

## «Homo Festivus»: la necedad, el placer y la ironía

MANUEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ  
Universidade de Santiago de Compostela

Desde los trabajos de Maeterlinck y Witkovski, en torno al 1910, sobre los géneros satíricos en el arte<sup>1</sup>, a los más recientes coloquios interdisciplinares sobre «la risa en el medievo»<sup>2</sup>, ese reflejo y símbolo de una civilización que es la fiesta, constituye un ejercicio de análisis continuado; no en vano, aporta aspectos esenciales sobre la condición humana, sobre el propio existir y sobre lo que representa de equilibrio entre el *pathos* existencial y el optimismo confiado; entre el dolor y el gozo, propiciando esperanza donde existe desesperación<sup>3</sup>. Y puesto que se trata de valorar hasta qué punto este capítulo cobra valor en el arte, nuestra cobertura deberá poner de relieve, lo mismo el clima del precepto moral otorgado por los doctores de la Iglesia, que la propia realidad de ese *homo ludens*<sup>4</sup> de los años del Gótico, cada vez más sensible con su temporalidad y con el clima de apertura al mundo.

Sin duda, los recintos eclesiales de entonces, como las catedrales, fueron escenario de toda clase de danzas o mascaradas<sup>5</sup>, mas no siempre existen notables correspondencias iconográficas sobre la verdadera esencia del *homo festivus* como protagonista, sin más, de un espectáculo que altera el ritmo del trabajo y de los días. Por el contrario, estas alusiones iconográficas a las prácticas de ocio presuponen lo que puede ser una expresión del vicio en sus efectos. Es decir, no constituyen, sin

---

<sup>1</sup> Maeterlinck, L. *Le genre satirique, fantastique et licencieux de la sculpture flamande et wallone* (Paris, 1910); Witkovski, G. J., *L'art profane à l'église, ses licences symboliques, satiriques et fantaisistes* (Paris, 1908).

<sup>2</sup> *Le rire au M. Age dans la littérature et dans les arts*, Coll. Int. 17-19, nov. 1988, ed. Bouché Th. y Charpentier H. (P. Univ. Bourdeaux, 1990).

<sup>3</sup> Cox, H. *Las fiestas de locos* (Madrid, 1983).

<sup>4</sup> Huizinga, J. *Homo ludens* (Grandes Ensayistas, B. Aires, 1957).

<sup>5</sup> Heers, J. *Carnavales y fiestas de locos* (Ed. Península, Barcelona, 1988).

más, los referentes de una historia profana, sino la invocación de unas actitudes que pudieran haber apartado al individuo de sus ocupaciones habituales –la redención vinculada al trabajo– y de sus deberes con Dios: no en vano, tales experiencias de alegría transitoria de la vida, suponían el recorte de un tiempo que sólo a Dios corresponde.

Y puesto que el fin principal de la vida está en cómo se obra, de aquí el análisis del gesto del *homo festivus* para observar en qué medida podría expresar una acción prevaricadora que ilustre y resuma la *indignitas hominis*; o, mejor, la acción que le convierte en esclavo de sus sentidos y de una relación mundana y mortal que está muy lejos del camino hacia la verdadera sabiduría o bienaventuranza. La misma que cobra valor, como contraposición al *homo festivus*, en el *homo beatus* o espejo moral del *homo feliz*.

En realidad, era necesario que el creyente meditara sobre una medida moral que analiza negativamente la satisfacción egoísta de los impulsos naturales y de todo lo que suponga dialéctica de los instintos; aspectos muy socorridos en los *exempla*, para que el hombre anteponga los gestos de fe y prudencia, ante la necedad, la lujuria, la soberbia... que tanto protagonismo adquieren en la relación humana. Pero así como la iconografía sacra intuye una puesta en escena con valor didascálico para que la condición humana alcanzara la *dignitas*, aquella sociedad urbana, cada vez más inmersa en un concepto de felicidad más próximo al mundo de Ovidio que a los trazos morales de las parábolas, también se declara tributaria de una iconografía profana, en los límites del mundo material y con otra forma de conectar con la temporalidad. Es decir, más propensa al empirismo del *homo festivus* que al análisis teológico de su temporalidad, y, por lo mismo, menos ajena a capítulos relegados por la Iglesia, como el mundo de la magia, la astrología, el exorcismo, la alquimia, etc. Capítulos que, desde el punto de vista moral, son estímulos de alegría transitoria que entorpecen la búsqueda de *animae beatitudine*.

Sin embargo, la iconografía profana, la referida al hombre como ser social, no es muy pródiga en ejemplos, no en vano fue cercenada friamente por la intolerancia inquisitorial<sup>5</sup>, proclive a rechazar manifestaciones heterodoxas que cuestionen la doctrina oficial. Sin embargo, la lenta recuperación hecha por investigadores especializados, como Gaignebet y Lajoux<sup>6</sup>, pone al descubierto esa intrahistoria del *homo festivus*, su *cupiditas* y *voluptas*, junto con los tormentos que afectan a quienes anteponen el amor vicioso o el amor provechoso, sobre el amor

---

<sup>5</sup> Bologne, J. C. *Histoire de la pudeur* (Paris, 1986), 187.

<sup>6</sup> Gaignebet, C. y Lajoux, J. D. *Art profane et religion populaire au Moyen Age* (PUF, Paris, 1985); Garnier, F., *La langage de la image au Moyen Age* (Le léopard d'or, Paris, 1982); Wirth, J., *L'image médiévale. Naissance et développement (VI-XV s.)*, Paris, 1989.

virtuoso—conforme a la visión del amor definido en el *Tirant lo Blanc*. Experiencias que el Libro de costumbres de Toulouse (s. XV, B.N. Paris) representa en unas escenas donde se apela a la penitencia severa con quienes se afanan en los juegos indecorosos (fig. 1).

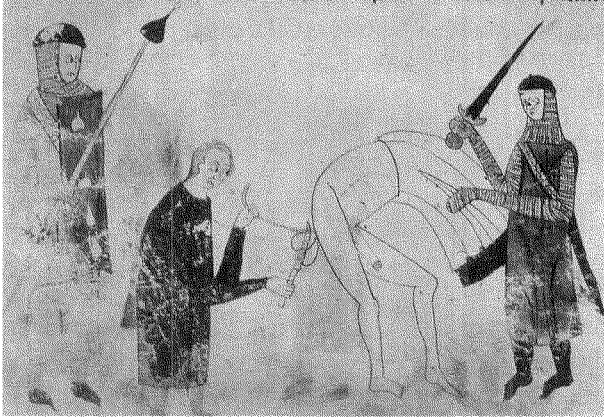


FIGURA 1. *Mutilación al adúltero*.  
París. Biblioteca Nacional.  
Manuscrito latino 9187, fol. 32v.

En líneas generales, la iconografía sacra es deudora de un concepto platónico donde el referente festivo queda concebido, como en el teatro, para captar y congelar el mensaje moral a transmitir; ya sea para estimular o, por el contrario, para disuadir, tal como corresponde al marco institucional que le da acogida. Se trataba de dar respuesta al programa fijado por la autoridad del teólogo e, incluso, del jurista.

En este sentido, no deja de tener interés el enigmático relieve de los contrafuertes del crucero sur de la Catedral de París (c.a. 1260-1265). Identificado con una escena de la vida estudiantil (fig. 2), acaso el concepto de juego que allí cobre valor sea algo más que una mera cuestión de *ordo* en la universidad, en un momento en que la cancillería de la Sorbona dependía del obispo de París, en interpretación de Felix de Verneilh<sup>7</sup>. En estos relieves emergen escenas tan explícitas como jóvenes adoptando un gesto doctoral a la manera del adulto, sin dejar de sazonar el conjunto con un componente satírico. ¿Parodias de escolares?, ¿parodias de niños de coro?. No es fácil hacer una historia justa. En cualquier caso, eran los años en que cobraban interés actividades lúdicas a la manera de las Fiestas de locos; iniciativas que invocan un mundo de comparsa bufa admitida en su momento por las

<sup>7</sup> Sauerländer, W. *La sculpture gothique en France* (Ed. Flammarion, Paris 1972, 168.

autoridades religiosas. Celebradas entre el 25 de diciembre y los primeros días del año, el interior de la catedral daba paso a una inversión de la jerarquía de valores<sup>8</sup> que, con clamores y danzas, provocaban situaciones de crítica y burla entre los subdiáconos y los estudiantes, ocupando las sillerías corales, persiguiendo a un gallo<sup>9</sup> o exaltando a los escarnecidos de ordinario<sup>10</sup>. Arrebatos también proclives para la parodia del servicio divino, de los sermones grotescos y con grados de licencia poco controlable; a pesar de la prohibición parisina del año 1212. Voluntad que ni siquiera alcanza su condena tajante en el Concilio de Basilea de 1431<sup>11</sup>.

Estas mascaradas, analizadas por Heers en la línea de las saturnales de los tiempos antiguos, acaso invoquen, siguiendo a dicho autor, el interés creciente con respecto al niño. Otra cuestión es que la ironía estudiantil también sirviera a los moralistas para denunciar la locura o ceguera que afecta a la condición humana; aspecto que adquiere indicaciones muy precisas en el *Speculum stultorum* de Nigel Wireker<sup>12</sup>, clérigo inglés del s. XIII, sin duda conocedor de aquellas actividades lúdicas de faceta carnavalesca invocadas en el *Roman d'Alexandre* (Ms. 1338, Oxford) donde cobran valor los preámbulos a la designación del llamado «rey de los escolares»; fiesta muy arraigada en los medios universitarios ingleses y parisinos, manteniéndose como costumbre popular durante el ciclo del carnaval de los s. XII y XIII<sup>13</sup>.

