

## El *Corbacho* o el arte de la representación del Bajomedievo

Rebeca Sanmartín Bastida  
University of Manchester

A Michael Camille, in memoriam

### 1

El análisis de las estrategias discursivas del *Arcipreste de Talavera* o, como popularmente es llamado, del *Corbacho*, puede conducir al descubrimiento de una inquietante teatralidad textual (Sanmartín Bastida). La performatividad implícita en su modo de *écriture* prueba que podemos habernos equivocado en leer el texto del Arcipreste como un tratado realista, identificando su acumulación de objetos y palabras cotidianas con ese *effet du réel* que tanto se esforzó en lograr la novela del siglo XIX. Fue precisamente por esas fechas cuando se hicieron las primeras críticas académicas a esta obra, que, como demuestran las palabras de Menéndez Pelayo (I, 177-79; cf. Brown 100n29), se movieron en esta línea. El texto se leyó entonces como una transcripción directa de la realidad diaria del siglo XV, lectura que se ha extendido durante muchos años, siguiendo una común manera de entender los textos literarios (véase R. Howard Bloch 99-100).<sup>1</sup> Frente a esta comprensión del *Corbacho* (y especialmente de sus *exempla*), este artículo se propone focalizar su materialidad y maneras, no tanto desde sus instrumentos retóricos –de los que hace abundante gala, siguiendo las reglas de los manuales de predicación–, sino desde su modo de disponer planos, perspectivas y secuencias materiales.

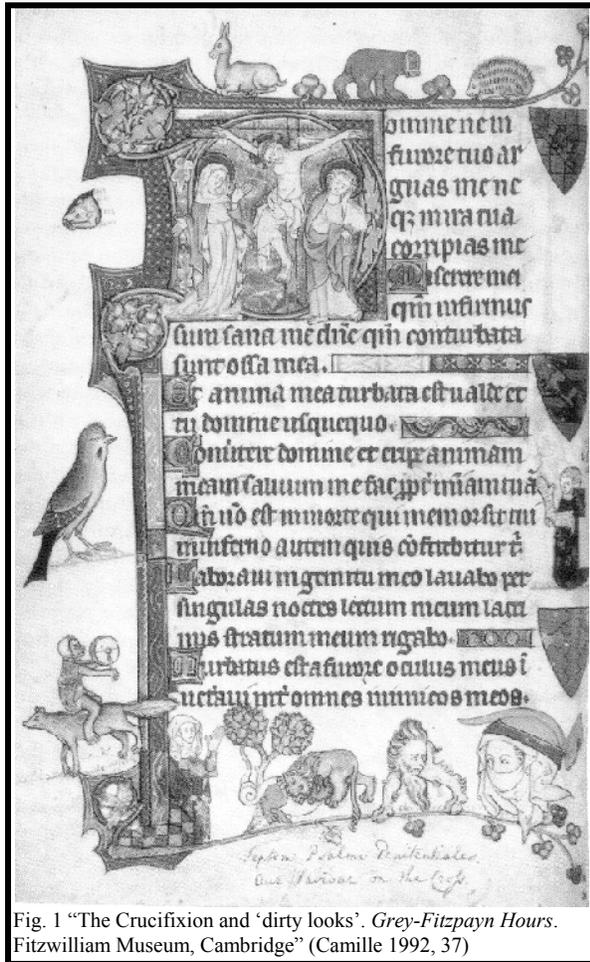
La analogía entre la escritura y la puesta en escena resulta especialmente productiva por todas las significaciones que pone de relieve, como he intentado mostrar en mi libro sobre el Arcipreste. En este caso concreto, las estrategias de representación que me interesan del texto de Martínez de Toledo son aquellas que se sitúan en paralelo con el arte de su época, es decir, las similitudes entre el Gótico tardío y la perspectiva escritural del *Corbacho*. El *Arcipreste de Talavera* no posee solamente cualidades de dramatización, ritualización o performatividad que lo oponen a un tipo de narratividad lineal, sino que también refleja en su manera de composición ese sentido cambiante e híbrido del ser que defiende la estética gótica. Además, la lectura de su condición grotesca permite alcanzar un nuevo entendimiento de sus maneras compositivas, que sustituirá a una comprensión realista del texto.

Las estrategias discursivas que emplea Martínez de Toledo permiten así establecer una reveladora comparación entre la puesta en escena de la escritura del *Corbacho* y la que se observa en el Gótico tardío. La pintura, escultura y arquitectura góticas anuncian una concepción del espacio similar a la del nuestro texto. Heinrich Wölfflin defendió la opinión de que “there is no such thing as objective vision, and that form and colour are always apprehended differently according to temperament” (1). Se trata de descubrir la mirada propia de cada época, el temperamento y la unicidad que la constituye y la otorga una coherencia, siempre conscientes del peligro de las etiquetas. Para buscar esta visión conjunta de la época del Arcipreste, describiré analogías intrínsecas entre fenómenos en principio dispares (véase Panofsky 1-2).

