

La función de la risa en los *fabliaux*, el *Libro de buen amor* y *El conde Lucanor*

M^a del Pilar MENDOZA RAMOS*
Universidad de La Laguna

Cuando se habla de la risa, nos sirve de poco su estudio como hecho consumado porque en todos los casos estaremos ante un resultado fisiológico. Por el contrario, sí nos resultará muy útil partir de la identidad del estímulo que la provoca porque así podremos acercarnos a su perfil a partir de la determinación de su naturaleza. Se pueden distinguir, de esta forma, una risa convencional marcada por la interacción social y determinada por una pauta de comportamiento preestablecido, y una risa espontánea resultado de estímulos de naturaleza física, tóxica, patológica o intelectual (Defays, 1996: 8-9). Si avanzamos un paso más, centrándonos solo en la risa literaria, se hace evidente la naturaleza intelectual del estímulo que la provoca. Un estímulo que, para ser efectivo, deberá ser capaz de provocar el distanciamiento necesario del receptor con respecto a la realidad que se le muestra porque “le rire n’a pas de plus grand ennemi que l’émotion” (Bergson, 1956: 3). Así pues, para materializar este alejamiento momentáneo, para evitar cualquier tipo de simpatía o de solidaridad hacia la víctima y estimular la insensibilidad, se deben anular por un tiempo todos los códigos morales, lógicos y de usos que rigen la vida cotidiana para que surja la risa libre y sin límites (Defays, 1996: 65-67).

Si nos concentramos ahora en el análisis de la presencia de la risa en la literatura medieval, se hace evidente su importancia en gran parte de esta producción donde constituye un fin en sí misma o representa un medio para transmitir un mensaje, generalmente de naturaleza didáctica. Por este motivo resulta útil comprender los intereses, las aspiraciones y metas que inspiran esta búsqueda de la risa como un medio efectivo para perfilar, en último término, su función. En este sentido, hay que recordar que la Edad Media se caracteriza por presentar dos marcos de configuración, conservación y de transmisión de la verdad: uno basado en lo serio y otro en la risa. El primero se fundamenta en la esfera de la ideología, de los medios oficiales de la vida y las literaturas serias. Aquí domina la intención de intimidar, de exigir y de prohibir por medio del miedo, de la debilidad y la docilidad. El segundo marco, definido por lo material-corporal y la ausencia de miedo hacia lo no-terrenal, se basa en una concepción universal de lo popular, la fiesta, la libertad excepcional y la lucidez descarnada (Bajtín, 1988: 69-91). Así pues, dado que la literatura seria le estaba vedada, el ámbito de la risa medieval se circunscribe esencialmente a un tipo de literatura que no estaba imbuida de una imagen trascendental de sí misma ni de su misión. Encontramos aquí obras que aspiran esencialmente a ser divertidas sin dejar por ello de mirar el mundo que las rodea. En estas obras, la risa es un objetivo buscado por medio del uso explícito de

* Miembro del grupo de investigación Icorose que lleva a cabo actualmente el proyecto titulado *La iconografía del Roman de la Rose testimonio del espacio cultural europeo en la Edad Media* (HUM2004-03007/FILO), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

recursos cómicos. Los *fabliaux* y, en gran medida, el *Libro de buen amor* son un ejemplo de ello. Sin embargo, la risa intelectual por su propia naturaleza espontánea puede también derivarse del relato sin constituir una meta por parte de autor sino un accidente colateral del discurso, un recurso para transmitir una lección, como es el caso de *El conde Lucanor* o también, en gran medida, del *Libro de buen amor*. De esta manera, tenemos dos tipos de risa, ya sea buscada o derivada, cuyos recursos vamos a delimitar en las líneas que siguen.

Empezaremos este recorrido por el *fabliau*, relato breve en verso, cuyo conjunto no sobrepasa los doscientos textos¹, que se desarrolla entre finales del siglo XII y la primera mitad del XIV y que, a pesar de una cierta voluntad ejemplarizadora, se define fundamentalmente por estar concebido para hacer reír (Bédier, 1969: 311; Dubuis, 1973: 141-142). Tal es la importancia de esta función que determina tanto los personajes como las historias presentadas. Así, con el fin de provocar una risa fácil, los personajes conforman un universo humano vasto y superficial definido fundamentalmente por sus vicios estereotipados, de manera que: “la femme est aussi luxurieuse que le prêtre, le bourgeois berné comme le chevalier ou le vilain” (Boutet, 1985: 120). Por su parte, las historias, determinadas por la brevedad del género, buscan la efectividad en la construcción de las situaciones y no de los caracteres (Ménard, 1983: 175). A través de estas situaciones, se presenta un sistema que contradice en todo las reglas de interacción social y religiosa que rigen la vida cotidiana del receptor. Con todo ello, los diferentes autores presentan una mirada transgresora, maliciosa y sin piedad, sobre un universo definido por su amoralismo y falta de solidaridad que gusta de observar las desgracias y los triunfos de los protagonistas desde su perspectiva más cruda. Partiendo de este punto, podemos organizar el conjunto de *fabliaux* en un primer grupo donde estarían integradas las situaciones en las que se muestran las desgracias que, en primer lugar, sufre el inocente a causa de un equívoco, de su ingenuidad excesiva o de un engaño. En todos estos casos, los autores potencian el sentimiento de superioridad del espectador para incidir aún más en el contenido cómico.