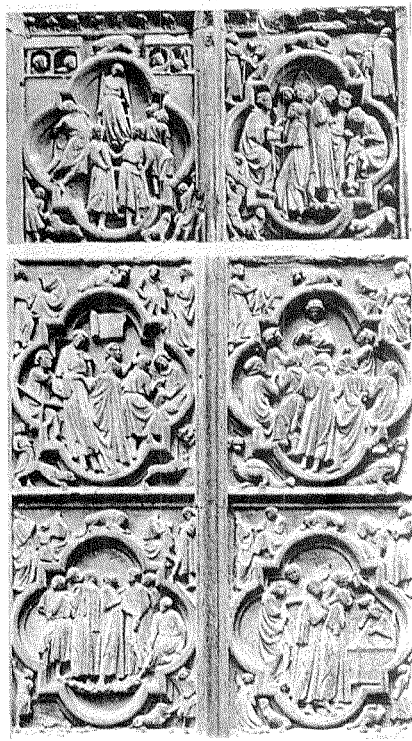


FIGURA 2. París. Crucero Sur. 1260-65

<sup>8</sup> Cox, H. *op. cit.*, 17; Isambert, F. A., *Le sens du sacré. Fête et religion populaire* (Paris 1982).

<sup>9</sup> Gaignebet, C. y Lajoux, J. D., *op. cit.*, 170.

<sup>10</sup> Heers, J., *op. cit.*, 95-97.

<sup>11</sup> Klein, R. *La forma y lo inteligible* (Taurus, Madrid 1982), 394-5.

<sup>12</sup> Klein, R., *op. cit.*, 397.

<sup>13</sup> Gaignebet, C. Lajoux, J. D., *op. cit.*, 171.

Conforme a los controles del *Roman d'Alexandre* y los análisis de C. Gaignebet, en los jueves de carnaval cada aspirante acude con su gallo para obligarle a participar en una pelea (fig. 3). Si el animal resulta triunfador en la contienda, su amo podrá ser declarado rey de los estudiantes, lo que le otorga protagonismo en el ciclo de las fiestas anuales –Fiesta de locos, Fiesta de los inocentes, etc.– y en los actos públicos junto a las autoridades escolares, eclesiásticas y municipales. Y así, los referentes iconográficos de este manuscrito, como también los del relieve parisino, además de poner de relieve un mundo festivo no siempre pródigo en referencias, son una fuente reveladora del interés de las leyes eclesiásticas y francesas por el niño en el tránsito de la *aetas imperfecta* a la *aetas perfecta*<sup>14</sup>, en un momento de altos índices de infanticidio que obligan a canonistas y teólogos a preveer castigos ante un gesto que, además de constituir un pecado, es reconocido también como un delito. Quizá no sea tampoco un azar el interés que desde el s. XII alcanza la víspera del Día de los inocentes como fiesta destinada a los niños; probable indicio de esa actitud protectora por parte de la Iglesia<sup>15</sup>.

Resulta evidente que estas farsas festivas, cada vez más pródigas en la pintura italiana (*Efectos del Buen Gobierno*, A. Lorenzetti, Frescos de Sta María Novella de Florencia, A. Bonaiuti, etc.), dan expresión de una corriente de opinión en alza sobre el interés por las tres edades, previas a la condición de adulto: la infancia, o etapa del juego, el párvulo, o edad de la escuela, el adolescente, o edad del deporte<sup>16</sup>. Y no es casual que el propio Alfonso X de Castilla, monarca atento a la instrucción del adolescente, acuerde en las Cantigas varias referencias iconográficas a su comportamiento en el amor, en el deporte y en el juego (vr. gr. Cantiga XLII).

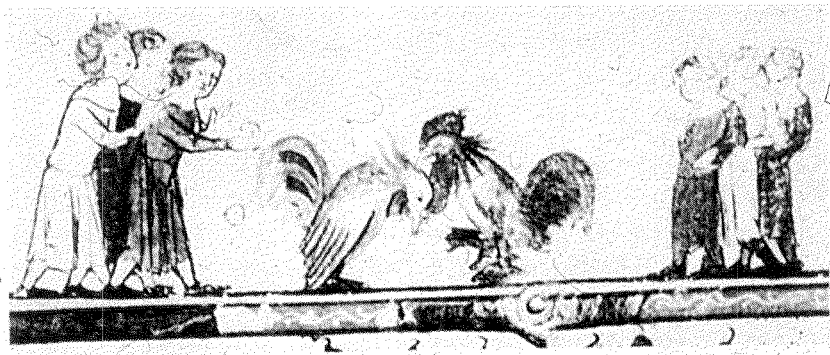


FIGURA 3. Oxford. Roman d'Alexandre.1338

<sup>14</sup> Núñez Rodríguez, M. «El concepto de la muerte en la *aetas imperfecta*: iconografía del niño», en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media* (Univ. Santiago, 1992) 38-64.

<sup>15</sup> Mause, L. *Historia de la infancia* (Alianza, Madrid, 1982), 190-192.

<sup>16</sup> Flandrin, J. L. «Enfance et société», *Annales ESC* 19 (1964), 323.

Si hasta aquí las actividades lúdicas de aquella etapa de la vida, en la que el individuo no posee capacidad jurídica, están muy vinculadas a unas pautas de conducta que puede ser pasivodependiente, subserviva e, incluso agresiva, pero nunca severamente penada, la comunidad que alcanza la *aetas rationabilis* o edad de la razón (Piaget), no puede ser ajena a las posiciones teóricas que el control pastoral adopta con respecto a los aspectos lúdicos de la cultura; aspectos que, más que confiar en un concepto del individuo como ser a recompensar o a castigar, invocan la necesidad de que sus experiencias terrenas no le lleven a anteponer la dialéctica de los instintos sobre la dialéctica de su deber, como ser obligado a vivir según la dualidad alma-cuerpo. Parece obvio que la iconografía de pórticos, vidrieras, capiteles... es deudora de un replanteamiento moral *ab initio* que, más que confiar en un concepto del hombre como ser acabado en si mismo, muestra la obligación ineludible de un deber que cumplir. En especial, a medida que se produce un mayor incremento urbano y con él una mayor diferenciación entre intereses morales de significado espiritual (amor divino) e intereses vinculados al amor instintivo, egoístico y mundano<sup>17</sup>; a todo cuanto guarda relación con la experiencia del cuerpo y los impulsos naturales, donde no siempre el carácter lúdico es vinculable a una emoción sublime. Tal sometimiento de los intereses morales a un proceso de razón, también es vinculable con la propia postura legalista de una Iglesia en la que cobra valor decisivo el derecho canónico<sup>18</sup> y con él un mayor control de autorreglamentación y autodisciplina ante la seducción engañosa de lo que pueda ser parodia, farsa, disfraz de los instintos pasionales, que no aspiración mística y acto de fe.

Desde este punto de vista Bühler es muy preciso al observar que en las fiestas de la Iglesia los fanatismos en cuestiones de fe y conducta «no siempre hacían fácil distinguir la fe que se debe de poner en las reliquias» y la fe puesta en el vivir y en el gozar, en los amuletos y en las brujerías, como panacea ante situaciones de pestilencia<sup>19</sup>.

En no pocas ocasiones, actividades lúdicas de sello bíblico, como el *Festín de Herodes y la danza de Salomé* (c.a. 1240, Catedral Rouen), mostraban aquellos aspectos huidizos de la realidad que, como en un *exemplum*, describían lo que es realidad condenable en una sociedad aficionada a los placeres de la mesa (glotonería) y el amor mundano (fig. 4). Sin duda, esta escena invoca cuanto se dice en el texto de San Marcos: «cuando Herodes en la fiesta de su cumpleaños ofrecía un banquete a sus magnates y a los principes de Galilea» entró la hija de Herodías que, danzando, tanto «gustó a Herodes y a los comensales» (Marcos VI, 21-22). Pero esta

---

<sup>17</sup> Aragonés Cholbi, C. I. «*Il novellino*: notas para el análisis de la ética y sociedad de una época», *Il Duecento*, Actas IV.C.N.Ital. Univ. Santiago de Compostela, 1989, 88-89.

<sup>18</sup> Vincent-Cassy, M. «L'envie au M. Age», *Annales*, janv. fev. 1980, 254.

<sup>19</sup> Bühler, J. *Vida y cultura en la Edad Media* (B. Aires. 1957), 267.

escena festiva, tan inspirada en los hábitos y en la ética de aquel s. XIII, no deja de ser, conforme a la filosofía platónica, un prototipo de la realidad sensible de unos comportamientos y de unos conceptos, también transmitidos por las coplas mordaces de juglares y soldaderas. Es decir, el *exemplum* se perfila desde un ataque a los placeres profanos, a lo que desvirtúa la fortaleza de ánimo y a cuanto pueda anular gestos de humildad y temperancia. Esta crítica a quienes no logran encontrar en la fe la firmeza de sus comportamientos y sólo encuentran en los sentimientos su expresión máxima, invoca, asimismo, algunos comentarios de la Biblia moralizada de Oxford sobre los actos que pueden someter al hombre a la tiranía de los pecados de gula, lujuria, imprudencia; aspectos que, con una finalidad pedagógica, también eran abordados en esa especie de tratado de ética que puede ser *Il Novellino*<sup>20</sup>.

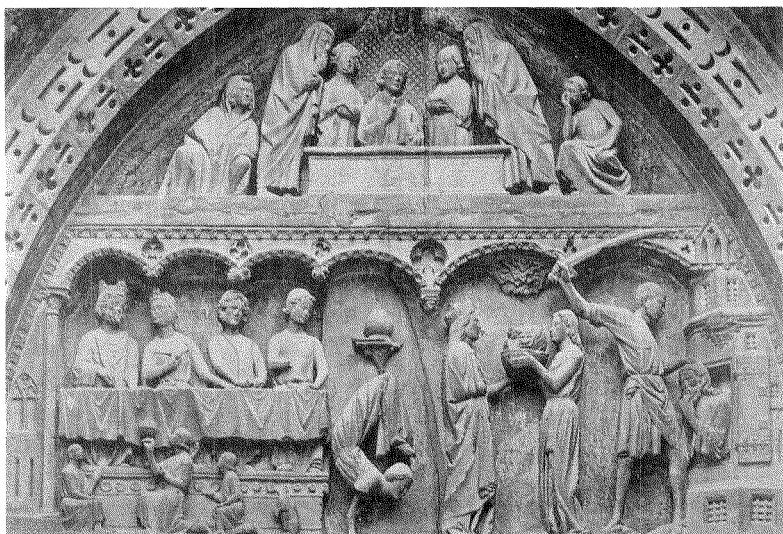


FIGURA 4. Festín de Herodes. Catedral de Rouen. c.a. 1240

En realidad el festín, tan presente en el desenfreno que acompaña a la fiesta, constituye un referente idóneo para escenificar los estrechos vínculos fiesta-juego que, como expresión de los placeres de los sentidos, modelan pruebas condenatorias, no sólo ante la *cupiditas*, sino también ante la inobservancia de la *charitas*. Así, la *Historia de Santo Tomás* (c.a. 1240-1250, Notre Dame de Semur-en-Auxois), al describir el festín de bodas de la hija del Rey Godofórus y el rechazo de Santo Tomás

<sup>20</sup> Aragonés Cholbi, C. I., *op. cit.*, 91.

al plato que le ofrece el escanciador, pone en debate el tema aristotélico de la dialéctica entre dos opuestos: la gula y la templanza (fig. 5).

