarían sus enseñanzas, repitiendo o creando —según las capacidades— a partir de ellas¹². Esos artesanos no fueron simples ejecutores de un plan propuesto. Tuvieron autonomía. Si aun no nos atrevemos a hablar de

⁸ *Id.*

⁹ JEAN GIMPEL, *Les batisseurs de cathédrales*. Editions du Seuil. “Le temps qui court”, 1958, p. 101.

¹⁰ “Après avoir rompu avec l'architecte, le sculpteur va rompre avec le théologien”. *Id.*, p. 102.

¹¹ “Cette indépendance du sculpteur vis-à-vis de la tradition, chose impensable un siècle plus tôt, coïncide avec une diminution de l'intensité de la Foi”. *Id.*

¹² JOSÉ GUDIOL RICART, *Les peintres itinérants de l'époque romane*, en *Cahiers de Civilisation médiévale* (Xe-XIII^e siècles). Université de Poitiers. Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1ère année, n° 2, avril-juin 1958, p. 191-4.

autonomía de pensamiento religioso, sí de autonomía estética, incluso referida a fuentes de inspiración. Baltrusaitis¹³ ha dicho que “El escultor románico no es sólo un geómetra. Es un imaginero.” Su mundo es complejo, se mueve en un universo de realidad y en un universo de imaginación. Todas las formas, todas las criaturas que lo rodean le proporcionan elementos que él expresa en dos dimensiones. Logra una expresión geométrica, es decir, reduce los elementos a equilibrio, armonía, orden. Pero a la vez construye figuras, contornos, a los que puede infundir valor narrativo, logra “un lenguaje que puede traducir en relatos”¹⁴. Por todo lo que hemos dicho, podemos suponer que esas narraciones que surgieron del cincel del artesano románico no fueron simple traducción de un programa prefijado por una élite religiosa, programa que trataba de traducir sólo valores abstractos, comprensibles para unos pocos.

Los escultores románicos supieron expresar la realidad que los circundaba, los valores que su época les proporcionara. Y si esa época fue crítica, crítica encontraremos en las escenas de Parma y Aulnay que ahora nos ocupan.

2. DESCRIPCIÓN DE LAS ESCENAS

En el duomo de Parma un capitel del matroneo muestra dos lobos y un asno. Los tres personajes están vestidos con hábitos monacales. El primer lobo vuelve la cabeza hacia el exterior, el segundo lee un libro que sostiene aparentemente un atril. En las páginas del libro y en la pared del capitel se lee: “est monachus factus lupus ab asino sub dogmate tractus” (“habiéndose hecho monje, el lobo es sometido por un asno a la regla”). Estas palabras explican la escena que se ve completada por el tercer personaje, el asno, en actitud de asperjar al lobo lector. Esta escena, sátira evidente de la vida religiosa, recuerda la que se encuentra en Aulnay (iglesia de Saint-Piere), en una de las arquivoltas del portal lateral. En ella un asno o carnero oficiante vestido con alba y rica casulla bordada, lee, en actitud ceremonial, en el libro que sostiene otro animal, asno o carnero, poco identificable dado el precario estado de conservación. Algunos autores consideran que se trata de dos asnos. Ambas escenas presentan analogías y pueden emparentarse sin duda. No nos preocupa ahora el problema de influencias; sería demasiado complicado intentar resolver si la Emilia recibió influencia de la región poitevina o viceversa¹⁵. Lo que importa es comprobar que estamos ante

¹³ “Le sculpteur roman n'est pas seulement géomètre. Il est imagier”. JURGIS BALTRUSAITIS, *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*. Paris, Librairie Ernest Leroux, 1931, chapitre III. Formation d'un procédé, p. 81 y ss.

¹⁴ “Pourtant, toute ligne, qu'elle soit tracée au pinceau ou au ciseau, qu'elle traduise l'image de l'homme ou un ornement, peut être interprétée de deux manières. C'est d'abord une expression géométrique, une certaine organisation de l'espace, un rapport numérique de proportions, qui nous suggère une notion d'équilibre, d'harmonie et d'ordonnance et qui donne la solution d'un problème mathématique. Et, d'autre part, elle peut avoir aussi un sens, elle suit un contour, elle détermine une silhouette, elle prend une valeur narrative, elle devient un langage qui peut traduire des récits”. *Id.*, p. 82.

¹⁵ En un artículo aparecido en *The Art bulletin* (*The Art Bulletin*. Department of Arts. Brown University. Providence, R. I., 1969, volumen LI, nº 4, p. 352-362), Joselita Raspi Serra estudia las características del arte comaseo-paviano, entre las

una escena semejante, que tiene o puede tener en ambos casos un significado análogo. Nuestro objetivo será pues tratar de desentrañar el significado de tales representaciones y explicar por qué estas escenas de apariencia insólita se dan en la decoración de una iglesia, forman parte de ella.

3. LAS ESCENAS Y LA FIESTA DE LOS LOCOS

Creemos estar en ambos casos en presencia de una escena de la fiesta de los locos. La datación de las iglesias permite esta relación. Aulnay puede fecharse en la segunda mitad del siglo XII y si bien el duomo de Parma es muy anterior en cuanto a fundación, sabemos que su reconstrucción también data del siglo XII.

De la fiesta de los locos se comienza a oír hablar en ese siglo pero esta comprobación puede implicar solamente que se testimonia en ese momento sobre algo que ya existía. La fiesta de los locos tenía un carácter pagano y piadoso a la vez en su origen. Por un lado estaba conectada con las saturnalias y las calendas de enero y por otro tenía como lema las palabras de Salomón: "Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles"¹⁶. El carácter pagano aparecerá en el desarrollo de la fiesta y lo destacarán las acusaciones posteriores que se han de alzar contra ella. Pero ahora importa examinar el sentido de la frase atribuida a Salomón y su relación con la celebración.

Sería la exaltación de los humildes, de los desprovistos del sermón de la montaña. Pero esto implica entender la acepción que loco toma en la época de la aparición de la fiesta y con respecto a ella por lo menos. Evidentemente estos *humiles* son los desprovistos. Desprovistos de toda clase de bienes, son los pobres, pero también los estultos, los que en apariencia carecen de criterio o inteligencia pero a través de cuyas palabras trasparece la verdad.

En la frase se plantea un problema de acepciones porque al hablar de la fiesta de los locos y citar la frase de Salomón se equipara loco y humilde. Evidentemente el término loco en este caso implica un contenido moral y social. Este sentido se ve cuando aparece en la polaridad tonto (necio, loco, estulto...) - sabio, polaridad que se dio a través de toda la Edad Media aunque sin valoración pareja de los términos.

que considera importantes los "animales grotescos" (p. 355). Luego habla de su difusión. Influyeron en Inglaterra, sur y centro de Italia, oeste y sur de Francia y España, además hacia oriente se extendió al centro y sur de Alemania, Suiza, Austria y Hungría hasta alcanzar incluso Rusia y tal vez Armenia (p. 353). Los elementos que tuvieron tan amplia difusión fueron esencialmente comasco-pavianos, con influencia de "la tradición del oeste de Francia y elementos normandos" (p. 353). El área comasco-paviana sería pues el núcleo primitivo en donde se logró la síntesis que luego influyó tan extensamente. Queda esta nota simplemente como planteo de un problema tan complejo como es el de las influencias artísticas.

¹⁶ BARBARA SWAIN, *Fools and folly during the Middle Ages and the Renaissance*. New York, Columbia University Press, 1932, p. 70.

3.1. *Los locos y los necios en la Edad Media*

En el momento en que han nacido las iglesias de Aulnay y Parma el acento positivo caía sobre el primer término, el tonto¹⁷ símbolo de ingenuidad, pureza, el que siendo niño en su corazón conoce sin embargo las verdades esenciales. Este sentido se transformó luego. Y hacia el fin de la Edad Media, el tonto fue condenado como perturbador de un orden a que aspiraba el burgués; condenado como expresión de lo imprevisible, de lo irracional¹⁸. La posición que los distintos momentos de la Edad Media adoptan frente al tonto tienen sus precedentes en la Biblia en el plano moral aunque la figura del tonto en alguna de las expresiones que adoptará —sobre todo la cómica y satírica— recoge la tradición clásica. En el Viejo Testamento aparece como negativa. Los textos pertenecen al Deuteronomio, a Jeremías, a los Salmos.

¹⁷ En nuestro trabajo nos interesa el loco, el tonto, el *stultus* desde el punto de vista social y moral; no empleamos el vocabulario referido a enfermedades mentales. Nos importa el individuo que simula la *stultitia*, no el loco-enfermo. Pero naturalmente quien adopta las características de la enfermedad sabía que podía contar con su condición mágica, temida y reverenciada a la vez. Toda la Edad Media vio a los enfermos como gentes poseídas por el demonio. Pero no olvidemos que a pesar de las palabras de Hipócrates al hablar de la epilepsia: “Esta enfermedad no es sagrada ni divina, conoce una causa natural como las demás afecciones”, la antigüedad legó a la Edad Media el prestigio que acompañaba a todas las formas de la enfermedad mental: la posesión divina, la capacidad de pronunciar oráculos, en suma la revelación de la verdad, la expresión de lo esotérico y callado. Creemos que en la versión del tonto —adoptada en algunos momentos de la Edad Media— sigue vigente en particular esa explicitación de valores ocultos, los únicos reales y verdaderos. (Ver: MICHELE RISTICH DE GROOTE, *La folie à travers les siècles*. Paris, Robert Laffont, 1967).

¹⁸ De esta posición se aparta *La nave de los locos de Bosch* (Paris, Museo del Louvre). La nave de los locos, tema tan frecuente a fines de la Edad Media, transporta una serie de personajes grotescos. La composición se centra especialmente en las figuras de un monje y una religiosa que como otros tripulantes tratan de morder una torta suspendida. De ese grupo en el cual objetos simbólicos —cerezas, laud— aluden a vicios carnales, se separa un loco, trepado a un troneo en la proa de la nave. Vestido según la manera tradicional del necio (ver más adelante) —traje de anchas mangas, especie de falda constituida por tiras sueltas de género, caperuza con orejas y cascabeles, además de llevar en la mano la *marotte*— su actitud serena mientras bebe en su escudilla parece representar la opción de Bosch. El tonto aparente es el hondamente sabio. El mismo sentido muestra una poesía anónima del siglo XVI. (LILIANE WOUTERS, *Les belles heures de Flandre*, Paris, Seghers, 1961, p. 138). El título resume lo que desarrollan los versos: Tous les fous ne portent point sonnettes. Es decir, no todos los necios presentan la figura tradicional; muchos de los supuestamente prudentes tendrían que llevar los cascabeles de locos.

Au tir à l'arc, sur les joyeux marchés,
aux yeux de rhétorique et dans les joutes,
nombreux les fous bellement harnachés:
grelots, clochettes. On voit tous et toutes
courir dehors, de quartier en quartier,
le chaperon allemand sur la tête,
les mains, les coudes ornés de sonnettes.
Souventes fois font ainsi leur métier.
Mais nobles compagnons, il faut bien dire
que tous les fous ne se distinguent point
par leurs grelots. Et vous êtes témoins:
n'en montrent pas toujours qui sont les pires.
Dans votre esprit la chose est-elle nette?
En termes clairs, je m'en vais vous traduire
que tous les fous ne portent point sonnettes.

“¿Así, pagas a Yahvé,
Pueblo loco y necio?”. [Deut., 32,6.]

“Porque mi pueblo está loco, / me ha desconocido. / Son hijos
necios, / y no son inteligentes: / sabios para el mal, / ignorantes
para el bien”. [Jer., 4,22.]

“1. Al maestro de coro. De David / Dice en su corazón el
necio: «No hay Dios»”. [Salmo 14.]

“No conoce esto el hombre necio, / no entiende esto el insipiente”. [Salmo 92,7.]

En todos estos textos la valoración es negativa, pues se le da un contenido ético-religioso. El tonto, el necio es quien no conoce a Dios, quien no sigue sus preceptos. De alguna manera también es el asocial puesto que nos encontramos en un ámbito en que los valores religiosos conforman también el mundo social. El tonto o necio del Antiguo Testamento es pues sinónimo de pecador, de extraviado en sentido moral. Carga negativa que se expresa incluso en la deformación o fealdad exterior y en lo curioso y extravagante del atavío.