En las situaciones que presentan equívocos lingüísticos se exploran las posibilidades polisémicas de la lengua y la incompetencia lingüística de ciertos personajes como ocurre en *De la Male Honte* (Montaignon y Raynaud, IV, XC)², donde el contenido cómico del equívoco se refuerza con el uso reiterado de la violencia física como solución expeditiva e injusta hacia el pobre amigo que solo intenta cumplir la última voluntad de su compadre. En otras ocasiones, el equívoco lingüístico aparece unido a una sorprendente ingenuidad en historias en las que aparecen jóvenes necias e ignorantes en exceso como víctimas propicias de seductores. Este es el caso *De la Grue* (V, CXXVI), donde una joven, que ha vivido aislada del mundo por orden de su padre, termina siendo seducida, sin siquiera ser consciente de ello, por un joven avisado. También en este caso, el recurso de la repetición de la acción negativa para el protagonista acentúa el contenido cómico del cuento.

Pero, las desgracias del inocente son generalmente consecuencia de la actuación de otro personaje más despierto y astuto que se sirve del engaño para obtener lo que

¹ La delimitación de su corpus ha planteado cierta controversia entre los medievalistas, quienes no se ponen de acuerdo en su número: P. Ménard habla de 130, J. Bédier de 147, P. Nykrog de 160 *fabliaux*...

² Las citas de los *fabliaux* pertenecen todas a la edición de Anatole de Montaignon y Gaston Raynaud. Para simplificar las referencias, los cuentos serán ubicados por medio del número del tomo y del *fabliau*.

desea. El móvil puede ser el deseo de obtener un objeto, de manera que el engaño sirve para robar como en *Des .III. Dames qui trouvent un vit* (V, CXII), donde tres amigas acuden a una abadesa para resolver su disputa. En este tipo de situaciones, el fundamento cómico se basa en la sorpresa derivada del comportamiento incongruente del personaje que debía actuar como árbitro: la abadesa, en lugar de sancionar la cuestión, recurrirá ella misma al engaño para apoderarse del objeto de la discordia. El hecho de que este objeto sea unos genitales masculinos se inscribe asimismo en el gusto por la risa irreverente. En otras ocasiones, el engaño puede tener como objetivo la burla³ en especial cuando la víctima tiene alguna discapacidad física como ocurre en *Des Trois Aveugles de Compiengne* (I, IV), donde tres pobres ciegos serán el objetivo de un clérigo que se divertirá a su costa⁴. La ingenuidad, ignorancia o, como en este caso, una disminución de las facultades físicas de la víctima favorecerán las desgracias que se cernirán sobre ella. Finalmente, en la mayor parte de los casos, el personaje inocente padece el engaño en el contexto del adulterio por parte del cónyuge desleal (generalmente la mujer) que no quiere ser descubierto para evitar un castigo. Así, en *Du Chevalier à la robe vermeille* (III, LVII), el marido es víctima de la estratagema de su esposa que intenta ocultar la prueba del adulterio e incluso lleva tan lejos su programa de manipulación que consigue convencer a su esposo de una realidad muy distinta a la evidente. En este tipo de cuentos, la conciencia de la realidad del marido es socavada sin contemplaciones por parte de la esposa, quien refuerza así su posición en el matrimonio y, sobre todo, acrecienta su crédito en el futuro. Con este recurso, el autor rentabiliza al máximo el contenido cómico del cuento ya que la risa será el resultado no solo de la parte de la historia que conoce el receptor, sino también de la parte que se imagina en el futuro a partir de lo que ya sabe.