Según la leyenda, ante el rechazo de Tomás, el escanciador golpeó su rostro; gesto de soberbia al que Tomás respondería con otro de humildad al no levantar su mano<sup>21</sup>. La complementariedad de otra escena en la que el apóstol distribuye el dinero con el necesitado (*charitas*) o la propia escena de la juglaresa (*cupiditas*), no sólo codifican lo que se entiende como verdad transcendente en un mundo en que la riqueza es defendida como defensora de la virtud, sino que la mujer expresa la libido de aquellas bailarinas o soldaderas semiprostituidas que formaban parte de los teatros ambulantes y que, con su mímica, son la expresión de la *gesticulatio*. Es decir, del gesto inútil del *homofestivus*, opuesto al *gestus* del *homo beatitudo* que adopta Tomás; rasgo en la mejor tradición de los autores cristianos defensores del valor de la mano para comunicar. Era el instrumento de los instrumentos (*organum organorum*), diría Santo Tomás. La mujer, por el contrario, no sólo es la expresión de la danza como placer condenable<sup>22</sup>, sino también de la actividad lúdica; la mujer era comparsa engendradora de lujuria. La flexión acrobática de su cuerpo, como el de Salomé en el ejemplo anterior, quedaba vinculada a la gesticulación de los histriones (*gesticulatione nefandissima*), tan «característica de los lugares profanos y de los espectáculos»<sup>23</sup>. Se cerraba así con el juego paródico de la mujer, esa imagen del amor mundano sancionado por el pensamiento oficial; pero también de la felicidad efímera y vana. De lo que constituye, en definitiva, una antítesis a la vida como celosa experiencia que deberá trascender toda situación terrena y pasional, lejos de esa existencia que la poesía goliárdica sitúa en el amor, en los placeres y en el juego. Dos mundos en conflicto, al servicio de dos conceptos distintos de felicidad, cobraban valor, en definitiva, ante el auditorio. El *exemplum* cuestionaba la ética del *homo festivus*, para fomentar los trazos morales del *homo beatus*.

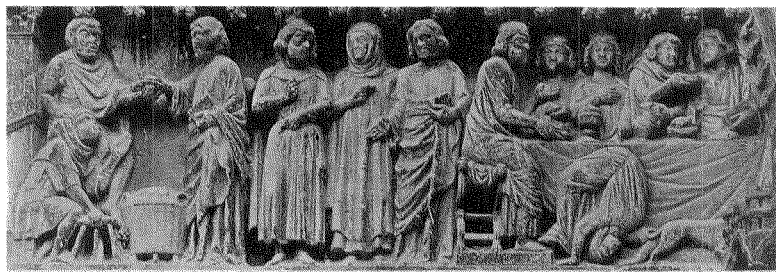


FIGURA 5. Notre Dame de SEMUR-en-AUXOIS. c.a. 1240-1250

<sup>21</sup> Sauerländer, W., *op. cit.*, 181-182.

<sup>22</sup> Garnier, F. «Plaisir, joie et bonheur dans l'iconographie médiévale», *Le rire au Moyen Age...*, 195.

<sup>23</sup> Schmitt, J. C. *La raison des gestes dans l'occident médiéval* (Gallimard, Paris, 1990), 63-65.

En rigor, la Iglesia estaba proponiendo que el fiel asimilara los rigores de un pensamiento, casi matemático, donde la anécdota edificante insista en el rechazo a los sentidos, a la precariedad de lo humano y mortal, para mejor alimentar la *dignitas hominis*, conforme a unos intereses morales que recuerden a la condición humana la necesidad de asumir la dualidad alma y cuerpo conforme a la enseñanza que sólo ella puede ofrecerle<sup>24</sup>. Y así como la literatura ejemplar registra la realidad que la norma ética condena y que la fe pretende excluir o rehusar<sup>25</sup>, esa otra enciclopedia práctica que fue el detallado programa iconográfico de las catedrales, registra un *Speculum universale* donde el Sumo hacedor –control teológico– muestra al creyente –nivel antropológico– un universo donde vicios y virtudes, santos y pecadores... también proponen desde «el conocimiento de tipos humanos a la dialéctica de los instintos» para afrontar la *mala taciturnitas*.

Por otra parte, y puesto que de la fiesta se trata ahora, en las celebraciones de las llamadas Fiestas litúrgicas (Navidad, Circuncisión, Epifanía, etc.) la gente se divertía más y oraba menos. Y mientras el auditorio pronto toma conciencia de la *joie de vivre*, la Iglesia, como institución interesada en que la condición corporal experimente necesariamente el gobierno del alma, es verdad que ya no participa de un concepto de la vida como *peregrinatio*, pero sí se muestra sensible hacia una iconografía que, a manera de exemplum, insista en el riesgo que amenaza al *homo festivos* si no evita que sus pautas vitales actúen conforme al instinto. En este sentido, el gótico alemán y francés insisten en la iconografía de *Dama mundo* y *Príncipe mundo* para registrar con tal paradigma, hasta qué punto el instinto puede perturbar el acto inteligente; ambos constituyen dos ejemplos moralísticos sobre los peligros que pueden amenazar al *nescium*. Eran la propuesta dirigida al fiel que se debate en la satisfacción de un amor instintivo que no deja de ser egoísta y terrenal.

En paralelo con esta defensa de la Iglesia sobre los universales transcendentales que sientan los cimientos de la *dignitas hominis*, aquel mundo urbano, cada vez más pluralista, también comienza a interesarse por una concepción más liberal de la cultura y de las normas, en un deseo por descubrir las raíces mismas de la vida, aunque sea para mejor librarse de las insidias del diablo. Se dice que a ello no fue ajeno el rescate del mundo de Ovidio<sup>26</sup>, en paralelo con la restauración del pensamiento aristotélico, para así arribar a un modelo basado en el principio del «se tu mismo, para que tu personalidad pertenezca sólo a ti»<sup>27</sup>. Toda una larga lista de tratados, en especial vinculados con los avances médicos, afirman un nuevo panorama de opinión, defensor de una menor ortodoxia moral; desde los manuales

<sup>24</sup> Le Goff, J. *El hombre medieval* (Alianza, Madrid, 1990), 18.

<sup>25</sup> Aragonés Cholbi, C. I., *op. cit.*, 90.

<sup>26</sup> Aragonés Cholbi, C. I., *op. cit.*, 89.

<sup>27</sup> Lyons, A. y Petrucelli, R. J. *Historia de la medicina* (Doyma, Barcelona, 1980), «Medicina medieval», 337.

facultativos, a la manera de las obras de Sorano de Efeso o Guy de Chauliac, donde la terapéutica medicamentosa llega a donde no alcanza el consuelo ofrecido el milagro, hasta obras que, como el Kama Sutra catalán del s. XV (*Speculum al foderi*) demuestran hasta qué punto había cobrado significado en el sentir del *homo festivus* aquel amor instintivo y pasional que la moralística analizaba como *cupiditas*.

Pero esta y otras obras, donde se registrarían las llamadas experiencias perniciosas del *homo ludens* –aspectos que todavía hoy, reducidos a fábula, se conservan en tantas misericordias de sillerías corales– formaron parte de esa Hoguera de las vanidades a donde fueron condenados tantos dibujos, tablas de juego, manuscritos... por tribunales inquisitoriales, a la manera de Savonarola. Se trataba de referencias consideradas «deliberadamente irreverentes» y no aprovechables para la *dignitas hominis*, dada su casuística paródica y desconcertante, difícil de justificar, por sus concepciones valorables como maliciosas y deformativas. Estos tribunales, en definitiva, eran hijos de la mejor tradición iniciada por Bernardino de Siena y continuada por quienes, como Capistrano y Savonarola, fueron proclives a destruir con el fuego todo cuanto ayudaba al *homo ludens* a transgredir la ley divina y a aproximarse a los pecados capitales. Y que, en definitiva, en valoración de Jean-Michel Mehl, «expresa la propia impotencia de las autoridades eclesiásticas, ante la invasión lúdica»<sup>28</sup>.

Desaparecía así un interesante friso del comportamiento humano –hoy mínimamente rescatado– que era el resultado del pragmatismo de un gran sector urbano conocedor de las *Ars moriendi*, pero también sensible a las prácticas de *humor* y *amor*; en especial entre quienes reaccionaron ante los horrores de las pestes, «desencadenando todas las bajas pasiones con tanto o más frenesí... como si la espantosa proximidad de la muerte no hiciera más que exacerbar el gusto de vivir y de gozar». Tal es el filón expresionista transmitido por un texto de época al que se refiere Johannes Bühler<sup>29</sup>. Y no es casual, como tantas veces se afirma, que mientras la muerte no fuera una amenaza inminente, y con ella la hora del remordimiento y las ansias del bien morir, el individuo no se apresurara a reconocer en los orificios del cuerpo humano (ojos, narices, oídos, boca, ano y sexo) lo que el platonismo cristiano identificaba con los vicios, ni tampoco con la futura *putredo* interesada en valorar en las *Ars moriendi*. Por el contrario, el *homo ludens* apuraba en estos futuros reclamos de la *putredo*, desde la belleza de las cosas, al sabor de las palabras y de las prácticas de glotonería, desde los halagos de la seducción, al encanto del juego y de las saturnales. Indicaciones que no celebran la *virtus*, sino la *necedad*, el *placer*, la *arrogancia* y la *ironía*; rasgos reprobados en los

<sup>28</sup> Mehl, J. M. «Les jeux de société dans le monde médiéval occidental», *Jeux et jouets dans l'Antiquité et le Moyen Age*, Les Dossiers d'Archeologie, n. 168 (1992), 65; Mehl, J. M., *Les jeux au royaume de France au XIII au début du XVI s.* (Fayard, Paris, 1990).