El sentido cambia totalmente en el Nuevo Testamento, adquiere un valor positivo, al punto que la figura máxima del loco pero del loco-sabio es Cristo¹⁹. Porque, en efecto, los textos del Nuevo Testamento alaban la situación de los humildes, de los desprovistos, de los que aparentemente se apartan del orden pero que en verdad no se alejan del orden instituido por Dios sino de aquel instituido por los hombres. Es constante la referencia a los niños —desprovistos, ingenuos e ignorantes— y a quienes se parecen y asemejan a ellos. Los bienaventurados son los pequeños y todos los que se parecen a ellos. La sabiduría no es ya aprehensible por la inteligencia porque según san Mateo, Jesús dijo: “Yo te alabo Padre, Señor del cielo y de la tierra, porque ocultaste estas cosas a los sabios y discretos y las revelaste a los pequeñuelos”. [san Mateo, 11,25.]

En san Mateo se lee también una frase que interesa consignar y analizar. “¿Cuál de los dos hizo la voluntad del Padre? Respondieronle: El primero. Díceles Jesús: En verdad os digo que los publicanos y las meretrices”. [san Mateo, 21,31.] Evidentemente los despreciados dentro de un orden social pero sustentadores de otro *ordo*. Importa este pasaje para plantearnos la relación entre el tonto y la sociedad que más tarde analizaremos.

El modo de conducirse aparentemente curioso y excéntrico en el tonto es sin embargo, según el Nuevo Testamento, evidencia de una más alta sabiduría, más alta y diversa de la sabiduría humana, aunque sea llamada por ésta, locura. Al respecto es extraordinariamente clara la primera epístola a los corintios [1,21-25]: “Pues por cuanto no conoció en la sabiduría de Dios el mundo a Dios por la humana sabiduría, plugo a Dios salvar a los creyentes por la locura de la predicación”. En todo el pasaje se oponen dos palabras: locura-sabiduría. A las ansias de testimonio de los judíos, de sabiduría de los griegos, ofrece la predicación

19 JOËL LEFEBVRE, *Les fols et la folie*. Étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance. Paris, Libr. C. Klincksieck, 1968, p. 20.

de Cristo: “Porque la locura de Dios es más sabia que los hombres, y la flaqueza de Dios, más poderosa que los hombres”. Se invierten en estas palabras el contenido aparente, se les da otra dimensión, se invierte el sentido porque a la luz del mundo es locura la sabiduría y viceversa.

San Pablo dice también [2,14] “pues el hombre-animal no percibe las cosas del Espíritu; son para él locura y no puede entenderlas, porque hay que juzgarlas espiritualmente”. En suma el entendimiento no sirve, ni tiene importancia, no es por su intermedio que se llegan a captar las verdades esenciales.

El santo insiste en que [3,18-23] es necesario hacerse “necio para llegar a ser sabio”. Y más adelante al ampliar este pensamiento, da a palabras viles dignidad inusitada: “Hemos llegado a ser necios por amor de Cristo”.

En el Nuevo Testamento, por tanto, se desentraña una nueva realidad oculta a los ojos del hombre mundanal. La figura del individuo justo tiene como características:

- (1) inocencia y pureza a la manera de los niños;
- (2) sabiduría que ha llegado a él no por vía intelectual sino *via cordis*;
- (3) una ubicación en el orden social que se aparta de la tradicional.

A lo largo de la Edad Media se impondrá ya uno, ya otro de estos valores. A veces incluso se mezclarán, como de alguna manera sucederá en la fiesta de los locos. En ella evidentemente se parte del criterio del pobre, desvalido, ingenuo pero bajo esa apariencia—y según las acusaciones que veremos— se llegará a la locura insensata y pecaminosa.

Para entender la fiesta de los locos es necesario comprender cuál es la ubicación del tonto en el *ordo* social en ese momento.

Joël Lefebvre²⁰ en su estudio sobre la *Nave de los locos* analiza la posición del estulto con respecto a su contexto social. Naturalmente esa relación surge de la inclinación de este contexto, sea por los valores de la razón, sea por lo irracional. Según Lefebvre, la relación entre el individuo y el grupo se da en tres valoraciones, pero siempre partiendo de la exclusión del loco. Las tres soluciones de la relación pueden ser: exclusión-inferioridad; exclusión-igualdad en la relación exclusión-superioridad.

En suma, aunque el loco presente valores superiores a los de su grupo no coinciden con los de éste. Sería el caso de san Francisco quien presenta un programa de vida a su sociedad, superior pero que él incluso comprende irrealizable para todos. El caso de san Francisco implica la elección de valores aparentemente irracionales en una sociedad que ha elegido la razón burguesa. Él es la representación mayor del loco-sabio, del Jesús que va contra la racionalidad de la sociedad de su época.

La *Nave de los locos* escrita por Brant en 1494 tiene un sentido social moralizante. La Alemania del Renacimiento tiende hacia un *ordo* social estático, previsto. “Su horror por el movimiento que revelan estas imágenes del loco, es el signo de su sujeción a una concepción estable, en el momento mismo en que se produce una aceleración del mundo, ante

²⁰ *Id.*, p. 21.

la cual Brant no experimenta sino vértigo”²¹. Por tanto los que no se acomoden a ese mundo fijo, inmóvil, deben ser separados de él. “Hay elementos de deportación en esta empresa de salud pública”²². Se trata de salvar las estructuras logradas y ansiadas extrañando a los que no pertenecen, a los que no quieren pertenecer a ellas, se aliena a los que por no querer coincidir se han alienado ya previamente. Esta expulsión que Brant y su sociedad necesitan para salvar las pautas que se han dado, tuvo su realización efectiva en el siglo XV, en Alemania, respecto de los enfermos mentales. Primero fue el encierro y luego la expulsión. Las *torres de los locos*, las *Narrtürmer* fueron imagen de los pabellones dentro de los hospitales medievales o de los barrios dentro de las ciudades. Pero ese aislamiento se completó con severas medidas de expulsión. Hay noticias de embarques colectivos o individuales²³. El cuadro de Bosch *La nave de los locos* podría representar una de esas travesías a la deriva por los ríos alemanes con destino y desembarco azarosos. Pero en Bosch hay además un planteo social y moral aunque opuesto al de Brant²⁴.

El tonto de la fiesta de los locos participa en alto grado de la capacidad que se le atribuyó al inocente, la capacidad de decir la verdad. Eso permitirá que los grupos de presuntos locos que se formen con propósitos didácticos, pero sobre todo satíricos, puedan expresarse libremente. De esta condición participan los protagonistas de la fiesta de los locos y participarán luego los miembros de las *Sociétés Joyeuses*. Estas, durante los reinados de Luis XII y de Francisco I, sirvieron de vehículo²⁵ para la opinión política, para la sátira acerada, que expresaron en las obras llamadas “sotties”. Sátira cruda pero acertada, al punto que Luis XII se convirtió en protector de los artistas.

²¹ *Id.*, p. 84. “Son horreur du mouvement, que révèlent ces images du fol, est le signe de l’attachement à une conception fixiste, au moment même où se produit une accélération du monde, devant laquelle Brant n’éprouve que vertige”.

²² *Id.* “Il y a de la déportation dans cette entreprise de salubrité publique”.

²³ RISTICH DE GROOTE, *ob. cit.*, p. 78-9.

Es importante conocer el destino que a la nave se le asigna en las obras literarias. En la *Nave de los locos* de Brant se imagina una flota, luego dos naves, una de ellas se dirige a *Narragonia*, la otra a la región de Cuccaña. Destaquemos este último destino que Brant incorpora en evidente contradicción con su postura general negativa. En efecto, acabamos de decir que en Brant la empresa toma sentido de deportación. Por tanto no es un grupo positivo que se exilie para alcanzar un mundo ideal o mejor. En cambio este sentido está presente en el destino a Cuccaña, uno de los aspectos que asume el paraíso terrestre. Evidentemente se trata de un paraíso menos espiritual, menos noble tal vez que otros imaginados por la antigüedad y la Edad Media. Aunque las características varían en las diversas narraciones, en general el país de Cuccaña es un lugar en que viandas y dinero se dan a discreción a las gentes que pueden vivir en total ociosidad. A veces se agregan otros elementos, por ejemplo la fuente de la juventud. En su sentido más inmediato y material lo ha expresado Brueghel en su “País de cucaña”. Pero importa subrayar ahora fundamentalmente el sentido positivo paradisiaco que presenta la región. Es un paraíso que se ofrece a pobres y desheredados. En todo caso un lugar de gozo y bienestar. Por ello pensamos que se trata de un elemento tradicional que Brant incorpora sin advertir que se contrapone a su propia visión negativa. [Ver especialmente: Arturo Graf, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*. Bologna, Arnaldo Forni, editore, 2 volúmenes. Appendice III. Il paese di Cuccagna e i paradisi artificiali, volume I, p. 229 y ss.].

²⁴ Ver nota 18.

²⁵ SWAIN, *ob. cit.*, p. 64.

3.2. *Contenido de la fiesta de los locos*

La fiesta de los locos presenta pues, por lo menos en un principio, a un grupo de tontos-sabios por cuya boca trasparece la verdad, verdad que está en conflicto con la que sustenta y por la que se guía la sociedad de su tiempo. Por tanto se llega a la sátira aunque en apariencia sólo sea alegre juego despreocupado. Para entender esto es necesario saber si se realizaba en alguna fecha de particular regocijo —que proveyera el primer vehículo y pretexto cómico—, quiénes la protagonizaban y dónde se realizaba. La fecha era movable aunque según Johannes Beletus, teólogo de París y dignatario de la catedral de Amiens, acontecía ya el día de la Circuncisión (1º de enero), ya el de Epifanía (6 de enero) o el de la octava de Epifanía²⁶. La cercanía de todas estas fechas al mes de enero, cuando no pertenecían a él, hace pensar en su relación con las calendas de enero, según hemos dicho antes.

Los subdiáconos tenían prerrogativa de realizar la fiesta pero, al parecer, había otras órdenes que también celebraban festividades similares aunque son menos notorias. De ese grupo religioso tomó uno de los nombres con que se la conoció, “festum subdiaconorum”. Otros fueron: “festum stultorum” o “fatuorum” que aludieron a la condición de los participantes. También se la llamó “festum baculi”, por el báculo que llevaba el personaje que dirigía la fiesta. Y por fin otro de los nombres, que nos interesa sobremanera, fue el de “asinaria festa”, fiesta de los asnos²⁷. Esta última denominación vuelve a recordarnos los capiteles de Aulnay y Parma. Es probable que toda o parte de la celebración se llevase a cabo con los participantes disfrazados, en especial de asnos. Y digo en especial porque supongo que no habría que excluir otras apariencias, sobre todo animales. Pero es importante que se haya centrado la preferencia en el asno. Desde la antigüedad cada uno de los personajes de la comedia o tragedia asumía una apariencia y atuendo que los identificaba inmediatamente. El tonto aparecía de ordinario como un gnomo, desnudo, feo y deforme²⁸. A veces con orejas de asno, llevando atributos acostumbrados tales como la maza y el cetro. Este estaba muy prietamente unido a la figura del necio. De ahí el proverbio: “à chaque fou sa marotte”. En la fiesta medieval de los locos también participaba un personaje que no adoptaba máscara sino un atuendo que lo asimilaba al tonto clásico. De ordinario vestía un traje con caperuza. Esta llevaba

²⁶ *Id.*, p. 70.

²⁷ *Id.*

JUAN EDUARDO CIRLOT en su *Diccionario de símbolos tradicionales* [Luis Miracle ed., Barcelona, 1958] habla del asno y del bufón en dos apartados que nos interesaría relacionar. El asno puede ser “emblema de la humildad, paciencia y coraje”. Pero también puede considerarse —cuando aparece con una rueda o símbolo solar— como víctima sacrificial. El bufón tiene connotaciones análogas: “es la inversión del rey”, por tanto se relaciona con “la víctima sacrificial de ciertos ritos...” Frazer ha descrito cómo, en momentos difíciles para la ciudad antigua, se elegía una víctima, de ordinario persona deforme o repugnante. Luego de ofrecerle comida, lo castigaban y por fin lo quemaban en una hoguera, arrojando sus cenizas al mar. En este rito, dice Cirlot, se ejemplifica la forma sacrificial en que “el inferior era sublimado y elevado hasta lo superior” (p. 111). Estos datos son sumamente importantes para confrontarlos con el papel que representa el estulto, disfrazado de asno en la fiesta de los locos.