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, Dámaso Alonso (134), uno de los mejores críticos de su texto, encuentra en el tratado todos los posibles ruidos que se darían en una casa española a mediados del siglo XV.

## 2



El *Arcipreste de Talavera* muestra un espacio dominado por la mirada de un espectador. Según he tratado de demostrar en mi libro, es la mirada del Otro la que descubre los engaños, las trampas, los apartes, la gestualidad y la corporalidad que satura nuestro texto. Como sobre un estrado, los personajes que danzan por las páginas de este compendio o tratado del siglo XV realizan una serie de gestos con sus cuerpos que permiten al receptor descodificar sus intenciones. En una cultura dominada por la vista y el oído (Burke 2), una serie de signos descifrables convencen al lector de la intencionalidad de cada actor. El pasaje dedicado a los begardos es especialmente iluminador en este sentido: al Arcipreste le basta enumerar sus gestos para desenmascarar su función diaria (*Corbacho* 258-64).<sup>2</sup> Se trata de eso que Moshe Barasch, para explicar la codificación del movimiento en las pinturas de Giotto, llamó gestos convencionales: en el *Corbacho*, los begardos tienen “las rodillas fíncadas en tierra e las manos e los ojos al cielo, los pechos de reziio firiendo con muchos sospiros, lágrimas e gemidos” (*Corbacho* 259).<sup>3</sup> El espectador entiende entonces que pretenden aparentar santidad.

Pero lo interesante de esta representación es cómo, sobre su metafórico estrado, los personajes del *Corbacho* convierten el espacio en un lugar táctil donde las cosas, los objetos y los cuerpos adquieren dimensiones y volúmenes. La mirada que se proyecta sobre ellos es la de un espectador que se sitúa a poca distancia, sentado sobre la platea, incapaz de percibir (como sobre la escena) el panorama último, la visión total; por el contrario, capta cada personaje u objeto en una sucesión de partes. Es decir, como una serialización de gestos realizados por diferentes miembros, cuerpos evocados en fragmentos. El Arcipreste o predicador, mientras ensarta palabras, evoca el sentido del tacto de sus oyentes y espectadores, subrayando la corporalidad de los personajes que pone en escena. Lo interesante es que sus proporciones aparecen distorsionadas porque nos falta, como receptores, la perspectiva.

Nuestra mirada recoge así una *realidad* fragmentada, como producida por diferentes luces que iluminan sobre el estrado a los protagonistas, disolviendo esa perspectiva única que sólo

<sup>2</sup> A partir de ahora cito como *Corbacho* la edición de la obra que aparece bajo el epígrafe Martínez de Toledo en la bibliografía.

<sup>3</sup> Barasch explica en su libro el uso de gestos codificados o convencionales en las pinturas de Giotto. Por ejemplo, la mano sobre el hombro significa expulsión, las dos manos juntas, una oración, etc.

alcanza la distancia. Utilizando la terminología de Bryson en su crítica al arte pictórico, nuestra mirada o *gaze* se transforma en *glance* bajo la advocación del Arcipreste:

all it [the Glance] knows is dispersal —the disjointed rhythm of the retinal field; yet it is rhythm which painting of the Gaze seeks to bracket out. Against the Gaze, the Glance proposes desire, proposes the body, in the *durée* of its practical activity. (Bryson 122)<sup>4</sup>

Si, como propone F. S. Pickering (67), existe también una puesta en escena o *staginess* en el arte, se podría comparar esta mirada del *Arcipreste de Talavera* con la que expone el arte Gótico tardío. Habría que distinguir entonces entre la mirada del espectador, *gaze* que alcanza más lejanía que la del predicador y sus caracteres, y la de éstos, condicionada firmemente por el espacio y el tiempo que los rodea. La mirada del espectador ejerce, en esta dinámica, más control sobre los otros, al lograr dominar mejor el espacio. Pero se transformará en *glance* cuando se sumerja en las representaciones que proyecta el Arcipreste, donde las formas se dispersan.

El espectador entonces se deja contagiar por este *glance* del predicador, que hace desfilar con sus palabras un grupo de cuerpos grotescos, casi muñequiles. Lo grotesco además, proporciona, como diría Harpham, “a model for a kind of argument that takes the exceptional or marginal, rather than the merely conventional, as the type” (22). Como en algunos relieves de catedrales góticas, la detallada caracterización de cuerpos y cabezas pertenecerá a los objetivos de sus dardos sardónicos, y al final, el predicador “associate individuality not with those in power but with the powerless” (Camille 1996, 165):<sup>5</sup>

son como ombres crespos o bermejos, o canudos en moçedad; que tienen la cabeça redonda o luenga, muchas rúas en la frunte, o remolinos o grandes entradas en ellas; çe juntos, romos, camusos, o grandes narizes e luengas, o delgadas o agudas; ojos fondos, chicos, las pestañas apartadas, los ojos bermejos e pintados; la boca grande, ceçoso, tartamudo, los dientes afelgados o dentudos; la barva partida, la cara redonda e ancha; las orejas grandes e colgadas, las quixadas grandes e salidas afuera, moço de barvas; el cuello gordo e corto; tuerto del todo o visco del un ojo, o de amos señalado; lisiado, las espaldas anchas, corcobado, gibado de amas partes o de una non más; el cuerpo peloso e todo velloso o sin pelos, todo liso; las ancas salidas afuera, las piernas tuertas, las manos e pies galindos [...] (*Corbacho* 211)