<sup>29</sup> Bühler, J., *op. cit.*, 267.

tratados morales, como antídoto de los únicos resortes que podrían obstaculizar la satisfacción egoísta de los afanes terrenales: la prudencia, la fortaleza y la templanza.

La *Necedad*, a la que los griegos llaman *Moria* y los latinos *Stultitia*, es la que admite en su cortejo la adulación, el olvido, la pereza, la voluptuosidad, la demencia y la molicié. Así se expresaba Erasmo<sup>30</sup>, a la hora de enjuiciar uno de los vicios humanos ubicado entre la idiotez y el simple placer de transgredir una regla. Asociada la necedad a gestos paródicos, invoca al espíritu frágil que, mucho antes de que formara parte de la célebre nave de los locos –poema satírico didáctico publicado en 1494– ya era aplicado al individuo esclavo de sus instintos; aspecto reconocible en las portadas de tantos edificios góticos para que el *nescium*, como en un espejo, se convierta en espectador de su propia conducta.

Ello explica un poco la fuerza incisiva de Señora Mundo (c.a. 1300 C. de Worms), llamada también La Señora Tierra, donde una figura femenina de rostro sonriente, ocultando las serpientes y sapos que anidan en su espalda, muestra el lado alegre de la vida al *homo festivus*, ajeno a su condición de *homo destitutus* –dada su marca de hijo del pecado– que no duda en entregarse a lo transitorio y a lo corrupto. Tal era el efecto-sermón de esta imagen (fig. 6), donde se exhorta a un cambio en la valoración de la vida y así poder rechazar la *cupiditas irrationalis et bestialis*. Como analiza Ursula Schulze, esta expresión de lo efímero es la que agrada a los hombres que no piensan en su destino<sup>31</sup> y que transgreden la regla de la prudencia para alimentar la *indignitas hominis*: verdadero certificado de navegabilidad para quien desatiende el destino del alma y se dispone a subir hacia el país de Jauja, ignorando que habrá de perecer antes de llegar<sup>32</sup>.



FIGURA 6. Señora Mundo.  
Pórtico Sur Catedral Worms. c.a. 1300

<sup>30</sup> Erasmo *Elogio de la locura* (Aguilar, Madrid, 1970), cap. IX.

<sup>31</sup> Schulze, U. «Aspectos didácticos en la literatura alemana medieval: La *Vanitas* y la enseñanza del Amor», *Historia de la literatura: el mundo medieval* (Ed. Akal, Madrid, 1982), 451.

<sup>32</sup> Klein, R. La forma y..., 398-399.

Terrible amenaza que tiene su expresión más notoria en las llamadas Vírgenes Necias (fig. 7), donde el reir grosero suministra una especie de espejo de la intemperancia y la desobediencia por parte de quienes se dejan seducir por el Príncipe del mundo y, olvidando los gestos de vigilancia, otorgan preferencia a los lances de la vida material. Ellas eran la expresión de la *indignitas mulieris* que olvida con su *cupiditas* que lo aparente será dolor y desesperación; que lo accidental proporciona confusión y desarmonía.



FIGURA 7. Portada Suroeste Catedral de Strasburgo. Fines s. XIII.

Conforme a Huizinga, en el habla de la Edad Media la pareja de palabras *folie et sens* expresaba la disyuntiva necesidad y sensatez; o también, juego y seriedad<sup>33</sup>. Para aclarar esta cuestión semántica, las llamadas Vírgenes Necias y Prudentes de Laón, Chartres, Charroux, Strasbourg, Basilea, Friburgo, Nuremberg...<sup>34</sup> rescatan del olvido los efectos satíricos de aquel teatro cómico surgido en el tercer cuarto del s. XIII<sup>35</sup> y con tanto arraigo dentro del mundo popular. Los gestos de coquetería de las Vírgenes Necias, como expresión del instinto pasional o *cupiditas*, se involucran en una mímica cómica que perfila el componente *irrationalis* del simple del espíritu –y, por lo mismo, fácil de engañar– ante el Diablo o Príncipe Mundo, tal como se muestra en el grupo del portal oeste de la Catedral de Strasburgo (c.a. 1275).

Mientras la personificación del tramposo –uno de los tópicos más socorridos en la literatura de la época– ofrece su presente con el apoyo de su palabra viciosa, la *indignitas mulieris* se presta al juego provocador de la manzana, creándose en el juego seductor-seducida un compromiso emotivo que no desentona con las serpientes y gusanos que cubren la espalda de quien personifica el pecado de la

<sup>33</sup> Huizinga, J. *Homo ludens...*, 18.

<sup>34</sup> Así como Francia cuenta con precedentes desde el s. XI, en Cataluña se registran en el s. XII (Pedret). Sin embargo, los efectos padicos corresponden al s. XIII y vinculados al teatro cómico.

<sup>35</sup> Ménard, Ph. «Le rire et le sourire au Moyen Age dans la littérature et dans les arts», *Le rire au Moyen Age...*, 10.

carne<sup>36</sup> y, por lo mismo, la materia, lo efímero; lo que parece y no es. Concepto que tenía valor de prueba demostrativa de la «versatilidad en el amor hombre-mujer».

Este discurso trataba de inculcar en el marco institucional de la Iglesia, un principio de vigilancia sobre el adecuado comportamiento en la tierra, ante la inmediatez del *memento mori*. Se trataba de invocar el pasaje de aquella parábola de las diez vírgenes «que tomando sus lámparas salieron al encuentro del esposo. Cinco de ellas eran necias y cinco prudentes; las necias al tomar las lámparas no tomaron consigo aceite, mientras que las prudentes sí lo hicieron, tomando aceites en sus alcuas. Mas como el esposo tardaba, se adormilaron y durmieron». Este pasaje de Mateo (XXV, 1-13) dibuja en su reflexión la actitud de las Vírgenes Necias que, entregadas al placer terreno que ata al hombre al mundo, descuidaron la llegada del Esposo.

Sobre este texto bíblico se impone una lectura doctrinal: las primeras Vírgenes se identifican con el principio de infidelidad al esposo, debiendo sufrir el castigo de no ser conducidas por Cristo al mundo de la luz. Con ellas se identificaría la perfidia, el mundo incierto del amor, la necedad. Rasgos que, en principio, se asocian a los pecados capitales. Ellas eran la expresión de esa *cupiditas* instintiva y arrogante que complementa la visión de la *indignitas mulieris*. Las Vírgenes Prudentes, por el contrario, quedarían asociadas a la *dignitas*, a la salvación representada por la Iglesia; gestos de renuncia que transfiguran la vida pasional en una aspiración mística<sup>37</sup>. Esta contraposición amor mundano-amor divino, sin duda está inspirada, como observara E. Male, en la literatura de la época; aspecto matizado por Thiolier-Méjean al centrar sus observaciones en las poesías satírico-morales de los trovadores del s. XII-XIII y, también, por Ph. Ménard en el placer de la sátira desarrollada en *Les fabliaux* a partir del primer cuarto del s. XIII<sup>38</sup>.

Junto a estas exigencias morales sobre los peligros que acechan al que actúa conforme a instinto (el *nescium*), quedaba al descubierto lo que Ph. Ménard denomina «iconografía cómica», en correspondencia con la afirmación del teatro cómico en quel s. XIII, expresada en términos de *gesticulatio*. Dicho de otro modo, la agudeza del escultor reclamaba una originalidad, conforme a reglas muy precisas. Y así, la *vis comica* del Príncipe Mundo y Virgen Necia de la Catedral de Estrasburgo está más cerca de la casuística risa-hilaridad, privativa del tono cómico del teatro, que de cuanto decía San Agustín, según Hugo de San Victor:

---

<sup>36</sup> Chihaiia, P. *Immortalité et décomposition dans l'art du M. Age*. Fund. Culturelle Roumaine (Madrid, 1988), 128.

<sup>37</sup> Aragonés Cholbi, C. I., *art. cit.*, 88.

<sup>38</sup> Ménard, Ph., *art. cit.*, 10.

«que no haya nada en vuestra forma de vestir, en vuestros gestos y en vuestros movimientos, que pueda llamar la atención a nadie»<sup>39</sup>.

El ideal expresado por el escultor, es muy preciso y muy significativo. De hecho, para una elaboración de este tipo, su estilo parece tener acomodo en los recitados burlescos destinados a provocar la risa: los *Mären*, analizados por J. Fuhrmann, localizados en el área alemana en torno a la primera mitad del s. XIII<sup>40</sup>; verdaderas propuestas destinadas a proteger la *dignitas hominis* y a defender los valores morales de la sociedad.

Complementariamente, estas imágenes permiten descubrir sin disimulo los dos pecados capitales asociados a la gula y al exceso en la palabra: el comer y el hablar. Este último fuera denominado en los tratados de los predicadores el octavo vicio capital; o también el pecado de la lengua<sup>41</sup>. En paralelo con estas invocaciones sobre los excesos en el comer y en el hablar, el cuerpo de aquella Virgen Necia de Estrasburgo, que se detiene a escuchar la palabra que busca divertir – otro de los gestos criticados por los predicadores –, pasa a ser el referente idóneo para leer en la *gesticulatio* lúdica otros referentes imputables a la *indignitas hominis*; es decir, el concepto de risa transgresora. Tal es el vaniloquio de esta portada de la Catedral de Estrasburgo, en contraposición a la risa recuperadora ejemplificada en la Virgen Dorada de Amiens (c.a. 1259-69). Ahora, al abandonar el imaginero el tono cómico de la risa, dignifica una iconografía que no comunica con el cuerpo, si no con el rostro (fig. 8). Tal

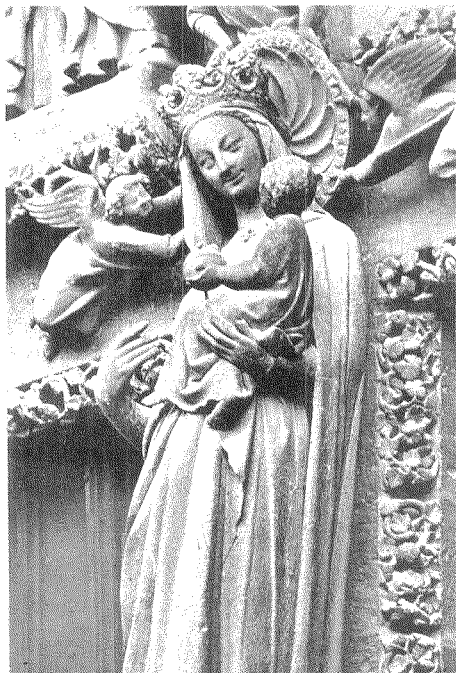


FIGURA 8. Virgen Dorada. Amiens. 1259-1269

<sup>39</sup> Vigarello, G. «El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana», *Fragments para una historia del cuerpo humano* (Madrid, 1991), v. II, 150.