Sin embargo, las desgracias también pueden ser merecidas y cernirse sobre aquéllos dominados por inclinaciones maliciosas, convertidos en culpables de su suerte por la transgresión de las normas. En este grupo, se sitúa la mujer adulta que no se resigna al papel que la sociedad le asigna y que intenta infructuosamente atribuirse el control del matrimonio aprovechando la debilidad física o de carácter del marido como ocurre en *De Sire Hain et de Dame Anieuse* (I, VI). A veces el enfrentamiento constante del matrimonio deriva en un rencor tan incontrolable que, tal como vemos en *Les .III. souhais saint Martin* (V, CXXXIII), antes que permitir la medra del cónyuge, se desperdician tontamente los cuatro deseos concedidos por el Santo. Vemos, pues, que el fondo cómico deriva de la ilustración de la tendencia poco cristiana, pero bastante humana, del regocijo derivado de la contemplación del mal ajeno. Otras veces son las palabras o las acciones del marido las que constituyen el origen del mal que repercute sobre éste como vemos en *Le meunier d'Arleux* (II, XXXIII), donde el molinero, que pretendía gozar de una joven en su propia casa, no solo acaba acostándose con su esposa, sino que, sin saberlo, permite que su criado también goce de ella convirtiéndose

³ En general, la burla simple tiene menor incidencia en el *fabliau* que, posteriormente, en la farsa.

⁴ En la Edad Media, el personaje ciego es en muchas ocasiones víctima de malas jugadas y de crueles burlas. Para J. Dufournet esta desconfianza y hostilidad hacia el invidente provienen de antiguas creencias religiosas que hacen de él un poseído o un réprobo (1989: 49 y stes.)

así en cornudo. Además, el fondo cómico se acrecienta porque, a causa de la disputa amo y criado, el pleito llega al tribunal de Oisy⁵ y el adulterio se hace público.

Si pasamos ahora a analizar los *fabliaux* donde se explora el fondo cómico de las situaciones de triunfo, del intento de dominación y de la imposición de los intereses y aspiraciones, comprobamos que también aquí la comicidad se basa en la presentación de las historias desde la perspectiva que pone de relieve la transgresión de las normas básicas de interacción social y de solidaridad cristiana. De la misma manera, en este grupo podemos distinguir dos tipos de puntos de vista: el desquite del débil sobre el fuerte y la victoria del culpable sobre el inocente. En ambos casos, se buscan situaciones extremas donde la ruptura con lo establecido y con lo esperado sea lo más evidente posible para que de la contradicción surja con mayor fuerza la risa.

En el primer grupo, caracterizado por la revancha del débil, destacan especialmente aquellos cuentos que presentan el tema del adulterio desde el punto de vista de la parte lesionada, generalmente el marido. Aunque es posible distinguir las historias de adulterio pretendido frente a consumado, en todas ellas el esposo actúa igual: por medio de la manipulación crea las condiciones más ventajosas para castigar al galán (normalmente un cura). De esta forma, logrará que el pretendiente o amante vaya a la casa conyugal punto de referencia de la razón y derecho del marido donde se materializará un abanico vindicativo sin consecuencias para él. Así, en *Du Prestre teint* (VI, CXXXIX), tras caer en el engaño urdido por la pareja, el cura depravado, que esperaba pasar la noche con la parroquiana deseada, será objeto de la venganza del marido y deberá huir de la casa conyugal desnudo y totalmente teñido de rojo. En *Du Prestre crucefié* (I, XVIII), donde se da un adulterio consentido, el esposo, un consagrado escultor de crucifijos, después de facilitar el encuentro entre los amantes, emasculará al cura quien, para escapar, había intentado fingir ser un crucifijo más del taller del escultor. Si bien más raramente, también la mujer puede poner en práctica un programa de manipulación para vengarse del marido como en *De Berangier au lonc cul* (III, LXXXVI), donde una esposa, que duda del valor caballeresco de su cónyuge, le tiende una trampa para desenmascararlo y vengarse de sus mentiras. En todos estos *fabliaux*, el contenido cómico está basado en la constatación del castigo que recibe el transgresor de manera que el orden queda restablecido y la regla respetada.

Por otro lado, frente a estos cuentos, tenemos aquéllos donde se presentan historias del triunfo del transgresor, de la victoria del culpable sobre el inocente. De nuevo, encontramos situaciones extremas que contradicen las más esenciales normas de convivencia armónica o solidaria con el fin de provocar la risa desinhibida. Los recursos de los que se vale el manipulador son lingüísticos, estratégicos o una combinación de ambos. Así, en *Estula* (IV, XCVI) unos ladrones se aprovechan del particular nombre del perro guardián de una granja (*Estula: es-tu là?*) y de la necedad de los dueños para robarles. Aquí, como en los demás casos, la exageración de los rasgos y de la situación permite la distancia suficiente para reír del robo y del daño infligido a unos inocentes: la rematada necedad de las víctimas las hace merecedoras de lo que les ocurre y los protagonistas, los ladrones, son presentados como personajes simpáticos (unos huérfanos, acuciados por la pobreza, el hambre y el frío).