La mirada hacia el cuerpo del Arcipreste se muestra, así, selectiva. Las partes que ilumina sobre su tablado son vistas de una manera deforme. Los cuerpos se transforman en fragmentos grotescos, donde se otorga un notable espacio al detalle escatológico (véase *Corbacho* 118-19 & 188, cuando la mujer derrama leche de su pecho sobre los ojos del marido o corta la lengua y el pene de éste).<sup>6</sup> En la presentación corpórea del cuadro domina entonces la sensación de caos, de

<sup>4</sup> Para una más detallada explicación de estos conceptos, véase Bryson 87-131.

<sup>5</sup> “The faces of the monstrous masses have their place on the cathedral, individualized alongside the more abstracted effigies of saints and kings” (Camille 1996, 165). Podríamos relacionar también estos rostros definidamente descritos con las *Gryllas*, de origen grecorromano, que se vuelven vivos retratos en El Bosco (véase Baltrušaitis 53).

<sup>6</sup> Todos ellos (el pene, la lengua, el pecho) son elementos característicamente focalizados en el cuerpo grotesco (véase Bajtin 285).

lo informe y de lo monstruoso, lejos de cualquier comprensión realista. Estos pilares de su visión estética pueblan la escena con lo excesivo y lo profuso, con lo incontrolado o desmesurado. Lo grotesco organiza el espacio llenándolo con proliferación de formas que destacan en la proximidad y que se oponen a la visión armónica de lejos, introducida en el Renacimiento. Los cuerpos se abren a la contradicción y a la paradoja, invitando al desorden, heterogeneidad marcada por un carácter inmediato, material y físico.

El Arcipreste se inserta así en una tradición artística crucial para entender la visión gótica de la naturaleza: de lo monstruoso, inextricablemente unido con lo humano. El Gótico rompe con la unicidad de las especies para introducir una proliferación de bestiarios con criaturas deformes y grotescas (Baltrušaitis 9). En una edad que creía en el horror de la carne, el cuerpo híbrido prolifera, dando forma en esculturas e iluminaciones a bestias ambiguas, medio-humanas (Camille 1996, 149 y 151).<sup>7</sup> Lo grotesco, por su parte, proporciona, como diría Harpham, “a model for a kind of argument that takes the exceptional or marginal, rather than the merely conventional, as the type” (22).

En los cuerpos del *Corbacho* lo animal y lo humano se mezclan y predomina la estética de lo feo, la cual, como recuerda Goldberg (1978-79), tiene un mensaje moral más complejo y ambivalente que la belleza. Desde la mirada peyorativa (aunque seducida) que lanza a sus personajes, el predicador sugiere descripciones de arriba a abajo, donde los términos clasificadores suelen tener una naturaleza descendente, como expresando el proceso de degradación implícito en el cuerpo joven. Precisamente, una característica de lo grotesco será ésta, presentar realidades opuestas en contacto en unidad conjunta (Harpham 14), es decir, “la niña infanta, que non es en reputación del mundo por la malicia que suple a su hedat, e la vieja que está ya fuera del mundo, digna de ser quemada viva” (*Corbacho* 63). Parafraseando a Barthes, para el Arcipreste el cuerpo comienza a existir donde está la repugnancia (192).

Non la han visto desnuda como yo el otro día en el baño: más negra es que un diablo; flaca que non paresçe sinon a la muerte; sus cabellos negros como la pez [...]; la cabeça gruesa, el cuello gordo e corto como de toro; los pechos todos huesos, las tetas luengas como de cabra; toda uniza, equal, non tiene facçión de cuerpo; las piernas, muy delgadas, paresçen de çiguena; los pies tiene galindos. De gargajos nos fartó la suzia, vil, podrida el otro día en el baño; asco nos tomó a las que aí estávamos, que rendir nos cuidó fazer a las más de nosotras. (*Corbacho* 161)<sup>8</sup>

Las mujeres se mezclan así con hombres ‘cojos como mancos e tuertos e gibados, non los olvidan por negros, suzios, cautivos, que en verlos es asco e abominación’ (*Corbacho* 104), y aceptan al amante ‘feo o desdonado, puerco, gordo e dormidor’ (224). En el lienzo de la escena no queda espacio para la belleza estética. Los sinónimos de lo feo, que se identifica con la bajeza moral, se repiten a lo largo del texto, y ningún cuerpo observado por el Arcipreste es hermoso, exceptuando a los hombres sanguíneos y a la Fortuna, pero ésta termina con ese

<sup>7</sup> Para una explicación completa de los orígenes y los propósitos de estos cuerpos irreales, véase el estudio de Baltrušaitis sobre la Edad Media fantástica, en el que presta especial atención a las misteriosas figuras de El Bosco. El análisis de Bynum (1997) sobre lo monstruoso es también muy revelador, aunque no se centra en la Baja Edad Media.