<sup>40</sup> Fuhrmann, J. «Les différentes causes, formes et fonctions du rire dans les *Mären* de l'Allemagne du M.A.», *Le rire...*, 177.

<sup>41</sup> Casagrande, C. y Vecchio, S. «I peccati della lingua», *Storia e Dossier sett.* 1989, n° 32, pp. 40-43; Casagrande - Vecchio *I peccati della lingua. Disciplina et etica della parola* (Roma, 1987).

razonamiento es imputable al principio del amor maternal –que no amor aventura– donde la risa queda asociada al juego con el niño (*ludum vel risum*) y en un momento en que el juego comienza a constituir esa otra categoría fundamental de la vida y de la cultura, conforme al análisis de Huizinga. Una actividad lúdica, sin duda, donde la *utilitas* se impone sobre la *delectatio*, disolviendo el carácter de una iconografía materno-filial hasta ahora juzgada «demasiado rígida»<sup>42</sup>.

Por consiguiente, según las circunstancias que constituyan el objeto de la risa, podría adjudicársele carácter de «ofensa hecha a Dios o valor hecho a Dios»<sup>43</sup>.

Con este telón de fondo, el concepto central que caracteriza a la risa recuperadora, es su carácter de referente liberador<sup>44</sup>, por su conexión con el regocijo y con la alegría, en tanto que sinónimos de *delectatio non turpis* donde el rostro puede convertirse en espejo del alma. Y así, la risa ligera puede ser *causa recreationis* (Santo Tomás) en el corazón del hombre; tal como se anunciaba a fines del s. XII en el Daniel (Pórtico de la Gloria), como síntoma de felicidad (*beatitudo*) permanente (fig. 9). No sorprende, entonces, que en ciertos casos las Vírgenes Necias denigren su gesto con la contundencia del llanto; tal es la *taciturnitas* de las Vírgenes Necias de la Catedral de Magdeburgo (s. XIV), según *riktus* «opuesto al don de la risa»<sup>45</sup>, en un verdadero estudio de los caracteres que otorga prioridad al gesto de labios gruesos y nariz contraída (fig. 10), mientras las Vírgenes Prudentes adoptan la expresión de la alegría interior<sup>46</sup>.

Hasta aquí la valoración del aspecto festivo en el marco de la vida religiosa. Mas ¿qué decir de esa cultura profana desarrollada en paralelo?, ¿cuál es la estrategia seguida en la iconografía profana?

No corresponde elaborar una antítesis esquemática, puesto que no existe una línea divisoria. Es más, el concepto de *fiesta* no parece inseparable de un referente religioso. Así, en la 1ª Partida se define como un capítulo que va más allá de su dimensión lúdica, puesto que como tal hay que entender:

«día honrrado en que los cristianos deben oír las oras e fazer e dezir cosas que sean a alabança e serviçio de Dios e a honrra del santo, en cuyo nomen la fazen...»

(P.1ª tit. XXIII, ley I)

<sup>42</sup> Borgnet, G. «Le rire dans le jeu de la Passion D'Alsfeld», *Le rire au moyen age...*, 76.

<sup>43</sup> Charpentier, H. «Le rire et le comique», *Le rire au...*, 109.

<sup>44</sup> Andrieux-Reix, N. «Quand rire n'est plus *rire*», *Le rire...*, 36.

<sup>45</sup> Dufel, M. M. «Risus in theologia Scti. Thome», *Le rire au...*, 149.

<sup>46</sup> Garnier, F., *art. cit.*, 195.

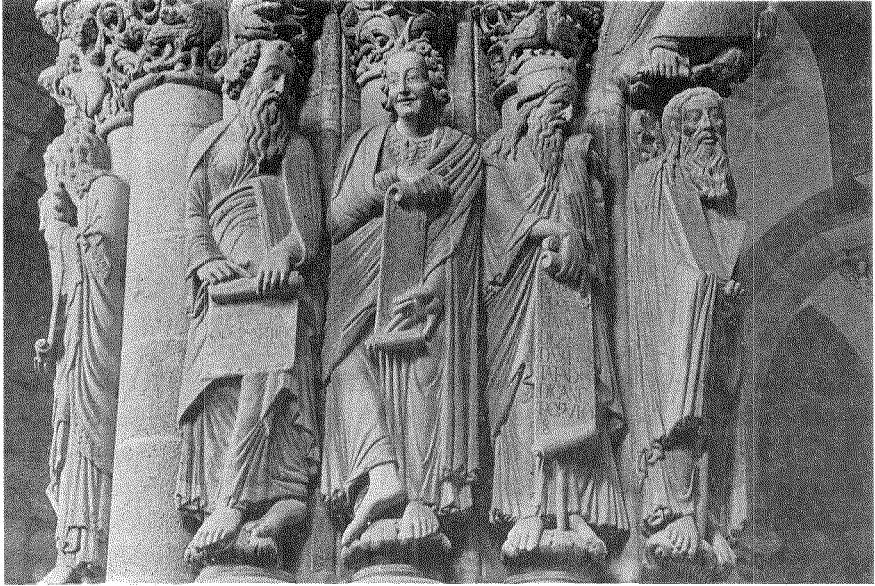


FIGURA 9. Daniel, Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela.



FIGURA 10. Vírgenes Sabias y Vírgenes Locas. P. Paraíso. Catedral Magdebourg.

A esta formulación se añaden tres apartados que, en definitiva, invocan un control sobre el tiempo:

- a. La fiesta «que manda Santa Iglesia guardar a honrra de Dios»
- b. La fiesta «que mandan guardar los Emperadores e los reyes...»
- c. Aquella «que es llamada feria... assi como aquellos días en que cogen sus frutos...»  
(P.1ª tit. XXIII, leyes III/IV)

Aunque esta triple clasificación parece no dar entrada a los ditintos actos lúdicos, sábese que la gente se divertía más y oraba menos. Y aunque las fuentes iconográficas no sean abundantes, lo mismo cronistas que juglares, cuentistas populares, etc. ayudan a descubrir hasta qué punto el individuo se aferra a lo que la festividad litúrgica posee de disgresión mítico-pagana. La misma que está en la base del ritual de la fiesta cristiana<sup>47</sup>; momentos en que aquel hombre, que fuera condenado por Dios a trabajar, no sólo pone un límite al ritmo del tiempo destinado al trabajo, sino que lo sexos, hasta entonces partícipes de dos concepciones distintas de espacio, construyen sus experiencias y comportamientos en un colectivo, mientras tensiones y competencias se diluyen transitoriamente. Una simple aproximación cuantitativa a tales gestos lúdicos colectivos es el que se ofrece, por ejemplo, en las romerías del *popolo minuto* recogidas en Las Cantigas, o en las justas y torneos del poderoso ofrecidas por las Grandes Crónicas o el Libro de Horas de Charles d'Orleans (fig. 11).

Sobre estas premisas y sobre los fanatismos y transgresiones, interesa detenerse en las distintas actividades libres que el *homo ludens* asume como referentes del placer y que, en no pocas ocasiones, suscitan en quel hombre que vive en sociedad, una forma de regular la violencia o de provocarla<sup>48</sup>.

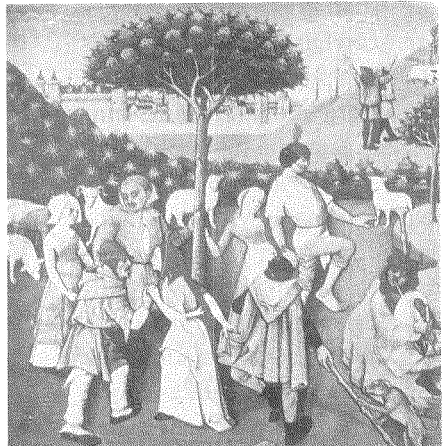


FIGURA 11. Libro de Horas de Charles d'Orleans.

<sup>47</sup> Walter, Ph. «L'or, l'argent et le fer», *Le Moyen Age* n° 1 (1993), 41. Garnier, F., «Les conceptions de la folie d'après l'iconographie médiévale du Psaume Dixit insipiens», *Actes 102 Cong. National des Sociétés Savantes, Limoges, 1977* (Paris, 1979), 251-222.

<sup>48</sup> Muchembled, R. «La fête au coeur», *Revue du Nord* n° 274 (1987), 3.

En observación de Jean-Michel Mehl, el s. XIII marca el punto de partida de un creciente interés por las actividades lúdicas<sup>49</sup> y el juego. Mas no se trata de una distracción libremente consentida, sino que reglamentos, decisiones jurídicas..., plantean el *otium* como una consesión en concurrencia con el tiempo de trabajo. En este orden de preocupaciones, el *otium* guarda relación con las distintas categorías sociales, con las estaciones del año, con la edad y, sobre todo, con la necesidad de considerar que el tiempo destinado al *otium* no deberá suscitar violencia, puesto que se trata de un período, más o menos largo, que Dios dispensa al hombre<sup>50</sup>.

