



«... por juglaría a los discípulos et a los niños»: risa, comicidad e ironía en el *Calila e Dimna*

Gaetano Lalomia
Università di Catania

E che è ridere se non una corruscazione della dilettazione dell'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro? E però si conviene all'uomo, a dimostrare la sua anima nell'alegrezza moderata, moderatamente ridere, con onesta severitate e con poco movimento della sua faccia; sì che [la] donna che allora si dimostra, come detto è, paia modesta e non dissoluta. Onde ciò fare ne comanda lo Libro delle quattro virtù cardinali: «Lo tuo riso sia sanza cachinno», cioè sanza schiamazzare come gallina (Dante, *Convivio*, III, VIII).

¿Qué hacía reír en la edad Media? ¿De qué se podía reír? Si un juglar tenía la obligación de entretener al público mediante la recitación de poemas, tenía además la tarea de entretenerlo haciendo que se divirtiese. ¿Qué le hacía divertir entonces? Sabemos gracias a los detallados estudios de Silvère Menegaldo que la mayor actividad de los juglares es la musical y la referida a la recitación, pero en algunos casos incluso se les exige ser acróbatas.¹ Sin embargo los antiguos textos franceses analizados por la estu-
diosa no dicen nada más sobre la función cómica que pueden haber tenido los juglares. Es de suponer que consistiera en divertir a su público, pero en los textos literarios de los siglos XII y XIII se hace referencia sólo a la música y a la recitación, esta última probablemente referida únicamente a textos de cierta cultura más que a textos de carácter popular. Ello lleva a pensar a muchos que a la diversión se asociase un tipo de cultura definida como popular, la cual, por extensión, adquiere un significado de cultura «baja», «no oficial», poco seria. Por el contrario, la cultura considerada «alta», oficial e institucional, presenta temáticas de cierta importancia completamente ajenas al mundo sumergido de lo popular. Hoy esta contraposición ha sido superada del todo y es a todos evidente que los dos planos culturales siempre han dialogado entre ellos y que por tal razón es superfluo determinar y constituir niveles diversificados a partir del rol social. Esto implica que también en el ámbito de esa cultura que se considera seria y

1. Menegaldo (2005: cap. IV).

oficial hay elementos de cultura popular y viceversa; es más, el continuo diálogo entre los dos mundos constituye un notable enriquecimiento, y obras como *Calila e Dimna* me parece que representan el ejemplo que demuestra la imposibilidad de hablar de culturas diferenciadas por niveles sociales. Precisamente porque el *Calila* es un texto destinado a los príncipes de la corte alfonsina, precisamente porque circula en ambientes socialmente elevados, no puede ser considerado un producto exclusivamente «alto» e institucional: las raíces folclóricas de numerosos cuentos demuestran cómo la cultura oficial estudiaba y saqueaba materiales de la vida cotidiana, adaptándolos después a las exigencias del momento. La misma comedia elegíaca latino-medieval, destinada a los clérigos cultos, presenta un abanico de situaciones cómicas y paródicas que deleitaba no poco al público al que estaba dirigida (Bertini 1984: 72), y se trataba también de un producto culto orientado a un destinatario culto. Hay que recordar además que en las comedias elegíacas del siglo XII el tema fundamental es el amor, y las figuras femeninas son por lo general analizadas bajo una perspectiva fuertemente misógina, tanto que el resultado son personajes ávidos, venales, corruptos y engañadores, elementos comunes que recuerdan a algunas protagonistas femeninas de los cuentos del mismo *Calila* (Bertini 1984: 76).²

Partiendo de la base de estas reflexiones no parece entonces superfluo preguntarse qué podía provocar la risa a un lector medieval en el momento en que se aproximaba a la lectura de algunos cuentos del *Calila*, sobre todo porque es bien sabido que en la Edad Media hay una amplia producción preceptista que en cierta medida controla, cuando no veta, la risa.³ De hecho el problema, como afirmaba Philippe Menard (1990: 7), «est un très vaste sujet» que no resulta fácil desentrañar, si bien recientemente la reflexión sobre la comicidad en la Edad Media ha sido objeto de interés por parte de no pocos estudiosos.

Jacques Le Goff (2006), en un trabajo iluminador,⁴ ha abierto la puerta a lo que parece ser un terreno de investigación muy fecundo, lanzando un desafío a los medievalistas al afirmar que «según la sociedad y las épocas, las actitudes frente a la risa, las prácticas de la risa, los objetos y las formas de la risa no son los mismos, sino que cambian» (Le Goff 2006: 141).⁵ Contrariamente a lo propuesto por Henri Bergson, según el cual —en palabras de Giulio Ferroni (1974: 26)— la función útil de lo cómico no varía con el cambio de las diversas sociedades, sino que en línea de máxima permanece siempre igual, Le Goff pone el acento en una cuestión crucial para poder hablar de risa y comicidad en la Edad Media. La pregunta fundamental no es tanto si en la Edad Media se reía, sino

2. También las figuras de los esclavos, personajes malandrines que intentan engañar a sus amos, recuerdan las de muchos personajes de cuentos tanto occidentales como orientales (Bertini 1984: 77-78). Para las figuras femeninas en la comedia medio-latina cfr. Lodolo (1984).

3. Verdon (2001: 17-29); Lacarra (1998: 377-80). El mismo Verdon (2001: 31) nota sin embargo cómo la Iglesia descubre progresivamente que cierta comicidad facilita la predicación, de modo que «peu à peu le rire [...] gagne du terrain à l'instigation du prédicateur».

4. El trabajo en cuestión, con el título de *Rire au Moyen Âge*, apareció por primera vez en «Cahiers du Centre de Recherches Historiques» 1989, pp. 1-14.