<sup>8</sup> El escupir cuando se ve la fealdad de un cuerpo desnudo en el baño (es decir, por asco) aparece también en el *exemplum* 44 de *El Conde Lucanor* (Juan Manuel 230).

despedazamiento corporal que domina la imagen grotesca (Bajtín 175).<sup>9</sup> No se respetan entonces las propiedades de lo alto y lo bajo, las jerarquías se mezclan como en lo grotesco, como en el arte de los márgenes (Harpham 10; Camille 1992).

Los personajes del Arcipreste pertenecen al mismo mundo que esos cuerpos distorsionados, carnavalescos e invertidos a los que Camille considera como los más liberados en el arte Gótico (1996, 151).<sup>10</sup> Al igual que en las pinturas y esculturas medievales, los miembros fragmentados y articulados, atormentados sádicamente, aparecen una vez y otra en la primera parte del tratado de Martínez de Toledo, cuando describe los efectos físicamente degradantes del amor. El predicador hace plástico ese cuerpo masculino desgastado y debilitado:

El cuerpo luxuriando padesçe en todos sus naturales çinco sentidos: primeramente face la vista perder, e mengua el olor de las narizes natural, quel ombre apenas huele como solía; el gusto de la boca pierde e aun el comer del todo; casi el oír fallece que parésçele como que oye abejones en el oreja; las manos e todo el cuerpo pierden todo su exerçio que tenían e comiençan de temblar. (*Corbacho* 73)<sup>11</sup>

Según Camille, la Baja Edad Media concibió el cuerpo como un teatro de tormentos, y España proveyó una plétora de ejemplos de este tipo de representación. Los pintores españoles del llamado *International Gothic Style* se hicieron especialistas en un dramatismo de carácter patético y se dedicaron a la evocación de ricas texturas y de brillantes superficies de la carne “as it was torn from bone and the lining of skin as it was ripped away by grinning, grotesque executioners” (Camille 1996, 159). Un buen ejemplo de esto es el *Martirio de San Jorge* de Andreu Marçal de Sax, una pintura del santo en la que éste es salvajemente torturado. Su cuerpo se transforma entonces en un lugar de identificación para todos aquéllos que se encuentran enfermos, en el caso de los descritos por el Arcipreste, para los que están enfermos de lujuria.<sup>12</sup> El cuerpo humano se encuentra así, en el arte y en la literatura gótica, consumido por un dolor terrible. Mientras que el cuerpo sexual desnudo es asignado a los márgenes de los manuscritos o de los discursos, el desnudo y atormentado, como el de Cristo y los santos, es colocado en el centro del escenario (Camille 1996, 160). Según Bynum, esta actitud medieval de exhibir la decadencia de la carne no es tanto una huida del cuerpo sino una inmersión en el mismo (1999, 251).

La distorsión y el hibridismo alejan esta representación corpórea de una comprensión realista. Pero, a la vez, el arte simbólico de la temprana Edad Media ha desaparecido, y las cosas han empezado a adquirir una materialidad densa.<sup>13</sup> Ahora seres y objetos serán descritos con una

<sup>9</sup> San Vicente Ferrer es un buen precedente de esta insistente identificación de la fealdad y la bestialidad corporal con el pecado (véase Cátedra 1994, 314, 367, 447, 509, 531, 583 & 587).

<sup>10</sup> “The most liberated bodies in Gothic art are not those that enact the repeated typologies of sacred history or stand imprisoned in their cathedral niches, but these far more complex and ambiguous bodies at the margins”.

<sup>11</sup> Martínez de Toledo amplifica aquí los argumentos de Andreas Capellanus (305). Se puede comparar esta descripción del cuerpo debilitado con la que hace otro predicador, Pedro Marín, basándose en un texto de Inocencio III (Cátedra 1990, 95). Más adelante, el Arcipreste insistirá: “Amor e luxuria traen muchas enfermedades e abrevian la vida a los ombres e fâzenlos antes de tiempo envejeçer e encanesçer, los miembros temblar, e como ya de alto dixe, los çinco sentidos alterar e alguno dellos en todo o en parte perder” (*Corbacho* 98).

<sup>12</sup> Sobre el tratamiento médico del cuerpo en el *Corbacho* y los propósitos misóginos asociados al mismo, véase Solomon.