²⁸ LEFEBVRE, *ob. cit.*, p. 18-19.

dos largas orejas y la vestidura estaba adornada con cascabeles. En una misericordia de Diest del siglo XV²⁹ aparece con todos estos atributos. Además tiene en una mano la *marotte*, el cetro del bufón-necio que toma en este caso el aspecto de un espejo, pues refleja una cara. El espejo es otro de los atributos del necio-negativo, como símbolo de la vanidad. En la mano diestra sostiene una piedra, la piedra que, según la opinión corriente, alojada en el cerebro, provocaba la locura. El loco de la misericordia de Diest se ha liberado de ella, mientras en el cuadro de Jerónimo Bosch, *La curación de la locura*³⁰, la operación se está cumpliendo.

La *marotte* —que podía tal vez ser símbolo fálico, como la cornamusa, otro de los objetos asociados al necio— y las orejas, lo referían a una esfera de animalidad. Tal vez se haya conservado la simbología del asno, múltiple como casi todas las traducidas por animales. Es posible que en las orejas del asno se expresara tontería y sensualidad. No es el único significado que se le atribuía al asno, pero creemos que éste era el contenido que en tal caso podía recoger. Como bien dice Debidour³¹ es necesario “separar la *imaginaria* animal de la *simbología* animal”. Es decir, uno será el valor de la representación del asno cuando aparezca en figuraciones anecdóticas y otro el que tome cuando se lo represente aislado y en conexión con otras figuras de bestiario, siempre cargadas de significación. El valor simbólico del asno aparece claramente en la descripción del onocentauro en los bestiarios medievales³².

Decimos que aunque la máscara de asno fuese la más importante y frecuente en la celebración, es posible que aparecieran otras, entre las cuales serían abundantes las animales. Muchas acusaciones suscitó más tarde la fiesta; la de la facultad de París dice: “Puede verse a sacerdotes y clérigos vistiendo máscaras y rostros monstruosos en el momento del oficio. Bailan en el coro vestidos de mujeres, rufianes o juglares. Cantan canciones licenciosas...”³³. Mucho más se lee en la acusación. Señalemos ahora sólo el hecho de que los protagonistas usaban máscaras. Hemos supuesto que muchas serían animales. Las razones para ello es la aparición de otras figuras del bestiario medieval en las iglesias, lo que habla de su popularidad y de la posibilidad de que se adoptara su apariencia. También esas figuras animales humanizadas estaban ya presentes en las anécdotas —algunas muy similares a los actos esenciales de la fiesta de los locos— de algunos de los diversos cuentos del *Roman de*

²⁹ L. MALTERLINCK, *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne*. Paris, Jean Schmit, 1910, p. 137, fig. 85.

³⁰ Madrid, Museo del Prado.

³¹ V. H. DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté en France*. Paris, Arthaud, 1961, p. 187.

³² En realidad tanto el hipocentauro como el onocentauro tienen un significado satánico. Tal es el flechero que persigue al Cristo —Buen Pastor o al ciervo, símbolo cristológico—. En otras ocasiones el acento cae en su naturaleza dual y representa al hipócrita.

³³ SWAIN, *ob. cit.*, p. 72. “Priests and clerks may be seen wearing masks and monstrous visages at the hours of office. They dance in the choir dressed as women, panders or minstrels. They sing wanton songs. They eat black puddings at the horn of the altar while the celebrant is saying mass. They play at dice there. They cense with stinking smoke from the soles of old shoes. They run and leap though the church without a blush at their own shame. Finally they drive about the town and its theatres in shabby traps and carts; and rouse performances, with indecent gestures and verses scurrilous and unchaste”.

Renart. Por ejemplo la narración de *Renart joué par Tibert*³⁴ en que los dos compañeros aparecen corriendo aventuras vestidos de religiosos o que los ponen en relación con sacerdotes. Esta anécdota presentada por el *Renart* nos lleva a preguntarnos sobre el contenido principal de la fiesta de los locos y su sentido.

Las acusaciones que la facultad de teología de París llevó contra la fiesta de los locos entre 1400 y 1450³⁵ nos dan idea —no sabemos si exagerada o tergiversada— de lo que ocurría en tal celebración. Hay alusiones genéricas y otras más concretas, referencias a su conexión con ritos paganos e idólatras. Y también la descripción de la fiesta que, por lo menos en su parte central comportaba la parodia de la misa según dice Gerson en 1400: “ubi fit irrisio detestabilis Servitii Domini et sacramentorum”³⁶. Y agrega que se realizaban también otros actos —que no menciona ni especifica— que considera “impúdicos y execrables”³⁷, como sólo podrían realizarse, dice, “en las tabernas o prostíbulos, entre los sarracenos y judíos”³⁸.

Nos hemos preguntado si las acusaciones serían reflejo de la realidad o se verían exageradas por la pluma de los escritores. Según la mención anotada en el libro de Swain, el desarrollo de esta fiesta se ha encontrado en un misal de Sens, tal vez perteneciente a Pierre de Corbeil (siglo XII) y la lectura de ese servicio no justificaría la indignación que se desató posteriormente con gran violencia contra ella. La fiesta era regocijada, pues el día anterior a la celebración, en el oficio de vísperas, cantadas éstas “ante la puerta de la iglesia”³⁹, se invitaba al regocijo en el nuevo año que se iniciaba, pues en este caso se celebraba el 1º de enero⁴⁰:

Novus annus hodie
Monet nos laetitiae
laudes inchoare⁴¹.

Acerca del sentido de la alegría volveremos más adelante. Importa ahora proseguir con el análisis del contenido de la fiesta. Swain agrega que el orden del día se concluía con un *Conductus ad Poculum* y un *Versus ad Prandium*, evidente invitación y preludio de un banquete y una fiesta potatoria.

El obispo Eudes de Sully en el mismo siglo XII (1199) determina reformas en la fiesta, a través de ellas tenemos ideas de cuál era el contenido, aparentemente no demasiado escandaloso. La parte principal de la celebración parecía consistir —por lo menos en lo mencionado por el

³⁴ JOHN FLINN, *Le roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Age*. Paris, P. U. F., 1963, p. 48.

³⁵ SWAIN, *ob. cit.*, p. 70.

³⁶ *Id.*, p. 71

³⁷ *Id.*, p. 71. “ubi fit irrisio detestabilis Servitii Domini et sacramentorum: ubi plura fiunt impudenter et execrabiliter quam fieri debent in tabernis vel prostibulis, vel apud Sarcenos et Judaos... Hae enim insolentiae non dicerentur coeces in eorum culina absque dedecore aut reprehensione, quae ibi fiunt in ecclesiis sacrosanctis”.

³⁸ *Id.*

³⁹ *Id.*, p. 71.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ “Hoy el nuevo año nos aconseja dar principio al elogio de la alegría”.

obispo— en la elección del señor de la fiesta, personaje alrededor del cual, en las calles de la ciudad y en la iglesia, se realizaban las ceremonias, entre otras los cantos entre los que se contaba, al parecer, la *prosa del asno*. Ya hemos dicho que la fiesta recibía, entre otros, el nombre de fiesta del báculo, por el que llevaba en su mano el señor de la celebración. Este evidentemente era un presidente burlesco del capítulo, un obispo fingido que distribuía a sus seguidores caperuzas y largas orejas para que con ellos se adornaran ⁴².

La epístola de la misa debía ser “*cum farsis*”. Esta frase es extraordinariamente importante. Indica que las farsas, mimadas evidentemente, se realizaban durante la parodia de la misa. Y pensamos que también luego. Hay testimonios en el siglo XV que indican que durante sus correrías por la ciudad, el grupo representaba dramas y probablemente también se libraba a juegos, cantos y pasos breves inspirados en el mismo sentimiento cómico-satírico de la fiesta.

Una canción anónima fechada en el siglo XII incorpora todos los elementos que se encontraban en la fiesta de los locos. Dice:

Gregis pastor Tityrus,
asinorum dominus,
noster est episcopus.
eia, eia, eia,
vocant nos ad gaudia
Tityri cibaria.

Ad honorem Tityri
festum colant baculi
satrapae et asini.
eia, eia, eia,
vocant nos ad gaudia
Tityri cibaria.

Applaudamus Tityro
cum melodis, organo,
cum chordis et tympano.
eia, eia, eia,
vocant nos ad gaudia
Tityri cibaria.

Veneremur Tityrum,
qui nos propter baculum
invitat ad epulum.
eia, eia, eia,
vocant nos ad gaudia
Tityri cibaria ⁴³.

⁴² SWAIN, p. 72.

⁴³

El pastor de ovejas Titiro
señor de los asnos
es nuestro obispo
eia, eia, eia,
nos incitan a la alegría
las viandas de Titiro.
En honor de Titiro

En cuanto a representaciones teatrales breves se tiene noticia de la que en 1490, en relación con el día de los Inocentes, realizaron los diáconos, subdiáconos y los miembros del coro de la catedral de Rheims, obra en la que se ridiculizaba a las mujeres de la ciudad y a la que respondieron los esposos de las aludidas con otra representación por la que se criticaba a los miembros del capítulo. También hay memoria de las farsas procaces que el día de Inocentes del año 1498 se vieron en Tournai⁴⁴.

Por tanto la fiesta tenía como parte más importante la parodia de la misa pero a ella se agregaban representaciones dramáticas, cantos, danzas, mascaradas, juegos de azar, se citan constantemente los juegos de dados⁴⁵.

3.2.1. *Celebración cómico-satírica*

Era pues una fiesta alegre pero que no tenía sólo un objetivo cómico. Pensamos que en ella no hubo exclusivamente la alegría frívola que según santa Genoveva había que dejar de lado.

En una obra se hace decir a la santa :

Laissiez le rire et le juouer :
Joiaus, chancons, dances, karoles,
Dex n'a cure de tels frivoles ;
Pleurer fault qui veult avoir joye⁴⁶.

No era una fiesta que se pueda decir simplemente cómica. Ya la hemos definido como cómico-satírica. Importa, para entender esta definición, conocer no sólo el contenido de la palabra latina *satura* sino también la definición de lo satírico entre los griegos y romanos.

Satura era una especie de ensalada : la *lanx satura* era un plato com-

realizan la fiesta del báculo
sátrapas y asnos
eia, eia, eia,
nos incitan a la alegría
las viandas de Titiro.

Festejemos a Titiro
con melodías, con órgano,
cuerdas y tambor
eia, eia, eia,
nos incitan a la alegría
las viandas de Titiro.

Veneremos a Titiro
que con el báculo
nos invita al banquete
eia, eia, eia,
nos incitan a la alegría
las viandas de Titiro.

F. J. E. RABY, *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, Oxford University Press, Oxford, Clarendon Press, 1959, p. 309. Anonymus 12th. cent.; 207. Song for the Feast of Folls.

⁴⁴ *Id.*, p. 72-3.

⁴⁵ *Id.*, p. 71 [ver nota 37].

⁴⁶ *Id.*, p. 61. "Dejad la risa y los entretenimientos: / alegrías, canciones, danzas, carolas, / Dios no se preocupa por tales frívolidades / es necesario que quien quiera tener alegría, lllore".

puesto por las primicias frutales que se ofrecían a los dioses. Los nombres de comidas fueron frecuentemente adoptados para aludir a creaciones literarias. Juvenal emplea *farrago*, mezcla de grano que se daba al ganado, *farsa*, significa “cocido”, “relleno”, “embutido”⁴⁷. *Satura*, *satyra* en fin, se aplicaba a las piezas que mezclaban diversos géneros⁴⁸.

El estilo de la sátira aparece claramente en definiciones griegas y romanas. Menipo el cínico recibió el calificativo de *σπονδογέλοιος* “el hombre que bromea respecto de cosas serias”. Como bien dice Highet “esta combinación de chanza y seriedad es una característica permanente de las obras satíricas, pero no puede ser llamada su función. Es el *método* central de la sátira”⁴⁹. También los romanos tomaron este sentido. Horacio traduce el adjetivo con que se conoció a Menipo al presentar como objetivo de su obra, “decir la verdad, riendo”⁵⁰. Este propósito fue repetido casi en los mismos términos por muchos satíricos. Decir la verdad es el objetivo principal pero de la diversa concepción del público a quien va dirigido el mensaje, esa verdad se considerará agresiva o hará oficio de lazarillo para el pueblo ciego y tonto. El satírico que carece de amor para su público, que considera al hombre y a la sociedad fundamentalmente malos o viciosos, sin esperanza de redención, presenta la verdad agresivamente, con desprecio. El autor que tiene simpatía hacia las gentes trata de guiarlas, pues las considera desconcertadas pero rescatables⁵¹. Ayuda por parte de uno, castigo y condena por parte del otro⁵².