5. Lo cómico, como afirma Banfi (1995: 23), es una típica categoría «contingente»: «lo que provoca la risa [...] depende *siempre* de fuerzas pragmáticas y culturales que regulan un particular *hic et nunc*: el acto de la comunicación» (cursiva del autor).

de qué se reía.⁶ Precisamente porque las categorías medievales son muy distintas de las nuestras, no es pensable uniformar lo cómico de entonces y lo cómico de hoy. Sin embargo, precisamente porque la risa es un comportamiento genéticamente programado (Ceccarelli 1988), o, como sostenían Charles Mauron y Northop Frye (Ferroni 1974), de formas arquetípicas, es posible encontrar un fondo antropológico que aco-muna la risa de hoy y la risa medieval. Se nota fácilmente pensando en alguno de los cuentos del *Calila e Dimna*, como por ejemplo *El mono y la cuña* del capítulo III, donde se supone que en el momento crucial de la narración, es decir, cuando el mono se atrapa los genitales entre dos trozos de madera, los receptores del texto de entonces reían como se ríe hoy.

Pero para poder decir que en el *Calila e Dimna* existe lo cómico no basta esta consideración, ni llevar a cabo una lista en la que enumerar, siguiendo la tipología de Bergson (Ferroni 1974: 30-36), lo cómico de las formas, de los gestos, de los movimientos, lo cómico de situación, de palabras y de carácter. Se trata más bien de superar la simple situación cómica, o supuesta como tal, para captar los mecanismos que podían suscitar la hilaridad en el receptor del texto. Que en el *Calila e Dimna* haya una intención didáctica vehiculada a través de lo delectable está incluido en el prólogo, visto que el objetivo del libro es «enseñar divirtiendo»; de hecho el recurso a los animales como protagonistas de los cuentos despierta la curiosidad de los lectores, tanto jóvenes como niños («...los fallaron por juglaría a los diçípulos et a los niños», p. 90).⁷ Si esta no es claramente una auténtica y lúcida declaración de comicidad, es ciertamente un indicio de que en el texto hay algo que entretiene, que divierte, tal y como «juglaría» da a entender.⁸ En definitiva, parece cierto que en el *Calila* se da cabida también a la diversión, pero, en consonancia con el espíritu del libro, deberá ser el lector el que encuentre dónde y en qué medida. Por esta razón, aceptando el desafío hermenéutico que como siempre lanza el libro, se llevará a cabo una investigación sobre la presencia de lo cómico y la risa en el *Calila* teniendo en cuenta sobre todo dos elementos: el situacional, enteramente dependiente de la textualidad, es decir, de las escenas en

6. El problema no es pequeño. A tal propósito observa Banfi (1995: 23), que «lo que hace reír en Londres o Atenas no tiene necesariamente el mismo éxito en otros lugares, de ahí la consideración de que lo cómico sea imposible de exportar». Ménard (1969: 32), en cambio, considera que en el siglo XII se reía por los mismos motivos por lo cuales se ríe hoy. De que en la Edad Media se riese no caben dudas, y el mismo Curtius (1992: 469) recuerda que Ugo di S. Vittore enseña que a veces las cosas jocosas mezcladas con las serias deleitan más, afirmando así el principio del «ammaestrare diletando». También un refinado retórico clérigo como Gualtiero di Châtillon afirma que «Pauca tamen plena iocis / Ordinata suis locis / Placet interserere» [En cambio está bien alternar / las palabras con algunos chascarrillos jugosos, / bien adaptados a la situación] (Curtius 1992: 470-71). Probablemente haya que desterrar la idea de que en la Edad Media no se reía y de que la risa estaba completamente controlada por los preceptos eclesiásticos. Más bien, como afirma Curtius (1992: 473-74), «la mezcla de lo serio gracioso formaba parte de las normas estilísticas que eran familiares al poeta medieval aunque este no las hubiera encontrado formuladas en ningún sitio» (al respecto véase también Durán Barceló 2000: 201). Bachmann (2005: 66-69) resume muy lúcidamente y con extrema claridad cuál era la posición de la Iglesia respecto a la comicidad y la risa. En línea de máxima el estudioso afirma que por lo menos antes del año 1200 los teóricos medievales de la retórica «no consideraban fundamental mencionar *in extenso* comicidad o risa en sus tratados» (Bachmann 2005: 70); sin embargo, a partir de las cuidadosas investigaciones de Bachmann (2005: 71) se puede afirmar que la risa fue materia de enseñanza en el ámbito de las *artes liberales*.

7. Todas las citas del *Calila e Dimna* provienen de la edición de Juan Manuel Cacho Bleuca y María Jesús Lacarra, editada por Castalia (Madrid 1984).

8. El lema viene de *juglar*, que según el DRAE de 1734 quiere decir «El que entretiene con burlas y donaires, que más comunmente se llama truhan ò bufon».

las cuales se vislumbra cierta comicidad,⁹ y el lingüístico, dado por aquellos fragmentos textuales en los cuales la ironía, por ejemplo, provoca la risa y la sonrisa de quien lee.

1. Comicidad e inadecuación al papel

Previa a la identificación de aquellas que podrían ser las situaciones cómicas es la idea de que no se debe tanto proporcionar una definición de cómico («lo que suscita la risa»),¹⁰ sino establecer qué es cómico. Como ilustra de manera exhaustiva Giulio Ferroni (1974), en el siglo XIX han sido muchos los que, a partir de Henri Bergson, han realizado una reflexión sobre lo cómico. Independientemente de las distintas posiciones, parece que para todos lo cómico es algo transgresor, que, en palabras de Ceccarelli (1988), presenta la característica de ser inadecuado al rango, no a la altura de las expectativas o las pretensiones y que, en definitiva, provoca la risa. Tal visión de lo cómico implica una situación triádica según la cual hay dos o más personas que ríen de una tercera que presenta a su vez algún tipo de inadecuación. La risa surge del hecho de que la tercera persona lleva a cabo acciones que se salen de la norma, de aquella que comúnmente es considerada una norma. En los cuentos del *Calila e Dimna* hay un discreto número de estas situaciones, y están por lo general relacionadas con ese complejo concepto, intraducible en español, que en ruso Propp (1988: 89) llama *oduračivanie* y que implica la idea de que la víctima revela su propia estupidez y, como consecuencia, la burla y el escarnio de los otros. De este modo tenemos un notable número de cuentos en los cuales se hace burla de un sujeto y precisamente por esto se produce una cierta comicidad; tómese como ejemplo el caso de *El ladrón y el rayo de luna*: el primer efecto cómico está presente en la narración del dueño de la casa:

Yo andava la noche que fazía luna, et mis compañeros comigo, fasta que sobía en somo de la casa do quería entrar, et llegava a alguna finiestra por donde entrava la luna, et dezía siete vezes «saulan saulan». Desí abraçávame con la luna et entrava por la finiestra, et desçendía por ella e la casa, et iva de aquella casa a todas las otra casas (cap. II, p 110).

La narración del dueño de la casa presenta ya efectos cómicos producidos por lo inverosímil, de hecho no es pensable poder abrazar la luna para entrar así por la ventana de una vivienda. En su inverosimilitud, sin embargo, el cuento presenta un dato verosímil que sólo un tonto puede considerar eficaz, es decir, el hecho de que la acción se realiza gracias a una fórmula mágica. Ello pone al lector en una posición de alejamiento con respecto a que un evento de tal tipo pueda acaecer realmente, una especie de alarma respecto a las perspectivas futuras de la narración. Puesto que el lector sabe que la narración está destinada a ser recibida y considerada cierta por parte del ladrón que se encuentra en el tejado, todas las expectativas se dirigen a un mismo propósito: que el ladrón crea que todo ello es posible y responda con la acción esperada, es decir, intentar vanamente aferrar la luna para entrar en la casa y caer así pesadamente al suelo.

9. Observa Banfi (1995: 24) que la «textualidad de lo cómico se basa generalmente en la «novedad», en el elemento de «sorpresa», en aquello que «anula una espera», que interrumpe esquemas de comportamiento y modelos previsibles».

10. La definición proviene del diccionario de la lengua italiana *on line* de Sabatini-Coletti (http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/C/comico.shtml).

Et abraçóse con la luna, et dexóse caer por la finiestra, et cayó en casa del buen omne, et de la caída quebrantóse todo (cap. II, p 110).

El efecto cómico está dictado por dos elementos fundamentales: (1) la inversión de la situación y (2) el sujeto burlado que, como consecuencia, pasa a ser un crédulo poco astuto. El ladrón no sólo es un sujeto inadecuado para un rol, sino que se sale de aquello que la norma prevé en estos casos por cumplir una acción desconsiderada, esto es, tirarse desde el techo creyendo poder abrazar la luna. Por el contrario, un ladrón adecuado a su rol es el del cuento *El religioso robado* del capítulo III (p. 137), que consigue engañar al religioso haciéndole creer que quiere gozar de su compañía y aprender de él pero, en cuanto el religioso se confía y le deja sus propios negocios, le roba todo. La comicidad, en este caso, tal y como afirma Propp (1988: 93), reside en el hecho de que el ladrón no es representado como un criminal, sino como un divertido artista de un arte concreto.

Igualmente cómica es la situación que se presenta en *La alcahueta y el amante* (cap. III, p 138), en cuya historia la protagonista, una medianera, es engañada. La situación resulta bastante cómica porque la mujer es burlada de mala manera y sobre esa manera el texto parece recrearse, queriendo acentuar tanto la moraleja del cuento como el efecto cómico. La mujer intenta envenenar al amante de la prostituta que trabaja para ella, y con una estratagema procura introducirle el veneno por la nariz mediante un tubo por el que sopla la sustancia tóxica:

Et puso la boca en la caña por soplar, et por fazer ella esto dio un estornudo ante que huyase soplar. Et cayó a ella la veganbre en la garganta, et cayó muerta (p. 139).

La alcahueta se convierte así en una especie de *éiron*, un personaje poco recomendable que sin embargo hace sonreír porque sucumbe al intentar invertir la situación (Schoentjes 2001: 33 y ss.). Tal inversión también puede ser vista como una forma de ironía. Lo cómico no deriva sólo del hecho de que quien engaña termina por ser engañado, sino por la desviación de aquello que sería lo esperable, esto es, que la alcahueta consiguiera su propósito. Esta circunstancia provoca la risa como consecuencia de una situación completamente inesperada que se sale de la lógica de la norma. El regular desarrollo de los hechos sufre así un cambio no sólo inesperado sino incluso paradójico e irónico (Schoentjes 2001: 47).

A lo largo del todo el *Calila* se pueden identificar otros sujetos protagonistas engañados.¹¹ Independientemente de las distintas situaciones, en todos los cuentos en los que figura un sujeto engañado la circunstancia cómica está provocada por una acción inesperada que invierte las circunstancias, no sin efectos cómicos que celan en realidad una moral subyacente.¹² El sujeto engañado es en cualquier caso objeto de burla incluso cuando tras la narración se descubre un mensaje moralizante.

11. Entre ellos pueden citarse los siguientes casos: *El hombre engañado por los cargadores* (Intr., p. 91), *El ignorante que quería pasar por sabio* (Intr., p. 92), *El hombre que dormía mientras le robaban* (Intr., p. 93), *El hombre que quería robar a su compañero* (Intr., p. 95), *El pobre que se aprovechó del ladrón* (Intr., p. 96), *Las liebres y el león* (cap. III, p. 146), *Las tres truchas* (cap. III, p. 149), *El piojo y la pulga* (cap. III, p. 152), *El camello que se ofreció al león* (cap. III, p. 158), *Los monos, la luciérnaga y el ave* (cap. III, p. 170), *El hombre falso y el torpe* (cap. III, p. 171), *El lobo y el arco* (cap V, p. 211), *Las liebres y la fuente de la luna* (cap. VI, p. 230), *El religioso y los tres ladrones* (cap VI, p. 236), *El religioso, el ladrón y el diablo* (cap. VI, p. 239), *El mono y las lentejas* (cap. XI, p. 292).

