

RISAS IRREVERENTES. LA IMAGEN ESCATOLÓGICA DEL CUERPO EN LA PROPAGANDA PROTESTANTE ALEMANA DEL SIGLO XVI

José ROSO DÍAZ

Universidad de Extremadura

1. EL HOMBRE, LA CULTURA POPULAR Y LO GROTESCO A FINALES DE LA EDAD MEDIA

En los últimos tiempos de la Edad Media la inseguridad en todos los órdenes de la vida unía irremediablemente a la comunidad humana. Este hecho explica la existencia de una cultura amplia, bastante inmóvil y conservadora por otra parte, compartida por todas las clases sociales: la cultura popular (Burke: 1986; Mullet: 1990). Dicha cultura trataba, sobre todo, de buscar respuestas y soluciones mágicas y sobrenaturales a las preguntas y a los problemas. Pretendía ofrecer los antídotos a un miedo generalizado y completamente comprensible. Vencer, en otras palabras, a la omnipresente muerte. En esa lucha contra el miedo desempeñaron un papel destacado el milenarismo, el mesianismo, la superstición, lo abyecto, la parodia y lo grotesco, la risa, o, de forma más general, la fiesta, y también la locura, la consideración del prodigio, lo maravilloso y la paradoxografía, que hicieron desfilar a ejércitos interminables de monstruos y a las visiones más variadas. El hombre, ciertamente, no lograba controlar su mundo y por esta razón aquel no podía ser muy benigno. El temor subyacía siempre. El cambio de las estaciones, el paso repentino e inexplicable de la salud a la enfermedad, de la paz a la guerra, de la vida a la muerte, la concepción de la naturaleza

dominante no como madre sino como madrastra cruel, la obsesión por el final y la violencia regulaban la vida del hombre que, pese a todo, no la sentía como desesperada bajo el asedio continuo de la castástrofe, por mucho que el pesimismo se diera y fuera potenciado, casi como actitud profesional, por los hombres de la Iglesia. En efecto, la cultura popular supo, en un proceso lento de elaboración constante, crear una visión del mundo y de las relaciones humanas diferente, oral, no oficial, ajena a la Iglesia y al poder político, menos rígida y más vital, que ofreció numerosas concesiones al hombre para hacerle la vida mejor. Una de esas concesiones, probablemente de las más rentables, fue la recurrencia a lo grotesco¹.

Lo grotesco, un elemento característico de la cultura popular cómica, se basó en una consideración estética de la vida práctica, el realismo grotesco, que desarrolló una serie de imágenes relacionadas con la vida material y corporal. En esta concepción el cuerpo es considerado de forma positiva y vinculado a diversos aspectos vitales. Las imágenes del cuerpo se relacionan, por ejemplo, con la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia. El rasgo más sobresaliente de este realismo es su valor degradante, de inversión, de menospreciar todo aquello que pertenece a la esfera de lo sublime, de lo espiritual o de lo abstracto. De esta forma el cuerpo humano y las manifestaciones que tiene que afectan a la vida pueden ser utilizados como elementos grotescos. Se concedió, por tanto, un valor al cuerpo diferente al que le otorgaba la ideología cristiana del Occidente medieval. Para esta la encarnación era exclusivamente la humillación de Dios. El cuerpo era tan sólo la prisión del alma² y, por ello, el hombre debía sentir vergüenza de su propia carne, condenar lo físico, siempre enemigo inferior y obstáculo del espíritu³.

¹ El término (derivado del italiano *grotta*: gruta, cueva) designa una categoría estética que desarrolla un tipo de descripción de la realidad mediante la desfiguración y la exageración premeditada. Ese tratamiento deforme puede tener por finalidad el mero placer estético provocador de la risa o también la crítica de carácter moral, político y religioso.

² Se utiliza el término *ergastulum*, prisión para esclavos.