De una y otra posición pueden deducirse los objetivos de la pieza satírica. Por cierto esos objetivos se presentan más claros, pueden deducirse más fácilmente cuando conocemos al satírico, cuando podemos individualizarlo. En el caso que nos ocupa es más difícil deducir por el autor el fin a que se tiende. Son piezas anónimas, muchas de ellas tradicionales que dan un esquema utilizado por anónimos poetas para vehicular sus críticas. Pero podemos acercarnos más a los posibles autores de las composiciones satíricas que se cantaban en la fiesta de los locos. Si no individualizarlos, sí podemos definirlos como grupo. Ya hemos dicho que se trataba de la fiesta de los subdiáconos. Por tanto la temática —por lo menos en su mayor parte— debía realizar una endo-crítica, el examen de las fallas y carencias de los religiosos. Pensamos que eran a la manera de los goliardos. Religiosos que aceraban sus pullas contra el propio grupo pero especialmente contra las jerarquías superiores.

47 GILBERT HIGHET, *The anatomy of satire*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1962, pp. 231. *Farsa*, de farceo, is, farsi, fartum o faretum, ire.

48 *Id.*, p. 231. “The name «satire» comes from the Latin word *satura*, which means primarily «full», and ther comes to mean «a mixture full of different things»”.

49 *Id.*, p. 233. “This combination of jest and earnest is a permanent mark of satiric writing, but it cannot be called its function. It is the central *method* of satire”.

50 *Id.*, p. 234. “to tell the truth, laughing”.

51 *Id.*, p. 235. “There are, then, two main conceptions of the purpose of satire, and two different types of satirist. One likes most people, but thinks they are rather blind and foolish. ...The other type hates most people, or despises them”.

52 *Id.*, p. 237. “Since there are two divergent types of satirist, there are two different views of the purpose of satire. The optimist writes in order to heal, the pessimist in order to punish”.

Pero volvamos a la definición cómico-satírica de la *fête des fous*. En suma, en la fiesta en general, hay una intención crítica que se vehiculiza de manera regocijada. Lo que importa para dar la tónica general de la fiesta es saber cuál de los elementos pesa más⁵³. Importa también si se comprueba que la sátira, la crítica, es lo más importante, considerar cuál es la intensidad de ese sentimiento de crítica. Pero siempre, aunque la sátira sea intensa, tendrá que contener, para serlo, algo de risa⁵⁴. Pues como dice Highet “algunos crímenes son demasiados horrendos para ser despreciados... [pero] contra todos los crímenes menores y contra todas las locuras [la sátira] es un arma poderosa”⁵⁵.

3.2.2. *Forma que adopta la sátira*

Importa conocer cuáles son los crímenes o locuras que ataca la sátira. Pero antes de eso es necesario ver cuál es la forma que adopta la intención satírica. Evidentemente, la primera que ha aparecido a partir de la descripción de la ceremonia principal es la de parodia, pero es posible que a ella se hayan agregado monólogo o diálogos que pudieron desembarcar luego en las representaciones teatrales más o menos complicadas de que hemos hablado.

La más importante es sin duda la parodia, pues la fiesta se desarrollaba en torno a un personaje quien, imitando la dignidad episcopal, participaba con sus seguidores en una ceremonia que, si no en su totalidad, parodiaba parcialmente la ceremonia de la misa. La parodia es, como dice Highet⁵⁶, “una de las formas más deliciosas de la sátira, una de las más naturales, tal vez la más satisfactoria y a la vez la más efectiva”. Evidentemente su carga de acritud puede variar, porque la parodia busca acercarse al modelo, pero no es en absoluto imitación ni es meramente distorsión. En realidad la parodia repite los rasgos o elementos principales de lo parodiado pero transformándolos, distorsionándolos, acentuándolos o exagerándolos para mostrar lo que el modelo tiene de criticable o lo que se quiere criticar en el modelo⁵⁷. La parodia que se encuentra en la fiesta de los locos podemos además clasificarla dentro de lo que Highet llama parodia material. Según este autor habría dos tipos fundamentales de parodias: la formal y la material⁵⁸. Esta es la que man-

⁵³ *Id.*, p. 21. “The final test for satire is the typical emotion which the author feels, and wishes to evoke in his readers. It is a blend of amusement and contempt. In some satirist, the amusement far outweighs the contempt. In others it almost disappears: it changes into a sour sneer, or a grim smile, or a wry awareness that life cannot all be called reasonable or noble”.

⁵⁴ *Id.*, p. 21. “But, whether it is uttered in a hearty laugh, or in that characteristic involuntary expression of scorn, the still-born laugh, a single wordless exhalation coupled with a backward gesture of the head— it is inseparable from satire”.

⁵⁵ *Id.*, p. 23. “But some villainies are too awful for us to despise. We can only shudder at them, and in horror turn away— or try to write a tragedy. Against such crimes, satire is almost impotent. Against all lesser crimes and against all follies, it is a powerful weapon”.

⁵⁶ *Id.*, p. 67. “Parody is one of the most delightful forms of satire, one of the most natural, perhaps the most satisfying, and often then most effective”.

⁵⁷ *Id.*, p. 67. “Nevertheless, parody not merely distortion; and mere distortion is not satire”.

⁵⁸ *Id.*, p. 69. “It is tempting to divide parodies into two main types: formal

tiene una similitud muy prieta con la realidad, en cuanto a molde y ritualidad. Esa estructura exterior inalterada vehiculiza sin embargo un pensamiento opuesto al que informaba la estructura original. Pensamiento que se expresa en vocabulario y en fórmulas opuestas a las primigenias. Este tipo fue utilizado especialmente en las sátiras políticas y religiosas. Y fue el aplicado en la ceremonia central de la fiesta de los locos. Las escenas de Parma y Aulnay expresan la elección de esta forma sin duda alguna. Las actitudes y el atuendo de los personajes son perfectamente apropiados para la ceremonia representada. Vestiduras y libros religiosos sin embargo chocan con la condición de los animales con ellas revestidos o que los utilizan. La intención crítica en ese caso más que en discursos está en la apariencia misma de los protagonistas. En la ceremonia de la fiesta esa intención se expresaba por varias vías: la adopción de máscaras por los participantes y las formas discursivas que acompañaban a las acciones.

El tema de la parodia, en este caso, lo suponemos encauzado por la ceremonia de que se servía y el lugar que elegía. O sea que era tónica en su tema, lo que no quiere decir que haya sido estática. Sino, que sobre ese topismo de base, ha podido incorporar los elementos vivos, inmediatos, que se presentaban. Es decir, el topismo es importante y existe, pero la realidad inmediata es el fundamento de la forma paródica ⁵⁹.

Tanto en su estructura de base como en sus aportes circunstanciales, la crítica tenía una temática clara que era fundamentalmente la crítica religiosa. Los discursos también podían ser paródicos, utilizando fórmulas, clichés, imágenes y hasta vocabulario que, presentes en los sermones religiosos, ellos tergiversaban para lograr su fin cómico-satírico. El estilo de la sátira incorporaba fórmulas religiosas, propias de la celebración real que imitaba y distorsionaba, fórmulas cuyo sentido se transformaba al aplicarlas a una situación especial o cuando se alteraba en ellas alguna palabra. El vocabulario de la sátira presenta caracteres especiales, incorpora palabras cotidianas, vulgares e incluso soeces. La aparición de esos términos en un contexto solemne y digno provocaba uno de los efectos deseados por el autor de la sátira, la sensación de lo inesperado ⁶⁰. El estilo, el vocabulario, utilizan las armas, según Highet, típicas de la sátira: "ironía, paradoja, antítesis, parodia, coloquialismo, obscenidad, violencia, vivacidad, exageración..." ⁶¹. Precisamente el lenguaje obsce-

and material". *Id.*, p. 70 y 71. "Yet there are other satiric parodies in which the form is maintained virtually unaltered, without exaggeration, without distortion, while the thought within it is made hideously inappropriate to the form, or inwardly distorted, or comically expanded. These might be called material parodies. Many religious satires are of this nature. In them, a ritual pattern is preserved unaltered, but the thought within it is coarsened, made crueller or more violent, altered into selfishness or absurdity; and so, by contrast with the pious words and reverent formulae which carry it, is satirized".

⁵⁹ *Id.*, p. 158. "The central problem of satire is its relation to reality. Satire wishes to expose and criticize and shame human life, but it pretends to tell the whole truth and nothing but the truth".

⁶⁰ *Id.*, p. 18. "In plot, in discourse, in emotional tone, in vocabulary, in sentence-structure, and pattern of phrase, the satirist tries always to produce the unexpected, to keep his hearers and his readers guessing and gasping".

⁶¹ *Id.* "Any author, therefore, who often and powerfully uses a number of the typical weapons of satire — irony, paradox, antithesis, parody, colloquialism, anticlimax,

no, libre, fue patrimonio del estulto, como de los actores de la comedia desenfadada. Lenguaje y gesticulación trataron de lograr el efecto ridículo e inesperado de las piezas cómico-satíricas ⁶².

También Joël Lefebvre ⁶³ habla de lo cómico de las palabras en las representaciones alegres; se refiere especialmente a los juegos de carnaval. Enumera los diversos recursos que se emplean a ese respecto: nombres absurdos, grotescos, en particular referidos al grupo campesino, la contraposición de respuestas ridículas o graciosas a preguntas graves. Alude también a la sorpresa como recurso cómico en la aparición de la homonimia y la consonancia. Además la atracción de la concurrencia por medio de adivinanzas y cuentos.

Estos recursos, según Lefebvre, podían suponer irrespetuosidad ⁶⁴. Encuentra sin embargo justificación de la parodia religiosa en la vena tradicional comprobada por los etnólogos que atestiguan para un cierto estadio “la parodia de lo sagrado al mismo tiempo que lo sagrado” ⁶⁵. En cuanto a la parodia que estudia, la del siglo XV, corresponde según su opinión a una intención particular que lleva a examinar las cosas desde diversos ángulos al mismo tiempo ⁶⁶. ¿Cuál es el objetivo del procedimiento usado en el siglo XII? Pensamos que el recurso satírico se logra en la contraposición inmediata y directa de la imagen y su distorsión, su exageración, su exceso. La parodia satírica ofrece una imagen deformada en que están los elementos de la realidad, asombrosa e inesperadamente presentados. El vocabulario, la estilística, utilizan esos recursos. En el caso de la parodia de la representación sacra que nos ocupa ahora, claramente se perfila como posibilidad cómica la introducción de palabras groseras o familiares en medio de una estructura de discurso grave según correspondía a la ceremonia parodiada. La poesía goliarda, sobre todo la que criticaba la condición de la corte papal, utiliza este mismo recurso ⁶⁷.

4. HOMILÍAS Y REPRESENTACIONES DRAMÁTICAS

Owst ⁶⁸ ha demostrado que las representaciones sacras derivan de los sermones, de los discursos pronunciados desde el púlpito. Pero la primera impresión podría hacernos creer que la temática de sermones sólo dio lugar a representaciones aleccionadoramente serias o piadosas. Pero antes de afirmar esto tendríamos que acercarnos a los sermones. En ellos

topicality, obscenity, violence, vividness, exaggeration— is likely to be writing satire”.

⁶² SWAIN, *ob. cit.*, p. 69. “Obscenity of language and gesture became the folk fool in his ritual rôle particulary well, but it also was and is the common property of all perfomers of low comedy”.

⁶³ J. LEFEBVRE, *ob. cit.*, p. 60.

⁶⁴ *Id.*, p. 59.

⁶⁵ *Id.*, p. 60. “la parodie du sacré en même temps que le sacré”.

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ Ver pág. 25.

⁶⁸ G. R. OWST, *Literature and pulpit in Medieval England*, Oxford, Basil Blackwell, 1966.

interesa examinar no sólo su contenido sino también el lenguaje que los transmite.