<sup>13</sup> Al final de la Edad Media, a partir del siglo XIV, las cosas, según Philippe Ariès, abandonan el mundo abstracto

cuidadosa atención al detalle, a los adornos o a las ropas, como si tratase de *atrezos* de escena, de un lienzo de contenidos definidos.<sup>14</sup> Un episodio que ilustra claramente este aspecto es el de la disputa de Pobreza y Fortuna. Michael Gerli subraya la cualidad pictórica de la descripción que hace el Arcipreste de la Fortuna, a la cual, en línea con las comparaciones que vengo estableciendo, considera una “figure recalling the richly adorned, late Gothic, *International Style* of painting (Broederlam, the Limbourg Brothers, etc.)” (260-61). Ciertamente, la concreción con que se dibuja esta figura contrasta con la abstracción de su fuente boccacciana.

Precisamente porque sabemos que esta presentación del cuerpo de las combatientes del Arcipreste parte del *De casibus virorum* de Boccaccio, resulta en especial llamativa la complacencia en la escritura del cuerpo degradado, la confrontación plástica de tintes feístas, que no se da en su modelo. La Pobreza se llena de dinamismo en su configuración grotesca, un dinamismo lejano de la más estática y simbólica figura del italiano. Aunque la mirada del Arcipreste se distancie y cultive la exageración, adquiere más individualidad que la de Boccaccio.<sup>15</sup> Esta especie de mujer salvaje expresa muy bien el carácter de la pintura talaveriana, tendente a la caricatura. Ahí está la Pobreza,

muy triste e como trabajada, pensativa e muy dolorida e muy flaca, en solos los huesos e la pelleja, negra, fea, magra e llena toda de sarna; los ojos somidos, los dientes regañando, su sarna rascando, la pelleja cortida e arrugada, muy espantable e fiera. (*Corbacho* 277)

La acumulación de la mirada escudriñadora (esparcida durante el tratado pero especialmente abundante en los *exempla*) produce una impresión de escena saturada, coherente con esa tactilidad y cercanía que adquiere el espectador. Camille considera esta saturación del espacio con imágenes como una característica del arte Gótico (1996, 13). De hecho, se puede confrontar la visión unificadora del arte posterior al Medievo, que otorga un orden al espacio y produce un efecto visual amplio, gracias a la distancia otorgada al espectador (véase Wölfflin 23), con la mirada de cerca del Gótico, que presta atención a las texturas y se detiene en los mil detalles que proliferan en la escena-lienzo, como se ve en la Escuela Flamenca, las pinturas de Jerónimo el Bosco o de Peter Bruegel el Viejo.

Lo interesante es que cuando los pequeños detalles adquieren autonomía, esta proliferación de fragmentos puede dislocar la composición y darle una naturaleza grotesca. Ya hemos visto sus efectos en los personajes del Arcipreste. Pero esta fragmentación implica, además de una mirada estética, una concepción metafísica: Camille señala cómo la fragmentación de la representación “is a crucial aspect of the Gothic artist’s attitude to nature, since it suggests the composite construction of a new world out of particular fragments rather than any attempt to see it as a totality” (1996, 147). Se trata de esa realidad articulada con la que un arte táctil expresa su concepción del mundo (cf. Wölfflin 15).<sup>16</sup> Como Panofsky defiende en su discusión sobre la

---

de los símbolos. “Chacune a pris une pesanteur nouvelle, gage d’autonomie” (Ariès 135). Su percepción como objetos existentes en la realidad dependerá de la relación del espectador con la reproducción artística, de un ilusionismo presente a partir de entonces.

<sup>14</sup> Lucero Ontiveros ha señalado, en este sentido, los rasgos pictóricos que posee el tratado (35).

<sup>15</sup> Gerli afirma que los caracteres del Arcipreste convierten las figuras del italiano en “living beings closely related to the author’s and his readers’ immediate experience” (261).

<sup>16</sup> No obstante, aunque hago uso de sus términos formales, debo aclarar que no sigo la teoría de Wölfflin, ya que él atribuye una naturaleza táctil al arte clásico lineal, al que opone el no-lineal Barroco. En este artículo, yo atribuyo

arquitectura de la época, el arte Gótico tardío permitió e incluso se deleitó en “flowing transitions and interpenetration” y tendió a desafiar las reglas de las correlaciones (50). La fragmentación a menudo contradictoria del Gótico no se queda en la disolución del significado sino que lleva a una fusión final, a una visión coherente y articulada del universo similar a la del escolasticismo, que cultiva la división y la multiplicación jerárquica de los elementos.<sup>17</sup> La fragmentación podrá ser así resuelta en el ojo del espectador, que justificará las interpretaciones múltiples y mutuamente exclusivas de lo grotesco a través de un principio unificador, que está oculto aunque se siente imperfectamente.<sup>18</sup>

El espacio en la literatura gótica es percibido, al igual que en el arte, de manera paradójica; y como lo grotesco, la paradoja se constituye en una forma de volver el lenguaje contra sí mismo, mediante la aserción de los dos términos de una contradicción (Harpham 19-20). Esta cambiante aprehensión formalista del mundo desequilibra el sentido del ser, que necesita de ese reflejo estable suministrado por la imagen del espejo, abundante en textos, pinturas y tapices góticos (véase *La Dame à la licorne*).<sup>19</sup> Como ya señalé en mi libro, una representación especular funciona a través del texto del Arcipreste (las mujeres repitiendo las maldiciones del predicador; las mujeres imitando la voz de las otras como el predicador, etc.; Sanmartín Bastida 21), de modo que los diferentes elementos del tratado se mezclan, imitándose e intercambiándose los puestos entre ellos. El Arcipreste invita a observar en la realidad diaria aquello que dice en su texto (“que parece que lo ve cuando lo escribe”: *Corbacho* 143), pero él mismo se convierte en el principal elemento denunciador del simulacro: el que acaba realizando lo mismo que critica (Brown).