En abierto contraste con el refinamiento del *gestus* del poderoso en sus actividades lúdicas, las Cantigas LXXVI y LXXII aciertan a captar, con la severidad del moralista, uno de los juegos más irresistibles entre todas las categorías sociales, aquí identificado con la psicología popular: el juego de los dados. Distante de los juegos de etiqueta, se trata de una práctica con mucho de instintivo (*gesticulatio*), como corresponde a una práctica de azar con piezas trucadas y que, por lo mismo, genera conflicto entre un amplio abanico de jugadores, desde el noble a la soldadera.

Encajadas estas actividades en ámbitos marginales o mentideros de la villa, mientras los trazos morales de la literatura ejemplar condenan estas ocupaciones mundanas, dado que aislan al hombre de sus deberes con Dios, los demás textos literarios ponen la mirada en la verdadera imagen de tales ambientes: lugares de bebida, dinero, pánico gregario y sexo. Experiencias de vida y de ética que adquieren valor de categoría a rehuir, en la Cantiga XCIII (fig. 12), donde el miniaturista se muestra sensible, una vez más, con aquellas realidades que la norma ética condena: codicia, crueldad e infamia. En este sentido, y ante los múltiples riesgos, interesa poner de relieve la reglamentación que sobre el juego fijaron los reyes castellanos (Ordenamiento de las tafurerías), como también las

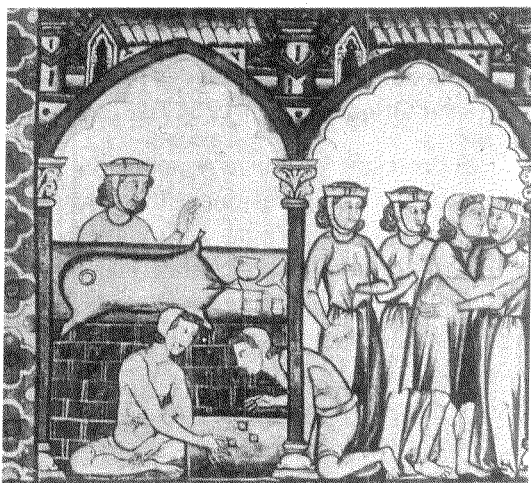


FIGURA 12. Cantiga XCIII.

<sup>49</sup> Mehl, J. M. Les jeux..., 323.

<sup>50</sup> Mehl, J. M. Jeux et jouets..., 58.

reiteradas prohibiciones, en alternancia con gestos permisibles; lo que manifiesta, dice Torres Fontes, su propia permanencia<sup>51</sup>.

En las Cantigas subyace una actitud crítica y, sin duda, guarda relación con la propia decisión de Alfonso X, quien no duda en prohibir la tafurería de dados en 1268, para volver a ser autorizada en tiempos de Pedro I (1351). En cualquier caso, tales prohibiciones, que a menudo eran una manera de controlar el tiempo, nunca fueron operativas. Las causas negativas se basaban en esa agresividad que las propias Cantigas revelan, para realzar la cobertura de riñas o muertes violentas que tanto significado asumen; de aquí la propia reglamentación en el uso de las armas. Agresividad que conlleva, en definitiva, «muitas e malas palabras...», multas y grandes sumas de dinero en juego, cuyas rentas tampoco pasarían desapercibidas a Pedro I<sup>52</sup>.

Pese a los impedimentos que rodean la tafurería de dados, eran una realidad que ejercía irresistible atractivo y no pocos nobles llegaron a poner en juego cuanto poseían. Sin duda, estas actividades correspondían a una de las pocas situaciones en que unas vidas no paralelas se mostraban convergentes. La otra sería la Fiesta de toros o lidia.

Decía Caro Baroja que las fiestas de toros contaban con una atracción singular desde antiguo<sup>53</sup>. De nuevo las Cantigas alimentan tal evidencia entre el «popolo minuto» (fig. 13), quien participaba con varas largas o rejones desde un estrado *ad hoc*. Sábese que varias fueron las crónicas castellanas del s. XV donde se recuerda el interés de estos pasatiempos en las festividades no litúrgicas y, generalmente, asociadas al amplio programa lúdico a cubrir durante los esponsales regio; tal como se asegura en varios pasajes de la Crónica de Juan II de Castilla<sup>54</sup>.

Visto lo que antecede y los motivos que impulsan a celebrar tal juego, su concepción encajaría en la segunda clasificación ofrecida en Las Partidas: la que es recurrente con la fiesta «que mandan guardar los reyes». En suma, la lidia se insertaba en esa concepción juego-cultura que la Cantiga 144 manifiesta. Acaso una de las pocas ocasiones donde se anulan las barreras sociales para convertirse en una verdadera definición del juego social, sin las discriminaciones de las mascaradas o torneos del poderoso. Mas hay que añadir una precisión; conforme se declara en las Partidas, «los prelados non podían lidiar los toros bravos u otras bestias bravas, nin yr a ver los que lidian» (1ª Partida, tit. V, ley LVII). Cumple añadir, que tampoco en las justas consta la presencia del eclesiástico.

<sup>51</sup> Torres Fontes, J. *Estampas medievales* (Acad. Alfonso X El Sabio, Murcia, 1988, 403).

<sup>52</sup> La *op. cit.* Torres Fontes, J. sobre *Estampas medievales*, aporta interesantes puntos sobre las ordenanzas prohibitivas del Concejo de Murcia (p. 403).

<sup>53</sup> Caro Baroja, J. *Las formas complejas de la vida religiosa (s. XVI y XVII)*, (Sarpe, Madrid, 1985).

<sup>54</sup> Ruíz, T. F. «Festivité, couleurs et symboles du pouvoir en Castille au XV s. Les célébrations de mai 1428», *Annales mai-juin* (1991), 529.

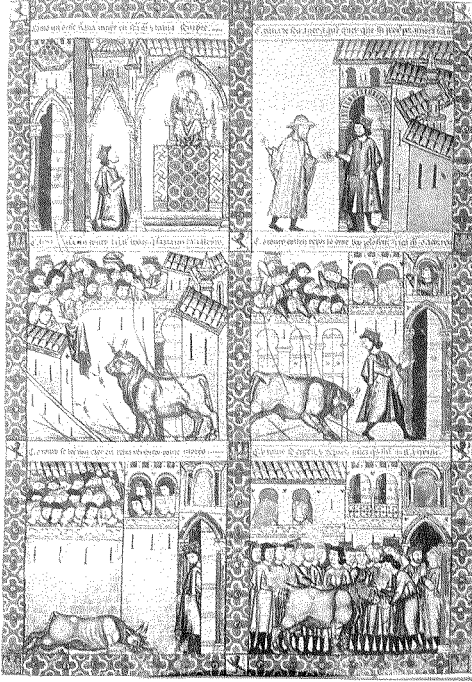


FIGURA 13. Cantiga CXLIV.

Hasta aquí dos muestras de actividades lúdicas ofrecidas por las Cantigas, donde se observa el fuerte tono crítico sobre el sentido vitalista de las masas populares. Ello lleva a señalar un sello de sátira moral hacia el comportamiento del *homo ludens*, tan contrario a la palabra de Dios, en cuya lucha habrá de proseguir la Iglesia de la Reforma.

Las prácticas de ocio del poderoso, estaban más reglamentadas; lo mismo entre la aristocracia que entre la clase caballeresca. Y puesto que se trataba de saber mantener *honra y pro*—decía D. Juan Manuel, especialista en educación masculina—, el grupo no es desconocedor de un filtro inevitable: sus actividades lúdicas, además de quedar sometidas al código de valores de su condición, deberían de cuidar la estrategia moral marcada

por sus propios guías espirituales, quienes impulsan lo que se designa como *otium cum dignitate*; «para mejor evitar la confusión anárquica de los estados sociales»<sup>55</sup>, a la par que medio para que, la consustancial *indignitas hominis*, no fuera transgresora de la ley divina. Todos estos aspectos, en cierto modo, continúan vigentes en la Castilla del s. XV, según expone el confesor de Isabel la Católica, Fr. Hernando de Tavera (+1507) en su obra *De cómo se ha de ordenar el tiempo para que sea bien expendido*. Estado de opinión donde este arzobispo rechaza la ociosidad por la ociosidad, como referente negativo «para conservar y acrescentar la salud y buena disposición corporal e para tomar nuevo sabor en las obras espirituales e de devoción»<sup>56</sup>.

En realidad la idea tampoco era nueva; en el propio *Opus tertium* de Bacon, la ociosidad también se define como fría y estéril.

Conforme al Libro del Caballero Cifar, o las múltiples referencias extraídas de la obra de Alfonso X, el poderoso, también llamado *defensor* por L. I *Ordenaçoēs*

<sup>55</sup> Fremaux-Crouzet, A. «De la hierarchie des corps», Rv. Razo, Nice n° 2 (Univ. Nice, 1981), 13.

<sup>56</sup> Biblioteca de Autores Españoles t. XVI (Madrid s.a.).

alfonsinas, organizaba su actividad entre las prácticas de guerra y aquellas actividades que no debilitaran el cuerpo y permitieran una puesta a punto para la guerra. No hay duda que la *dignitas* se alcanzaba en el campo de batalla, pero también las actividades en tiempos de *otium* (caza, esgrima, equitación, torneo, justas y «otros hechos de armas») son competitivas y afirmativas del poder<sup>57</sup>. Todas ellas, por lo que constituyen de apología a la clase dirigente, cuentan con una amplia producción iconográfica.

Mientras el *popolo minuto* practica la caza para alimentarse y hay en su conducta un deber, el caballero, quien estaba dotado de un derecho a ceñir espada y calzar espuela, convierte esta actividad cinegética en un arte refinado y en un acto de esparcimiento que posee sus leyes y sus normas; tal como se informa, para el caso de Castilla, en el Libro de Montería de Alfonso XI (B.Pal.Real Madrid), con ilustraciones sobre las diferentes fases de esta actividad (acecho, rececho, ojeo, reclamo, cobranza, encarne).