⁵ Las escenas de juicios tienen una importancia notable en los *fabliaux*, donde están presentes en al menos uno de cada diez cuentos (Nykrög, 1973: 57).

También en este grupo destacan las historias que tratan del engaño en el marco del adulterio, si bien en estos casos se presenta la victoria del amante o del cónyuge adúltero, generalmente la esposa. Así en *Du Prestre ki abevete* (III, LXI), un cura concibe una estratagema muy efectiva para obtener los favores sexuales de la parroquiana que desea. En otras ocasiones, la esposa infiel idea un engaño para evitar ser descubierta y castigada como en *Du Chevalier qui fist sa fame confesse* (I, XVI), donde el personaje femenino no solo sale airoso de la trampa que su marido le tendió, sino que además saca provecho de ella. A veces el descaro de la culpable es tal que recurre sin reparo a la violencia contra el marido para fingir una fidelidad del todo punto ficticia como ocurre en *De la Dame qui fut batre son mari* (IV, C).

Pero el uso del engaño, de la manipulación, por parte del culpable se puede aplicar a cualquier situación. La línea de acción normal consiste en soslayar el peligro inminente de ser descubierto en una falta o desliz desviando la atención del manipulado hacia una realidad más atractiva para él y, en la medida de lo posible, menos comprometida para el manipulador. Esto es lo que ocurre en *Le Testament de l'asne* (III, LXXIV), donde un cura, para evitar la suspensión por haber enterrado en lugar sagrado a su asno, convence al obispo de que el animal le ha dejado veinte libras en su testamento. También es el caso de *Des Perdriz* (I, XVII), donde una esposa algo glotona, para evitar el castigo de su marido por haberse comido ella sola unas perdices, distorsiona la realidad y, a través de un equívoco, acusa a otro culpable.

En definitiva, el *fabliau* busca, como vemos, una risa descarnada por medio de la presentación de una comunidad humana regida por sus propios intereses y deseos que intenta imponer a toda costa. Los recursos más empleados son el engaño (concretado en un programa de manipulación) y también la violencia como medio expeditivo que cierra cualquier desavenencia a favor del más fuerte o del más rápido. También debe destacarse la importancia del sentimiento de inmediatez que preside la realización de los deseos. Los miembros de esta sociedad no ven más allá, no piensan en las consecuencias que pueden acarrearles sus acciones porque eso forma parte del futuro y el futuro es incierto. La inmediatez conjura la realidad persuasiva de la muerte y de un más allá con su carga sancionadora. Al no existir el miedo a las consecuencias, lo real, lo tangible es el aquí y ahora, y a ello consagran todas sus fuerzas. Así, su pretendido valor de ejemplo moral, tal como se explicita en algunos prólogos, resulta ser accesorio y convencional.

En la literatura española medieval, donde no existe propiamente el *fabliaux*, podemos analizar la identidad de la risa en la narrativa corta a través de obra de Don Juan Manuel y del Arcipreste de Hita. Así en *El Conde Lucanor o Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*, fechado en 1335, encontramos en su primera parte, la más conocida, cincuenta y un relatos que se inscriben en el género narrativo del *exemplum*⁶. Así, tal como se dice en el prólogo, *El Conde Lucanor* pretende ser un recopilatorio donde estén contempladas todas las experiencias humanas por medio de las que se desea componer la inmensa variedad de las manifestaciones del alma humana (Ayerbe-Chaux, 1975: 1). La intención es, por lo tanto, componer una especie de prontuario que sirva en toda ocasión para guiar el comportamiento práctico

⁶ Se trata de una técnica ampliamente utilizada en la Edad Media para hacer comprender mejor un concepto de naturaleza moral o religiosa a través de una breve historia (Romera Castillo, 1980: 32).

en el marco de la moral cristiana y del orden social establecido. Este rasgo diferencia esencialmente esta obra de la filosofía vitalista del *fabliau* porque el contenido moral constituye su meta y este hecho hace que la inmediatez no sea más que el contexto donde se inscribe el ejemplo cuyo valor tiene la mira puesta en el futuro cuando las acciones de hoy serán juzgadas. Desde este punto de vista, la risa en *El Conde Lucanor* tiene valor sancionador y, por ello, aparece en un menor número de contextos que podemos organizar, en primer lugar, en las historias donde se analizan los problemas derivados de la recepción e interpretación de la realidad. De esta forma, la risa puede surgir de la constatación de la imposibilidad de establecer un criterio común para todos, de manera que habrá tantas opiniones sobre una realidad como interlocutores participen en la discusión. Esto es lo que ocurre en “De lo que contesçió a un omne bueno con su fijo” (II), en “De lo que contesçió a un moro con una su hermana que dava a entender que era muy medrosa” (XLVII) o en “De lo que contesçió a un omne que tomava perdizes” (XIII). En todos estos ejemplos, la risa surge de la contradicción entre las opiniones o los comportamientos que conlleva en cada caso una opinión diferente e interesada. De ello se deduce que, siempre que se haga el bien, se debe actuar según el criterio propio porque nunca se conseguirá el acuerdo ajeno. Un caso especial de recepción distorsionada de la realidad aparece en el ejemplo titulado “De lo que contesçió a un mercadero quando falló su muger e su fijo durmiendo en uno” (XXXVI) porque la traición de la mujer del mercader, a cuya conclusión es inducido el marido por las apariencias, se revela falsa. La frustración de la expectativa es contemplada como la respuesta más positiva a la crisis y, de esta forma, la risa constituye una descarga, un desahogo de la energía acumulada ante una eventual transgresión grave de las normas.