12. Se trata de un modo narrativo que encontramos en muchas anécdotas del Evangelio. En tales casos Schoentjes (2001: 47) precisa que las inversiones y los cambios de fortuna transforman en máxima la idea

De todos modos hay situaciones cómicas que, sin embargo, no solamente están relacionadas con las circunstancias descritas en el cuento, sino que se producen gracias a las ocurrencias de alguno de los personajes. Es el caso, por ejemplo, de *El mercader que se entretuvo oyendo cantares* (cap II, p. 113). Todo el efecto cómico está situado al final del cuento, cuando el hombre contratado para perforar las perlas del señor responde que le deben pagar su jornada de trabajo, aunque no haya realizado la tarea que le había sido encomendada por haber estado tocando el arpa todo el día. En realidad no ha tocado el arpa a escondidas, sino que lo ha hecho por petición del propio señor. Precisamente en este cuento aparece el verbo «reír»,

Et tomó el omne el salterio et començó a lo tañer muy bien fasta la noche. Et dexó el mercador la casa de las piedras abierta, et començó de folgar et de reír oyendo aquel tañer (p. 113)

pero no con el sentido que podríamos atribuirle hoy, sino con el de entretenimiento, de diversión y de placer. La singularidad de este cuento consiste en la unión de la inadecuación al papel desempeñado por el improvisado tañedor de arpa.

También en la *La zorra y el tambor* (cap. III, p. 135) el efecto cómico se reduce a la ocurrencia final de la zorra: la protagonista del cuento, descubriendo el tambor y oyendo el sonido poderoso que emite cuando el viento lo golpea contra las ramas, se espera que contenga un rico botín. Cuando luego la zorra descubre que el tambor está vacío, exclama: «Non sé; por ventura las más flacas cosas han mayores personas et más altas bozes» (p. 135). El efecto cómico está asegurado por esta salida final que pone de relieve la estupidez de la zorra y la situación paradójica. Tanto en este ejemplo como en el precedente, la situación cómica no la proporciona la narración misma, sino que al final de esta se condensa la inversión de aquello que se podría haber esperado mediante la ocurrencia graciosa. Obviamente estos casos se asocian más a un tipo de comicidad lingüística que no es propiamente situacional, aunque la risa dependa también de las circunstancias vividas por los personajes. En el segundo de los ejemplos propuestos la ocurrencia final depende enteramente de la relación entre circunstancia y palabra, y obliga al lector a realizar una profunda inferencia entre el objeto (el tambor) y lo profetizado por la zorra.

Entre las numerosas situaciones cómicas en las cuales el engaño está previsto y en las cuales el sujeto es engañado debido a su estupidez, no pueden faltar aquellas en las que se presenta la situación clásica del triángulo amoroso constituido por el marido, la mujer y el amante de ella. Por lo general en estos cuentos el engañado es el marido, aunque en un caso ese papel lo interpreta el amante. Se trata del cuento titulado *El amante que cayó en manos del marido* (cap II, p. 111), donde la situación cómica viene dada por el hecho de que mientras la mujer indica a su querido la salida por la que podría huir en caso de que llegara el marido, el amante pierde el tiempo decidiendo si debe escapar a través del pozo o del sendero. En ese momento llega el marido y al sorprenderlos en flagrante los conduce al juez. En otros casos la situación del triángulo amoroso es sólo un pretexto para construir situaciones cómicas más articuladas, tanto que estos cuen-

de justicia, si bien los cuentos del *Calila e Dimna* proyectan la que el mismo Schoentjes (2001: 49) define como ironía de situación narrativa, es decir, no son sólo casos para los cuales tenemos dos elementos contradictorios que se relacionan en una misma visión, sino que hay transformación que se lleva a cabo en el tiempo y cuya concretización se realiza contra cualquier expectativa.

tos no pueden reducirse a una misma tipología. En *El carpintero, el barbero y sus mujeres* (cap. III, p 139) hay distintos elementos que hacen de él un cuento cómico;¹³ de hecho, además de presentar la clásica situación por la cual el marido es burlado y engañado por la mujer, se añade otro elemento cómico constituido por la confusión de personas, elemento que resulta ser fuertemente caracterizante de tal cuento si un autor como Boccaccio, hábil refundidor de historias, lo mantiene en su *novella*. Así pues, la mujer, cuando el marido empieza a sospechar que lo engaña y la ata a una columna, pide a la amiga (la mujer del barbero) que la sustituya para poder reunirse con el amante. Una vez realizada la sustitución, el marido engañado vuelve a casa y le corta la nariz a la mujer. Cuando vuelve la mujer del carpintero, libera a su amiga y ocupa su lugar. A esta situación cómica se suma la siguiente: la mujer del carpintero, delante del marido, reza a Dios para que le restituya la nariz y después pide al esposo que se acerque a contemplar cómo se ha realizado tal milagro:

Levántate, traidor falso, et verás el miraglo de Dios en tornarme mis narizes sanas, así commo ante eran (p 140).

El efecto cómico se produce tanto por el hecho de que el marido es engañado por segunda vez como por las palabras que le dirige la mujer («traidor falso») y que en realidad deberían referirse a sí misma. La risa, por tanto, nace también de la ironía, aquí claramente utilizada con efectos de comicidad. La complejidad del cuento reside en el hecho de que la comicidad no se agota en esta situación, pues permanece en suspenso la cuestión de la mujer del barbero, que vuelve a casa con la nariz cortada y no sabe cómo justificarse ante su marido. Pero puesto que las mujeres son astutas, no le faltará la ocasión de culpar al marido por haberle tirado en un arrebato de ira la cuchilla a la cara provocándole tal herida.