Con mucho privilegio, la caza y sus leyes, obligan al jinete a un compromiso integral del cuerpo, a una verdadera disciplina para así alcanzar una unidad perfecta cuerpo/alma/cabalgadura, a modo de práctica previa para la operación militar (batalla) y para la operación lúdica con carácter de parada (el torneo); algo que el repertorio iconográfico no siempre adopta en su lenguaje, concediendo mayor atención a lo que aquella actividad significa para el creyente. De hecho, los sermones de las órdenes mendicantes identifican estas escenas cinegéticas, que en ocasiones ilustran el espacio de sus templos (vr. gr. San Francisco de Betanzos), con la imagen de Dios persiguiendo al alma. Por otra parte, la caza es inseparable de otra liturgia: plasma la *dignitas* del *miles Christi rationalis*, frente a la bestia *irrationalis*, expresión del peligro oculto y de la sinrazón. Parecía evidente que el triunfo sobre la bestia, personificación del mal, declaraba la superioridad del ser *rationalis*, sobre el instinto. Era el caballero, por consiguiente, el motor real de una actividad lúdica en la que asume el rol de héroe celebrante de un oficio; lo mismo en tierra (montería) que en el aire (cetrería).

En una época de torneos, justas y otros «hechos de armas», las miniaturas del Libro de la Cofradía de Santiago, establecida en Burgos por Alfonso XI (Arch. Munic. Burgos) representan una de las formas más brillantes del juego ecuestre, al igual que las Grandes Crónicas de Francia (s. XIV, Bibl. Chantilly), donde el caballero (fig. 14) asume el protagonismo en estos espectáculos de parada<sup>58</sup>. En ellos no deberá primar sólo el gesto de vanidosa proeza para alcanzar honor y fama; ello supondría moverse en el terreno del mero juego y asumir un gesto de desprecio

---

<sup>57</sup> Núñez Rodríguez, M. *La idea de inmortalidad en la escultura gallega (La imaginaria funeraria del caballero, s. XIV-XV)* (Orense, 1985), 29-31.

<sup>58</sup> Stanescu, M. *Jeux d'errance du chevalier médiéval* (Leyde, E. J. Brill, 1988).

hacia Dios, ya que el tiempo no pertenece más que a Dios. Y así, en pleno auge de la valoración del caballero, como sujeto de una profesión abnegada, su gesto no deberá demostrar estimación excesiva de si mismo en desprecio hacia los demás, ni hazaña valerosa que se vea involucrada, sin más, en la acción peligrosa, sino que deberá ser síntoma de temperancia y grandeza, para recreo del espíritu y el cuerpo (Santo Tomás). Su transgresión provocará la *indignitas hominis* y nada tendrá que ver con la *virtus* que habrá de presidir los actos del héroe caballeresco.

Estos aspectos del juego o fiesta de caballería, donde virtud y proeza son las dos armas que, junto con la caña, han de emplear los nobles bofordadores, constituían el rito preferido durante las largas ceremonias de boda, como se recuerda en la Crónica General del Rey Sabio al tratar de la leyenda de los infantes de Lara; fiestas que duraron cinco semanas y donde junto a los juegos de fuerza y virilidad (bofordar, correr toros), también se practicaron juegos de destreza (tablas y *exendreces*).

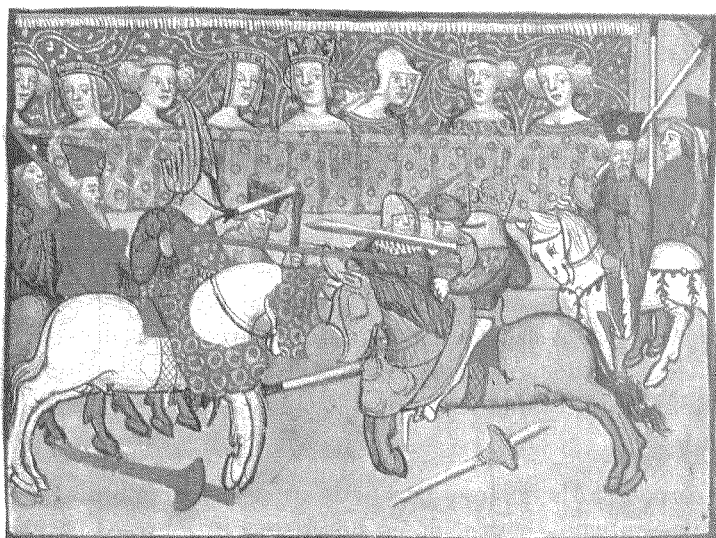


FIGURA 14. Grandes Chroniques de France. (Bibl. Chantilly).

Ciertamente, no escasean las citas en los textos literarios sobre estos juegos de palenque, muy calculados en el montaje de tiendas con ricos tapices, en los lujosos atavíos y en lo que poseen de fiesta galante; actos para los que existe una gran afición, dada su semejanza con los torneos en el campo de batalla y con la suerte de picadores en la tauromaquia<sup>59</sup>. Juegos, en definitiva, correspondientes a un espacio

<sup>59</sup> García Ramila, I. «Estampas de la vida medieval castellana, espigadas en textos literarios», R. Arch. B. M. (1955), v. LXI, 2, pp. 377 ss. Ruíz, T., Festivité..., 526.

masculino y que tienen lugar, como se apunta en los Hechos del Condestable D. Miguel Lucas de Iranzo, tras el banquete celebrativo y la siesta. Concepto en el que se entrecruza la crítica bíblica a los placeres del vientre (Exodo XXXI, 6), con una idea muy extendida en la época: la necesidad de eliminar los llamados «humores sobrantes», para así no abusar de una castidad que pueda conducir a la muerte<sup>60</sup>. Acaso no esté sobrado indicar que aquellos convivios eran símbolo del conflicto entre el pecado y el placer, puesto que el hombre comienza con el pecado de la gula, para someterse luego «a los pecados del vientre (decía San Jerónimo) y no a Dios». Aspectos ampliamente recogidos y analizados en los manuales para confesores y predicadores.

De aquí el especial interés demostrado por quienes, como Jean de Berry, aceptaron la dialéctica del convivio (mes de Enero, *Très Riches Heures*, M. Condé en Chantilly) desde una visión propia y calculadamente reticente con cuanto invoque *carnaliter vivere*<sup>61</sup>; no en vano, se trataba de un banquete de recepción destinado a le *rendre hommage*.

Sábase, sin embargo, que en los banquetes se daba rienda suelta a músicos, trovadores, fabulistas... y mujeres mundanias o hetairas, para distraer a los huéspedes y eliminar aquellos humores sobrantes. En este sentido, complementos de mesa, como el servilletero de Clèves (1540), parecen invocar el tono lúdico de tales ágapes con su componente orgiástico (fig. 15). Su iconografía invoca al loco ataviado con la capucha de la virilidad, otorgando tono preferente a la cresta (fig. 16), o expresión del fallo<sup>61'</sup>. Acompañado de la mujer mundana, ambos se interpretan como la expresión del gesto de seducción



FIGURA 15. Servilletero de Clèves. 1540

<sup>60</sup> Bühler, J. Vida y cultura..., 268-69.

<sup>61</sup> Núñez Rodríguez, M. «Le bon repas del duque de Berry», *Manger et boire au Moyen Age* (Act. Colloque de Nice 15-17 oct. 1982), 1984, pp. 33-41.

<sup>61'</sup> Gaignebet, C. y Lajoux, J. D., *op. cit.*, 174-190.

y deseo. Aún más. El que la mujer mundaria muestre un seno –no los dos– aboga por un referente erótico tendente a subrayar, sin ambigüedad, la seducción de la *mulier miserabilior*<sup>62</sup>. Era un síntoma de la perversión y lo torpe, conforme a las marcas de infamia bíblicas que la definen como agente infecto o *sexus imbecillior*. Aspecto que, en el caso de María amamantando a su hijo adquiere sentido de lactancia mística: la que María puede ofrecer a los pecadores<sup>63</sup>; tal es el mensaje de la Virgen de Jean Fouquet (Museo de Amberes), supuesto retrato de Agnès Sorel, amiga del rey francés Carlos VII.

Las fiestas galantes constituyen otro campo de experiencias lúdicas, donde la definición de espacios masculino/femenino es convergente, puesto que allí se suceden los lances de amor y no siempre se tienden puentes con la teoría del amor cortés.

En Tirant lo Blanc, Estefanía, criada de Carmesina, propone un verdadero manifiesto-programa sobre los tipos de amor de una dama:

*«Es cosa acostumbrada y tenida en mucha gloria que las doncellas que están en la corte sean amadas y cortejadas y que tengan tres clases de amor: virtuoso, provechoso y vicioso».*



FIGURA 16. Capuchón fálico.

<sup>62</sup> Núñez Rodríguez, M. *La reina, la dama y la profesional de la astucia* (Ed. Anthropos, Barcelona, en prensa).

<sup>63</sup> Bynum, C. W. «El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja E. M.» en *Fragments para una hª del cuerpo humano* (Madrid, 1990), v. I, 178-179; Berlioz, J., «El seno nel medioevo», *Storia e Dossier* nov. 1987, 40-44.

Si se acude al ejemplo, en las ilustraciones del *Roman de la rose*, compuesto por Guillaume de Lorris (fig. 17), se ofrece aquel esquema del amor virtuoso donde el caballero, por amor a la doncella, «danza, justa o entra en batalla». En este concepto del amor como sentimiento, el miniaturista no se abandona a los factores emocionales, otorgando prioridad al valor de la danza en armonía con los ritmos del alma, como resultado de una educación o *paideia* donde el *gestus* se impone como signo de moderación, rango y condición<sup>64</sup>. En realidad, se trataba de expresar un mundo donde la *franqueza*, la *piEDAD* y la *buena acogida* ayuden al héroe en el *peligro*, la *vergüenza* y los *celos*<sup>65</sup>.

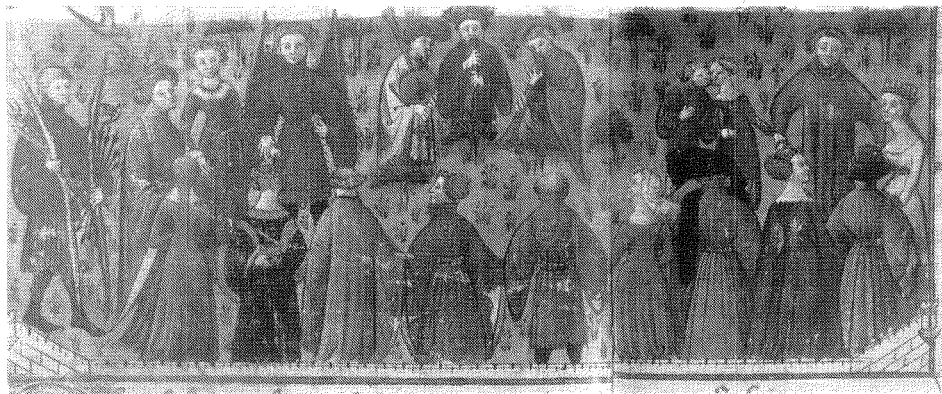


FIGURA 17. Roman de la Rose, G. de Lorris.