En un segundo grupo de ejemplos, se presenta la risa que surge al ver la suerte adversa que corren quienes pretenden contravenir la fuerza de la realidad, que reserva un sitio para cada uno, o al ver el destino de los transgresores de las normas y preceptos que regulan la vida social y religiosa. Esta es una risa tranquilizadora, que refuerza el esquema de interacción cotidiano y la vigencia del sistema de valores sociales y morales al reintegrar al individuo en el grupo a través del castigo. Así, en el ejemplo titulado “De lo que contesçió a un ciego que adestrava a otro” (XXXIV), la porfía de un ciego en la idea de que conoce tan bien el camino que es capaz de sortear sus peligros lo conduce, junto con el compañero al que guía, a caer ante el primer obstáculo. Es esa porfía, esa negación testaruda de la evidencia, de su ceguera, la que le acarrea el perjuicio y, por otro lado, libera al receptor de la empatía que impediría la risa⁷. También en el ejemplo titulado “De lo que contesçió a una muger quel dizíen doña Truhana” (VII), hay algo de negación de la evidencia porque el personaje, empujado por un gran deseo de mejorar su situación, se deja llevar por la fantasía y se olvida de la realidad. Esta le pasará factura porque se hará presente cuando la olla de miel en la que fundamentaba sus esperanzas caiga al suelo y se rompa en mil pedazos. A veces los intereses ciegan tanto a las partes que se olvidan de la realidad y tiene que venir una tercera persona para mostrarles la evidencia. Así, en “Del juicio que dio un cardenal entre los clérigos de París e los fraires menores” (XXXI), se recurre a un arbitro para que establezca quién tiene derecho a tañer al amanecer. La risa surge al valorar la

⁷ Como ya vimos, en este período no se manifiesta ninguna sensibilidad especial por los personajes con discapacidades físicas quienes generalmente son presentados como individuos repulsivos precisamente a causa de sus taras (J.-C. Aubailly, 1987: 111).

simpleza del consejo dado para solucionar un problema que traía de cabeza a dos comunidades de religiosos: la debe tocar quien se levante antes.

En otras ocasiones, no plegarse a las normas es el resultado de un pecado que será corregido por medio de un castigo como ocurre en “Lo que contesçio a un rey christiano que era muy poderoso e muy soberbio” (LI) o en la primera parte de “De lo que contesçio a un emperador e a don Alvar Hãñez con sus mugeres” (XXVII) donde la soberbia de los personajes es duramente castigada: en el primer caso, el emperador es desposeído de todo y reducido a la más dura miseria hasta que comprende su yerro; en el segundo, por la muerte de la esposa testaruda y soberbia que no quiso obedecer a su marido. También en “De lo que contesçio a un omne que se fizo amigo e vasallo del diablo” (XLV)⁸ encontramos un castigo drástico, materializado a través de la muerte, porque, como en el caso anterior, la obstinación en la falta no tiene tregua.