³ Voces autorizadas encontraron justificaciones de esta visión del cuerpo. Una de ellas fue la interpretación espiritualista del mensaje de Cristo, que el monacato hizo suya, para triunfar sobre las debilidades del mundo: “Apresuraos... pisotead los

El *odium corporis* es muy evidente en los aspectos sexuales⁴ y culmina en el cuerpo femenino⁵, considerado únicamente como *un velo sutil sobre mucha porquería*⁶. El encontronazo inevitable entre lo fisiológico y lo sagrado trae consigo la negación del hombre biológico y la expresión del pecado por la enfermedad. Así las cosas no debe causar sorpresa el hecho de que la perfección espiritual exija la persecución del cuerpo. Se defendía, incluso, la teoría de que el cuerpo del hombre era sólo podredumbre porque el futuro de toda carne es la decrepitud y la putrefacción. De hecho con esta imagen del cuerpo se elaboraron diversas metáforas para explicar la situación del mundo; así, y ateniéndose a ellas, el cristianismo medieval consideraba que el mundo había entrado en la vejez, *mundus senescit*. Durante la alta Edad Media esta visión tan negativa del cuerpo provocó un desprecio radical de la carne que conllevó una enorme aversión al mundo, la condena de la vida laica y el reconocimiento de la vida ascética⁷. El ideal monástico contribuyó sin duda a su difusión.

placeres de la carne. Es como el heno. Su gloria es vana como la flor del heno” (Fumagalli, 1990: 16).

⁴ En palabras de Jacques Le Goff (1999: 41): “El horror del cuerpo culmina en sus aspectos sexuales. El cristianismo medieval convierte en pecado sexual el pecado original, otrora pecado de soberbia intelectual, desafío intelectual a Dios”.

⁵ Le Goff (1999: 41) afirma que “desde Eva a la hechicera de finales de la Edad Media, el cuerpo de la mujer es el lugar elegido por el diablo. Al igual que los periodos litúrgicos que entrañan una prohibición sexual (cuaresmas, viglias y fiestas de guardar), el período de flujo menstrual es objeto de tabú: los leprosos son los hijos de los esposos que han mantenido relaciones sexuales durante la menstruación de la mujer”.

⁶ Vito Fumagalli (1992: 67) advierte que “la imagen de la mujer que a primera vista encanta y después se afea pavorosamente o bien provoca asco en el hombre, tiene lejanos precedentes en la condena clerical de la belleza física, sobre todo en la condena de la belleza femenina”. Añade, para confirmar con rotundidad esta afirmación un texto de Odón, abad de Cluny, que es reflejo de la posición oficial de la Iglesia medieval sobre esta cuestión: “La belleza del cuerpo viene sólo de la piel. De hecho, si los hombres descubriesen lo que se esconde bajo la piel, tendrían asco de ver a las mujeres. Su belleza está, en realidad, hecha de moco, sangre, líquido y hiel. Si uno piensa en lo que está dentro de las narices, en la garganta o en el vientre, encuentra sólo porquería. Y dado que no soportamos tocar ni siquiera con la punta del dedo el moco o el estiércol, ¿por qué debemos desear abrazar un saco de estiércol?”.

⁷ En palabras de Le Goff (1999: 42): “el camino de la persecución espiritual pasa por la persecución del cuerpo: el pobre es identificado con el enfermo, el tipo social

Sin embargo, poco tiempo después, en el declinar del periodo medieval el hombre se veía de manera diferente a sí mismo y al medio donde vivía. No era necesario la renuncia al cuerpo para alcanzar la salvación. La cultura popular fue esencial en esta inversión, en el proceso de reivindicación y triunfo del cuerpo. Había elaborado una nueva concepción de la corporeidad que suponía el reconocimiento de la belleza física, la sexualidad, los placeres de los sentidos que terminó imponiéndose contra quienes lo condenaban.

Muchas de las imágenes que utilizaron los reformados del círculo de Wittenberg proceden de esa cultura popular (Scribner: 1987; Scribner: 1982; y Scribner: 1987). Esta cultura recurrió a un tipo de descripción o tratamiento deforme de la realidad mediante la exageración premeditada, la reconstrucción deforme de la naturaleza y la unión, tanto en la naturaleza como en la experiencia cotidiana, de cosas imposibles. El realismo grotesco que la define se caracteriza por la recurrencia al cuerpo o al elemento material corporal y por la degradación al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto⁸. Como apoyo a tal afirmación se podría alegar, además, que dentro de los sistemas de valoración del espacio el hombre medieval antes que oponer izquierda y derecha prefirió la oposición alto/bajo e interior/exterior. Bajtin (1987:25), en un estudio sobre la cultura popular analizada a partir de la obra de Rabelais, se había pronunciado sobre esta cuestión:

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales.

eminente, el monje, se afirma atormentando su cuerpo mediante el ascetismo, el tipo espiritual supremo, el santo, nunca lo es de manera tan indiscutible como cuando hace el sacrificio de su cuerpo en el martirio”.

