

Bromas y veras en el *Libro de Alexandre*

JUAN CASAS RIGALL

Universidade de Santiago de Compostela*

¡Estonz casan algunos, que pués messan las barvas!

LO TRÁGICO Y LO CÓMICO MEZCLADO

Se celebran juegos deportivos en honor de Patroclo. Cuando marcha primero en la carrera de velocidad, Áyax Oileo resbala y cae de bruces sobre una boñiga de buey: los espectadores prorrumpen en una carcajada general (*Iliada* XXIII, 771-784). Sin necesidad de acogerse a subgéneros como la epopeya burlesca, la combinación de elementos serios y cómicos en una misma obra es tan antigua como la literatura occidental. No es éste un pasaje excepcional en los poemas homéricos; antes bien, las situaciones jocosas, que distienden el tono grave predominante, y los personajes ridículos —Tersites o Iro—, que realzan por contraste la nobleza del héroe, son comunes en la *Iliada* y la *Odisea*. Ni siquiera la *gravitas* romana renunciará por completo a este hibridismo. Aunque Virgilio no es tan proclive a chanzas tales, la *Eneida* incluye algún episodio de concepción idéntica al lance precedente: dentro de los juegos fúnebres en memoria de Anquises, Gías, indignado por la torpeza de su piloto, arroja al agua a Menetes durante la prueba de remo; cuando éste, ya anciano, consigue salir a flote vomitando agua, los teucros son presa de la risa (*Eneida* V, 160-182). Y, en la *Aquileida* (I, 242-348), Estacio no puede reprimir la ironía al describir al semidiós Aquiles disfrazado de doncella para ocultarse en la corte de Licomedes¹.

* El presente trabajo fue, en origen, una conferencia en las "I Jornadas de Filología Medieval" (24 y 30 de Abril de 1998), organizadas en la Facultad de Humanidades del Campus Universitario de Lugo por Alexandre Veiga, a quien me complace expresar también aquí mi agradecimiento, que hago extensivo a Helena de Carlos. En lo fundamental, el contenido es el mismo; simplemente he eliminado o pulido algunos elementos más propios de la comunicación oral y he añadido la bibliografía imprescindible. Este artículo se enmarca en un proyecto de investigación financiado por la Xunta de Galicia (XUGA20404B98).

¹ Una bibliografía general sobre la risa y el humor, aunque inclinada hacia la cultura norteamericana puede hallarse en D. Nilsen (1993). En este ámbito, destacaré ahora solamente el excepcional ensayo sobre el sentimiento cómico del polígrafo monfortino don José Goyanes (1932), frecuentemente olvidado aun en España. Se requieren aquí también algunas aclaraciones terminológicas, que sólo buscan la coherencia interna en el seno del trabajo, pues las nociones implicadas en este dominio son de definición difícil. Todos estos conceptos tienen en común un efecto hilarante, esto es, la risa o la sonrisa. *Comicidad* 'calidad esencial de todo aquello que mueve a risa'; término genérico, que engloba todos los demás; igualmente, en sentido no marcado se emplean voces como *broma*, *chanza*, *jocoso*, *ridículo* y *risible*. *Ironía* 'afirmación expresa de algo distinto —habitual-

En el tratamiento del drama, la *Poética* de Aristóteles separa de modo tajante la severidad trágica de las chanzas de la comedia. La práctica escénica de la antigua Grecia se acomoda bastante bien a este juicio, aunque sobre todo algunas tragedias de Eurípides, “el más trágico de los poetas” (*Poética* XIII, 1453a), incorporan lances rayanos en la comicidad; así, en *Orestes* (vv. 1425 *et sq.*), el Frigio refiere entre bufonadas la cruel venganza del protagonista; además, su *Cíclope* es, en sentido estricto, un drama satírico, modalidad que aúna rasgos serios y risibles. Tal tendencia se acentúa en Roma. El *Anfitrión* de Plauto, en donde se presenta impunemente al padre de los dioses mezclado con mortales, será repetidamente recordado por los defensores de la fusión de temas y estilos —así, Lope en el *Arte nuevo* (vv. 165-168)—. Horacio (*Ars poetica*, 89-98) previene contra las interferencias de la comedia y la tragedia, pero reconoce que este ideal no siempre se cumple en su tiempo; de hecho, a medio camino de los dos subgéneros dramáticos principales, reconoce expresamente la existencia de una tercera modalidad, el mecionado drama satírico (*Ars poetica*, 220-239), que no desciende a la vulgaridad cómica ni alcanza el nivel sublime del poema trágico (E. Curtius 1948: 594-598 y E. de Saint-Denis 1965).

La teoría retórica —es bien notorio— también aboga por la mezcla de estilos en determinadas circunstancias. En particular, los dos principales rétores latinos, Cicerón y Quintiliano, tratan en detalle la aplicación del *risus* en el discurso. En el *De oratore* (II, 54-71), el uso de elementos ridículos es recomendado para la moción de pasiones. Los donaires, según Cicerón, no deben emplearse de manera inoportuna, pero son bienvenidos sobre todo en las réplicas, pues demuestran ingenio, desarmen la severidad del adversario y relajan a los jueces. No obstante, el orador ha de evitar en todo momento incurrir en el histrionismo. Tras la estela ciceroniana, Quintiliano (*Institutio oratoria* VI, 3) defiende el *risus* como agente de variedad, que evita la monotonía de la exposición y crea un clima distendido en el auditorio. En los discursos serios, los chistes serán empleados con moderación, pues, a decir de Quintiliano, la risa conlleva algo de falso. En todo caso, el orador sólo pretenderá el *risus* ‘risa, sonrisa’, nunca el *derisus* ‘carcajada’. En relación con todo esto, los capítulos que Cicerón y Quintiliano dedican al *risus* constituyen uno de los más evidentes gérmenes de la teoría de la agudeza barroca (J. Casas Rigall 1993: 82-93 y 97-104, e I. Paraíso 1998).

Durante la Edad Media, la actitud de la Iglesia hacia la risa es ambigua y voluble (E. Curtius 1948: 598-601 y J. Le Goff 1990). La *Regla de San Benito* (IV, 53-54) prohíbe expresamente en el sacerdote las palabras vanas o que provoquen la risa y el propio reír frecuente o estrepitoso (“*Verba vana aut risui apta non loqui*” y “*Risum multum aut excussum non amare*”). En la iconografía sacra, ríen sobre todo los diablos. Sin embargo, las “fiestas de locos”, la “fiesta del asno”, el “día de los Inocentes”

mente lo contrario— de lo que se en realidad se piensa’; si la ironía es cruel, se habla de *sarcasmo*; desde otra perspectiva, por lo común los enunciados irónicos, tras una apariencia de seriedad, esconden un sentido ligero. *Humorismo* ‘capacidad de hallar algo risible en una materia seria e incluso desagradable —la muerte, el dolor, el miedo...—’; al contrario que la ironía, el humor oculta una reflexión grave en una expresión de faz jocosa. *Sátira* ‘repreensión de vicios por medio del ridículo’. *Socarronería* ‘astucia o disimulo acompañados de burla encubierta’. Fuera de tales equivalencias, sólo en las citas de otros autores podrán ser empleadas estas voces en acepciones distintas.

y el propio Carnaval, momentos en los que el orden establecido se subvierte y se origina un “mundo al revés”, son tolerados por los eclesiásticos, que a menudo participan también en las inmoderadas celebraciones.

Las Escrituras contribuyeron a cimentar la confusión. Aunque, en opinión de san Juan Crisóstomo († 407), Cristo nunca había reído, según el *Eclesiastés* (III, 4) hay un tiempo de llorar y un tiempo de reír, cada uno en su momento justo, y en el *Eclesiástico* (XXI, 23), si bien se condena la carcajada estúpida del insensato, se elogia la risa silente del sabio. Por otra parte, es común a ambos Testamentos el concepto de *hilaritas*, el cual supone, cuando menos, una actitud de satisfacción manifiesta en el rostro (F. Vercauteren 1969). En el programa didáctico de san Jerónimo († 419 ó 420), entre los clásicos que, debidamente expurgados, aportan elementos provechosos para el cristiano, figuran Plauto y Terencio (A. López Fonseca 1998). Tras un largo período de abierto resquemor, desde el s. XII la actitud de la Iglesia hacia la risa se torna más tolerante y, de forma paulatina, ésta deja de ser vista como camino de pecado. En este sentido, desde el punto de vista teológico es fundamental la teoría de santo Tomás de Aquino (1225-1274), para quien la risa contenida es el mejor antidoto contra la *tristitia*, implicada en el pecado de la acidia (M.-M. Dufeil 1990). Como es bien sabido, en *Il nome della rosa*, Eco recrea estas dos posturas antagónicas en los debates entre Jorge de Burgos, reaccionario detractor de la risa, y el franciscano Guillermo de Baskerville, abanderado de la actitud más permisiva que se imponía en el primer tercio del s. XIV.

En la raíz de este cambio de perspectiva es capital la práctica de la predicación. Pese a que en ningún momento mencione expresamente la risa, ya san Agustín en su *De doctrina Christiana* (IV, 12, 27) declara que la amenidad del sermón favorece la persuasión del fiel. El de Hipona había advertido también el uso frecuente de figuras retóricas en la Biblia, aunque no emprendió su análisis. En el s. VIII, Beda el Venerable encara este objetivo, siguiendo las pautas teóricas del gramático Donato, pero extrayendo los ejemplos de las Escrituras; de este modo, al tratar los conceptos de ironía y otros emparentados (carientismo, sarcasmo y asteísmo), Beda no tiene inconveniente alguno en citar pasajes del Viejo y el Nuevo Testamento (*De schematibus et tropis*, II, 2).

Desde aquí a la introducción de agudezas y chistes en el sermón sólo hay un paso. A finales del s. XII, el francés Alain de Lille en *De arte predicatoria* condena los recursos histrionicos en el sermón, prueba inequívoca de que se empleaban en la práctica (J. Murphy 1974: 310-316). Y, en efecto, unas décadas más tarde, los *exempla* conocidos del predicador Jacques de Vitry, también galo, atestiguan de modo diáfano esta circunstancia (J. Horowitz y S. Menache 1994). El tratado *Forma praedicandi* (1322) de Roberto de Basevorn muestra cómo también la teoría predicatoria acaba por aceptar la risa: entre los distintos ornamentos de estilo, uno es la comicidad decorosa, recomendable cuando el auditorio está aburrido (J. Murphy 1974: 351-361). De acuerdo con todos los indicios, el caso hispánico no constituyó una excepción (M^a. J. Lacarra 1998). No quiere esto decir que los recelos contra la risa hayan

desaparecido por completo²; pero la estrategia adoctrinadora de la Iglesia se hace más flexible: si antes de predicaba exclusivamente con el miedo, a través del *contemptus mundi* y la pintura de las penas del infierno, ahora también se pretende ganar al fiel con la afabilidad de la risa.