En *La mujer y el siervo* (cap. IV, p. 184) la comicidad no la proporciona tanto el triángulo amoroso como la presencia del siervo del amante que consigue, utilizando la misma estratagema de que se vale su señor para encontrarse con la mujer, sustituirlo y acostarse así con ella. El cuento, además, presenta un *climax* cómico dado por la frase de la mujer cuando ve al amante volver a ella. En realidad piensa que ha yacido con el amante cuando en realidad lo ha hecho con su siervo, por eso al verlo llegar exclama «¿Qué as esta noche que tornaste luego una vez en pos otra, aviendo fecho a tu guisa?» (p. 185).

A menudo, en las situaciones cómicas en las cuales la mujer engaña al marido con un amante, lo que constituye el efecto cómico no es sólo la circunstancia descrita, sino también la mentira proferida por la mujer que el marido cree incondicionalmente. Es el caso de *El carpintero engañado por su mujer* (cap. VI, p. 241), donde el marido es engañado gracias a la astucia de la mujer mediante una estratagema muy simple basada en la mentira. Ella, sabiendo que el marido se ha escondido para sorprenderla en flagrante, pide al amante que la exhorte a decir que la ama, y ella responde que en realidad ama solamente a su marido:

13. Recordamos que este cuento presenta una trama más bien similar a la de un *fabliau*, *Des tresses*, y a la de una *novella* del *Decamerón*, la 8 de la jornada VII (*Un diviene geloso della moglie, ed ella, legandosi uno spago al dito la notte, sente il suo amante venire a lei. Il marito se n'accorge, e mentre seguiva l'amante, la donna mette in luogo di sé nel letto un'altra femina, la quale il marito batte e tagliale le trecce, e poi va per li fratelli di lei, li quali, trovando ciò non esser vero, gli dicono villania*).

...mas al marido tenémoslo en luga[r de] padre et de fijos et de hermanos et mejor aún; et mala aventura [aya] la muger que non ama más la vida de su marido que su vida [mism]a (p. 242).

Esta ocurrencia no tiene como objetivo afirmar que ama a su marido sino engañarlo haciéndole creer que lo prefiere a él y no al amante. El malentendido está dirigido al personaje y no al lector, el cual, mediante una cooperación textual y lingüística, debe captar el doble sentido para obtener el efecto cómico. Ello no quita que haya también un efecto cómico dado en primer lugar por la situación en sí (visto que el marido se encuentra bajo la cama donde la mujer y el amante se aman), y en segundo por el hecho de que el marido muestra toda su ingenuidad cuando al final afirma:

Por Dios, amiga, dormid, ca mucho velaste esta noche et mucho la-zraste. Et por buena fe, si non que me temí de te fazer pesar, yo matara aquel omne por lo que te fizo (p. 242).

La comicidad, por último, se sustenta tanto sobre la situación como sobre el doble sentido lingüístico y la mentira. Es precisamente la mentira la que origina un gran efecto cómico, pero para poder ser tal no debe conllevar trágicas consecuencias. Compárese este cuento, y más particularmente la mentira proferida por la mujer del carpintero, con el de Calila y Dimna o, mejor aún, con las mentiras que dice Dimna: los efectos son exactamente opuestos, ya que las mentiras de Dimna se deben al ansia de poder y dominio. Las mentiras de la mujer del carpintero son sólo un intento de hacer pasar la mentira por verdad (Propp 1988: 105), por lo que resultan cómicas gracias a la facilidad con la que se desenmascaran, aunque tal desenmascaramiento sea una operación realizada por el lector y resulte completamente ajena al personaje del cuento

2. Ocurrencias e ironía

Hay que destacar el hecho de que en este ejemplo, así como en algún otro ya examinado, la comicidad también es una cuestión de comunicación. Se ha destacado cómo en ciertos ejemplos precedentemente explicados el efecto cómico es el producto de una ocurrencia o frase graciosa, normalmente situada al final de la narración a modo de cierre. Otro ejemplo similar es el de *El viejo, su mujer y el ladrón* (cap. VI, p 238), en el cual sólo aparentemente se presenta un triángulo amoroso, ya que en realidad se recurre a un estereotipo más bien frecuente en la narrativa breve en romance, el del anciano casado con una joven mujer:

Dizen que era un mercadero rico, et era muy viejo, et avía una muger muy fermosa, que él mucho amava (pp. 238-39).

La diferencia de edad de los dos protagonistas es subrayada irónicamente por el uso atributivo del adjetivo; el ladrón, en realidad, es sólo una figura secundaria que determina la aparición de la situación cómica. Así pues, la mujer se asusta oyendo el ruido producido por el ladrón y abraza al marido, que origina con su pronta respuesta el efecto cómico:

Toma quanto podieres levar et vete en buen ora, porque me has fecho que mi muger me abraçe (p. 239)

y que deja al lector el placer de descubrir los recónditos significados que esconde. La comicidad de tal respuesta, como en los otros casos ya citados, no reside solamente en el doble sentido o en la ambigüedad que deja vislumbrar, sino, según palabras de Plessner (2000: 156), en el hecho de que «el lenguaje acaba más allá de sus propios límites».

Aunque esta frase ingeniosa pueda incluirse en el ámbito de la esfera lingüística de lo cómico, el *Calila e Dimna* presenta también otros elementos lingüísticos que hacen de índice revelador de cierta comicidad si no de comicidad de sonrisa: se trata del recurso de la ironía, ya destacado en el ejemplo precedente.¹⁴ La descripción de los dos personajes, el marido anciano y la mujer joven, se realiza a través del recurso de la adjetivación exagerada, con el fin de hacer irónico el objeto de la descripción. En la narrativa breve, en la cual la *brevitas* no consiente largas descripciones, tal recurso es muy frecuente y tiene el objetivo, como en este caso, de hacer cómica la situación ya desde el inicio del cuento. La triple repetición «muy-muy-mucho» enfatiza notablemente el efecto irónico, sobre todo por la posición marcada que tales elementos léxicos ocupan. El cuento en cuestión, además de presentar una frase final que hace surgir el efecto cómico, recurre a la ironía desde el principio, como si quisiera advertir al lector de que todo cuanto será narrado es un cuento cómico.