4.1. *Temática de los sermones*

El contenido ofrece una temática que nos interesa especialmente: la crítica, que adquiere sentido cómico-satírico. Esa crítica cae sobre toda la sociedad. Y dentro de ella ataca a los grupos religiosos. A veces esos sermones que señalaban los vicios que aquejaban a los eclesiásticos se pronunciaban en el círculo restringido de las reuniones conciliares o sinodiales. Otras en cambio en presencia de los feligreses, en las iglesias, lo que le daba una publicidad, alcance y repercusión diversos. Aunque éstos son los que interesan a nuestro propósito, es evidente que hay que partir de los primeros, pues es de ese debate en concilio y sínodos que sale la temática que se encuentra en el sermón popular. Owst consigna la temática de la predicación sinodial y conciliar especialmente en el siglo XIV. Pero ya veremos que hay antecedentes ilustres y lejanos. Entre los ejemplos mencionados por Owst se cuenta el sermón que Richard Fitzralph de Armagh pronunciara en un sínodo; declara que entre los preladados se encuentran fornicadores, glotones, saqueadores, ladrones, salteadores, mercaderes⁶⁹. A todos estos crímenes debe agregarse el que representa la simonía.

En otro sermón sinodial del año 1354 pronunciado en el concilio provincial de Drogheda se mencionan por lo menudo los vicios de los preladados, la lista es larga: son carnales, bebedores, perezosos, poco hospitalarios, usurpadores, saqueadores...

Las palabras de un sermón del obispo Thomas Brunton de Rochester son igualmente duras, para él los pastores son "perros mudos" que no saben conducir su ganado.

Pero las acusaciones tópicas se ven ejemplificadas con narraciones encontradas "in cronicis", según dice el prelado, y que ilustran los crímenes mencionados. Tal el caso de los nobles que deseando concertar un tratado de paz entraron en una iglesia y pidieron al sacerdote que celebrara la santa misa. Encontraron a éste sin embargo hesitante porque "había dormido la noche anterior con su concubina"⁷⁰. Las acusaciones de delitos carnales, de relaciones más o menos permanentes son de práctica y nos hacen recordar al Libro del Buen Amor⁷¹.

La *Summa* de John Bromyard cataloga los pecados de todas las dignidades religiosas y habla de "las casas de eclesiásticos, en las cuales entran no sólo mujeres, sino aquellas específicamente llamadas prostitutas

⁶⁹ *Id.*, p. 244.

⁷⁰ *Id.*, p. 247. "when many nobles had gathered at a certain church to make a peace treaty, they asked the priest kindly to celebrate mass for them. But that priest was afraid to proceed to the Office of the Mass, because he had been sleeping that same night with his concubine".

⁷¹ ARCIPRESTE DE HITA, *El libro del buen amor*, Clásicos Castellanos, ed. de Julio Cejaador y Frauca, Espasa-Calpe, Madrid, 1959, t. II, p. 277 y ss. Cantica de los clérigos de Talavera. "1694. Cartas eran venidas, que disen d'esta manera: / Que clérigo nin cassado de toda Talavera, / Que non toviese mançeba, cassada nin soltera; / Qualquier, que la toviese, descomulgado era".

que permanecen allí días y noches”⁷². Menciona la pretensión de algunos eclesiásticos en rebelión contra el *Decretum* al decir que “para aquellos que no tienen esposa es lícito tener concubina”⁷³.

Esos eclesiásticos así dados a los placeres de Venus, según la misma *Summa* se avergüenzan de la tonsura, en el mejor de los casos la llevan muy pequeña, oculta en su largo pelo, lucen barba y sus vestiduras se acercan en su estilo y color a las de los seglares. Su adorno y aspecto, los hace ver resplandecientes, con apariencia de cometas⁷⁴.

Como vemos en el elenco de los vicios eclesiásticos el tono que los describe varía y puede llegar a ser francamente cómico y ridículo como esta pintura que nos presenta a un clérigo-lindo a la manera del lindo don Diego de Moreto⁷⁵. Pero hablaremos después del tono de estas homilias. Importa ahora continuar con ese elenco de crímenes. Y fundamentalmente destacar que están catalogadas por jerarquía. Bromyard lo mismo que Langland ataca en primer término a la corte papal para luego seguir en orden decreciente. Y si en la corte papal se encuentran los vicios ya mencionados frecuentemente, se destaca uno principal y casi absorbente. El ansia de dinero, la avaricia que mueve a la administración de la curia pontificia. Obispos y ministros en ella reciben dinero y obsequios para ignorar pecados cometidos por sus subalternos⁷⁶. Los prelados que dirigen las diócesis adolecen de carencia semejantes. Su avidez de oro, su incapacidad en dirigir a sus feligreses hace que Bromyard lo califique de “canis impudicus” (“perro sucio”)⁷⁷. También el dominico Bromyard al igual que el franciscano Francisco Bozon (primera mitad del siglo XIV) utiliza narraciones para ilustrar sus combativos sermones. La prepotencia de los poderosos eclesiásticos con respecto de pobres y desvalidos es ilustrada con la fábula del asno inocente a quien la corte presidida por el león sentencia a ser golpeado y muerto⁷⁸.

A veces más que anécdotas o fábulas, se introduce en el discurso una metáfora, que en ocasiones se desenvuelve o se hace más o menos extensa. Son: raíz seca, sol eclipsado, humo de una candela extinguida, camaleones, pero también perrillos falderos que siguen y festejan a sus amos con demostraciones extrañas a los perros grandes, a cuyo cuidado ha sido confiado el ganado⁷⁹. Esta ridícula comparación puede colocarse en la

⁷² OWST, *op. cit.*, p. 260. “the homes of ecclesiastical men, which not merely women, but those who by a truer as by a more special name are called prostitutes not only enter but dwell in for days and nights”.

⁷³ *Id.*, p. 259-60. “for those who have no wife it is lawful to have a concubine!”

⁷⁴ *Id.*, p. 262. “«They are ashamed of the tonsure. Therefore they cultivate a fashionable head of hair, or have a small tonsure, so as not to be recognized as priests”. They “put on a garment which in colour or form is too secular”; and go “resplendent in wondrously-wrought clothing, with long beard and hair after the manner of a comet”.

⁷⁵ MORETO, *Teatro*. Clásicos Castellanos, edición y notas de Narciso Alonso Cortés. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1950. “El lindo don Diego”, p. 1.117.

⁷⁶ OWST, p. 251-2.

⁷⁷ *Id.*, p. 253. “He who does not correct crimes is not to be called a bishop but a ‘dirty dog’ (*canis impudicus*)!”

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ *Id.*, p. 265.

línea de la caricatura de los prelados hinchados, extraordinaria y erróneamente imbuidos del papel que representan ⁸⁰ o del clero hipócrita cuyos miembros gritan y se agitan a la manera de los milanos ⁸¹.

En el siglo XIV los nombres que hemos mencionado no son los únicos. Franciscanos, dominicos, agustinos, coinciden en esa actitud de denuncia. El dominico John Waldeby y los franciscanos Staunton, Nicolás Bozon y Nicolás Philip del siglo siguiente ⁸².

Pero la denuncia y el modo en que era realizada no eran nuevos. Contaban con una larga tradición. No sólo se pueden citar la Escritura y el derecho canónico sino también los nombres de Eusebio de Cesarea, san Ambrosio, san Crisóstomo, san Agustín, san Jerónimo y especialmente san Gregorio el Grande y de manera más inmediata san Bernardo. En su obra sobre el *Cantar de los Cantares*, el santo habla acerca de los malos clérigos. Se los ve a diario resplandecientes como prostitutas, ataviados como juglares, con los adornos de un rey. Relucen más sus espuelas que sus altares; sus mesas resplandecen con copas y platos, gustan de festines y potaciones, del arpa y de la lira, sus alacenas están rebosantes y sus copas llenas. Por tales medios, desean ser —y de hecho lo logran— prebostes, arzobispos, obispos, archidiáconos y deanes de iglesias. Una vez que son promovidos, a algunos de ellos se los puede encontrar más fácilmente en el establo que en el coro; otros corren más rápidamente a la cocina que a la misa; se preocupan más por un pastel de carne asada de por la pasión de Cristo; más por un carnero cocido que por Cristo crucificado; estudian más en el salmón que en Salomón y así sucesivamente” ⁸³. Este texto es antecedente inmediato de lo que hemos leído y mencionado. Interesa recalcar el tono en que está redactado el trozo. Evidentemente el elemento cómico-satírico está presente en él, como en los que lo siguieron. Eso importa a nuestro propósito porque si tal elemento se encuentra en las piezas oratorias serias, con mayor motivo habría de hallarse en las que se pronunciaban en las celebraciones de tipo carnavalesco como la fiesta de los locos. A este respecto son interesantes las palabras con que Boccaccio trata de justificar sus osadas narraciones —que reflejan las que estaban en boga en ese momento y posteriormente— con el audaz contenido de las predicaciones. Toma como ejemplo a Gabriel Barletta diciendo: “et qui nescit Barlettare, nescit praedicare”. Suponiendo, tal vez exageradamente, que esa osadía era sinónimo de retórica de púlpito. El elemento cómico —a veces audazmente cómico— estaba presente casi siempre en los sermones. En el margen de un manuscrito de Rypon de Durham bastante libre en las anécdotas de sus discursos sacros aparece el siguiente comentario: “narratio jocosa” ⁸⁴.

Por lo tanto —y como afirma expresamente Owst— ⁸⁵ la popularidad del cuento cómico es importantísima en la literatura de púlpito en los siglos XIII y XIV e influyó enormemente en la literatura del Renacimiento. Esto es muy importante para nosotros —lo subraya el mismo

⁸⁰ *Id.*, p. 264.

⁸¹ *Id.*, p. 265.

⁸² *Id.*, p. 266.

⁸³ *Id.*, p. 271-2.

⁸⁴ *Id.*, p. 162.

⁸⁵ *Id.*, p. 166.

autor—; la afirmación de que ese espíritu irónico y satírico, cínico e irreverente no aparece como novedad entre 1400 y 1450 como el editor de las *Facetiae* de Poggio Bracciolini y Ludovico Domenichi ha querido demostrar, sino que es muy anterior ⁸⁶.

La existencia de una literatura homilética en que el elemento cómico constituyera un ingrediente importante plantea una interesante pregunta, tal como se la hace Curtius ⁸⁷: “¿Cuál fue la posición de la Iglesia ante la risa y el humor?” Las posiciones son diversas según se trate de adoptar la opinión del Antiguo Testamento, de los Padres de la Iglesia, de los escritos religiosos o laicos posteriores. Para san Pablo no debe haber entre los buenos cristianos “ni palabras torpes, ni conversaciones tontas, ni bufonerías...” ⁸⁸. Esta opinión resume la tendencia de los primeros tiempos del cristianismo. El ideal fue un continente grave y apático, es decir privado de la expresión de pasiones, sobre la imagen de Cristo forjada según la afirmación de san Juan Crisóstomo de que Jesús nunca había reído. Poco a poco se acepta la risa, por lo menos con moderación, tal como lo prescribe san Benito en su regla. Esta posición perduró durante siglos. El replanteo se produce en un momento que nos interesa particularmente, el siglo XII. Se discute sobre la licitud de la risa en el buen cristiano. Se lo preguntan Hugo de Saint-Victor, Hildeberto de Lavardin, Rodulfo Tortario, Juan de Salisbury... La posición aceptada es la de que el cristiano puede escuchar narraciones y apólogos divertidos y asistir a espectáculos alegres siempre que sean decentes y moderados pues lo que se admite es una *modesta hilaritas*. Es evidente que tal posición estimuló la presencia del elemento cómico-satírico en las homilías, aunque es posible que la risa haya llegado más allá de la discreción pedida.

El elemento satírico —sobre todo en lo que se refería a vicios eclesiásticos— en las predicaciones serias, también se vio agudizado por la enemiga del clero secular y regular y especialmente por la aparición de franciscanos y dominicos ⁸⁹.

Y puesto que se trata de la fiesta de los locos, debemos recordar un episodio protagonizado por un monje, maestro de la Universidad de París quien, llamado para realizar un sermón en un sínodo en presencia del rey y de muchos obispos, inició su prédica pronunciando los nombres de san Pedro y san Pablo. Seguidamente exclamó: “babimbaboo”, la palabra con que las gentes saludaban la presencia de los locos. Al pedirle explicación por tan extraña actitud, contestó que aludía de tal manera a los santos, pues los suponía locos ya que habían sufrido tribulaciones —hambre, frío, sed— y ahora veía a sus sucesores, los príncipes de la Iglesia, vestidos de manera costosa, comiendo manjares deliciosos y montando caballos ricamente enjaezados ⁹⁰.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*. México, F. C. E., 1955, t. II, p. 598 y ss.