La tendencia visual característica del final del Medievo, según Huizinga (248), acabó proyectando imágenes a través de imágenes, espejos que miran a espejos. Es el predicador / Arcipreste el que hila esta madeja de fragmentos para crear el mundo simétrico, invertido e ilusorio de la realidad gótica. Un mundo que puede ser vuelto del revés, donde es el ojo del lector el que tiene que encontrar el sentido a las muchas contradicciones en las que cae el Arcipreste. Una estrategia escritural de la paradoja a través de la que, como ya intenté mostrar en mi libro, el predicador avanza mostrando un placer sorprendente en la actividad, metamorfoseándose sobre la escena, garantizando su libertad creadora sobre el lienzo.<sup>20</sup>

La analogía entre los *exempla* del Arcipreste y los márgenes de los manuscritos que estudió Michael Camille (1992) es también, como señalé en mi libro, sumamente útil para esta comprensión del Gótico. El arte de los márgenes moderniza y problematiza la autoridad del texto, y esto es lo que hacen precisamente los *exempla* del predicador. Pero, como los márgenes, estas pequeñas historias se transformarán en el territorio de la transgresión, donde fluirán esos tres elementos sujetos en el discurso central: la palabra, la mujer y la carne. No hay que olvidar

tactilidad al arte Gótico, pero sin hacer referencia a lo lineal: lo que me interesa es la mirada, no el arte compositivo del autor.

<sup>17</sup> Panofsky compara la articulación sistemática que introduce la llegada del escolasticismo con la disposición de la arquitectura gótica (32-35). Martínez de Toledo, por su parte, se siente impelido, como tantos predicadores, a hacer explícito el orden y la lógica de su pensamiento (véase Panofsky 34).

<sup>18</sup> Véase Harpham (14): “It is our interpretation of the form that matters, the degree to which we perceive the principle of unity that binds together the antagonistic parts. The perception of the grotesque is never a fixed or stable thing, but always a process, a progression”.

<sup>19</sup> Véase Camille 1996, 172-73. Camille considera que las más refinadas expresiones del arte gótico están en ese autoreflejo del propio ser, como *La Dame à la Licorne*.

<sup>20</sup> Se pueden recordar aquí las palabras de Elias Canetti (357-58), cuando se refiere al escritor como garantía y defensa de la posibilidad de metamorfosis.

que las mujeres se asociaban a los peligros del exceso, con el hablar demasiado y poco correctamente, con los artificios de la representación, de las ropas de moda y los cosméticos (Camille 1992, 53).<sup>21</sup>

El centro del sermón y sus *exempla* denuncian mutuamente la inconsistencia de sus discursos, se desestabilizan en una función recíproca (Sanmartín Bastida 75). De hecho, y siguiendo la comparación mencionada, Harpham señala cómo los márgenes de los códices pasan de aumentar la piedad de los manuscritos, sin subvertir el mensaje escrito, a convertirse en potenciales rivales del mensaje central con el advenimiento de las figuras humano-animales, que hemos visto es un producto del Gótico (34-35). Al final, el margen y el centro (palabra del predicador y sus *exempla*) se hacen en nuestro texto mutuamente leíbles y reconocibles, como en el Gótico, hasta el punto de que el centro del sermón puede transformarse en margen de los *exempla*. El hecho de que se dé esta posibilidad (reforzada por la longitud que se dedica a estos últimos) permite que las imágenes se rompan, que asuman funciones dobles o incongruentes, que todo se arroje a la duda. Buscando la unidad entre margen y centro, el espectador debe pasar por lo grotesco (Harpham 38), mostrando cómo en el Gótico y en el tratado medieval, la ironía y el humor estaban incluidos en una visión del mundo.

En el *Corbacho* hallamos esa dispersión de elementos que es central en El Bosco, en la literatura oral. Desde lo grotesco, nada está fuera del marco, todo se hace centro desde cierto punto de vista: lo grotesco se convierte en texto corrupto o fragmentado en busca de un principio unificador, que denuncia, a través del esfuerzo descodificador del receptor, la fuerza de cierto hábito convencional de lectura. La reconciliación de elementos aparentemente incompatibles se transforma en el principio clave para entender este texto (Harpham 43-45).