Otro recurso que está presente en los ejemplos es la manipulación con diferente función. Tenemos, por un lado, los programas de manipulación que tienen como finalidad corregir una conducta o prevenir un daño como ocurre en “De lo que contesçio a un rey moço con un muy grant philósopho a qui lo acomendara su padre” (XXI) o en “De lo que contesçio a Saladín con una dueña, muger de un su vasallo” (L). El mecanismo que se emplea es simple: se trata de lograr convencer al otro confrontándolo con una demostración, con la conversión de una afirmación en un hecho irrefutable. Esta demostración y el proceso de reflexión que resulta constituyen los puntos esenciales que aseguran el éxito del programa de manipulación y, por lo tanto, la corrección de la conducta. En otras ocasiones, se utilizan mecanismos más expeditivos para reconvenir una conducta demasiado arraigada que lesiona el orden establecido como ocurre en “De lo que contesçio a un mancebo que casó con una muger muy fuerte e muy brava” (XXXV). Aquí la manipulación se sirve de la violencia para crear un impacto tal que la joven esposa irreverente se someta a la voluntad del marido. En todos estos ejemplos, la risa deriva del éxito de la inversión del valor negativo del engaño utilizado como un recurso positivo, como un elemento integrador y reforzador que aleja el fantasma de la ruptura del grupo y de la invalidación de su sistema normativo. Otras veces la manipulación sirve como instrumento para conocer al otro, para ponerlo a prueba. Entran en este grupo ejemplos como “De lo que contesçio a un deán de Sanctiago con don Yllán, el grand maestro de Toledo” (XI), “De lo que contesçio a un rey que quería provar a tres sus hijos” (XXIV), la segunda parte de “De lo que contesçio a un emperador e a don Alvar Hãñez con sus mugeres” (XXVII) o en “De lo que contesçio a uno que probaba a sus amigos” (XLVIII). En todos ellos, se recurre a la manipulación como un medio para conocer verdaderamente al otro y saber hasta qué punto es un aliado. De nuevo la risa surge al comprobar de qué manera con el uso invertido del engaño se consigue llegar a la verdadera naturaleza de las personas.

Sin embargo, la manipulación es normalmente un recurso menos altruista por medio del que se intenta conseguir el beneficio propio frente a los intereses de los demás. Este tipo de engaño, que es ampliamente desarrollado en los *fabliaux* (y más tarde en las farsas), está presente en esta obra a través de ejemplos como “De lo que contesçio a un raposo con un cuervo que tenía un pedaço de queso en el pico” (V), “De

⁸ El tema del pacto con el diablo era muy conocido Edad Media y aparece en numerosas colecciones como es el caso, como veremos más adelante, del “Enxiemplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima” (v.1454 y stes.) del *Libro de buen amor*.

lo que contesçió a un rey con un omne quel dixo quel faría alquimia” (XX) o “De lo que contesçió a un rey con los burladoras que fizieron el paño” (XXXII). La lección que pretenden transmitir estos ejemplos es despertar la desconfianza hacia aquel que se excede en su alabanza o que, sin motivo, da más de lo que se le pide o no se le pide. La risa, producto de la posición de superioridad que el propio cuento procura al receptor, sanciona, pues, un comportamiento poco mesurado que desoye las más mínimas precauciones frente al otro y sus intenciones. Pero, frente a la advertencia explícita contra este tipo de engaños, el ejemplo titulado “De lo que contesçió a un omne que avía muy grant fambre, quel convidaron otros muy floxamente a comer” (XVII) invita a servirse de la manipulación para aprovechar una situación favorable. Así, Patronio aconseja al Conde Lucanor aceptar la propuesta que se hace más bien por cortesía, pero con poca gana de cumplirla, siempre que redunde en beneficio propio. Con este fin, hay que dar a entender que se accede solo para dar gusto al otro y empujado por su gran insistencia. Es inevitable la risa al ver cómo se infringe la norma convencional y, en lugar de rechazar la invitación o propuesta hecha por simple cortesía o por quedar bien, se busca una fórmula coercitiva para obligar a quien la hizo a cumplirla. De todas formas, la manipulación, por muy bien construida que esté, desemboca a veces en un fracaso como ocurre en “De lo que contesçió a un raposo que se echó en la calle e se fizo muerto” (XXIX) o en “De lo que contesçió al Bien e al mal, e al cuerdo con el loco” (XLIII). Este fracaso del manipulador provoca la risa del receptor que comprueba cómo prevalece el orden pese a las maquinaciones de los transgresores.

En definitiva, la risa que aparece en *El Conde Lucanor* es una la risa derivada, anecdótica, que surge de la comicidad implícita en ciertas actividades humanas. No es, pues, premeditada ni constituye una meta como en el caso del *fabliau*. Tampoco pretende conjurar nada sino reforzar la validez del orden y del sistema de valores vigente. Por esta razón no está siempre presente y, cuando lo está, se inscribe en la función didáctico-moralizadora del conjunto de la obra.