⁸⁸ Carta a los efesios, 5, 4.

⁸⁹ OWST, p. 165.

⁹⁰ *Id.*, p. 242. “The bishops with their caparisoned steeds and delicate dishes, with their costly garments and with their vices and delights believe that they will go to heaven. Therefore Peter and Paul, who suffered poverty and tribulation, hunger and thirst and cold, were the greatest fools!”

En esta anécdota hay que destacar, además de la acostumbrada crítica a los prelados, el sentido con que se toma el concepto ya mencionado de locura. Los locos —en este caso san Pedro y san Pablo— son los poseedores de la verdad, quienes recorren el camino justo.

Por tanto en cuanto al contenido, las homilias presentan —para nuestro propósito, crítica acerada contra los vicios de los religiosos, el elemento cómico-satírico y la utilización de la narración —cuento, fábula, anécdota...— para ilustrar el propósito moral.

Las narraciones que se introducen en el cuerpo del discurso pueden ser de distintos tipos. Algunas nos interesan sobremanera. Owst distingue: “example”, “narration”, “fable” y “figure”. El primer término es comprensivo de todo tipo de ilustración del discurso, las más frecuentes son las “narraciones”, historias de hombres y mujeres en que se toma especialmente como tema las peripecias matrimoniales, las “fábulas”, cuentos de animales y las “metáforas”, similitudes con objetos naturales. De todos estos tópicos, el que nos importa fundamentalmente es el segundo, puesto que en las escenas de Parma y Aulnay, las figuras que aparecen son animales. Las narraciones que protagonizan animales pueden tener variado origen y expresarse de diversa manera. La literatura clásica y la Biblia ofrecen abundante material. También debemos considerar el aporte que representa el reino animal que interesó a los predicadores como expresión de la naturaleza y finalmente muy importantes para nuestro objetivo —bestiarios y fabularios—. Los bestiarios deben atraer particularmente la atención. Constituyen una larga tradición que parte del *Fisiólogo*. El mundo animal es descrito allí a través de sus ejemplares más representativos o curiosos haciéndose luego una transposición de las condiciones del animal a la esfera moral y religiosa.

También el elenco de los fabularios es esencial para el conocimiento de estos sermones medievales. Los fabularios clásicos y los que se forjaron en la Edad Media, especialmente el *Roman de Renart*. La colección de aventuras que protagonizó Renard y sus compañeros no fue igualmente célebre en toda Europa —Owst afirma que su popularidad en Inglaterra se limitó al grupo aristocrático anglo-normando y que evidentemente era literatura de importación, que también fue tardía su difusión en Alemania—⁹¹ los diversos países tuvieron una literatura fabulística, incluso de tipo moral como la que produjo Odón de Cheriton, clérigo inglés de principios del siglo XIII y sus seguidores. Aunque también en este caso la educación parisina de Odón haya determinado la importación de fábulas esópicas o del folklore tradicional del que luego se sirvió en el púlpito y que consignó en sus colecciones de *exempla*. Pero ahora importa más que destacar el origen de cierta temática fabulística, el hecho de que esa literatura existiera en toda Europa en los siglos que nos interesan. Al parecer las fábulas esópicas fueron introducidas en el ámbito europeo por las cruzadas y por tanto no aparecieron hasta el siglo XII dice Simone Bertrand para justificar la datación de la tapicería de Bayeux⁹².

Por tanto, las homilias presentaban un contenido que podía llegar a ser cómico-satírico y para expresarlo utilizaban a veces un anecdotario tópico.

⁹¹ *Id.*, p. 204.

⁹² *La tapisserie de Bayeux*, Zodiaque, 1966, p. 266, edición de Simone Bertrand.

4.2. Sermones, dramas y mimos

Pero como ya hemos dicho antes, Owst supone que esa literatura homilética dio lugar a la representación dramática. Contra la opinión de León Gautier para quien los misterios eran composiciones totalmente originales⁹³, Owst considera que combinaban la enseñanza religiosa y moral de la homilía con el movimiento dramático⁹⁴. La relación entre el sermón y el drama se ve claramente en el hecho de que la representación dramática estuviera precedida en el siglo XIII por sermones y “otros discursos sagrados”⁹⁵. Además los intermedios de la acción dramática, aunque posteriormente estuvieron ocupados por danzas, en un principio fueron el momento de las homilías⁹⁶. Hay por tanto una prieta relación entre el sermón y la representación y modos de expresar el primero que llevaron a confundir a ambos. San Francisco mimaba sus sermones y representaba la escena de Navidad⁹⁷. De allí había un corto trecho a la representación dramática. Y aun sin llegar a mimar la homilía, la viva imaginación del predicador estaba en el comienzo del drama. El sermón pues —las colecciones que circulaban en toda Europa y que constituyeron fuente de las piezas homiléticas— con la extensa variedad de su temática y tono, tal como hemos mencionado, están en la base de las piezas “canónicas o no, serias y graciosas, satíricas y trágicas”⁹⁸. Puesto que hemos mencionado la contribución de san Francisco a la concreción del drama, debemos recordar también la de todos los franciscanos y dominicos, en suma, de las nuevas órdenes. Predicaron ellos al aire libre. Enfrentados con sus rivales, los *curati*, no utilizaron el púlpito, sino congregaron a las gentes alrededor de los *scaffaldi* que levantaban en el patio del cementerio. Este modo de predicación determinó también la elección del estilo, más popular, de lenguaje vívido y directo. Lo atractivo de su discurso era una manera de congregar gentes y competir con “los obscenos juglares, las *cantilenae* de los danzarines y las diversiones igualmente infructuosas de los *ludi profanos*”⁹⁹.

⁹³ OWST, cap. VIII, p. 471. Sermon and Drama, “des compositions entièrement originales, entièrement en vers”.

⁹⁴ *Id.*, “Common sense, however, would suggest, at the outset, that the sacred plays of the Middle Ages, which so obviously “combined the moral and religious teaching of the homily with the exciting movement of the drama”.

⁹⁵ *Id.*, p. 472. “By M. Lecoy de la Marche we are reminded further that in religious dramas of the thirteenth century on the Continent the play was prefaced by a sermon, and other sacred discourses of a like kind frequently punctuated its course, continuing the original theme where last it had been broken off”.

⁹⁶ *Id.* “N’est-il pas curieux de voir,” remarks the same archivist, “que les intermèdes dramatiques, remplis aujourd’hui par la danse, consistaient autrefois en sermons?”

⁹⁷ *Id.*, p. 472, nota 5. “L’auteur des *Méditations*, en effet, a l’instinct du drame, et il se révèle disciple accompli de saint François qui mimait ses sermons et jouait la scène de Noël ... Les *Méditations* sont à la fois pittoresques et dramatiques, et c’est pour ces deux raisons qu’elles ont tant séduit les auteurs des Mystères ... Ils y trouvaient surtout de l’imagination, de la poésie, de l’émotion, tout ce qui donne l’élan au drame”.

⁹⁸ *Id.*, p. 474. “Canonical and uncanonical, serious and humorous, satiric and tragic”.

⁹⁹ *Id.*, p. 479. “Dominican and Franciscan orators had thus discovered a way by which they might hope to outbid the japes of the obscene juggler, the dancers’ *cantilenae* and the equally profitless amusement of worldly *ludi*”.

5. LA LITERATURA LAICA CÓMICO-SATÍRICA

Pero además de las homilias hemos de tomar en consideración la literatura secular de la época. Ya hemos dicho que muchos aspectos de ella se incorporan a los sermones, pero hay que destacar separadamente su importancia. Son fundamentos la poesía goliárdica y los fabularios, especialmente el *Roman de Renart*.

Ya hemos mencionado¹⁰⁰ algunos episodios que protagonizan Renard y Tibert. *Renart joué par Tibert* es una sátira contra la hipocresía religiosa. Los dos religiosos que intervienen son presentados como avaros, crédulos, tontos, supersticiosos¹⁰¹. En este episodio la vena satírica se muestra evidente, mucho más fuerte que el aspecto cómico-irónico que aparece en otro cuento en que Renard e Isengrin aparecen disfrazados de monjes, tonsurados, participando de la vida conventual¹⁰². En *Renart et Isengrin dans les puits* hay alusiones a la vida monacal, a las riquezas de la abadía y a la condición de los "monjes, avaros, glotones y perezosos"¹⁰³.

Interesa sobremanera consignar que en la rama XIV, en *Renart et Primaut* hay una representación burlesca de la más sagrada de las celebraciones, la misa. Según Flinn: "Más tarde conoceremos otras parodias de oficios religiosos pero en ninguna parte los narradores de Renard se concederán mayor licencia que en esta rama XIV"¹⁰⁴. Primaut, habiéndose emborrachado con vino de comunión quiere celebrar misa y para ello pide a Renard que lo tonsure. Así lo hace éste, consagrándolo incluso. Inmediatamente, revestido Primaut, se describe la celebración de la misa, por cierto disparatada. Pero luego del aparente juguete, aflora la crítica contra los curas de parroquia. Este episodio¹⁰⁵ es particularmente interesante en relación con la escena de Aulnay. Hay en la rama XV un cuento en que la mención de la regla del celibato permite a su autor criticar a los religiosos. Dejamos de lado, por supuesto, la sátira que se encuentra en el *Renart* sobre las restantes clases sociales. Nos importa ahora sólo este ataque a los grupos religiosos.

La poesía goliarda también abunda en estos temas. La consideramos dentro de la producción laica, aunque pueda sospecharse que la mayoría de sus anónimos autores eran religiosos. La temática de esos clérigos vagantes incluía varias constantes: la crítica a la corte papal y a sus altos funcionarios, la sátira de los religiosos menores, sobre todo relativa a los monjes y finalmente la que canta a la naturaleza y al libre amor carnal.

Las críticas a los grupos religiosos son extremadamente aceradas, dentro del tono que hemos visto hasta ahora.

6. LA CULTURA POPULAR Y LA DECORACIÓN DE LAS IGLESIAS

La literatura religiosa y laica ha favorecido el desarrollo del drama.

¹⁰⁰ FLINN, *ob. cit.*, p. 48.

¹⁰¹ *Id.*, p. 48-9.

¹⁰² *Id.*, p. 49-50.

¹⁰³ *Id.*, p. 52.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 53.

¹⁰⁵ *Id.*, p. 53-5.

Pero ¿qué relación guarda esta afirmación con los capiteles que nos ocupan?

Hemos supuesto que tales capiteles reflejan momentos de la fiesta de los locos, que de manera evidente ha estado influida por la tradición de homilías satíricas y por la literatura laica cómico-satírica.

Cabe sin embargo otra posibilidad. Que ambas escenas sean reflejo no de una parodia como la que se desenvolvería en la *fête des fous* sino de un episodio de la literatura fabulística que el imaginero hubiera interpretado. Esto no es imposible ya que ejemplos de reproducción de pasajes del *Roman de Renart*, de cuentos o dichos populares son frecuentes en la arquitectura de las iglesias o en su mobiliario.

El ciclo de Renard —en diversos episodios o escenas— aparece en frisos o capiteles de diversas iglesias francesas o italianas, de Países Bajos, de Inglaterra... De entre las de contenido satírico, una se destaca especialmente para nuestro propósito aunque es obra tardía: “Renard prêchant aux poules” (siglo XVI) ¹⁰⁶. En una sillería de coro de Países Bajos ¹⁰⁷ anterior a la francesa, se reproduce el mismo tema, pero el zorro-monje ya ha puesto manos a la obra y en ese momento apresa a una de sus oyentes.