Al final, como en el arte Gótico, en el libro del Arcipreste los contrarios se fusionan (lo humano y lo animal, lo alto y lo bajo, la oralidad y la escritura). El discurso sagrado se mezcla con las blasfemias de las mujeres; las oraciones del predicador con las lágrimas fingidas de los begardos. Y lo alto y lo bajo, lo sagrado y lo profano se turnan los puestos centrales y periféricos, como en lo grotesco, cuando, como dice Harpham, los márgenes acaban “swapping places with the center” (47).

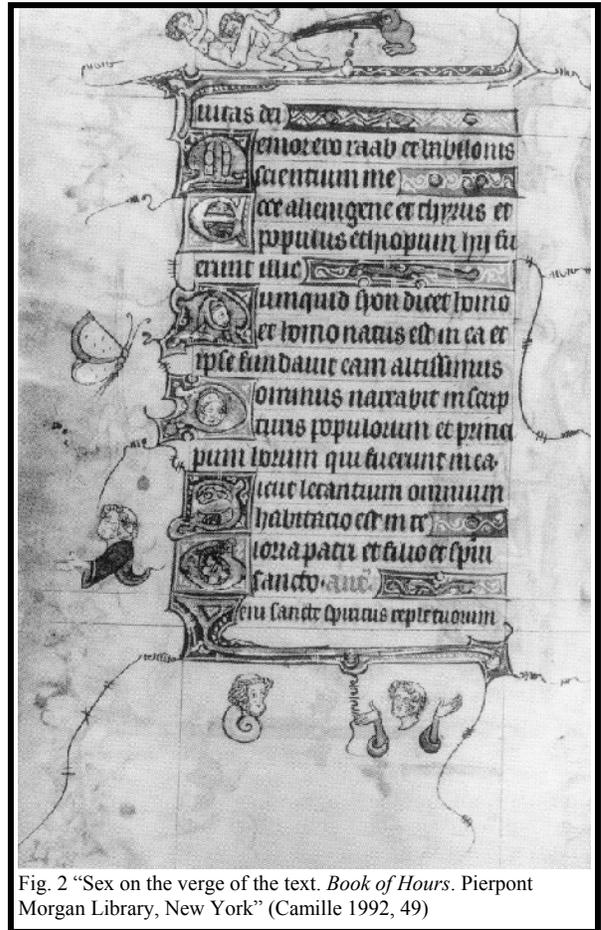


Fig. 2 “Sex on the verge of the text. *Book of Hours*. Pierpont Morgan Library, New York” (Camille 1992, 49)

<sup>21</sup> Pero, reversivamente, Bloch relaciona la misoginia con el discurso adornado. El autor misógino medieval, como la mujer, engalana con palabras y seduce, de modo que éste dirige al final su queja contra sí mismo (Bloch 1987, 19).

## 3

El *Arcipreste de Talavera* comparte, de esta forma, muchas características con el arte Gótico: la reflexión sobre la mirada, el sentido del espacio, la liberación de los cuerpos en los márgenes, lo monstruoso unido a lo humano, la ruptura de la unidad, el cuerpo sádicamente atormentado, la conciliación de contrarios, lo grotesco, la intercambiabilidad de la periferia... A través de un acercamiento comparativo, he querido mostrar cómo la mirada que el Arcipreste proyecta en su espacio textual y su exuberancia manierística de ideas y de palabras son semejantes (aunque en un orden diferente de cosas) a las intrincadas formas de tracería que caracterizan especialmente al arte Gótico tardío. La artificialidad de la mirada del texto recuerda la tendencia de la pintura gótica a saturar las escenas sin preocuparse por la perspectiva, a hacer de la fragmentación el rasgo dominante. Aunque se haya hablado del *Corbacho* como una obra realista, por hablar de escenas cotidianas y por el ambiente satírico y de improperios propio del “realismo”, sin embargo, sus estrategias de escritura en la descripción de objetos, pero sobre todo de personas, denuncian una mirada alejada de la realista, donde lo deforme y lo monstruoso predominan, como en el Gótico.

Las maneras paralelas de confrontar y mirar el mundo del arte y la literatura nos hablan de esa concepción híbrida de la realidad que concebían los artistas y escritores medievales. En el microcosmos del *Corbacho*, los personajes se fusionan con formas animales y se intercambian roles mientras hablan, de la misma manera que las partes internas del tratado se turnan en ser centro y periferia del discurso, expresando así el fluido concepto del ser del Gótico. Si lo grotesco se asocia a las obras incompletas y abiertas, el *Corbacho* es un ejemplo de este tipo de producción, donde la exterioridad sustituye a la interioridad, lo frívolo a lo sagrado, y, en términos derridianos, no se da el escape de la sustitución, no se encuentra el origen (Harpham 119).