⁸ El grotesco, sin embargo, no es recurso exclusivo de la cultura popular cómica. Ha sido utilizado, de hecho, también de forma notable desde la Antigüedad por la gente culta, en muchas ocasiones bajo la consideración estética de que el arte, como ocurre con la naturaleza, debe representar tanto lo que es feo y deformado como lo que sobresale por su belleza. Esta circunstancia debió favorecer su uso con fines propagandísticos por parte de los reformadores alemanes.

Las imágenes grotescas son, además, ambivalentes y contradictorias y, si son valoradas desde la estética clásica, han de ser consideradas deformes, monstruosas, decadentes y horribles. Lo interesante es que dentro de la cultura popular adquieren un sentido nuevo, aunque no se despojan totalmente de su contenido tradicional. En efecto, el coito, las necesidades fisiológicas, el alumbramiento, el crecimiento corporal, el despedazamiento del cuerpo, los gestos injuriosos y rebajantes son los elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas.

Muchas de las imágenes grotescas se centran en las partes del cuerpo con las que éste se pone en contacto con el mundo exterior, orificios, ramificaciones y excrecencias como la boca, el sexo, los senos, la barriga, el ano y la nariz, o se basan en la unión de dos cuerpos en uno. Esta forma de entender el cuerpo generó también un desarrollo paralelo, extraordinario, de groserías, imprecaciones y juramentos, que exponían la verdad con franqueza y se relacionaban con todas las formas de degradación existentes en la época. Esta era básicamente la concepción del cuerpo que, fundamentada en el realismo grotesco, tenía la cultura popular de la Edad Media. Fue también, como hemos dicho, la materia prima de muchos panfletos protestantes, que basaron su retórica textual y visual en esta cultura. Estos se valieron con frecuencia de imágenes grotescas, irreverentes, soeces, fundamentalmente con la intención de provocar la risa y hacer perder el miedo. Para dar forma a estas imágenes utilizaron la exageración, el hiperbolismo, el exceso, la profusión, bases del estilo grotesco. Todas estas imágenes dieron forma a la irreverencia que, ofrecida por los publicistas con efecto bumerán y sentida como propia por el pueblo iletrado, pudo ser leída y comprendida en un complejo proceso de identificación que consiguió por todos lados, también en el campo, multitud de adhesiones a la causa protestante.

2. LA IMPRENTA: DEL ANFIBIO CULTURAL A LA OBRA HÍBRIDA

Antes de que se consolidara la etapa moderna, aunque se daban diferencias entre los distintos grupos sociales, existía una cultura común compartida por todos. En el Renacimiento, en cambio, se

fraguaron dos culturas diferenciadas: la primera, la cultura popular, que era conservadora; la segunda, la cultura de élite, que era la creada por el hombre cultivado. En esta época se inicia el proceso de separación de ambas culturas debido, sobre todo, a que los hombres de la élite se apartan de la cultura popular que había sido antes mucho más general. Especial importancia tienen en los primeros tiempos de esa fragmentación los individuos que pertenecen o tienen acceso a ambas culturas. Estos individuos jugaron un papel esencial como transmisores de mensajes de una a otra y se conocen con el nombre de anfibios culturales. Por regla general la cultura de élite aceptaba de buen grado los mensajes o elementos de la cultura popular, pero era más difícil que ocurriera lo contrario. Esta circunstancia fue aprovechada en más de una ocasión por las ciudades para conquistar culturalmente a las gentes sencillas del mundo rural. Contaron para ello con un arma de enormes posibilidades, la imprenta, y con la versatilidad cultural del anfibio. El resultado fue la creación de productos culturales híbridos muy efectistas.