Las frases, los dichos populares recibieron representación. Como —entre otros ejemplos que proporciona Debidour ¹⁰⁸—: “Garder l’oeuf et laisser échapper la poule”. O como las sillerías de coro que ha estudiado L. Maeterlinck ¹⁰⁹, en que se da la sátira de los estados religiosos, que nos interesa ahora especialmente. En ocasiones la sátira está relacionada con un proverbio, otras no. Ejemplo del primer caso lo tenemos en una misericordia del siglo XV, de Aerschot, que reproduce a un monje enfrentado y dando la mano a un cerdo que ilustra el refrán: “Qui se ressemble s’assemble” ¹¹⁰. Otras veces, decimos, la misericordia no reproduce ninguna anécdota sino que la crítica está implícita en la realización misma. Un cuerpo animal —pájaro, mono, cerdo...— recibe en ocasiones una cabeza humana o semihumana, otras conserva la del mismo animal. Objetos o indumentos identifican la condición y jerarquía del criticado —cura de parroquia, monje, obispo, abad mitrado...—. Las figuras se encuentran en iglesias de diversos lugares de los Países Bajos: Hastières, Lieja, Saint-Bavon, Aerschot, Hoogstraeten. Maeterlinck ha catalogado además las misericordias que con influencia flamenca se encuentran en el extranjero; en ellas se hallan los mismos temas satíricos que hemos mencionado. La crítica va dirigida casi siempre a los religiosos masculinos. Sólo en un caso aparece una religiosa conducida en una carretilla al infierno ¹¹¹. Casi todas las sillerías de coro mencionadas son tardías —siglos XIV y XV— pero evidentemente corresponden a una mentalidad que ya existía desde mucho antes.

La cultura popular nutrida con la literatura religiosa expresada en

¹⁰⁶ CHAMPEAUX (S.-et-M.) miséricorde de stalle, Debidour, ob. cit., ilustración n° 379.

¹⁰⁷ MAETERLINCK, ob. cit., p. 76, fig. 51. Musée d’archéologie de Broel. XV° siècle.

¹⁰⁸ DEBIDOUR, ob. cit., p. 381. Saint-Seurin de Bordeaux, miséricorde de stalle.

¹⁰⁹ MAETERLINCK, ob. cit.

¹¹⁰ *Id.*, p. 167, fig. 101.

¹¹¹ *Id.*, p. 89, fig. 57. Miséricorde de Saint-Sauveur. Bruges, XV° siècle.

las homilias, con la literatura laica de fabularios, cuentos tradicionales... absorbía una vena satírica que podía canalizarse de otras maneras. Así lo reflejan las misericordias y capiteles que acabamos de mencionar. A ella responden las escenas de Parma y Aulnay. Hemos supuesto además que podrían estar directamente ligadas con la fiesta de los locos. La de Aulnay parece no admitir dudas con su parodia del servicio sacro, parte fundamental de tal celebración. Incluso el capitel de Parma puede representar un episodio de la fiesta. Nos inclinamos a pensarlo debido a la forma ceremonial y a la presencia del asno como personaje que impone la regla al lobo. No olvidemos que la fiesta de los locos era esencialmente la "festa asinaria". Por tanto creemos que ambas escenas corresponden a episodios de una festividad cómico-satírica. Episodios o escenas por otra parte de una gran popularidad. El imaginero participaba de la cultura de la gente común y sus realizaciones reflejaban las ideas, las concepciones corrientes. Repetía el pensamiento culto que esquematizado, empobrecido tal vez, tenía una vigencia enorme en su contenido original, aun cargado con elementos a veces nuevos, en ocasiones distorsionantes.

Pero ¿cómo se compagina la presencia de tales escenas en la iglesia, pues ya hemos dicho que la fiesta cayó luego en excesos? Como tantos otros ejemplos de representaciones satíricas pudo tener un carácter admonitorio y didáctico del que participaban por lo demás los sermones, en un momento —siglos XII, XIII— en que la fiesta se conservaba sin los excesos en que cayó más tarde. No olvidemos que las condenas, críticas y prohibiciones que pesan sobre ella datan del siglo XV.

Las escenas de Aulnay y Parma representaron pues la admonición, la crítica jocosa, la enseñanza disfrazada de ligero juguete, la verdad que es expresada por boca del loco, el marginal. Por ello, por la distancia que, real o aparentemente, tomaba con respecto de la comunidad, podía señalar con certeza los defectos, las carencias, los vicios.

La aparente ligereza podía determinar un mayor interés en el pueblo que se congregaba, en las gentes que huían de frases demasiado solemnes. Tal vez podrían ser explicados por las palabras del *Renart*.

“Or me convient tel chose dire
Dont je vos puisse fere rire.
Qar je sai bien, ce est la pure,
Que de sarmon n’aves vos cure”¹¹².

NILDA GUGLIELMI

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

¹¹² FLINN, *ob. cit.*, p. 50. “Me conviene decir tales cosas / con que os pueda hacer reir / Pues yo sé bien, es la verdad / que no os preocupáis por los sermones”.

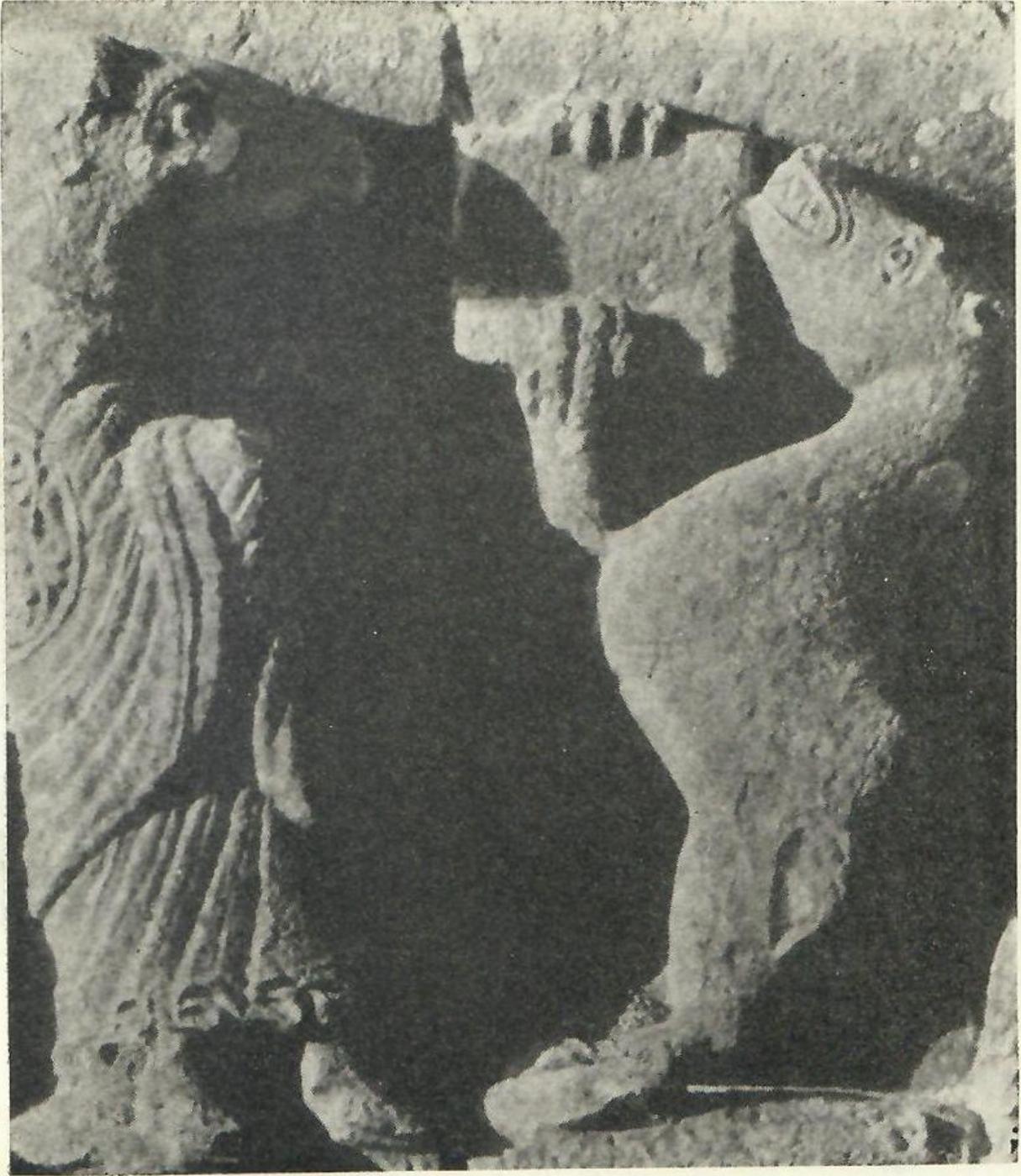


Fig. 1. — Aulnay-de-Saintonge. Arquivolta del transepto sur.

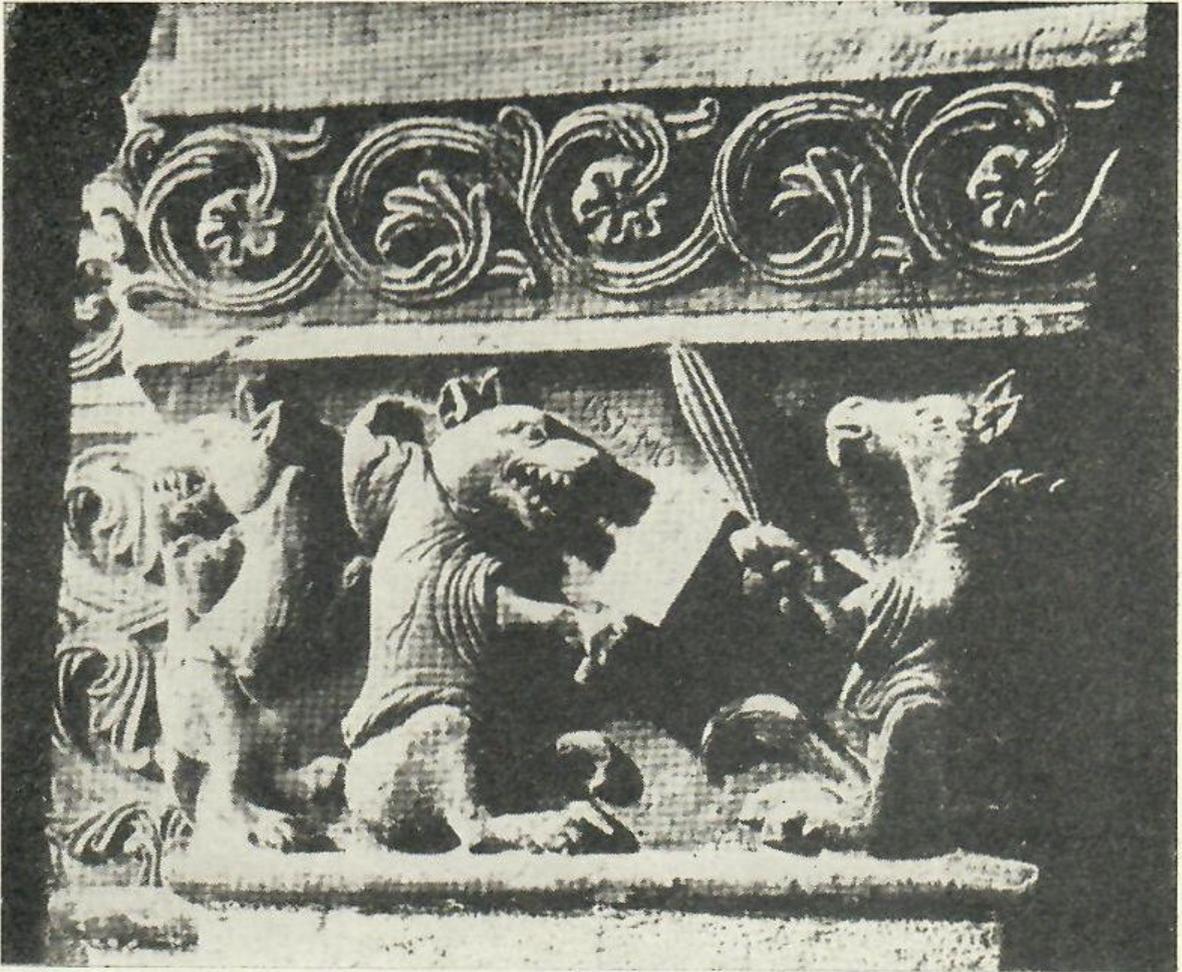


Fig. 2. — Parma, Duomo, capitel del matroneo settentrional.



Fig. 3. — Sátira de un loco sosteniendo la piedra de la locura. Misericordia de Diest. Siglo XV.