La ironía también se puede apreciar en la frase de una de las dos mujeres del cuento *El labrador y sus dos mujeres* (cap. IV, p. 194):

Catad cómmo cubre esta su natura; et non lo faze sinon por que ayas sabor della et yoguieses con ella (p. 195).

La situación cómica viene dada por el hecho de que las dos mujeres están desnudas y una de ellas en un momento determinado se cubre, suscitando la reacción irónica de la otra.¹⁵ Pero todavía más irónica resulta la frase final del marido de las dos mujeres:

Astrosa, non paras mientes en ti que estás descubierta et riebtas a la otra que cubrió su vergüença con lo que pudo aver (p 195).

Las palabras del marido procuran poner en evidencia lo inapropiado del comentario de la mujer. Estamos frente a una forma de sarcasmo, forma más intensa y punzante de ironía con la cual se estigmatiza y se condena a la mujer. No solamente eso, sino que el adjetivo «astrosa», en posición marcada, revela y sintetiza toda la ironía de las palabras del marido. Es evidente que tal frase suena como un insulto, pero es el hecho de insultar de mala manera a la mujer lo que le da un aspecto irónico, imprimiendo en el texto un marcado halo de oralidad. Igualmente irónico es el recurso a la «vergüença» para indicar las partes íntimas de la mujer, cuyo uso enfatiza en gran medida tanto las circunstancias como la expresividad del discurso.

14. Se puede decir que la ironía está muy difundida en los cuentos del *Calila*, tanto en su dimensión de anáfrasis, gracias a la cual se puede decir lo opuesto de lo que se piensa o es en realidad, como en su dimensión de acto ilocutivo con el fin de burlarse de alguien o de algo. Un resumen de las distintas perspectivas críticas respecto a la ironía lo ofrece Scuderi (2003: cap. I), que traza lúcidamente la idea de la ironía como campo de una relación dialógica, intertextual y altamente inferencial que pone en contacto (1) la esfera de la alusión-citación, (2) el fenómeno del desdoble y (3) el campo de la reticencia.

15. La desnudez, subraya Verdon (2001: 200), constituye uno de los motivos secundarios que provocan la comicidad y originan la risa.

También es irónico el modo de hablar de la zorra en el cuento *De la gupexa et de la paloma et del alcaraván* (cap. XVIII, p 352). La situación, para comprender bien las palabras de la zorra, es la siguiente: la paloma se lamenta con el zarapito del hecho de que la zorra se acerca siempre a su nido pidiendo y pretendiendo que la paloma le dé uno de sus pichones para saciar su hambre. El zarapito aconseja a la paloma que desafíe a la zorra invitándola a subir al árbol para que ella misma se sirva. Así hace la paloma y la zorra, sorprendida, le pregunta quién le ha aconsejado que actúe así, a lo que la paloma contesta que ha sido el zarapito. La zorra entonces va a buscar al buen consejero con la intención de vengarse:

Dios te salve, amigo, ¿qué fazes aquí? ¿Sabes por qué te vine a buscar? Porque me dixeron que sabes muchos bienes para se guardar omne de los açendentes de los aires del çielo; et vine a ti por decoger algunt bien de ti (p. 353).

El uso de la expresión «amigo» en este contexto aparece como un modo cautivador de presentarse al zarapito, dejando entender al lector que este último tiene la intención de recibir amigablemente al adversario. Básicamente en el acto comunicativo se pone en funcionamiento ese particular efecto de la ironía como acto ilocutivo con el fin de burlarse de algo o de alguien. Pero en las palabras de la zorra se capta también otro aspecto típico de la ironía, esto es, su esencia antifrástica, ya presente en el momento en que la zorra se dirige al zarapito llamándolo «amigo». Cuando la zorra afirma que le quiere pedir consejo, sus palabras resultan fuertemente falsas ya que el significado real no es el que ella pretende expresar. La comicidad de la situación consiste en el hecho de que el interlocutor de la zorra ignora que está siendo burlado y engañado; por otro lado, el lector sabe exactamente cómo se desarrollan los hechos y es plenamente consciente de las circunstancias, pudiendo así extraer las inferencias adecuadas y, por lo tanto, atribuir los significados reales a las palabras de la zorra.

Una situación bastante similar se encuentra en los capítulos III y IV dedicados a los hechos relacionados con Dimna. El arte de Dimna consiste en la elaboración de mentiras,¹⁶ que es la estrategia que utiliza para poder urdir sus planes. En los diálogos en los cuales es el sujeto hablante, recurre según la situación lo requiera a una comunicación irónica, y es esta modalidad la que caracteriza su lenguaje. Se trata de un personaje incisivo, una figura fuertemente caracterizada no sólo por las acciones sino también, y en modo especialmente acentuado, por el lenguaje que emplea. Cuando Dimna debe sembrar la duda sobre la lealtad de Sençeba, lo hace recurriendo a un lenguaje alusivo:

Díxome el fiel verdadero que Senseba se apartó con los cabdillos de tus vasallos et que les dixo: —Yo he estado en compañía del león, et prové su consejo et su valentía, et vi que era flaco, et ya ovimos entre él et yo palabras. Et pues que esto me dixieron, entendí que era traidor et falso [...]. Onde non debes dexar esto, ca dizen que quando el rey sabe que algunos de sus pueblos se quiere fazer ser equales en consejo et en dignidat, et aver conpañã, mátelos, o si non, ellos matarán a él. Et yo tengo por bien que guises de escarmentar éste ante que se apodere, et non lo detardes, ca non podrías acorrer, nin podriés vedar lo que es ende ya fecho (pp. 148-49).