Así pues, aunque, como dice Pickering (3), un poema será siempre un poema, y una pintura una pintura, he tratado de demostrar en este artículo, como él se atrevió a proponer, la posibilidad de una iluminación recíproca entre arte y literatura (66).<sup>22</sup> Las estrategias de representación que aparecen en el *Corbacho* arrojan luz no sólo sobre las formas de escritura del siglo XV sino también sobre otros sistemas culturales estrechamente relacionados, en este caso, sobre el arte. Y la iluminación del arte sobre la literatura es igualmente recíproca. Si la imagen, la ilustración y la palabra escrita, como ha defendido Mary Carruthers, trabajan juntas en los códices medievales, por qué no pensar entonces en una complementariedad más profunda. Al fin y al cabo, los escritores que nos legan sus textos literarios vivían rodeados por una concepción del arte diferente de la nuestra, que constituiría, no lo olvidemos, su universo visual cotidiano.

---

<sup>22</sup> De hecho, creo, como Pickering, que se da una semejanza o correspondencia en los conceptos estéticos que surgen en el arte y la literatura de una misma época (71).

## Obras citadas

- Alonso, Dámaso. "El Arcipreste de Talavera a medio camino entre moralista y novelista". *De los siglos oscuros al de oro: (notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*. Biblioteca Románica Hispánica. II, 37. Madrid: Gredos, 1958. 125-36.
- Andreas Capellanus. Ed. y trad. inglesa P. G. Walsh. *On Love*. London: Duckworth, 1982.
- Ariès, Philippe. *L'homme devant la mort. I: Le temps des gisants*. París: Éditions du Seuil, 1977.
- Bajtin, Mijail. Trads. Julio Forcat y César Conroy. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Ensayo 057. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Baltrušaitis, Jurgis. Trad. José Luis Checa. *La Edad Media fantástica: Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1994.
- Barasch, Moshe. *Giotto and the Language of Gesture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Barthes, Roland. *L'obvie et l'obtus: essais critiques III*. París: Éditions du Seuil, 1982.
- Bloch, R. Howard. "Medieval Misogyny". *Representations* 20 (1987): 1-24.
- . "The Medieval Text –'Guiguemar'– As a Provocation to the Discipline of Medieval Studies". Eds. Marina S. Brownlee, Kevin Brownlee & Stephen G. Nichols. *The New Medievalism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991. 99-112.
- Brown, Catherine. "Queer Representation in the *Arçipreste de Talavera*, or, the *Maldezir de mugeres* Is a Drag". Eds. Josiah Blackmore & Gregory S. Hutcheson. *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Durham, NC: Duke University Press, 1999. 73-103.
- Bryson, Norman. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. London: The Macmillan Press, 1983.
- Burke, James F. *Vision, the Gaze, and the Function of the Senses in 'Celestina'*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2000.
- Bynum, Caroline Walker. "Wonder". *American Historical Review* 102.1 (1997): 1-17.
- . "Why All the Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective". Eds. Victoria E. Bonnell y Lynn Hunt. *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*. Epílogo de Hayden White. Berkeley: University of California Press, 1999. 241-80.
- Camille, Michael. *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books, 1992.
- . *Gothic Art: Visions and Revelations of the Medieval World*. London: The Everyman Art Library, 1996.
- Canetti, Elias. *La conciencia de las palabras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Carruthers, Mary. *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge Studies in Medieval Literature 34. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Cátedra, Pedro M., ed. *Los sermones atribuidos a Pedro Marín: van añadidas algunas noticias sobre la predicación castellana de San Vicente Ferrer*. Estudio de P. M. Cátedra. Acta Salmanticensia: Textos recuperados, 1. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.
- . *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412): estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*. [Valladolid]: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994.

- Gerli, E. Michael. "Boccaccio and Capellanus: Tradition and Innovation in *Arcipreste de Talaver*". *Revista de Estudios Hispánicos* 12 (1978): 225-74.
- Goldberg, Harriet. "The Several Faces of Ugliness in Medieval Castilian Literature". *La Corónica* 7 (1978-79): 80-92.
- Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Huizinga, Johan. *The Autumn of the Middle Ages*. Trans. Rodney J. Payton y Ulrich Mammitzsch. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Juan Manuel (Don). Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. *El Conde Lucanor o Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*. Clásicos Castalia 9. Madrid: Castalia, 1988.
- Lucero Ontiveros, Dolly María. "Los colores en el *Arcipreste de Talavera*. Texto y contexto: (Verde, azul y blanco)". *Revista de Literaturas Modernas* 28 (1995-96): 35-51.
- Martínez de Toledo, Alfonso de. Ed. Michael Gerli. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. 3ª ed. Letras Hispánicas 92. Madrid: Cátedra, 1998.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, XIII-XVI. 4 vols. Madrid/ Santander: CSIC/Aldus, 1943.
- Pickering, F. P. *Literature & Art in the Middle Ages*. Florida: University of Miami Press, 1970.
- Panofsky, Erwin. *Gothic Architecture and Scholasticism*. Meridian Books M44. New York: Meridian Books, 1957.
- Sanmartín Bastida, Rebeca. *Teatralidad y textualidad en el 'Arcipreste de Talavera'*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 44. London: Queen Mary, 2003.
- Solomon, Michael. *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: the 'Arcipreste de Talavera' and the 'Spill'*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. Trad. M. D. Hottinger. 7ª ed. New York: Dover Publications, 1950.