La literatura medieval europea perpetúa tal estado de cosas, y la epopeya románica constituye una perfecta encarnación de todo esto (E. Curtius 1948: 601-618 y B. Guidot, ed. 1995). Aun así, pese a la práctica de la poesía antigua y contemporánea y del sermón cristiano, las artes poéticas de los ss. XII y XIII, centradas en la esfera profana, son contrarias a la combinación de lo serio y lo cómico. Así, Jofre de Foixà (*Regles de trobar*, ms. H; J. Marshall, ed. 1972: 56-57) previene contra la mezcla de temas dispares, mientras que Godofredo de Vinsauf (*Poetria nova*, vv. 1886 *et sq.*) veta la fusión de elementos graves y risibles. Esta misma actitud se advierte en Juan de Garlandia (*Poetria*, “De quinto vicio”; G. Mari, ed. 1902: 921): en la obra se empleará la *variatio* para evitar la monotonía, pero tal variedad no debe buscarse a través del indecoroso ayuntamiento de lo trágico y lo cómico.

Para reafirmar esta tesis, Garlandia se ampara expresamente bajo la autoridad de Horacio. Y este hecho es en verdad sintomático: habitualmente, la discordancia entre teoría y praxis poéticas se explica porque la primera está anclada en una tradición anterior, ya superada en la realidad literaria del tiempo. Concedamos, además, que en algunos géneros tal separación de tonos puede darse de manera marcada. Así, por caso, la lírica amorosa a duras penas admitirá componentes ridículos, ante el riesgo de convertirse en parodia burlesca. En cambio, en la epopeya y la didáctica —los *genera* que ahora nos interesan, por convivir en el *Libro de Alexandre*—, lo grave y lo ligero están hermanados desde los orígenes.

En la literatura ibérica medieval, la crítica ha puesto de relieve cómo ambas dimensiones conviven en la hagiografía y la didáctica moral —por ejemplo, en la obra de Berceo y don Juan Manuel, sin recurrir de primeras al ambiguo caso de Juan Ruiz—, así como en la epopeya —el *Cantar del Cid*—, en una pieza de similar concepción al *Alexandre* como el *Libro de Apolonio*, y en los libros de caballerías —el *Zifar* o el *Tirant*—. La *Celestina* llevará a un punto culminante el hibridismo trágico-cómico³. En este marco, el *Libro de Alexandre*, compuesto en el primer cuarto del s. XIII, no representa una excepción de tal tendencia, aunque sus evidentes componentes cómicos no hayan sido estudiados aún de modo sistemático⁴.

² Así, por ejemplo, en un sermón de san Vicente Ferrer predicado en Agosto de 1411, sobre “cómo lloró Jhesú Christo cinco vezes en aqueste mundo”, se incide en la idea de que no se halla “en algund libro que nuestro Señor Jhesú Christo reyesse jamás en la vida d’este mundo”, razón por la cual “el reír non es conveniente a la vida presente” (P. M. Cátedra, ed. 1994: 465-473; ortografía mía).

³ Como bibliografía mínima, cfr. G. Cirot (1942) y M^a J. Lacarra (1998) para Berceo, C. Ruiz (1991) para don Juan Manuel, O. H. Green (1963) y C. Escudero (1990) para Juan Ruiz; D. Alonso (1941), H. Moon (1963) y J. Oleza (1972) para el *Cantar del Cid*; C. Monedero (1987: 54) para el *Apolonio*; K. Scholberg (1966), T. Hart (1989) y M^a J. Lacarra (1993) para los libros de caballerías; y D. Severin (1979 y 1993) y M. Gerli (1995) para la *Celestina*.

⁴ Se han constatado, sobre todo, algunos detalles aislados. Así, por ejemplo, P. Bly y A. Deyermond (1972: 169) han subrayado la ironía autorial respecto de los tempranos planes de

“AVRÁ DE MÍ SOLAZ, EN CABO GRANT PLAZER...”

Si tanto la epopeya antigua como la literatura didáctica cristiana acogen a menudo elementos risibles, el potencial cómico del *Libro de Alexandre* tendrá, de entrada, una doble raíz, pues lo épico y lo moralizante se conjugan en nuestro poema de clerecía. El tránsito de la teoría a la práctica demuestra que, efectivamente, en el *Alexandre* se verifica una intermitente pero marcada inclinación a la comicidad, que reclama un análisis detenido.

Este objetivo se enfrenta con un primer obstáculo, implicado en la naturaleza social de la risa. Y es que es ésta es una noción subjetiva, marcada por la circunstancia del individuo: su cultura, su clase social, su edad, su sexo, su temperamento... y, naturalmente, el entorno histórico. En otras palabras, no todos reímos por igual ante un mismo estímulo. Así, si san Juan Crisóstomo negaba la risa en Cristo, algunos críticos de nuestro tiempo sostienen que asertos como “Es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja que entre un rico en el reino de los Cielos” (*Mateo*, 19, 24) buscan un efecto cómico (J. Horowitz y S. Menache 1994: 19-53; cfr. E. Truëblood 1964, J. Jónsson 1985, y Y. Radday y A. Brenner, eds. 1990).

¿Es posible, entonces, comprender la risa del hombre antiguo y medieval?⁵ Evidentemente, algunos elementos que pueden ser considerados cómicos en el Medioevo —la locura, la enfermedad o la pobreza— hoy difícilmente sugieren ridiculidad⁶. No obstante, frente a ciertas actitudes hipercríticas, ello no supone la inviabilidad de captar los mecanismos antiguos de lo risible. Con gran tino afirma P. Ménard (1990)

conquista de Alejandro (*Alexandre*, 88); F. Rico (1982) ha comentado el equívoco del “pecado” de la juglaría en la estrofa 2 del poema; C. García Gual (1989: 131) ha hablado, sin particularizar, de las “notas irónicas” y “los quiebro de su humor literario”; P. Cátedra (1994: 331) ha puesto de relieve también cómo la ironía del poeta aflora en el retrato de la amazona Talestris (*Alexandre*, 1879ab); y A. Arizaleta (1999: 201) ha destacado la ironía en la respuesta de Alejandro al pretencioso Zoroas (*Alexandre*, 1062). Volveremos sobre todos estos puntos en el curso del trabajo. En cambio, eludo conscientemente la controvertida cuaderna 1548, pues, aunque E. Alarcos (1948: 49) o I. Michael (1986: 118) consideran que incorpora un guiño cómico, no alcanzo a captar su sentido preciso. Con Arizaleta (1999: 120-121), tampoco creo que haya ironía autorial en la escena de la muerte de Alejandro (*Alexandre*, 2628-2631, en particular).

⁵ Un decepcionante experimento sobre la recepción de lo cómico medieval por estudiantes franceses de enseñanza secundaria —que normalmente leían como risibles episodios serios y en cambio no advertían las verdaderas chanzas (M.-F. Notz 1990)— revela, más bien, una mala inteligencia del discurso, que sin duda alcanzaría muchas otras dimensiones de éste, no sólo la comicidad.

⁶ En el *Cavallero Zifar*, por ejemplo, el siguiente pasaje persigue sin duda un efecto cómico: “E cuando llegó ant’el rey, venía tan desfaçiado por aquel golpe de travieso [que] traía por los ojos, que aspereça era grande de lo catar. Pero dixo el rey: ‘¡Ay, sobrino de mal conde, creo que non seríades de aquí adelante para atalaya!’ ‘Certas, nin para escucha faría’. ‘¿E cómo así —dixo el rey—?’ ‘Yo vos lo diría: el golpe me llegó fasta dentro en los oídos todos, e así que he perdido el ver e el oír’. ‘¡Bien aya obispo —dixo el rey— que tan buena pescoçada da! E bien creo que quien así confirmó non vos quería grant bien’. ‘Certas —dixo él—, non era y engañado, que nin yo fazía a él. ¡E maldita sea mano de obispo tan pesada que así atruena e tuelle a quien confirmar quiere!’ E començaronse todos a reír. ‘¡Certas —dixo el sobrino del conde—, todos podedes reír, mas a mí non se me ríe, e en tal se vea a quien plazel!’ ” (C. González, ed. 1983: 233-235; ortografía mía). Sin embargo, en la sensibilidad actual, el sarcasmo que tiene por objeto una enfermedad o tara física no provoca risa, sino desaprobación.

que no es más difícil entender el humor que el amor en la Edad Media; en ambos casos se impone, lógicamente, un proceso de reconstrucción histórica.

Pero, incluso reconociendo esta necesidad, por puro afán de polemizar, ¿no serán precisamente la materia y la expresión de la risa uno de los elementos menos cambiantes en nuestra cultura desde antiguo? Aunque no podamos aprehender su comicidad en toda su dimensión, lo cierto es que todavía hoy reímos con Aristófanes, con Plauto y con Juan Ruiz, por más que nos sintamos espiritualmente más cercanos del *Lazarillo*, el *Quijote*, *El sí de las niñas* o *La venganza de don Mendo*. Nuestras dificultades para captar punto por punto lo risible del *Miles gloriosus* no nos impiden advertir el halo cómico general que domina la obra.

Y adviértase que no todas las agudezas ridículas incomprendidas hoy en una obra antigua dependen de los cambios en el llamado “sentido del humor”. En muchos casos, la raíz del problema está en la pérdida del contexto compartido por los coetáneos, que propicia sobreentendidos coyunturales difícilmente describibles en otras épocas, como ocurre en muchos poemas burlescos del s. XV —por ejemplo, la *Égloga sobre el Molino de Vascalón* (M. A. Pérez Priego, ed. 1997: 191-197)—. Hay, además, otra importante distorsión en la lectura cómica que tampoco deriva de la evolución histórica de lo risible: un mismo dicho o acción puede excitar la risa o no según quién sea su autor y cuál su intención. Un buen ejemplo de ello lo constituyen los enunciados irónicos. Tres conocidos conversan sobre una obra teatral de moda. Uno de ellos la elogia sinceramente. El segundo sanciona: “Sí, es muy humana”. Y el tercero, que conoce el pensamiento verdadero del anterior interlocutor y lo comparte —el drama en cuestión es sensiblero y cursi— sonríe, tras haber captado la ironía. Pero si, en un caso como éste, los amigos primero y segundo compartiesen la misma opinión —la obra es apreciable e interesante—, la frase “Sí, es muy humana” no sería cómica, al carecer de ironía. La interpretación depende aquí, por tanto, de nuestro conocimiento del talante del autor, que, en literatura, a menudo puede ser deducido del contexto general de la obra, aunque no siempre sea esta tarea sencilla —así, el *Libro de Buen Amor* o el *Lazarillo*.

Ilustremos en la práctica los anteriores problemas —la comicidad dependiente del contexto y de la calaña del autor— con un fragmento del *Alexandre*⁷. Entre las estrofas 1805 y 1830, el poeta prorrumpe en un vehemente *contemptus mundi*, proemio de su diatriba contra los vicios de la sociedad contemporánea. Hacia el principio de la secuencia, para realzar el carácter perverso del mundo, se desarrolla con parquedad el tópico del “mundo al revés”, cuyo segundo constituyente despierta la sonrisa del lector moderno:

Tuelle [el Mundo] con sus falagos al omne el sentido;
lo que'l devría membrar, échalo en olvido.
Es la carne señora, el espíritu vencido;
faze barrer la casa la mujer al marido (1809).

⁷ Sigo la edición de J. Cañas (ed. 1988); tengo a la vista las transcripciones paleográficas de R. Willis (ed. 1934), así como los textos establecidos por D. Nelson (ed. 1979) y F. Marcos Marín (ed. 1987), de donde ocasionalmente tomo algunas soluciones. La ortografía es de mi responsabilidad.