16. Sobre las mentiras de Dimna, cfr. Lalomia (2010).

Hay algunos elementos en el discurso de Dimna que incluso no siendo alusivos tienen sin embargo el poder de encaminar al receptor hacia la idea sostenida por el emisor del mensaje. El elemento central, ideológicamente orientador, se encuentra en el momento en que Dimna interpreta las palabras proferidas por Senseba («Et pues que esto me dixieron, entendí que era traidor et falso»), casi azuzando el objeto bajo su punto de mira. El recurso al sarcasmo es todavía más evidente en la segunda parte de la cita, es decir, cuando Dimna hace referencia a lo que se dice del rey como personaje pusilánime que no castiga a quien intenta rebelarse. También en este caso se estigmatiza y se condena el supuesto comportamiento de Senseba. Para incitar al león a matar a Senseba se recurre incluso a las metáforas conceptuales:

et el enemigo, cuyo daño es temido, non ha otra melezina sinon en lo matar (p. 153).

El enemigo es visto de esta manera como un mal que hay que extirpar, y la medicina para la cura sólo puede ser la muerte.

Decididamente irónicas son las palabras de Dimna cuando se dirige a Senseba para transmitirle la duda sobre la lealtad que el rey alberga hacia él:

Así es, enpero non es por mí, et tú sabes qué verdat te devo dezir, et qué fe et qué amor ha entre nos, et qué promisión te fiz quando me enbió el león a ti. Et yo non puedo estar que te non guarde, et que lealmente non te conseje, et que te non descubra lo que sope de las cosas, porque temo que morrás (pp. 154-55).

La promesa de lealtad, el afecto declarado solemnemente, no son más que inversiones semánticas, aunque no inmediatamente descodificables por el receptor del mensaje, pero sí por el lector, que es capaz de captar en tales declaraciones toda la falsedad e ironía del caso. La ironía, como se ve, no es utilizada sólo para proponer situaciones cómicas y divertidas, sino para dramatizar ciertas circunstancias. El caso de Dimna no es sólo indicativo de todo esto, sino que sirve además para caracterizar al personaje como «falso» y «mentiroso» (tal y como se sugiere en el marco dialogado), un personaje que con las palabras consigue engañar a todos y que vuelve a recurrir a la ironía en varias ocasiones en el capítulo IV. Una de las más evidentes se encuentra al principio del capítulo, cuando el león confiesa a la madre que se ha arrepentido del acto cometido, y de haber matado al toro. La madre, por su parte, sabe que el responsable de lo ocurrido es sólo Dimna. Después de que la madre haya hablado con el hijo, encuentra a Dimna:

Et pues que amanesció, enbió el león por los mejores de su mesnada, et fueron y presentes; et enbió por su madre, et vino y. Desí mandó llamar a Digna, et dixiérongelo. Desí abaxó el león la cabeça con vergüença de la muerte de Senseba. Quando esto vio Digna, fue cierto de morir, et dixo a uno de los que estavan cerca dél: —¿Por qué está el león triste et cuidando? ¿Acaesció alguna cosa que le fizo tristecer por que vos ovo de ayuntar? Dixo la madre del león: —Esto que tú vees estar al león triste et cuidadoso non es sinon porque te ha dexado sano et salvo fasta oy, faziéndole tú engaño et enridándole con tu mestura et con tu falsedad para matar a Senseba.

Dixo Digna: —Tengo que es verdad lo que dizes, que el que se trabaja en buscar bien mas aína le viene el mal que a otri, et non pertenesce[n] al rey nin a sus mesnadas sinon los malos. Ca dizen que quien faze vida con los malos et non faz sus obras non estuerçe de su maldat por se aguardar; ca non gualardona bien por el bien sinon Dios solo. Et por ende se apartan los religiosos en los montes, et se dexan de bevir con los omnes, et de hablar con ellos, et aman más de fazer las obras de Dios que las de los omnes. Mas la lealtança et el amor que yo avía al rey me le fizieron descubrir la falsedat del que le quería fazer traición et quería saltar en él (pp. 182-83).

Dimna es consciente de no tener razón, pero a pesar de ello intenta dar a entender en todo momento que es ajeno a los hechos. Es entonces cuando recurre a la ironía bajo forma de sorpresa, casi como si no supiese por qué el león está triste o por qué la madre lo está acusando públicamente. La frontera con la paradoja, como puede notarse, es extremadamente débil. En este caso el efecto que se logra en el lector no es el de la comicidad o la risa, sino el de la sonrisa irónica.

El arma de la ironía, ya que de eso se trata, es utilizada de nuevo para responder a la madre. Con un tipo concreto de mención ecoica (Sperber e Wilson 1993) Dimna evita utilizar los enunciados que hacen referencia a la realidad de los hechos, pero alude a ellos para transmitir la distancia que ha adoptado respecto a ellos. Al afirmar que ha obrado para intentar hacer el bien y que a cambio ha recibido perjuicio, Dimna da la razón a la madre del león, aunque de hecho invierte la situación a su favor. En este caso específico no se obtienen efectos cómicos, sino irónicos. Se trata de efectos que hacen de Dimna el ejemplo de lo que Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* definía como *eíron*, esto es, el disimulador.¹⁷ El lector, a través del modo de actuar y de hablar de Dimna, consigue hacerse un cuadro muy claro y detallado de cómo y quién es el consejero malvado y falso, y cómo su locuacidad puede ser negativa si se emplea con maldad.