Muchos predicadores en la Baja Edad Media tuvieron ese carácter de anfibio y son considerados hoy como intermediarios entre las ideas de la iglesia católica medieval y el pueblo iletrado⁹. En su crítica a la sociedad adoptaron las ideas de las personas a las que se dirigían y, al mismo tiempo, las cambiaron según fueron sus intereses. Fueron, por tanto, demagogos al utilizar ideas ampliamente aceptadas por sus audiencias. Aprovecharon, por ejemplo, la lengua vernácula y el anticlericalismo popular, que como sabemos tenían hondas raíces y estaba sobradamente justificado, para promover un cambio religioso. Y, sin embargo, ese cambio, allí donde se produjo, fuera en un sentido o en otro, ya la Reforma o la reacción contra ella, fue posible porque se realizaba sobre un conjunto de ideas que ya habían cuajado en el pueblo y no fue sólo, en absoluto, impuesto a él por las élites culturales. Uno de esos anfibios culturales fue Martín Lutero, que tuvo la habilidad de combinar los conocimientos intelectuales propios de un hombre que fue a la universidad con el rico simbolismo popular

⁹ Ejemplos fueron Juan Hus (1373-1415), san Bernardino de Siena (1380-1444) y Girolamo Savonarola (1492-1498). Dos de ellos fueron quemados por desobediencia a la Iglesia y el tercero sufrió una investigación por herejía.

que había conocido en su infancia y juventud como hijo de campesinos.

Los reformados se sirvieron, para difundir sus ideas religiosas, tanto de la imprenta como de la lengua vernácula. Supieron ver desde el primer momento el enorme valor de estos dos buenos aliados. Este hecho significó, en primer lugar, que los escritos luteranos se pusieran en circulación rápida y ampliamente. Circularon, por ello numerosas obras vulgares, en una lengua vernácula sencilla, pensadas para atraer. La contribución de la imprenta fue espectacular: posters, panfletos, los avisos pegados en las puertas de las iglesias y pórticos, los calendarios, los almanaques, los libros de coplas callejeras o el canto publicitario de salmos e himnos, folletos, periódicos de gran formato, el eslogan publicitario y el arte gráfico garantizaron que la gente estuviera bien informada (Eisenstein: 1994; Mark: 1994; Anderson: 1986; y Grossman: 1970). En un principio interesó más difundir trabajos muy polémicos y efectistas que profundizar en aspectos teológicos debido fundamentalmente a dos razones. La primera fue que todavía no eran muchos, entre el pueblo, los que sabían leer, lo que supone la innaccesibilidad para el grueso iletrado a una obra que persiguiera estos fines. Pese a ello, los esfuerzos de los reformados por aumentar la alfabetización en Alemania fue muy grande. A medida que este objetivo se conseguía la imprenta relacionada con la Reforma se iba haciendo más religiosa y teológica, menos polémica. En segundo lugar porque interesaba ganarse cuanto antes al pueblo y para ello no interesaba tanto la profundidad teológica de los productos que a él se dirigían como la habilidad de hacer que en esos productos el pueblo no sólo estuviera representado sino que también pudiera identificarse. En este sentido la cultura popular brindó a los publicistas enormes posibilidades. Muchos trabajos polémicos recurrieron a aspectos, valores o elementos de esa cultura.

En general los analfabetos eran atraídos hacia las ideas de Lutero por medio de recursos visuales y comunicaciones orales. En el caso de los panfletos se utilizó tanto el texto como la imagen. Texto e imagen constituían un todo, una obra híbrida, y hacían que el mensaje llegara a amplias capas sociales. De esta forma la recepción estaba asegurada.

La imprenta y la alfabetización, sea como fuere, contribuyeron de forma notable a la difusión de las ideas de la Reforma. Ambas explican la existencia de numerosos trabajos híbridos que llegaron a los lugares más apartados del mundo rural. Dichos trabajos construyeron con demagogia en muchos casos su retórica visual y textual basándose en la cultura popular existente en la Alemania de comienzos del siglo XVI, aquella Alemania en la que se evidenciaba con bastante nitidez ya el proceso de fragmentación de las dos culturas y sobre la que nadaban, por cierto, anfibios interesados.