Ahora bien, ¿persiguió el autor del *Alexandre* tal efecto? En el marco de la moralización, el acusado contraste entre la severa admonición del v. 1809c y el giro hacia la vulgaridad cotidiana del siguiente alejandrino tampoco pasaría inadvertido en el s. XIII. Además, el *locus* del “mundo al revés”, muy expresivo para ponderar lo absurdo de la vida pecaminosa, también fue empleado desde antiguo con propósito cómico —y probablemente de manera principal—. Por añadidura, la figura de la mujer dominante, que maneja al hombre como a un pelele, es frecuentemente invocada en el Medioevo como agente de lo risible: las “serranas” del Arcipreste de Hita, el ejemplo XXXV del *Conde Lucanor* o una miniatura del *Breviario* de María de Valencia (Cambridge, Dd. 5.5, fol. 397) que representa a una fémina apaleando con una escoba a un hombre barbado —reproducida en J. Horowitz y S. Menache (1994: 257)— tienen una indudable función cómica. Todas estas dimensiones —discordancia entre lo grave y lo humilde, el “mundo al revés” como combinado ridículo y la mujer avasalladora— conviven en la cuaderna del *Alexandre*. Además, dado que, como se comprobará, otros pasajes de la obra contienen innegables comentarios cómicos del autor —muy a menudo, incluidos precisamente en el verso final de la cuaderna—, este contexto general forma en el lector una imagen autorial de socarronería, que predispone a la hilaridad. Por todo ello, hemos de concluir que el apunte del poema fue concebido con propósito burlesco.

* * *

La inclinación hacia lo risible que se advierte en el *Alexandre* está marcada, de entrada, por la propia historia, pues ciertas anécdotas atribuidas a Alejandro Magno no están exentas de un cierto grado cómico. Algunos de estos capítulos aparecen recogidos en nuestro poema⁸. Así, cuando Alejandro se niega a seguir tributando a Persia, pide a los emisarios del rey Darío que comuniquen a éste la muerte de la gallina de los huevos de oro de la que los macedonios obtenían riqueza para las parias, argumento ridículamente absurdo —en la *Historia de preliis* (*J*², 19) se recoge el lance en términos parejos, con la salvedad de que la gallina simplemente se torna *sterilis*—:

Ide dezir a Dario —esto sea aína—
que, quand' non avía fijo Filipo en la reína,
poniale ovos d'oro siempre una gallina:
cuando nació el fijo, moriose la gallina (143).

Poco después, cuando Darío conoce las intenciones de expansión de Alejandro, el rey persa remite al macedonio una carta con regalos infantiles, para ridiculizar tanto la juventud como la baja estatura del macedonio. De manera similar a la *Alexandreis* (II, 1-44), los irónicos dones, que difieren levemente según las fuentes, son en el *Alexandre* una correa, un “pello” (o “pella”) —es decir, una pequeña pelota— y una bolsa:

⁸ Otros no, como el presunto encuentro de Alejandro y Diógenes: cuando el macedonio declara su intención de cumplir cualquier deseo del filósofo cínico, éste le pide que se aparte para poder gozar de la luz del sol (A. Guzmán y F. J. Gómez 1997: 68-71).

Enbíote pitança bien cual tú la mereces:
 correuela que ciñas, pello con que trebejes,
 bolsa en que los tus dineros condeses.
 Tiente por de ventura, que tan bien me guareces (783).

Pero Alejandro, en un alarde de agudeza, tuerce en su respuesta el sentido de los presentes de Darío, hasta convertirlos en profecías sobre la derrota del rey de Persia: la correa augura el azote del imperio de Darío, la pella es el mundo que Alejandro conquistará, mientras que la bolsa simboliza la riqueza persa en manos macedonias:

Los donos que me diste te quiero esponer
 —maguer loco me fazes, sélos bien entender—:
 la bolsa sinifica todo el tu aver,
 que todo en mi mano es aún a caer.
 La pella, que es redonda, tod'el mundo figura:
 sepas que será mío, est'es cosa segura.
 Faré de la correa una açota dura,
 con que prendré derecho de toda tu natura (800-801).

Cuando Parmenio, el general macedonio, intenta persuadir a Alejandro de llegar a un trato con Darío, le aconseja “Si yo fuera Alejandro, pactaría”, a lo cual el joven rey responde con sarcasmo “Y si yo fuera Parmenio, también” —así, según Plutarco y Arriano (A. Guzmán y F. J. Gómez 1997: 59)—. El *Alexandre* recuerda este lance, aunque, como la *Alexandreis* (IV, 115-134), al no recrear en su literalidad el diálogo del general con su caudillo, el efecto hilarante se ve atenuado:

El consejo del conde [Parmenio] non fue bien escuchado;
 sossañolo el rey, óvole poco grado.
 Díxol': “Tal commo vós sería yo tornado,
 si en esse consejo m'oviesse yo fallado” (1280).

En otras ocasiones, un pasaje sólo potencialmente cómico en las fuentes es llevado decididamente a este terreno por el autor del *Alexandre*. Así, si la *Alexandreis* (I, 59-71) describe con gravedad la fatiga física de Aristóteles tras una agotadora jornada de estudio, el *Alexandre* (32-35) descubre la perspectiva risible en la escena: el maestro, desfigurado, “podría caer en tierra de poca empuxada” (34d); su discípulo, el niño Alejandro, “ovo [...], cuando'l vio, grant pavor” (35d). De modo similar, en la *Alexandreis* (II, 45-63), Darío y sus ejércitos, *radiantibus auro*, son veladamente censurados por su pompa y lujo excesivos, de todo punto inadecuados en un militar; pero tal condena no presenta resquicio para la risa. En contraste, el *Alexandre* satiriza este vicio, subrayando la ridiculez persa, pues, más que para luchar, se diría que llegan ataviados para acudir a una boda:

Vinién de luengas tierras, de diversas fronteras;
 fablavan los lenguajes de diversas maneras;
 vinién noches e días cuajadas las carreras;
 vinién commo a bodas las gentes plazenteras.
 Grandes eran las gentes, los adobos mayores,
 señas e coberturas de diversas colores;

semejaban las tiendas arboladas e flores.

¡Quiriense demostrar por buenos defensores! (806-807)⁹.

Incluso cuando la fuente presenta una nota cómica evidente de por sí, el poeta del *Alexandre* puede incrementar su carácter introduciendo un elemento impulsor de lo risible. Ya en la *Iliada* (III, 15-37), Homero pintaba con tintes burlescos la secuencia en que Paris, heroicamente armado, desafía bravucón a los griegos en primera línea de batalla, hasta que Menelao se le enfrenta y el troiano retrocede aterrizado ante la indignación de su hermano Héctor. La escena pasó a la *Ilias Latina* con este mismo tono (vv. 252 *et sq.*), y de aquí al *Alexandre*. En el poema hispano, que incorpora un extenso relato sobre la historia de Troya (332-761), el comportamiento ridículo e innoble del troiano es destacado por medio de una plástica comparación, pues Paris retrocede como en contacto con un hierro candente:

Violo por aventura —mostrógelo'l pecado—,
a Menelao el biudo, al que ovo robado:
tornó el malastrugo tan mal escarmentado
com' si fierro caliente lo oviesse quemado (464)¹⁰.

Este dominio de lo ridículo, que emana directa o indirectamente de las fuentes, es un excelente caldo de cultivo que incita al poeta del *Alexandre* a incorporar bromas originales, de muy diversa magnitud. Por este camino, frente a sus principales modelos, el autor hispano destacará por una mayor propensión hacia los elementos risibles. Así, la comicidad erótica, característica de la mentalidad medieval, está visible en el poema. Desde otra perspectiva, ciertos comentarios autoriales, en su aparente simpleza, pretenden avivar la risa del lector. En tal ámbito, el objeto risible puede ser el propio narrador. Lo habitual, lógicamente, será que el blanco del ridículo sea externo, casos en los que el poeta suele extremar su sarcasmo —por ejemplo, contra los juglares o incluso el propio lector—. En esta línea, las analogías animales, que persiguen la degradación de personajes y acciones, son una de las vías de comicidad más características de la obra. El uso de refranes y modismos, en ciertos contextos, provoca también un contraste de efectos hilarantes entre lo grave y la vulgaridad cotidiana. De modo similar debemos interpretar la comicidad de raíz culinaria, bien conocida en la tradición medieval, como ha destacado E. Curtius (1948: 198-200). Por último, el marco de la *evidentia*, que “pone ante los ojos” del lector realidades, por lo general, abstractas, es otro de los cauces burlescos más socorridos en el poema.

La comicidad de materia amorosa es evidente en un pasaje señero del *Alexandre*, uno de los escasos interludios líricos de la narración, en donde el poeta se des-

⁹ Un poco más abajo se insiste en esta misma idea, ahora por boca de Alejandro: “De oro e de plata vienen todos armados; / *todos relampaguean, ¡tant vienen afeitados!* / Éstos, con Dios a una, tenedlos por rancados, / ca por fer buen bernaje están mal aguisados” (967).

¹⁰ Para A. Arizaleta (1999: 201), es irónico el pasaje en que Alejandro se niega a matar a Zo-roas, sabio estrellero que ha leído en los astros su propia muerte a manos de un griego: “¡Seríe —dixo el rey— cosa desaguizada / tirarles a las artes tan preciosa posada! / ¡Non lo querrién los díos, que esta mi espada / en tan santa cabeça fuesse ensangrentada!” (1062). En la *Alexandreis* (III, 140-188), modelo directo aquí, Alejandro habla conmovido (*motus*) y se compadece (*miseretur*) de su rival, con lo cual la ironía no tiene cabida; al ser omitidas estas notas en el *Alexandre*, se abre un portillo a la lectura irónica, aunque el discurso es ciertamente ambiguo.

cuelga con una chanza ciertamente socarrona. Las bodas de Alejandro y Rosana brindan al autor ocasión de evocar el mes de Mayo y la estación del amor: el canto de los pájaros y la verdura de las eras, los cantares de las doncellas, que danzan sensuales con tenuous ropajes, invitan al enamoramiento y al matrimonio. Pero ya la alusión a la madura dueña, suspirante y sin esposo, deja entrever un guiño malicioso. ¡Entonces se casan algunos —exclama el autor—, que poco después se mesan las barbas deseperados!:

El mes era de mayo, un tiempo glorioso,
 cuando fazen las aves un solaz deleitoso;
 son cubiertos los prados de vestido fermoso;
da sospiros la dueña, la que non ha esposo.
 Tiempo dulc'e sabroso por bastir casamientos,
 ca lo tempran las flores e los sabrosos vientos;
 cantan las doncelletas sus mayos a conventos;
 fazen unas a otras buenos pronunciamientos.
 Faze en el sereno las buenas ruciadas;
 entran en flor las miesses, ca son ya espigadas;
 fazen las dueñas triscas en camisas delgadas.
¡Estonz casan algunos, que pués messan las barvas! (1950-1952).

En el pasaje, la idealización de la amorosa Primavera se disuelve en un brusco giro de mordaz escepticismo "realista", contraste que, sin duda, provocaría un efecto hilarante ya en los primeros lectores del *Alexandre*. Y no es tal ejemplo un uso aislado.