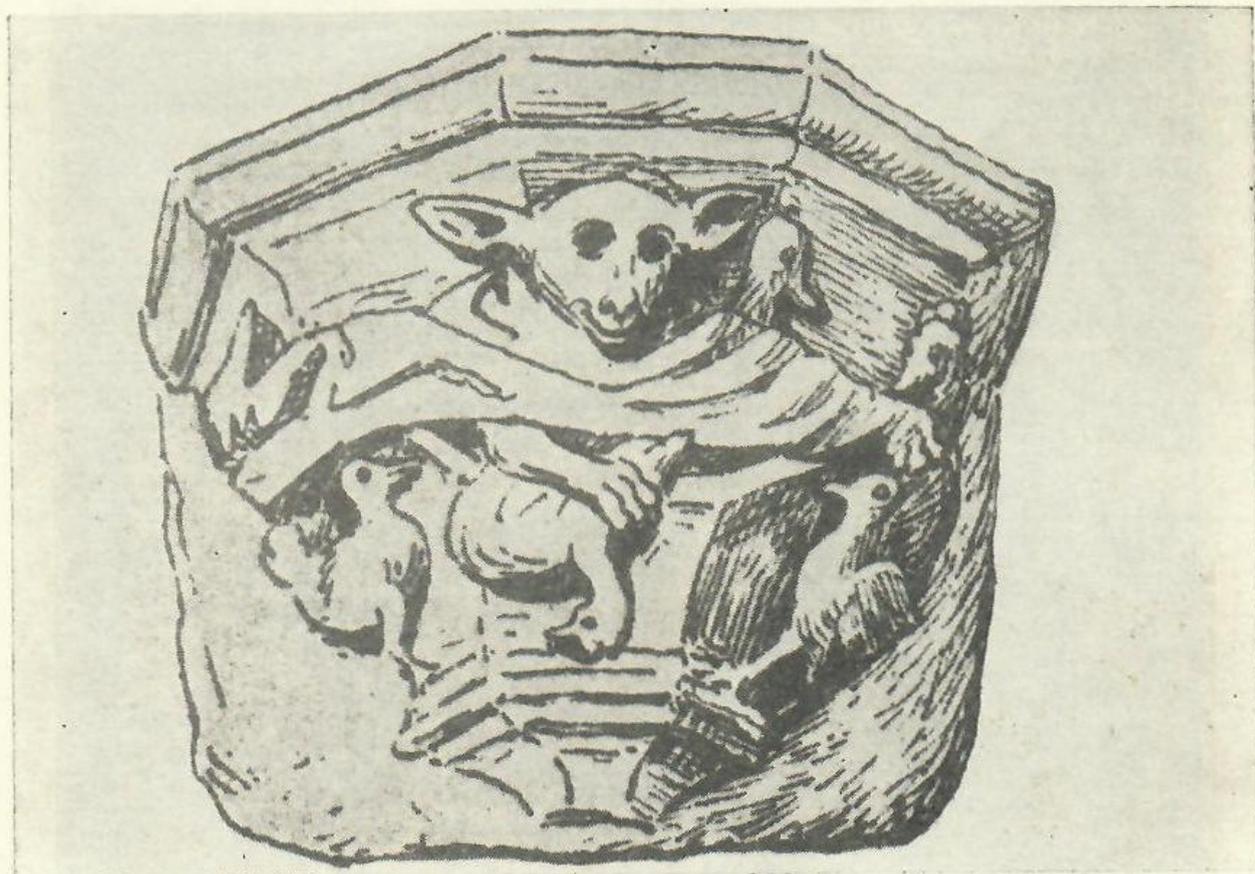


Fig. 4. — El zorro. Monje predicando. Museo de arqueología de Broel.
Siglo XV.



Fig. 5. — Qui se ressemble s'assemble [Quien se asemeja, se reune]. Sátira
contra los monjes. Misericordia de Aerschot. Siglo XV.



Fig. 6. — Sátira de una religiosa conducida al infierno sobre una carretilla (falta una figura). Misericordia de Saint-Sauveur, Brujas. Siglo XV.



Fig. 7. — Sátira de un cura de parroquia.
Saint-Jacques, Lieja. Siglo XIV.

Fig. 8. — Sátira de un monje. Saint-
Jacques, Lieja. Siglo XIV.



Fig. 9. — Sátira de un obispo. Saint-Jacques, Lieja. Siglo XIV.

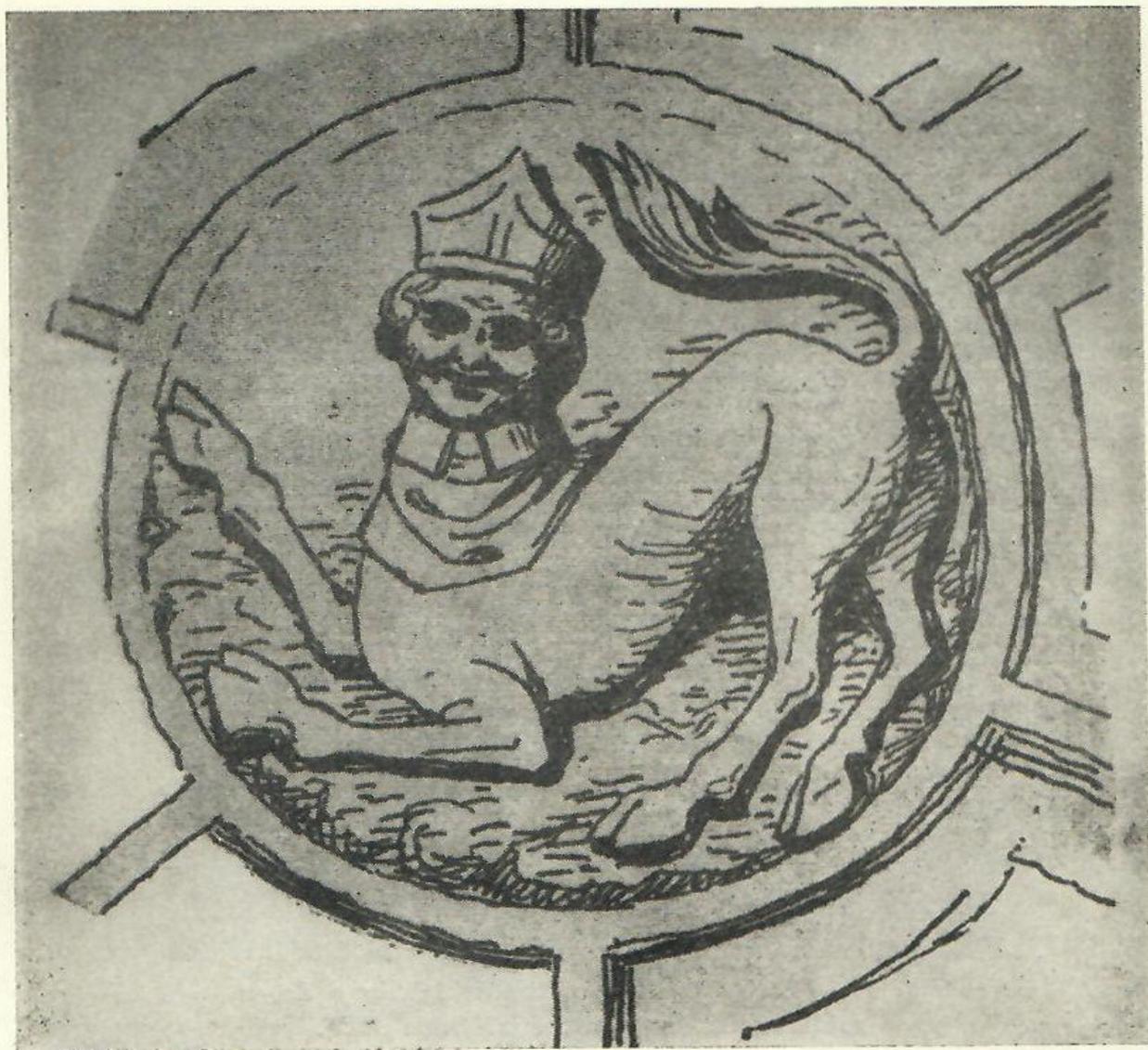


Fig. 10. — Sátira de un abad mitrado. Museo lapidario de Gante. (Antigua abadía de Saint-Bavon).



Fig. 11.—Sátira de un chantre de iglesia o de un sabio. Saint-Jacques, Lieja, Siglo XIV.

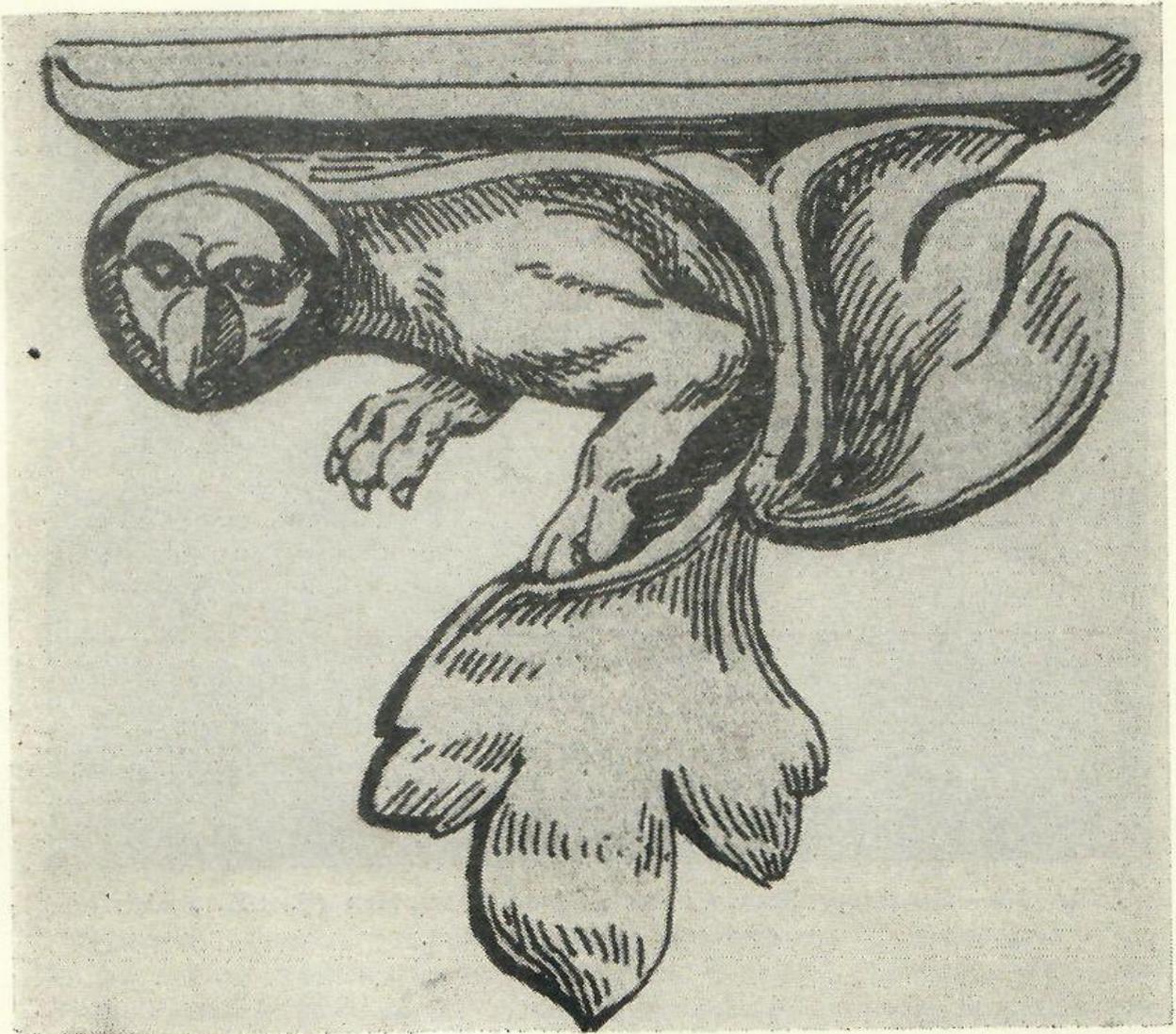


Fig. 12. — Sátira de un monje. Composición con follaje. Iglesia de Sainte-Croix, Lieja. Siglo XIV.



Fig. 13. — Renard predicando a las gallinas. Champeaux (S.-et-M.), misericordia de coro. Siglo XVI.