Por su parte, el *Libro de buen amor*, compuesto en la primera mitad del siglo XIV⁹, está construido como una autobiografía, más ficticia que real. En ella, el Arcipreste de Hita pretende hacer un ejercicio didáctico en memoria del bien, donde están recogidos todos los males causados por el “amor loco”, para la salvación de los hombres y mujeres de buen entendimiento. Pese a este propósito, Juan Ruiz añade más adelante: “Enpero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello” (118-120). Desde el prólogo, queda de manifiesto, pues, el carácter ambiguo de este texto determinado por el gran peso que la risa tiene en él. Así, la parodia, de naturaleza religiosa, constituye un rasgo esencial del estilo del Arcipreste y “campea en todo su poema” (Lida de Markiel, 1983: 22). Esta parodia recurre a la experiencia doctrinal y ritual del receptor como ocurre en los versos 374 y siguientes, donde se hace una imitación burlesca de las Horas Canónicas, o en la parodia épica del episodio de la pelea de don Carnal con doña Cuaresma, donde, a través de estas figuras alegóricas, se presenta el enfrentamiento armado entre las fuerzas de ambos y, una vez victoriosa, el castigo que doña Cuaresma

⁹ Según las fechas que presentan los *explicit* de dos de los tres manuscritos que nos han transmitido la obra (1330 y 1343) y las ausencias comunes en algunos pasajes que presentan todos ellos, en general se mantiene que los tres manuscritos se remontan a un códice común perdido anterior a 1330 sin que otros datos contenidos en la obra permitan una mayor precisión (Blecuá, 1983: XIV-XVI).

impone a don Carnal. También los episodios de las serranas (v. 950 y stes.) se inscriben en el discurso burlesco que aquí tiene como referente la idealización bucólica. Este tipo de humor premeditado llega a la sátira en la “Cántica de los clérigos de Talavera” (v.1690 y stes.), donde se muestra el pesar y rechazo que causa la carta del Papa prohibiendo a los integrantes de una comunidad religiosa tener manceba.

Junto a este tipo de recursos cómicos, también encontramos *exempla* a través de los que el autor pretende aleccionar al receptor y alejarlo del “amor malo”. De entre estos ejemplos que muestran experiencias humanas, también es posible entresacar los que presentan contenido cómico, derivado del desarrollo de la propia historia y de los personajes implicados en ella. Así, igual que en *El Conde Lucanor*, hay ejemplos que ponen de manifiesto las implicaciones de la diferente percepción de la realidad como en el episodio titulado “Aquí habla de cómo todo omne entre los sus cuidados se deve alegrar e de la disputaçión que los griegos e los romanos en uno ovieron” (v.44 y stes.), donde se pone de relieve cómo, si no se está atento, se puede malinterpretar la realidad. El receptor, desde su posición de superioridad, no puede más que reír al constatar la distancia abismal que separa al griego y al romano y lo que cada uno cree del otro.

Sin embargo, dado que la mayor parte de estos ejemplos se encuentran en el episodio de la discusión entre el Arcipreste y Amor sobre su falsedad y traición, en ellos se ilustra el castigo que conllevan los diferentes defectos o pecados. La naturaleza de la risa que presentan tiene valor tranquilizador porque sanciona el castigo del transgresor y la restitución de la norma. Así, tenemos el castigo de la lujuria en “Ensiemplo del garçon que quería casar con tres mugeres” (v.189 y stes.); de la codicia en “Ensiemplo del alano que llevaba la pieça en la boca” (v.226 y stes.); de la soberbia en “Ensiemplo del caballo e del asno” (v.237 y stes.); de la pereza en “Ensiemplo de los dos perezosos que querían casar con una dueña” (v.457 y stes.); o de la envidia y necesidad en “Enxiemplo del asno e del blanchete” (v.1401 y stes.). En todos ellos, el pecado implica una pena para el protagonista cuyo empecinamiento en ocasiones llega a ser tal que acarrea un castigo más drástico como en “Enxiemplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima” (v.1454 y stes.), donde el protagonista acabará colgado por su obstinación en el robo.

También en esta obra la manipulación se muestra como un recurso eficaz para conseguir algo que se desea y que lesiona, de alguna manera, los intereses del manipulado. Pero, dado que lo que se busca es aleccionar al receptor y advertirlo sobre las consecuencias de sus debilidades, aquí los casos de manipulación se basan asimismo en la capacidad del manipulador para sacar partido de los defectos de la víctima. La risa vuelve, pues, a sancionar el defecto que da lugar al engaño y al perjuicio como ocurre en el “Enxiemplo de la raposa e del cuervo” (v.1437 y stes.)¹⁰. Sin embargo, dentro de este grupo, debemos destacar el “Enxiemplo de lo que conteçió a don Pitas Payas, pintor de Bretaña” (v.474 y stes.) por su naturaleza muy semejante al *fabliau* (Beltrán, 1977: 196-197). En él, se presenta una historia de adulterio cuyo verdadero culpable resulta ser el propio marido traicionado quien, después de solo un mes de matrimonio, abandona a su joven esposa para atender el negocio. De nada le servirá haber pintado en el vientre de su mujer un tierno cordero como prueba de fidelidad si su viaje a Flandes dura dos años. Por eso al volver y encontrar, en lugar del corderito, un carnero adulto “conplido de cabeça, con todo su apero” (v.481) es normal que a su reproche por