Con anterioridad a éste, otros pasajes análogos pueden ser interpretados en clave cómica, aunque, en alguno de estos casos, tal lectura depende en mayor medida del talante y predisposición del destinatario. Estamos nuevamente en un marco erótico y, no por azar, en otro de los intermedios líricos del *Alexandre*, ahora protagonizado por la amazona Talestris, que acude ante Alejandro con una singular petición. P. Cátedra (1994: 331), que, según hemos visto, ha comentado el fragmento, admite en su seno un contenido risible. El pasaje, no obstante, está dominado por cierta ambigüedad contextual.

La extraordinaria belleza de la reina de las Amazonas es elogiada mediante una minuciosa prosopografía, entre las cuadernas 1872 y 1879. En este marco, la descripción de los hermosos ojos y pestañas de Talestris conduce ya al autor del *Alexandre* a un malicioso comentario:

La beldad de los ojos era fiera nobleza;
 las pestañas iguales, de comunal grandeza,
 cuando bien las abrié, era fiera fadeza.
¡A cristiano perfeto tolié toda pereza! (1876).

La amazona sería capaz de turbar a cualquiera, idea manifiesta a través del circunloquio "tolíé toda pereza", irónico eufemismo. Esta nota mordaz sitúa al lector en disposición anímica de interpretar también como cómica la reticencia con que se cierra el retrato físico de la reina, sólo tres cuadernas más abajo:

De la su fermosura non quiero más contar
 —*temo de voluntad fer alguno pecar*—:
 los sus enseñamientos non los sabría hablar
 Orfeus, el que fizo los árboles cantar (1879).

Ciertamente, el temor de inducir a pecado mediante la descripción física de Talestris admite dos lecturas: si entendemos que está hablando un severo moralista, sus palabras han de ser interpretadas en sentido recto; pero es más probable que esta declaración autorial encierre un malicioso guiño irónico, en la senda abierta por el citado verso 1876d. Puesto que, con anterioridad, el autor ya ha introducido notas risibles, el lector puede fácilmente sospechar que aquí haya una nueva nota cómica y ser así inducido a la risa.

Talestris, ahora en su relación con Alejandro, protagoniza un nuevo pasaje erótico de potencial interpretación cómica. La reina acude ante el célebre Alejandro para concebir una hija —mejor que un hijo— del caudillo macedonio, que acepta gustoso la proposición. El encuentro sexual de Talestris y Alejandro se presenta a través de una metáfora de caza, no por eufemística carente de mordacidad; Alejandro se introduce en una selva para perseguir un venado, empresa que, además, realiza “bien” para satisfacción de la amazona:

Dixo el rey: “¡Plazme! ¡Esto faré de grado!”
Dio salto en la selva; corrió bien el venado.
 Recabdo bien la reina ricamente su mandado;
 alegre e pagada tornó al su regnado (1888).

El propósito cómico de la imagen venatoria, en la que también T. Brandenberger (1994: 49) advierte “cierta picardía”, es ciertamente plausible¹¹.

Con relativa frecuencia, el poeta del *Alexandre* introduce notas subjetivas en el relato, hasta el punto de que la crítica, desde E. Alarcos (1948: 47-57), ha intentado deducir de tales comentarios aspectos de la personalidad del autor. En ocasiones, tales apuntes tienen un apreciable componente de comicidad. De esta manera, en la descripción de la rica indumentaria de Alejandro cuando es investido caballero, la ponderación hiperbólica de su porte suntuoso es interrumpida por un paréntesis que podemos calificar de autoirónico, en su aparente ingenuidad:

La cinta fue obrada a muy grant maestría;
 obrola con sus manos doña Filosofía;
 más valió la fiviella que toda Lombardía
 —*¡más vale, segunt creo, un poco que la mía!*— (91).

El comentario es, en sí mismo, una simpleza, de ahí el efecto hilarante: si la indumentaria de Alejandro es tan desmedidamente rica, resulta natural que valga no “un poco”, sino un mucho más que la de un “clérigo simple”, como se define el autor en la cuaderna 1824.

¹¹ Tal uso se manifiesta sólo en el ms. P del *Alexandre*, pues la versión de O resulta más pacata: “Dixol rey plaz me esto fare de grado / recabdo la reyna rica miente su mandado / alegre & pagada torno a su regnado / dio salto enna siella corrio bien su cauallo” (R. Willis, ed. 1934: 329).

La descripción de la inhóspita provincia de Libia también propicia la interpolación de una nota personal que deja entrever el espíritu socarrón del poeta hispano, cuya salud se vería maltrecha de habitar tal *locus eremus*. Nuevamente nos encontramos ante una ingenuidad ridícula:

Nunca cayén y nieves nin lluvia nin rocío,
 nin fallavan y fuentes nin cistrena nin río:
 de toda cosa verde era lugar vazío
 —*jcreo que pora mí non serié muy sanío!*— (1178).

Más adelante, el majestuoso palacio de Poro, rey de la India, permite a nuestro autor una nueva ocasión de introducir un guiño cómico muy semejante al que se acaba de ver:

Pendié de las colupnas, derredor de la sala,
 una viña muy rica —de mejor non nos cala—:
 levava fojas d'oro, grandes commo la palma
 —*jquerriá aver las mías tales, sí Dios me vala!*— (2126).

En este caso, el poeta, en su admiración por la riqueza babilónica, no puede reprimir la expresión de un deseo personal, que, por su ingenuidad premeditada, promueve la sonrisa del lector.

De similar concepción es el siguiente pasaje, centrado ahora en la insalubre fuente que los ejércitos de Alejandro encuentran en la India:

Muchas fieras serpientes curiavan la fontana,
 onde diz que non era la entrada muy sana;
 non serié entradera a la merediana
 —*jquiquier se la beva, yo non he d'ella gana!*— (2157).

En los prolegómenos de la muerte de Alejandro, el poeta fustiga la desmedida ambición del caudillo, cuya soberbia lo ha hecho acreedor de la ira divina. Los planes de conquista de Alejandro, pecaminosos en su desmesura, nunca se verán coronados. En este punto, el autor se introduce en el seno de un comentario sarcástico:

Si quanto omne asma oviessé a complir,
 non podrié Alexandre más que yo conquerir;
 mas, commo es grant salto pora'l cielo sobir,
 tan grant ribaçó cae entre fer e dezir (2465)¹².

Por último, el imaginativo episodio de la máquina voladora de Alejandro brinda también al poeta la oportunidad de insertar una reflexión en donde, además de él mismo, muchos lectores y oyentes reconocerán su propia experiencia:

Alçávaes [a los grifos] la carne quando querié sobir;
 ívala declinando quando querié decir:
 do veían ir la carne, allá avién de ir

¹² En este sentido, el verso comentado por P. Bly y A. Deyermond (1972: 169) coincide sólo parcialmente con tal espíritu: "Ya contava por suya la torre de Babilón..." (88) ironiza también sobre las ansias de conquista del joven Alejandro, pero aquí el yo autorial no se inmiscuye en el relato.

—*¡non los riebro, ca fambre mala es de sofrir!*—(2503).

La conducta de los grifos, que siguen el señuelo de la carne y, así, determinan el rumbo del ingenio mecánico, es aprobada por el autor en una nota disonante: si bien el hambre es cosa grave, el contexto de la alusión —los monstruos anhelantes de su cebo comparados con un hambriento— conduce más bien a una lectura risible, acaso humorística en sentido estricto¹³.

En pasajes como los anteriores, el propio poeta, al inserirse personalmente en el marco del comentario risible, se convierte en cierta medida en materia cómica. Además, en casos como la analogía de las “fiviellas”, tal autocomicidad se ve potenciada por la simpleza fingida de la breve digresión. Esta segunda técnica, que más adelante interpretaremos como forma especial de *humilitas*, se utiliza también en contextos diferentes, cuando el autor ya no es sujeto activo de la chanza, pero comenta con aparente necedad algún lance externo. De este modo, la fiera guerra de griegos e indos es absurdamente descrita como un ámbito poco adecuado para que los protagonistas se detengan a presenciar la actuación de un juglar:

Otro día mañana, el mundo alumbrado,
tornaron al trebejo, el campo fue poblado;
empeçavan el pleito do lo avién dexado
—*¡serié ningunt juglar a duro escuchado!*— (2054).

Como es natural, la raíz de los apuntes jocosos del autor del *Alexandre* es más habitualmente un objeto o sujeto externos, sin que la comicidad, de raigambre irónica o sarcástica, brote de un comentario ingenuo, necio o absurdo. Por ejemplo, para subrayar el respeto cercano al miedo que Alejandro inspira a sus súbditos, la celeridad de éstos al acudir a la convocatoria de su señor es presentada mediante dos analogías de marcado sarcasmo:

Cuand’oyeron las gentes tan cuitados pregones,
esperar non quisieron merinos nin sayones;
veníán los cavalleros, sí fazién los peones
—*¡en Roma más apriessa non van a los perdones!*—
La corte fue llegada commo el rey mandara:
semejava que todos vinién a fust’o a vara.
Quando los vio el rey, alegrosle la cara:
quisquier ge lo verié, que la tenié más clara (200-201).

Cuando Agamenón entra en combate, los enemigos caen a sus pies inexorablemente derrotados —nunca se marchan riendo, apunta nuevamente nuestro autor con sarcasmo realizado por la litotes—:

Andava el buen rey las emiendas cogiendo,

¹³ De concepción idéntica es este otro fragmento. La riqueza de Babilonia es ponderada, entre las estrofas 1468 y 1492, mediante un lapidario extraído de las *Etimologías*. Una de las piedras excepcionales descritas es el “apsyctos”, que, tras ser calentada, mantiene su temperatura durante siete días. Una nota de cotidianeidad, cuyo humorismo radica en la litotes irónica, aflora en el pasaje: “Apsyctos, commo dizen, es negra espessada; / mas, quando una vez es escalentada, / fasta los siete días non es enfiada / —*¡serié pora Enero non mala dinarada!*—” (1484).

a los unos matando, a los otros firiendo;
 ivan, com' de pecado, todos ant'él fuyendo:
¡al que alcançava non iva muy riendo! (557)¹⁴.

Las coplas satíricas sobre el Infierno y los pecados capitales también se tiñen de sarcasmo en el pasaje siguiente, cuya interpretación de conjunto no es del todo sencilla. Tras un *exemplum* sobre la envidia y la codicia, la diatriba se dirige en este punto contra la simonía o compraventa de favores espirituales:

Clérigos e cavalleros que fazen simonías
 non serán ende menos, ¡por las çapatas mías!
 El plomo regalado bevrán todos los días:
¡non creo que gusanos crien en las enzias! (2366).

El verso c, un tanto oscuro, requiere explicación: en el Infierno, los pecadores simoníacos beberán eternamente plomo "regalado", esto es, derretido e incandescente. De este modo se podrá comprender plenamente la nota sarcástica del alejandrino que sigue: el plomo líquido que abrasa las bocas de los simoníacos impide que en sus encías se crien gusanos. Las resonancias bíblicas de este pasaje son indudables, pues el fuego y los gusanos como castigo del pecador aparecen expresamente vinculados en *Isaías*, 66, 24 y *Marcos*, 9, 43-48.