¿Qué puede deducirse de este análisis? Sin duda alguna que en el *Calila e Dimna* lo cómico está presente a lo largo de toda la obra y que, sin duda alguna, forma parte de la misma idea de la obra, de su construcción y de la técnica con la que el autor la ha construido. En este sentido la comicidad es un elemento funcional tanto de la necesidad de enseñar divirtiendo —objetivo fundamental del libro—, como de la necesidad de orientar el mensaje de la obra. En realidad parece que es posible agrupar los personajes del *Calila* en dos principales tipologías: los positivos y los negativos, los que se hacen depositarios del orden del mundo y los que, por el contrario, generan el caos. Parece que de alguna manera los personajes cómicos de los cuentos produzcan el caos, demostrando así que un comportamiento subversivo da lugar a alteraciones y desequilibrios en un mundo que se desea ordenado. Lo cómico es enfocado al servicio de la enseñanza y la educación, como paradigma.

¿Era también así en el texto árabe del cual deriva el castellano? Para responder a esta pregunta habría que confrontar los dos textos, tarea que por razones obvias deberá realizarse en otro momento. Baste aquí observar que la *vis* cómica, originariamente presente en el texto indio, se ha modificado en el tiempo y en el espacio, adaptándose a las diversas circunstancias de recepción del texto. No hay duda de que quien ha traducido el texto del árabe ha conseguido de algún modo captar ciertos matices y frases

17. Aristóteles (1986: 1108a, 19-22).

ingeniosas que ha conservado intactos en el texto castellano de llegada, así como ha sentido la necesidad de modificar el texto con el fin de que mejorara la comprensión de ocurrencias cómicas concretas. Todo ello sin contar que existe en el *Calila* una *vis* cómica que en cierta medida es fácilmente perceptible gracias a elementos comunes a esa comicidad que la comedia latina y medio-latina han transmitido a la cultura occidental.

3. Bibliografía

- ARISTOTELE (1986), *Etica Nicomachea*, trad. di Marcello Zanotto, Milano, Rizzoli.
- BACHMANN, Michael P. (2005), «È esistita un'ars ridendi' nel Medioevo?», en *Il riso. «Homo risibilis»*. *Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali (Siena, 2-4- ottobre 2002)*. *Atti delle I Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo*, a cura di F. Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 66-75.
- BANFI, Emanuele (1995), «Il linguaggio comico: tra pragmatica e strategie linguistiche», en *Sei lezioni sul linguaggio comico*, a cura di Emanuele Banfi, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche - Università di Trento, pp. 17-69.
- BERTINI, Ferruccio (1984), «La commedia latina del XII secolo», en *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del III Convegno di Studio (Viterbo, 26-28 maggio 1978)*, Viterbo, Agnesotti Editore, pp. 63-80.
- CECCARELLI, Fabio (1988), *Sorriso e riso*, Torino, Einaudi.
- CURTIUS, Ernst Robert (1992), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia.
- DURÁN BARCELÓ, Javier (2000), «Poética y retórica de lo risible en el *Calila e Dimna* alfonsino», en *Estudios de Filología y Retórica en Homenaje a Luisa López Grigera*, edición coordinada por E. Artaza, J. Durán, C. Isasi, J. Lawand, V. Pineda y F. Plata, Bilbao, Universidad de Deusto, pp. 191-202.
- FERRONI, Giulio (1974), *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni.
- LACARRA, María Jesús (1998), «'De la disciplina en el reír': santos y diablos ante la risa», en *Pensamiento Medieval Hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, José María Rábanos (coordinador), Madrid, CSIC-Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León - Diputación de Zamora, vol. I, pp. 377-91.
- LALOMIA, Gaetano (2010), «Las palabras 'mintrosas' de *Dimna*», en *Ogigia*, 8, pp. 71-83.
- LE GOFF, Jacques (2006), *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- LODOLO, Gabriella (1984), «La tipologia femminile nella commedia elegiaca del sec. XII», en *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del III Convegno di Studio (Viterbo, 26-28 maggio 1978)*, Viterbo, Agnesotti Editore, pp. 81-100.
- MÉNARD, Philippe (1969), *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz.
- _____ (1990), «Le rire et le sourire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Essai de problématique», en *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Actes du colloque international des 17, 18 et 19 novembre 1988*, textes recueillis par Thérèse Bouché et Hélène Charpentier, Boredeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 7-30.
- MENEGALDO, Silvère (2005), *Le jongleur dans la littérature narrative des XIIIe et XIIIe siècles. Du personnage au masque*, Paris, Honoré Champion.

- PLESSNER, Helmut (2000), *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, a cura di Vallori Rasini, Bompiani, Milano.
- PROPP, Vladimir (1998), *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, a cura di Giampaolo Gandolfo, Torino, Einaudi.
- SCHOENTJES, Pierre (2001), *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra.
- SCUDERI, Attilio (2003), *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sascia e la tradizione del romanzo*, Lecce, Edizioni Milella.
- SPERBER, Dan - WILSON, Deirdre (1993), *La pertinenza*, Milano, Anabasi.
- VERDON, Jean (2001), *Rire au Moyen Âge*, Saint-Amand-Montrond, Perrin.

LALOMIA, Gaetano, «'... por juglaría a los discípulos et a los niños': risa, comicidad e ironía en el *Calila e Dimna*», *Memorabilia* 13 (2011), pp. 217-230.

RESUMEN

A través del análisis de las varias situaciones cómicas en las cuales se da a evidenciar la inadecuación del papel social, y através del uso de la ironía se intenta analizar como funciona el cómico en el *Calila y Dimna*. El resultado es que lo cómico forma parte de la misma idea con la que ha sido realizada la obra, y no es nada más que una técnica narrativa que pretende enfocar uno de los objetivos del libro, es decir enseñar divirtiendo.

PALABRAS CLAVE: comicidad, risa, enseñar divirtiendo, ironía, moral cómica.

ABSTRACT

Through the analysis of various comic situations in which the inadequacy of the social role is highlighted, and through the use of irony the article tries to analyse how comedy works in *Calila y Dimna*. The outcome shows that the basic and founding idea of the literary work is comic in itself and it is only a narrative technique which fulfils one of the book's aim, i.e. teaching through amusement.

KEYWORDS: Comedy, Laughter, Teaching through Amusement, Irony, Comic Moral.