¹⁰ El ejemplo V de *El Conde Lucanor* constituye otra versión de esta fábula de Fedro.

traición la respuesta de la esposa sea: “[...]¿Cómo, mon señer, / en dos anos petid corder non se fazer carner? / Vós veniésedes tenprano e trobariades corder” (v.485-487). Esta historia ilustra, pues, el hecho de que uno puede ser artífice de su propia desgracia y aquí la risa no hace más que ratificar esta idea. De todas formas, como vimos anteriormente, incluso el mejor engaño tiene un porcentaje de riesgo de fracaso. Esto es lo que ocurre en el “Enxiemplo de la raposa que com[i]é las gallinas en la aldea” (v.1412 y stes.)¹¹, donde la raposa, que finge estar muerta para librarse del castigo, no consigue escapar indemne. La risa, de nuevo, manifiesta el gusto derivado del restablecimiento de la norma y del castigo del transgresor.

En definitiva, a través de estas obras analizadas comprobamos que en una parte del relato corto medieval, la risa está presente en historias que se muestran como hechos auténticos y contemporáneos a través de los que se intenta reflejar la realidad cotidiana. Esta risa, como ya vimos, puede tener dos formas: una más despreocupada en los *fabliaux*, donde se busca la risa de forma premeditada a través de la sistemática y constante transgresión de las normas sociales y religiosas, de desmitificar la trascendencia de algunas de las preocupaciones fundamentales del hombre (la violencia, la infidelidad, el sexo en general, el engaño, la infracción religiosa o la idea de la propia muerte). Frente a este tipo, tenemos la risa que deriva de relatos animados por el espíritu didáctico medieval. Aquí, aparece como un simple instrumento cuya misión es allanar el camino hacia el receptor y hacer llegar de forma sencilla y rápida una lección moral con valor simplemente didáctico o con fundamento moral. En este grupo, debemos incluir *El Conde Lucanor* y, en gran medida, el *Libro de buen amor* ya que ambos siguen la letra del viejo precepto latino *ridendo corrigit mores*.

En cualquier caso, partiendo del perfil de la función de la risa en la narrativa medieval hispano-francesa que nos procuran las obras analizadas podemos concluir que, con un mayor o menor grado de comicidad y de voluntad de diversión, todas ellas, a pesar de ilustrar dos formas diferentes del imaginario medieval, tienen en común su deseo de lanzar una mirada directa al hombre contemporáneo y a su universo para poder extraer una concepción válida del mundo y del sentido de la vida.

Bibliografía

- ARCIPRESTE DE HITA (ed.1983). *Libro de buen amor*, edición, introducción y notas de Alberto Blecuá. Barcelona: Planeta.
- AUBAILLY Jean-Claude (1987). “Le fabliau et les sources inconscientes du rire medieval”. *Cahiers de civilisation médiévale* 2, 105-117.
- AYERBE-CHAUX Reinaldo (1975). *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.
- BAJTIN Mijail (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BEDIER Joseph (1969). *Les fabliaux*. París: Librairie Honoré Champion. (1ª ed. 1893).
- BELTRÁN, Luis (1977). *Razones de buen amor. Oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita*. Madrid: Editorial Castalia.
- BERGSON Henri (1956). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. París: PUF. (1ª ed. 1940).
- BLECUA Alberto (1983). “Introducción”. *Libro de buen amor*. Barcelona: Planeta.

¹¹ El ejemplo XXIX del texto de don Juan Manuel presenta otra versión de esta historia de origen griego.

- BOUTET Dominique (1985). *Les fabliaux*. París: PUF.
- DEFAYS Jean-Marc (1996). *Le comique*. París: Seuil.
- DON JUAN MANUEL (ed. 1980). *Libro de los exemplos del Conde Lucanor e de Patronio*, edición de Alfonso I. Sotelo. Madrid: Cátedra.
- DUBUIS Roger (1973). *Les cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*. Grenoble: PUG.
- DUFOURNET Jean (1989). “L’aveugle au Moyen Âge”. *Le garçon et l’aveugle jeu du XIII^e siècle*, 49-84. París: Librairie Honoré Champion.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1983). *Dos obras maestras españolas. El Libro de Buen Amor y la Celestina*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- MÉNARD Philippe (1983). *Les fabliaux contes à rire du moyen âge*. París: PUF.
- MONTAIGLON Anatole de y Gaston RAYNAUD (1973). *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*. Ginebra: Slatkine Reprints. (1^a ed. 1872-1890).
- ROMERA CASTILLO José (1980). *Estudios sobre “El Conde Lucanor”*. Madrid: UNED.