Los juglares, arquetipo medieval de la vida disipada, son en diversas ocasiones objeto cómico del autor del *Alexandre*; ello no es óbice para que, en otros contextos, emplee recursos juglarescos y se califique a sí mismo de juglar, sin ningún propósito burlesco, como ya advirtió R. Menéndez Pidal (1957: 32-33 y 358-361). De acuerdo con la interpretación de F. Rico (1982), ya en la célebre estrofa 2 del poema se produce un "contraste jocoso" en la dilogía del "pecado" impropio de la "clerezía" pero característico de la "joglaría":

*Mester traigo fermoso, non es de joglaría;
 mester es sin pecado, ca es de clerezía
 fablar curso rimado por la cuaderna vía,
 a sílabas contadas, que es grant maestría (2).*

En este contexto, "pecado" alude simultáneamente tanto a la vida licenciosa del juglar como a su poética libérrima, no sometida a los cauces de maestría del teatralístico monorrimo ni el isosilabismo —el término está bien documentado como tecnicismo gramatical y poético.

Más adelante, en el relato troyano, el *Alexandre* refiere cómo a la boda real en que tiene lugar el episodio de la manzana de la Discordia acuden invitados muy diversos: dioses, reyes, condes, dueñas, caballeros, duques e incluso "un grant pueblo sólo de juglaressas". En la algarabía de la celebración, "avié muchos concejos", es decir, grupos de comensales, entregados a la francachela como "gentes balderas", ociosas, desocupadas. A renglón seguido de esta indicación, el poeta introduce un

¹⁴ El mismo comentario, en esencia, se hace de Parmenio, el general de Alejandro, imparable en la lucha: "Parmenio el caboso, en duro punto nado, / andava por las hazes com'un león irado; / avié mucha cabeza echada por el prado; / ¡al que prender podié non era su pagado!" (1024).

paréntesis a manera de comentario, en el que subraya que todos nosotros, en algún momento, nos entregamos a lo vano y baldío; pero, para designar esta actitud indolente, el *Alexandre* utiliza el término “juglar”:

Allí fueron llamados los dios e las deessas,
dueñas e cavalleros e duques e duquessas,
reys muchos e condes, reínas e condessas;
avié y un grant pueblo sólo de juglaressas.
Avié muchos concejos, muchas gentes balderas
—juglar es tod'el mundo de diversas maneras—¹⁵.
Aún, por más buscar, ixién a las carreras,
ca non podién dar cabo a vaziar las calderas (336-337).

Según R. Menéndez Pidal (1957: 27), el vocablo *joglaría* “significa primeramente el oficio o mester propio del juglar, la diversión o espectáculo que proporciona el juglar, y luego pasa a significar burla, chanza”, proceso que se advierte en el *Alexandre*. De hecho, ya san Jerónimo había empleado *jocularitas* para designar el lenguaje villano empleado para mover a risa a los oyentes (J. Le Goff 1990: 96). En el *Alexandre* conviven, pues, ambas acepciones de *joglaría*. En el anterior fragmento, “juglaressas” se emplea en sentido recto; después, la equiparación de “gentes balderas” a “juglar” y la aplicación de este segundo término, ahora como sinónimo de ocioso o vago, a “tod'el mundo” constituye una ingeniosa cadena de asociaciones, de moderado efecto hilarante¹⁶.

Ni siquiera el lector u oyente se libra de los embates burlescos del poeta, como demuestran las estrofas 2387-2393 de la obra. En este fragmento, el pecado de la acidia es ilustrado mediante dos *exempla* mitológicos, los casos de Niobe y Filis, quienes, por entregarse a una desabida tristeza, fueron transformadas respectivamente en piedra y árbol. Pero el autor del *Alexandre* matiza este último extremo, al poner en duda la veracidad de tales metamorfosis: por cristianización, se defiende que ambas heroínas, en realidad, fueron condenadas al infierno, pues no es creíble “que pudiessen los omnes en tal cosa tornar” (2391d). Ahora bien, el poeta es consciente de que la historia bíblica permite refutar tal aseveración mediante la figura de la mujer de Lot, convertida en estatua de sal. A través de una *percontatio* o ficción de disputa, el autor se anticipa a la posible refutación de algunos lectores y reconoce el valor del mencionado *exemplum* veterotestamentario, pero renuncia a desarrollarlo porque cualquier mísero “arlot”, esto es, arlote ‘holgazán, bribón’, podría hacerlo:

Sé que querrá alguno darme un estribot:
querrame dar enxemplo de la mujer de Lot;
es assaz, pora seso, un contrario mot,
mas podrié terminarlo un cativo arlot (2393).

¹⁵ Adviértase que la escansión *juglar es* a partir de *juglares* en P, es conjetura de Alarcos, que afecta considerablemente al sentido del verso.

¹⁶ En este otro ejemplo, no obstante, el uso de “joglaría” como ‘maña, triquiñuela’ no parece buscar un efecto jocoso, aun concediendo la metáfora: “*Bien sé e bien entiendo toda su joglaría: / anda por lo fer maña, sólo que passe'l día; / mas pora mí non era tan fiera bavequía; / si non, a las mis gentes oy nunca tomaría*” (700).

Mediante esta estrategia retórica, el poeta del *Alexandre* camina un paso por delante aun del lector más avezado, reprendido socarronamente por quien ya había reparado en la objeción. Aunque I. Michael (1970: 242-243) comentó el pasaje con tino, en su explicación no puso de relieve esta chanza, a mi ver capital para la completa intelección de la secuencia.

Una de las técnicas más llamativas y recurrentes del *Alexandre* consiste en el establecimiento de analogías entre conceptos bélicos o moralizantes y elementos rústicos y cotidianos, como ha estudiado I. Michael (1970: 222-238). En este marco, son muy frecuentes las imágenes extraídas del mundo animal, que en ocasiones tienen una evidente intención cómica. Así, cuando Alejandro se enfrenta a los tebanos, éstos ceden al fin en su empeño defensivo para comportarse, según del narrador, como ovejas balando en un corral. En la misma cuaderna, el discurso directo de Alejandro redundará sarcásticamente en esta idea, al calificar a sus enemigos de borregos (“borros”) hambrientos de sal:

Quando vieron que iba su fazienda a mal,
acogieronse todos, metieronse al real:
balavan com 'ovejas que yazen en corral.
Dixo 'l rey: “¡Estos borros cobdicia han de sal!” (230).

Esta animalización de ciertos personajes, con objeto de alcanzar su degradación ridícula, se emplea no pocas veces en el *Alexandre*. Cuando Aquiles retorna a la lucha, tras la muerte de Patroclo, los troyanos se amedrentan con su sola visión, comportándose como pajarillos en la proximidad de un ave rapaz:

Cuand'assomó Achiles a unos campos planos,
conociéronle luego en los gestos loçanos;
assí se rebataron Éctor e los troyanos,
comme fazen los pollos quando sienten milanos (668).

En el mismo episodio troyano, en el momento en que Aquiles se apresta a matar a Héctor, el héroe griego se dirige a éste con un apelativo sarcástico (“toro madrigado”), antecedido por el irónico tratamiento de “don”, para anunciarle lo inminente de su doma, esto es, su muerte:

Entendiolo Achiles cómo era desmayado;
dixo entre su cuer: “Esto es delibrado”.
Llamó a altas bozes: “¡Don toro madrigado,
oy será el día que vos verá domado!” (707).

Sabido es que el *Alexandre* es la primera gran obra de la literatura española que destaca por el uso apreciable de refranes (E. O’Kane 1959 e I. Michael 1970: 167-169). En este dominio paremiológico, lo ridículo tampoco está excluido, pues la aguda aplicación de ciertos dichos parece buscar un efecto de comicidad, precisamente en el contraste de gravedad y cotidianeidad popular de algunos pasajes. De este modo, cuando Áyax advierte que Héctor le va a arrojar una gran piedra, el griego saca fuerzas de flaqueza; entonces, el autor del *Alexandre* recuerda el refrán “Cuita faze vieja trotar”, ridículo en este contexto por ser aplicado a un héroe:

Ya quería don Éctor el canto ajobar;
 Áyaz alçó los ojos, vío que'l querié dar.
Commo dizen que cuita faze vieja trotar,
esforçó con el miedo, fue del canto travar (588).

Poco más adelante, Aquiles reflexiona y toma la determinación de acabar cuanto antes con Héctor, idea expresada mediante un dicho coloquial metafórico:

“Semeja que viniemos aquí por trebejar,
 ir e revenir commo qui juega' l azar;
 mas, por la mi cabeza, esso non pued' estar,
que yo 'l mostraré 'l gato cómo 's deve assar” (697).

Hacia el final del relato, cuando Alejandro ha excitado el furor divino y ha caído en desgracia, la Traición, personificada, dispone la muerte del caudillo a manos de sus propios hombres. En este contexto, la muerte de Alejandro se evoca de forma metafórica y refranescas; su vida, que toca a su fin, es la harina del pan que ya ha sido molida:

“Ya está en carrera, de su casa exido.
 Será en Babilonia en tal tiempo venido;
 verná luego el rey ardient'e encendido;
¡será al quinto día todo su pan molido!” (2451).

En los dos últimos ejemplos, la paremia confluye con la categoría cómica que Curtius (1948: 612-615) denominó “humor culinario”, destacable conjunto del *Alexandre* en el ámbito de las analogías traídas de elementos cotidianos. En el duelo entre Diomedes y Pándaro, este último es derrotado y muerto por su rival, que lo parte en dos de un tajo; el narrador del *Alexandre*, en cruel analogía, designa metafóricamente el estado del cadáver con la expresión “dos tocinos partidos por igual”:

Fincó ojo a Pándarus, violó en un corral;
 aguijó contra él, dexó todo lo ál;
 diol' una espadada por medio'l cervigal:
¡fizole dos tocinos partidos por igual! (532)¹⁷.

Otro ejemplo de comicidad culinaria se encuentra en la descripción de las pinturas maravillosas que adornan la tienda de Alejandro, en uno de cuyos hastiales están representados los meses del año. Es común que, en este tipo de figuraciones, cada tiempo sea asociado a una correspondiente actividad cotidiana. Pero, en el caso del *Alexandre*, ciertos pasajes poseen sin duda una intención cómica suplementaria. Así, en la pintura de Enero, este mes es dibujado con ingenioso gracejo como un campesino aplicado a faenas domésticas; rodeado de carnes, acarrea cepas y asa gallinas al tiempo que cuelga longanizas de una percha:

Estava don Janero a dos partes catando,

¹⁷ No tiene correspondencia precisa en la *Ilias Latina* (vv. 449-453), fuente del fragmento. P. Ménard (1990: 10-13) ha puesto de relieve comentarios semejantes en piezas como el *Roman d'Alexandre* y el *Roman de Thèbes*. Muy a menudo, pasajes como éstos asocian la cobardía a la ridiculez (cfr. S. López Martínez-Morás 1997, en la línea de Ménard).