En contraste con esta primera parte del *Roman de la rose*, la segunda, correspondiente al clérigo Jean Chopinel, satiriza el amor y, en palabras de Estefanía en Tirant lo Blanc, «el amor que puede acabar en una cama bien encortinada, con sabanas perfumadas, donde podeis estar toda una noche de invierno». Se trata del amor vicioso<sup>66</sup>, al que J. Chopinel parece añadir la ironía de *les fabliaux*. Tal consideración queda de manifiesto en la escena de los «amantes sorprendidos» recogida en la versión del *Roman de la rose*, hoy en la Biblioteca de la Universidad de Valencia (s. XIV). En ella el miniaturista se detiene en la reacción extrema del marido burlado, a la manera de la versión ofrecida en *Les cent nouvelles nouvelles* (Biblioteca Nat. Paris y Colect. Massin, Paris), donde también aflora el tono

<sup>64</sup> Schmit, J. C. *La raison...*, 30.

<sup>65</sup> Rucquoi, A. «La polémica feminista medieval», *Tiempo de Historia* (1978), nº 44, 95.

<sup>66</sup> Ventura Crespo, C. M. «Las lides amorosas», *Historia-16* (nº 83), 48.

moralizante, en la mejor línea de los castigos ante los denominados delitos de lesa majestad. Tal es la crudeza en el acoso y castigo al adúltero, sólo comparable con las motivaciones y valoraciones apreciadas en los llamados Libros de costumbres de la ciudad de Toulouse (B. Nat. Paris, s. XIV), de la ciudad de Agen (B. Munic. Agen, s. XIII), etc.<sup>67</sup>.

Cuando el pintor Giacomo Jaquerio realiza los frescos del *Castello della Manta* (s. XV), se propone mostrar los tres conceptos reconocidos del amor (amor sublime, amor provechoso y amor vicioso) y con él las dos pasiones del caballero (el amor y la caza). Conforme a un acercamiento del espíritu cortés al espíritu caballeresco, tales pasiones eran, asimismo, quienes mejor vertebraban los dos espacios del juego (la corte y el bosque), según analiza Ruíz Doménech en le Chevalier de la Charrete<sup>68</sup>.

Mientras la pareja del primer plano expresa el concepto del amor sublime (fig. 18), donde la dama es el señor y el enamorado el vasallo, las circunstancias reservadas a la segunda aspiran a contraponer el cuerpo de la dama como pertenencia del marido; circunstancia muy afin al concepto de la mujer como bien económico donde el amor es provecho que sólo «cesa cuando el amor decae». Finalmente, la tercera pareja comunica la idea de amor vicioso y con él a la transgresora «a quien su gran necedad perderá» (Proverbios V, 23).



FIGURA 18. Giacomo Jaquerio.  
Castello della Manta, Italia, s. XV

Los diversos grados en el juego del amor cortés, también admiten como componentes conceptos tomados del amor caballeresco; en especial los que se inspiraban en el principio de que el goce deberá preceder al amor<sup>69</sup>. Era una forma

<sup>67</sup> Giscard d'Estaing (V-Anna). *Le lit* (Paris, 1980), 33.

<sup>68</sup> Ruíz Doménech, J. E. *La caballería o la imagen cortesana del mundo* (Génes, Ist. di Med., 1984).

<sup>69</sup> Nelli, R. *Trovadores y troveros*, Libros legendarios de oriente y occidente (Barcelona, 1982), 51-53.

de cuestionar la manera de amar de quienes defienden el principio de la prudencia, fidelidad y mesura.

Mientras en el mundo cortés la mujer es ganada a base de pruebas meritorias, la caricatura irónica del Decamerón (publicado c.a. 1350) muestra a un *homo ludens* esclavo de los instintos y de una moral matrimonial, donde la infidelidad aparece muchas veces como una injusticia. Su autor, Boccaccio, cuando «corría el año 1348», pone en boca de un grupo de jóvenes que huyen de la peste que sufre Florencia, un conjunto de narraciones que constituyen una crítica aguda contra la Iglesia, contra los predicadores y contra los falsos milagros<sup>70</sup>; siempre desde la atención al empleo de la *beffa*, o voluntad de hacer reír<sup>71</sup>, y desde el interés por demostrar que «no hay nada tan deshonesto que no pueda decirse con palabras honestas» (Boccaccio). Tal es el tono de una burlona sátira donde, conocedor del método-exemplum empleado por los predicadores, se muestra presto a decir lo contrario de lo que piensa.

Su concepto de la castidad, de la limitación de la vida sexual al marco conyugal, etc. transmiten la opinión del espíritu mercantil burgués sobre unas normas absolutas que su prosa considera discutibles por el fin a que servían.

A estas posiciones se acerca, por vía de ejemplo, la ilustración sobre el sacerdote don Juan de Barolo (fig. 19), atento a convertir en yegua a la mujer de su compadre Pedro, que era hombre tosco y al que se esforzaría en sacar de su sandez (IX, 10). Mientras compadre Pedro toma la luz de vela, Don Juan coloca a la bella moza Gemada, con manos y pies en tierra, como las yeguas, «advirtiéndole que no dijera nada, pasase lo que pasase».

«Y empezándole a tocar con las manos el rostro y la cabeza dijo:

- Sea esta una buena cabeza de yegua

Y tocándole los cabellos dijo:

- Sean éstos una buen crin de yegua...

Y al fin, no quedándole nada por hacer, salvo la cola, alzóse la camisa y sacando la herramienta de plantar hombres, prestamente hundióla en el surco, que esa finalidad también tiene y dijo:

- Y esta sea una buena cola de yegua.

Pero compadre Pedro que atentamente había mirado y no pareciéndole bien, exclamó:

- ¡Eh, don Juan, no quiero cola, no quiero cola!

<sup>70</sup> Vitale-Brovarone, A. «Las lenguas y literaturas románicas», Historia de la literatura..., 349.

<sup>71</sup> Lacroix, J. «Esquisse d'une signification du rire chez les novellistes italiens des XIII-XV s.», Le rire au Moyen Age..., 210.

Ya el húmedo radical que hace crecer todas las plantas había venido, cuando Don Juan echándose atrás dijo:

- ¿Qué has hecho, compadre Pedro?, ¿No te dije que no hablastes palabras, vieras lo que vieres?. Ya la yegua estaba a punto de crearse, pero tu, por hablar, lo has echado todo a perder y ya no hay modo de rehacer la yegua»<sup>72</sup>.



FIGURA 19. Decameron de Boccaccio.

El miniaturista, especialmente dotado para el regocijo irónico y sensible a expresar lo inmoderado en términos de relación analógica, supo elaborar indicaciones éticas y estéticas muy precisas sobre ese concepto del instinto lúdico que, como dijo Frobenius, «surge en el pueblo, lo mismo que en los niños y en los hombres creadores, de la emoción»<sup>73</sup>. Aquí no interesan los prolegómenos de las lides amorosas del amor cortés, donde el requiebro y lo lúdico guarda relación con el fin a que sirven. Este miniaturista actúa con una concepción desmitificadora y ajena a los recursos oblicuos. No le interesan los planteamientos moralistas planos y fáciles, sino la sátira irónica vigente en la nueva novelística, tan atenta al díptico

<sup>72</sup> Boccaccio, G. *El Decameron*, trd. J. G. de Luaces (Barcelona, 1964), 445.

<sup>73</sup> Huizinga, J. «Homo ludens...», 31.

ambigüedad-tono burlesco. En este punto, aunque aflora una crítica aguda contra las audacias lascivas que los muchos monjes Rústicos proponen a sus comadres, para enseñarles a meter el diablo en el infierno (III, 10), en su planteamiento del amor-juego y el amor-broma, no duda en añadir un tercer personaje, como impulsaba el propio Boccaccio; es decir, el *voyeur*, el observador del retoce, quien, ante la infidelidad no adopta el rigor, sino un gesto surgido de la convicción de que todo fue honesta villanía. Y así, en la reacción del compadre Pedro ante Don Juan de Barolo, acaso proceda decir, en palabras del propio Boccaccio, que es imaginable en personas «de poca levadura en la mente» (III, 2); pero tampoco es menos cierto que, la forma de concebir lo lúdico, es la que se aproxima a una sociedad burguesa y popular, donde la experiencia de la naturaleza y de la vida no es una concepción poética<sup>74</sup>. Mundo donde la ironía marca la esencia de las relaciones humanas.

Y puesto que la ironía es compleja y crítica, el ilustrador de esta edición traducida del s. XV (B. A. Paris), no duda en colocar la reflexión junto a la *beffa*. Este proceder le lleva a que burlador, burla y burlado –aspectos a los que el cristianismo es poco favorable– se coloquen en el límite de la sátira antirreligiosa. Gesto festivo muy arraigado en el *popolo minuto*, como recurso optimista que ayuda a difuminar la tensión de la angustia en momentos de pestes y situaciones límite.

En conclusión, tal era la fórmula eficaz que el propio Boccaccio construye en su prólogo al Decameron: *ridersi e beffarsi e medicina certissima a tanto male*, no en vano el reír, como contrapunto al no-reír, es sobrevivir, en tanto que lo festivo y el convivio son engendrados de vida. Sin duda, era una forma de rebatir el triunfo dramático de la muerte. Llegados a este punto acaso proceda decir en palabras de Huizinga: que «el aristotélico *animal ridens*, caracteriza al hombre, por oposición al animal, todavía mejor que el *homo sapiens*»<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Lever, M. «L'antifeminisme du M. Age à la Revolution», *L'Histoire*, n° 54 (1983), 39.

<sup>75</sup> Huizinga, J. *Homo ludens...*, 17.