*cercado de cecinas, cepas acarreando;
 tenié gruessas gallinas, estávalas assando;
 estava de la percha longaniças tirando (2555)¹⁸.*

El postrero de los pasajes examinados emplea de modo palpable como vehículo de comicidad la técnica de la *evidentia*, el “poner ante los ojos”, que también se advertía de forma meridiana en las analogías animales estudiadas más arriba. El autor del *Alexandre* se muestra ciertamente inclinado a dibujar con palabras determinadas ideas, actitudes y acciones, para hacerlas más vívidas al destinatario. Otro excelente ejemplo de este procedimiento lo tenemos en la digresión sobre los pecados capitales; en concreto, la Codicia y la Avaricia se representan como dos compenetradas compañeras trabajando en equipo; los bienes que la primera acumula los esconde con celo la segunda en una “puchera”:

Morava Avaricia luego en la frontera
 —ésta es de los vicios madrona cabdellera—:
*cuant' allega Cobdicia, que es su compañera,
 estalo escondiendo dentro en la puchera (2346).*

En este caso, mediante la personificación, la *evidentia* permite plasmar dos nociones abstractas, gráficamente retratadas en su ridícula mezquindad.

Cuando Aquiles se apresta a matar a Héctor, la *evidentia*, que en esta ocasión se funda en el símil, presenta al héroe griego ávido de enfrentarse a su enemigo troiano, hacia el que se dirige, en jocosa comparación, como a un vaso de vino:

Achiles en comedio pensó por lo que vino;
 membrol' cómmo muriera Patroclo, su vezino;
 endereçó la lança de nervio e de pino:
jassi fue pora él com'a vaso de vino! (689)¹⁹.

En el ejemplo superior, por tanto, la *evidentia* se conjuga con una expresión cercana a una “metáfora de alimentos”, de tal modo que aflora también aquí la comicidad culinaria.

En un pasaje de palpable antisemitismo, a requerimiento de Alejandro, un sabio describe a los judíos como pueblo cobarde y codicioso. Para ello, se emplean dos comparaciones —“más que sendos cabrones” y “más que gato pulmones”—, la segunda de las cuales se amolda perfectamente a los cánones de la *evidentia*:

“Omnes astrosos son, de flacos coraçones;
 non valen por en armas más que sendos cabrones;
 de suzia mantenencia, astrosillos barones,
codbician dineruelos más que gato pulmones” (2105).

¹⁸ A renglón seguido, la intención cómica se perpetúa en la presentación de Febrero, ya fuera del humor culinario, al ser descrito éste como un niño enfurruñado a causa su pequeñez con respecto a los demás meses: “Estava don Febrero sus manos calentando; / oras fazia sol, oras sarraceando / —Verano, de Ivierno, ívalos desemblando—: / *porque era más chico, sediése querellando*” (2556).

¹⁹ Este efecto no se produce en el ms. O, cuyo verso d dice: “assis fue pora el & liuro lo festino” (R. Willis, ed. 1934: 125).

Poco más adelante, en el mismo episodio, la *evidentia* se combina con el sarcasmo en la pintura del castigo que Alejandro inflige a este pueblo, el encierro perpetuo:

Mandó con argamasa el portiuello cerrar,
que nunca más pudiesen nin salir nin entrar,
oviessen y las Pascuas por siempre celebrar,
que los que lo oyessen dubdassen de pecar (2112).

Análoga es la concepción del siguiente pasaje. Los hombres de Alejandro, convaleciente aún de una grave enfermedad, le aconsejan mitigar la desmedida ambición que acabará por ser la causa de su caída. Para disuadir al caudillo, quien, insatisfecho con su poder sobre la tierra, ya está planeando la conquista de los mares, un portavoz macedonio ilustra su tesis —una aventura alocada no proporciona honra— con una *evidentia* ridícula —Héctor luchando con un cerdo en un lodazal—:

“Non es honra nin precio pora omne honrado
meters'a aventura en lugar desguisado:
¡non le cayera precio a Éctor el famado,
de irse abraçar con un puerco lodado!” (2279)²⁰.

* * *

La arquitectura de los usos cómicos del *Alexandre* muestra una clara tendencia hacia determinada estructuración de los versos de la cuaderna vía. Obsérvese cómo, en efecto, buena parte de los ejemplos que acabamos de examinar retardan la eclosión hilarante hasta el último verso de la estrofa. De este modo, la gravedad de los contenidos épicos o moralizantes se disuelve de pronto en un brusco giro, que busca la sorpresa del lector y, con ésta, su risa o su sonrisa. Tal técnica, bien conocida desde antiguo, había adquirido ya un grado de sofisticación sobresaliente en los epigramas de Marcial. Aunque, en el marco de la puntuación, los modernos editores del *Alexandre* se muestran remisos a emplear más a menudo los signos de admiración, es indudable que estos contextos pertenecen al ámbito de la *admiratio*, como el presente trabajo ha intentado subrayar a través de la ortografía de las citas.

Desde este punto de vista de la forma, los artificios cómicos utilizados por el autor del *Alexandre* tienen una base intelectual más que verbal. En este segundo dominio, el juego equívoco con las dos acepciones de “pecado” en la estrofa 2 del poema es uno de los escasos ejemplos que podemos hallar. Por el contrario, son múltiples los casos en que la comicidad vive en las *res* del discurso.

La comparación es, en esta esfera, el procedimiento más común, pues no en vano constituye una de las más eficaces raíces de lo risible: el contraste entre dos realidades, una noble y otra mezquina —así, los ejércitos griegos frente a la pompa persa—, pone de relieve la ridiculez del segundo término, que es equiparado a un concepto grosero —por ejemplo, un animal atemorizado—. Según hemos visto, en el *Alexandre* la comparación está asociada muy a menudo a la *evidentia*, que traduce

²⁰ A otro respecto, he comentado la importancia de este pasaje en el ámbito del significado global del excursus sobre la guerra de Troya en el *Libro de Alexandre* (J. Casas Rigall 1999: 39-47).

pensamientos, en especial abstractos, a términos más plásticos —por ejemplo, el esfuerzo baldío es como Héctor luchando con un “puerco lodado”—. Los cauces de la *evidentia*, con todo, exceden el dominio de la analogía, de modo que un recurso como la personificación también puede “poner ante los ojos” —recuérdense las vívidas estampas de la Avaricia y la Codicia o de Enero y Febrero—.

Otra de las más palpables vías de comicidad del *Alexandre* radica en ciertos comentarios autoriales, ridículos por su aparente simpleza: en determinados pasajes, el poeta nos sorprende con un contrasentido o un apunte de faz ingenua ciertamente cómicos —así, el campo de batalla como escenario inapropiado para un juglar—. La ingenuidad, real o fingida, es para J. Goyanes (1932: 221-241) una de las principales raíces del sentimiento cómico. Se trata, en último término, de juicios paradójicos, pues lo *paradoxon* es aquello que se encuentra fuera de la opinión común, lo inesperado. Ya. H. Bergson (1924: 78-100) había señalado cómo, en ciertos usos que buscan la risa, se crea un difuso objeto cómico en el cual está integrado el propio autor. Por su parte, S. Freud (1905: 1143-1149) advirtió cómo en los casos de “autocomicidad” el autor se muestra como materia ridícula sólo en apariencia, pues también proporciona indicios claros al destinatario de que su torpeza es pura ficción. En estos casos, la comicidad se inscribe en la “falsa modestia”, tópico al cual el poeta del *Alexandre* ha recurrido en diversas ocasiones: al fingirse objeto ridículo, el autor aparenta también *humilitas*²¹.

La lýtotes, en sí misma, apenas podría ser considerada agente cómico. Sin embargo, el procedimiento, como atenuación semántica de una idea —generalmente a través de la negación de su contrario—, se reconduce con facilidad al terreno de la ironía (H. Lausberg 1960, §§ 586-588). Y, en efecto, en el *Alexandre* la lýtotes se emplea para potenciar el alcance de la *dissimulatio* —disfraz de la propia opinión— en ejemplos como “¡al que alcançava *non iva muy riendo!*”, en donde la *negatio contrarii* llama la atención sobre el enunciado para que el destinatario repare más en su contenido irónico.

En el *Alexandre*, todos estos procedimientos técnicos, agentes de hilaridad, están al servicio de diversas categorías de lo cómico. La ironía, figura retórica al tiempo que actitud espiritual, se encuentra en los límites entre el recurso formal y una de las especies generales de comicidad, junto con la sátira o el humor. Las chanzas del autor del *Alexandre* son fundamentalmente irónicas y, a menudo, no poco sarcásticas. Conceptos épicos como el héroe, líricos como el amor y cristianos como el matrimonio no escapan a la mirada irónica del autor, quien ni siquiera está al margen de su propia perspectiva escéptica. Al lado de la ironía, la sátira, que fustiga el vicio por medio de la risa, aflora en el desnudo del pecado, que a menudo se focaliza sobre la sociedad contemporánea. En cambio, no es definitorio del *Alexandre* el humor, entendido éste en sentido restringido como la risa que se extrae de la amargura, el miedo, el dolor...; tan sólo la pintura de la Codicia y la Avaricia, terroríficas en cuanto pecados

²¹ Como muestra genérica del uso de la *humilitas* en el poema, recordemos simplemente el epílogo: “Quiéromevos con tanto, señores, espedir; / gradéscovoslo mucho, que’m quisiestes oír; / si fallécí en algo, devédesme parcir: / só de poca ciencia, devédesme sofrir” (2673). Sobre la relación entre modestia y comicidad ha disertado H. Bergson (1924: 131-134).

mortales pero ridículas en su mezquindad, y, en menor medida, la ocurrencia a propósito de los grifos y el hambre pueden ser consideradas humorísticas.

* * *

Como cabía aventurar, el componente cómico inherente a la épica antigua y medieval y a la literatura didáctica de signo cristiano explica en gran medida la combinación de bromas y veras en el *Alexandre*. No obstante, esta perspectiva es parcial, pues ciertos rasgos definitorios de la comicidad de este singular poema apenas serán entrevistados, si no se toma en consideración el genio personal de su autor, maestro en hacer suyos sus modelos para aportarles detalles novedosos.

Según se ha dicho, en la epopeya, desde Homero, los personajes ridículos permiten realzar, por contraste, la grandeza del héroe; además, los pasajes cómicos, a manera de *variatio*, distienden las violentas pasiones desatadas por la acción bélica. Es innegable que el *Alexandre* también participa de esta concepción de tan antiguas raíces. Sin embargo, algunos comentarios autoriales, situados de manera tan estratégica como maliciosa en momentos culminantes de la narración, parecen más bien usos que, desde el punto de vista épico, se podrían catalogar de extemporáneos. Así, a duras penas se está respetando el decoro de la epopeya cuando el *Alexandre* explica la reacción de Áyax con el refrán “Cuita faze vieja trotar”; cuando Aquiles se dirige ávido hacia Héctor, como si éste fuera un vaso de vino; o cuando se apunta que, en medio del encarnizado combate, difícilmente se detendría nadie a escuchar a un juglar. Antes bien, estas irónicas salidas de tono no se explican sino como giros inesperados que buscan la hilaridad del lector en contextos canónicamente poco propicios para lo cómico. En estos casos, la ironía permite al poeta distanciarse de la gravedad heroica.

Y no es éste un uso aislado, pues, como hemos visto, la misma tendencia se detecta en los escasos pasajes líricos del poema. De esta manera, en la digresión sobre Mayo como mes del amor, toda idealización muere al punto, cuando es evocado el individuo que se dejó llevar por el impulso primaveral para casarse y ahora, desesperado, se mesa las barbas. Análogamente, la descripción de la hermosa Talestris se cierra abruptamente con una aparente moralización que hemos leído como irónica: “No seguiré dibujando tanta belleza por no inducir al pecado” es el argumento aducido con guiño socarrón. El lirismo, por tanto, tampoco se libera de la ironía del poeta, que otea desde una atalaya distante.

No resulta inexcusable remitir aquí al concepto de *ironía romántica*, cuando ésta hunde sus raíces en el diálogo socrático (A. Abuíñ 1998). Sin embargo, dado que aquel concepto ha sido catalogado entre los caracteres de la Modernidad literaria, si se debe destacar que, por momentos, la actitud del autor del *Alexandre* hacia los valores épicos y el sentimiento lírico es excepcionalmente novedosa, e inscribe nuestro poema en la categoría de los precursores.

En el ámbito de la enseñanza cristiana del *Alexandre*, no ocurre exactamente esto mismo. Es cierto que la materia épica de las hazañas de Alejandro sería reclamo más que suficiente para edulcorar las píldoras del didactismo religioso, y, aun así, el poeta no renuncia a introducir elementos cómicos también en el seno de las morali-

zaciones. Sin embargo, en esta ocasión, lo ridículo deleitoso brota de cauces más tradicionales, en especial de la sátira de los vicios. En ciertos casos, el “predicar con el miedo” y el “predicar con la risa” pueden fundirse y dar origen al “predicar riéndose del miedo”, como ocurre en la descripción ridícula de Avaricia y Codicia en el *Alexandre*, una técnica sermonaria bien conocida (J. Horowitz y S. Menache 1994: 250-251).

La teoría de la risa como antídoto de la tristeza pecaminosa no se hace explícita en el poema, aunque no es difícil advertir su huella, pues sí se sitúa la *tristitia* en la esfera de los vicios que debemos combatir. De este modo, uno de los resultados de la envidia es precisamente la “tristicia”:

Commo de mala cepa nacen malos grañones,
nacen de este vicio [Envidia] viciosas criazones:
maldiguezas, tristicias e otras traiciones.
Despiertas' cada día con malos agujijones (2354).

Pero es la acidia o desidia el pecado capital más connaturalmente ligado a la *tristitia* —o al “pesar” y “duelo”, como quiere ahora el *Alexandre*—, pues la pereza espiritual conduce de manera inexorable a la angustia de la tristeza:

De vicios tan villanos devémosnos guardar:
Accidia es su nombre; suele mucho dañar;
ésta suele al omne venir con grant pesar;
por tal duelo que faze, ha omne a errar (2387).

La teología tomista, como indicábamos atrás, considera que el *risus* protege de la indeseable *tristitia*, a la cual se opone la alegría del buen cristiano en el *Eclesiástico* (XXX, 22-23). En el *Libro de Buen Amor*, por ejemplo, esta misma idea será defendida desde la autoridad de los *Disticha Catonis*²². Mediante esta estrategia, el *Alexandre*, mucho más sutilmente que Juan Ruiz, condena la tristeza y defiende la (son)risa con su propia práctica: si bien no hay una contraposición expresa de ambos conceptos, ésta puede verse implícita a lo largo de la obra.

Los pasajes cómicos del *Alexandre* que hemos estado examinando nos conducen a la sonrisa, más que a la risa estridente²³. Sobre el papel, no resulta sencillo

²² La estrofa 44 de Juan Ruiz (“Palabra es del sabio e dizela Catón, / que omne a sus coidados, que tiene en corazón, / entreponga plazer e alegre razón, / que la mucha tristeza mucho pecado pon”; A. Blecua, ed. 1992: 21) es paráfrasis de “Interpone tuis interdum gaudia curis, / ut possis animo quemvis sufferre laborem” de los *Disticha Catonis* (III, 6), romanceados en el s. XV por Gonzalo García de Santa María (“Entrepon a vezes algunos plazer e a tus cuidados, que no te consuman, / ca los pesares destruyen e ahúman / el cuerpo del hombre; y si tú te dieres / a los trabajos y siempre riñeres, / nunca podrás comportar la tal vida, / ca si tomares fatiga infnida, / no podrás sufrirla, aunque quisieres” (f. sign. diiii v)) y todavía evocados en este mismo sentido en los preliminares del *Quijote* de 1615.

²³ Aunque J. Le Goff (1989: 10) se ha preguntado si no será la sonrisa una creación medieval, ya el arte griego primitivo, como recordó J. Goyanes (1932: 125), representa figuras tenuemente sonrientes; sobre la sonrisa en la antigua literatura latina, *vid.* E. de Saint-Denis (1965). En el plano teórico, la distinción entre las raíces de la risa y la sonrisa resulta especialmente dificultosa; contra lo que cabría esperar, Bergson obvia el problema; Freud, a quien interesa particularmente el chiste, tampoco entra decididamente en este terreno.

determinar con precisión si sería ésta misma la reacción de los lectores medievales, aunque la comicidad del *Alexandre* parece, hoy como ayer, mucho más sutil que las chanzas descaradas de Juan Ruiz. La cuestión no es nimia, pues la defensa teórica de la comicidad por parte del pensamiento cristiano, como hemos subrayado, admite la sonrisa pero no la carcajada —la risa callada del sabio en el *Eclesiástico* o el *risus moderado* de Roberto de Basevorn—. Si el autor del *Alexandre* —como creo— quiere provocar únicamente la sonrisa, estaremos de nuevo ante un principio no enunciado pero aplicado en la práctica del poema.

Un indicio que sanciona esta interpretación lo tenemos en el siguiente pasaje. Los habitantes de una de las ciudades conquistadas por Alejandro acatan su señorío de buen grado y salen a recibir al rey gozosos; en estas circunstancias, los juglares del lugar actúan en honor del nuevo monarca:

El pleit' de los juglares era fiera riota:
 y avié sinfonía, farpa, giga e rota,
 albogues e salterio, cítola que más trota,
 cedra e viola, que las cuitas embota (1545).

Lo juglaresco, como hemos tenido ocasión de comprobar, es objeto cómico del autor del *Alexandre*. Aunque el poeta, en algún caso, no dude en calificarse a sí mismo de juglar (*vid. supra*), es más común que, desde la estrofa segunda, se distancie de la *joglaría* desde la perspectiva del clérigo²⁴. Esta actitud un tanto ambivalente del poeta del *Alexandre* hacia los juglares se manifiesta en la estrofa anterior. Por una parte, al embotar “las cuitas”, sus músicas son beneficiosas para el alma: santo Tomás también consideraba el *ars musica* como antídoto de la *tristitia* (M.-M. Dufeil 1990). Sin embargo, frente a la tenue sonrisa a que suele conducir el *Alexandre*, en esta cuaderna se describe asimismo una convención juglaresca entregada a la “fiera riota”, esto es, a una algarabía desaforada²⁵. Entonces, en lo referido a los grados de hilaridad, acaso se esté planteando en el *Alexandre* un nuevo distinguo de mester: la comicidad del poema de clerecía no debe perseguir la “fiera riota” del burdo juglar, sino la fina sonrisa de la sabiduría.

²⁴ Este hecho, como es sabido, condujo a la crítica tradicional a postular la oposición tajante de los dos mesteres. Desde hace décadas, tal postura no resulta admisible en su rotundidad —recuérdese, sin más, el artículo de A. Deyermund (1965)—, aunque ello tampoco debe conducir a ignorar las diferencias formales entre el *Alexandre* y, por ejemplo, el *Cantar del Cid*.

²⁵ La variante del ms. O (“nota” por “riota”) es evidente trivialización. El sentido de *riota* es ambiguo. Ya R. Menéndez Pidal (1957: 79 n.) hizo derivar la voz del antiguo francés *riote* ‘debate, disputa, enojo, broma’; para L. Sas (1976: 549) significa ‘exceso, orgía’ y para D. Nelson (ed. 1979: 504 n.) ‘revuelta’; según J. Cañas (ed. 1988: 656), vale por ‘debate, disputa, burla’. Hay, por tanto, dos dimensiones principales en el término —las ideas de ‘enfrentamiento’ y ‘broma’—. No son *riota(s)* y sus derivados (*riotar* y *riotador*) muy comunes en los romances ibéricos, pero, fuera del *Alexandre*, se documentan en autores y textos aragoneses del s. XIV -Juan Fernández de Heredia, los *Viajes de Juan de Mandevilla* y la traducción de la *Crónica del Tudense* (cfr. *ADMYTE*)—, en la primera acepción. En este pasaje del *Alexandre*, en cambio, el contexto induce a admitir las dos notas de la voz, disputa y burla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ediciones

- ADMYTE. *Archivo digital de manuscritos y textos españoles. Volumen 2*, Madrid, Micronet, 1999 [CD-ROM].
- AGUSTÍN, Santo, *De doctrina Christiana*, ed. bilingüe de B. Martín, en *Obras completas de san Agustín. Tomo XV*, Madrid, BAC, 1957, 49-349.
- ARISTÓTELES, *Poética. Περὶ ποιητικῆς*, ed. bilingüe greco-gallega de F. González Muñoz, A Coruña, Biblioteca-ArquivoTeatral 'Francisco Pillado Mayor', 1999.
- BEDA EL VENERABLE, *De arte metrica et de schematibus et tropis*, en C. B. Kendall, ed., *Bedae Venerabilis Opera. Pars I. Opera didascalica*, Turnhout, Brepols, 1975, 59-171.
- BENITO, Santo, *Su vida y su Regla*, ed. bilingüe de G. Colombas, L. Sansegundo y O. Cunill, Madrid, BAC, 1954.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, ed. de A. Colunga y L. Turrado, Madrid, BAC, 1985⁷.
- BLECUA, Alberto, ed. (1992): *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Libro de Buen Amor*, Madrid, Cátedra, 1992.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, ed. (1988): *Libro de Alexandre*, Madrid, Cátedra, 1988.
- CÁTEDRA, Pedro M., ed. (1994): *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412). Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.
- CICERÓN, *De oratore*, ed. bilingüe latino-francesa de E. Courbaud y H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1957⁴, 3 vols.
- Disticha Catonis*, ed. bilingüe de J. Cornudella, *Marco Porcio Catón. Dichos de la sabiduría proverbial romana atribuidos al eminente Censor*, Barcelona, Península, 1996..
- ESTACIO, *Aquileida*, ed. bilingüe latino-francesa de J. Méheust, Paris, Les Belles Lettres, 1971.
- EURÍPIDES, *Orestes*, ed. bilingüe greco-francesa de F. Chapoutier y L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1968².
- FOIXÀ, Jofre de, *Regles de trobar*, vid. J. H. Marshall, ed. (1972: 55-91).
- GARCÍA DE SANTA MARÍA, Gonzalo, *El Catón en latín y en romance*, Zaragoza, Pablo Hurus, 1494 (facsimil, Valencia, Librerías 'París-Valencia', 1997).
- GARLANDIA, Juan de, vid. G. Mari, ed. (1902).
- GAUTIER DE CHÂTILLON, *Alexandreis*, ed. de M. L. Colker, Padova, Antenore, 1978; hay trad. de F. Pejenaute, *Alejandreida*, Madrid, Akal, 1998.
- GONZÁLEZ, Cristina, ed. (1983): *Libro del Caballero Zifar*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Historia de preliis (J²)*, en T. González Rolán y P. Saquero Suárez-Somonte, eds., *Alfonso X el Sabio. La historia novelada de Alejandro Magno. Edición acompañada del original latino de la Historia de preliis (recensión J²)*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.
- HOMERO, *Iliada*, ed. bilingüe greco-francesa de P. Mazon, P. Chantraine, P. Collart y R. Langumier, Paris, Les Belles Lettres, 1947-1949, 4 vols.
- HORACIO, *Ars poetica*, en F. Villeneuve, *Horace. Épitres*, ed. bilingüe latino-francesa, Paris, Les Belles Lettres, 1934, 197-226.
- Ilias Latina*, ed. bilingüe latino-italiana de M. Scaffai, Marco, Bologna, Pàtron, 1982
- MARCOS MARÍN, Francisco, ed. (1987): *Libro de Alexandre*, Madrid, Alianza, 1987.
- MARI, Giovanni, ed. (1902): "Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca, metrica et rithmica", *Romanische Forschungen*, 13 (1902), 883-965.

- MARSHALL, J. H., ed., *The Razos de trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, London-New York-Toronto, Oxford Univesity Press, 1972.
- NELSON, Dana, ed. (1979): *Gonzalo de Berceo. El Libro de Alixandre. Reconstrucción crítica*, Madrid, Gredos, 1979
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (1997): *Teatro medieval. 2. Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997.
- QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, ed. bilingüe latino-francesa de J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, 7 vols.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en J. M. Rozas, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, 177-194.
- VINSAUF, Godofredo de, *Poetria Nova*, ed. bilingüe latino-portuguesa de M. dos Santos Rodrigues, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990.
- VIRGILIO, *Eneida*, ed. bilingüe latino-francesa de J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1977-1980, 3 vols.
- VIVES, Juan Luis, *Obras completas*, trad. de L. Riber, Madrid, Aguilar, 1947-1948, 2 vols.
- WILLIS, Raymond S., ed. (1934): *El Libro de Alexandre. Texts of the Paris and Madrid Manuscripts*, Princeton, U. P., 1934 (reimpresión, 1965).

Estudios

- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel (1998): "El poeta como *homo duplex*: ironía romántica y multiplicidad enunciativa", en F. Cabo y G. Gullón, eds., *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam, Rodopi, 1998, 111-134.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (1948): *Investigaciones sobre el Libro de Alexandre*, Madrid, Revista de Filología Española, 1948.
- ALONSO, Dámaso (1941): "Estilo y creación en el *Poema del Cid*", *Escorial*, 8 (1941), 333-372; recogido en *Obras completas. II. Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte*, Madrid, Gredos, 1973, 107-143.
- ARIZALETA, Amaia (1999): *La translation d'Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du Libro de Alexandre*, Paris, Klincksieck, 1999.
- BERGSON, Henri (1924): *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1924²³ (1900¹); cito por la reedición de Paris, PUF, 1940.
- BLY, P. A. y A. D. Deyermund (1972): "The Use of *Figura* in the *Libro de Alexandre*", *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 2, 2 (1972), 151-181.
- BOUCHÉ, Thérèse & Hélène CHARPENTIER, eds. (1990): *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Actes du Colloque International des 17, 18 et 19 novembre 1988*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990.
- BRANDENBERGER, Tobías (1994): "El episodio amazónico del *Libro de Alexandre*. Fondo, fuentes, figuración", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 110, 3-4 (1994), 432-466.
- CASAS RIGALL, Juan (1993): *La agudeza y sus técnicas retóricas en la poesía amorosa de los 'Cancioneros' medievales*, Santiago de Compostela, Universidad, 1993 [microforma].
- (1999): *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela, Universidad, 1999.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1994): "El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV", *Journal of Hispanic Research*, 2, 3 (1994), 323-354.
- CIROT, Georges (1942): "L'humour de Berco", *Bulletin Hispanique*, 44 (1942), 160-165.

- CURTIUS, Ernst Robert (1948): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948; manejo la trad. de M. Frenk y A. Alatorre, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955.
- DEYERMOND, Alan (1965): "Mester es sen peccado", *Romanische Forschungen*, 77, 1-2 (1965), 111-116.
- DUFEIL, Michel-Marie (1990): "Risus in theologia Sancti Thome", en T. Bouché y H. Charpentier, eds. (1990: 147-163).
- ESCUADERO MARTÍNEZ, Carmen (1990): "Ironie et ambiguïté dans le *Libro de Buen Amor*", en T. Bouché y H. Charpentier, eds. (1990: 165-176).
- FREUD, Sigmund (1905): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig-Viena, Deuticke, 1905; manejo la trad. de L. López, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Freud. Obras completas. Vol. 5: ensayos XXI-XXV*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1993, 1029-1167.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1989): "Alejandro entre la historia y el mito", en J. Paredes, ed., *Literatura y fantasía en la Edad Media*, Granada, Universidad, 1989, 27-46; manejo el texto recogido en *Lecturas y fantasías medievales*, Madrid, Mondadori, 1990, 27-46.
- GERLI, Michael E. (1995): "Complicitous Laughther: Hilarity and Seduction in *Celestina*", *Hispanic Review*, 63, 1 (1995), 19-38.
- GOYANES CAPDEVILA, José (1932): *Del sentimiento cómico en la vida y en el arte. Ensayo estético-psicológico*, Madrid, Aguilar, 1932.
- GREEN, Otis H. (1963): "Risa medieval: el *Libro de Buen Amor*", en *Spain and the Western Tradition*, Madison, University of Wisconsin, 1963, 4 vols.; manejo la trad. de C. Sánchez, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, vol. I, 44-93.
- GUIDOT, Bernard, ed. (1995): *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval. Actes du Colloque International des 'Rencontres Européennes de Strasbourg' et de la 'Société Internationale Rencesvals' (Section Française) (Strasbourg, 16-18 Septembre 1993)*, Besançon, Université, 1995.
- GUZMÁN GUERRA, Antonio & Francisco Javier GÓMEZ ESPELOSÍN (1997): *Alejandro Magno. De la historia al mito*, Madrid, Alianza, 1997.
- HART, Thomas R. (1989): "Comedy and Chivalry in *Tirant lo Blanc*", en A. Deyermund e I. Macpherson, eds., *The Age of the Catholic Monarchs (1474-1516). Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, U. P., 1989 (nº especial de *Bulletin of Hispanic Studies*), 64-70.
- HOROWITZ, Jeannine & Sophia MENACHE, *L'humour en chaire. Le rire dans l'Église médiévale*, Genève, Labor et Fides, 1994.
- JÓNSSON, Jakob (1985): *Humour and Irony in the New Testament Illuminated by Parallels in Talmud and Midrash*, Leiden, Brill, 1985.
- LACARRA, María Jesús (1993): "De la risa profética a la nostalgia del Paraíso en el *Libro del cavallero Zifar*", en A. Nascimento et alii, eds., *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1991-1993, vol. IV, 75-78.
- (1998): "'De la disciplina en el reír': santos y diablos ante la risa", en J. M. Soto, coord., *Pensamiento medieval hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, Madrid, CSIC-Junta de Castilla y León-Diputación de Zamora, 1998, vol. I, 377-391.
- LAUSBERG, Heinrich (1960): *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber, 1960; manejo la trad. de J. Pérez, *Manual*

- de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1966-1969, 3 vols.
- LE GOFF, Jacques (1989): "Rire au Moyen Âge", *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 3 (1989), 1-14.
- (1990): "Le rire dans les règles monastiques du Haut Moyen Âge", en M. Sot, coord., *Haut Moyen Âge. Culture, éducation et société. Études offertes à Pierre Riché*, Paris, Publidix-Erasme, 1990, 93-103.
- LÓPEZ FONSECA, Antonio (1998): "San Jerónimo, lector de los cómicos latinos: cristianos y paganos", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 15 (1998), 333-352.
- LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS, Santiago (1997): "La trahison de Tiébaud de Bourges dans la *Chanson de Guillaume*", en M. Faure, ed., *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge. Actes du III^e Colloque International de Montpellier Université Paul Valéry (24-26 novembre 1995)*, Montpellier, Les Cahiers du CRISIMA, 1997, 91-102.
- MÉNARD, Philippe (1990): "Le rire et le sourire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Essai de problématique", en T. Bouché y H. Charpentier (1990: 7-28).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1957): *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957² (1924¹); cito por *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, pról. de R. Lapesa, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- MICHAEL, Ian (1970): *The Treatment of Classical Material in the Libro de Alexandre*, Manchester, U. P., 1970.
- (1986): "The *Alexandre* 'Enigma': A Solution", en I. Michael y R. Cardwell, eds., *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, Oxford, The Dolphin Book, 1986, 109-121.
- MONEDERO, Carmen (1987): "Introducción", en C. Monedero, ed., *Libro de Apolonio*, Madrid, Castalia, 1987, 9-63.
- MOON, Harold (1963): "Humor in the *Poema del Cid*", *Hispania*, 46, 4 (1963), 700-704.
- MURPHY, James J. (1974): *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1974; manejo la trad. de G. Hirata, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, FCE, 1986.
- NILSEN, Don L. F. (1993): *Humor Scholarship. A Research Bibliography*, Westport, Greenwood, 1993.
- NOTZ, Marie-Françoise (1990): "Tel est pris qui croyait prendre ou les auteurs médiévaux nous font-ils rire malgré eux?", en T. Bouché y H. Charpentier (1990: 227-235).
- O'KANE, Eleanor S. (1959): *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, Real Academia Española, 1959.
- OLEZA, Juan de (1972): "Análisis estructural del humorismo en el *Poema de Mio Cid*", *Ligazas*, 4 (1972), 193-234.
- PARAÍSO, Isabel (1998): "Psicoanálisis y retórica: la teoría de la risa en Quintiliano y en Freud", en T. Albaladejo *et alii*, eds., *Quintiliano: historia y actualidad de la retórica. Actas del Congreso Internacional*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, vol. I, 101-124.
- RADDAY, Yehuda y Athalya Brenner, eds. (1990): *On Humour and the Comic in the Hebrew Bible*, Sheffield, Almond Press, 1990.

- RICO, Francisco (1982): "El 'pecado' del 'mester' ", en *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1982, 49-51.
- RUIZ, Cecilia (1991): "El humor en el *Libro del caballero et del escudero*, el *Libro de la caza* y el *Libro de los estados* de don Juan Manuel", en N. Toscano, ed., *Estudios alfonsinos y otros escritos en homenaje a John Esten Keller y a Anibal A. Biglieri*, Nueva York, National Hispanic Foundation for the Humanities, 1991, 205-211.
- SAINT-DENIS, E. de (1965): *Essais sur le rire et le sourire des latins*, Paris, Les Belles Lettres, 1965.
- SAS, Louis F. (1976): *Vocabulario del Libro de Alexandre*, Madrid, Real Academia Española, 1976.
- SCHOLBERG, Kenneth R. (1966): "La comicidad del *Caballero Zifar*", en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, vol. II, 157-163.
- SEVERIN, Dorothy S. (1979): "Humour in *La Celestina*", *Romance Philology*, 32, 3 (1979), 274-291.
- (1993): "Celestina as a Comic Figure", en I. Corfis y J. Snow, eds., *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, Madison HSMS, 1993, 165-179.
- TRUEBLOOD, Elton (1964): *The Humour of Christ*, New York, Harper & Row, 1964.
- VERCAUTEREN, F. (1969): "'Avec le sourire...'", en *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, vol. I, 45-56.