3. LECTURAS INVERTIDAS Y PANFLETOS IRREVERENTES

El realismo grotesco fue utilizado en repetidas ocasiones por los publicistas protestantes para vencer al miedo por medio de la risa. La gente del pueblo superaba con la risa, en sus muchas manifestaciones, la severidad de la cultura oficial. La risa acompañaba, de hecho, a la mayoría de las ceremonias y de los ritos civiles de la vida cotidiana a través de la parodia y la inversión de valores y se aproximaba con ello al carnaval. Esta risa a lo largo de siglos de evolución generó una visión del mundo opuesta a todo lo perfecto, previsto, inmutable o eterno y desarrolló formas de expresión dinámicas y cambiantes. Se caracterizó, sobre todo, por reivindicar la inversión de las cosas, por exponerlas al revés o de manera contradictoria, por el cambio constante de lo alto y de lo bajo, por la recurrencia a la sátira o la parodia y por su radicalismo. La cultura de la risa tuvo una significación positiva y creadora y desarrolló una compleja y rica simbología, de la que participaba todo el pueblo, a partir de elementos de la realidad más inmediata, de la religiosidad de la época, de su escatología, con el fin de lograr que el hombre viviera con una alegre despreocupación y desmitificara toda concepción oficial. Esa risa fue una buena aliada de la Reforma porque ofrecía una concepción alternativa de la vida, de la religión y del mundo oficial que no sólo quitaba el miedo sino que, al exigir para su funcionamiento de libertad expresiva, abría la brecha por la que podían colarse otras formas dirigidas de entender lo religioso y lo oficial.

No resulta nada extraño, por tanto, que numerosos panfletos se construyeran dentro de un marcado estilo grotesco popular, a partir de la exageración, el hiperbolismo, la profusión y el exceso de la

topografía corporal. Explotan, entonces, un fisiologismo o naturalismo grosero. En ellos se ofrecen una dimensión imposible de partes como la nariz, la boca, las piernas, el trasero o el miembro viril. En este sentido muy utilizada fue la imagen de la gran boca abierta. La boca, en general, funciona como símbolo de manera ambivalente, como algo creador y destructor. Es el punto de encuentro de dos mundos, el exterior y el interior (Cirlot:1997). De hecho la paradoxografía concede una importancia especial a la boca del monstruo al constituir sus dientes el engranaje de dos lugares, el infierno y la tierra. Las grandes bocas de los monstruos que describe el hombre medieval indican el lugar por el que se penetra al mundo interior o inferior. En la imaginería popular la boca se corresponde con las entrañas y el útero, pero representa muchas veces, cuando está abierta, la puerta de los infiernos, la gran boca de Satanás¹⁰. Una marcada exageración de la boca, además, constituye uno de los procedimientos tradicionales más empleados para diseñar una fisonomía ridícula, la fisonomía del loco. El motivo de la gran boca abierta, muy relacionado con las imágenes centrales del banquete (el gáznate y los dientes fundamentalmente), se relaciona con el carnaval, las diabladas y la imagen grotesca del mundo procedente de la cultura popular. Precisamente esta imagen fue utilizada en repetidas ocasiones a lo largo de la Edad Media para expresar la angustia del Juicio Final y la condena eterna del hombre que vivía aterrado con el tema del fin de los tiempos y los signos que anunciaban la segunda venida de Cristo para juzgar a vivos y muertos. Esta imagen fue utilizada por Hans Weiditz en un panfleto fechado en 1530. En él aparece un abad tan ebrio que no puede andar y es llevado por un suelo helado en una gran mandíbula tirada por monjas. Se pretende así criticar la glotonería y el vicio de la jerarquía eclesiástica, excesos que constituyen una de las acusaciones más comunes que vertieron sobre ella los reformadores protestantes. La crítica tuvo el apoyo de la gente sencilla, que veía cómo la Iglesia se separaba de su origen, de la recta forma de obrar que contenían las Sagradas Escrituras y se había dado en el

¹⁰ No se pueden olvidar las relaciones existentes con la imagen erótica del agujero o con la del pozo. Muchas leyendas medievales citan la existencia de agujeros en algunas zonas de Europa que eran consideradas como verdaderas puertas del Purgatorio o del Infierno. El símbolo tiene, en cualquier caso, también numerosas realizaciones cultas.

cristianismo primitivo. El motivo de la gran boca abierta se reutilizó en numerosos momentos de la polémica religiosa para avivar la crítica. Ejemplo de ello es el trabajo de Hans Sebald Behem titulado *El camino del Papa hacia el infierno*, donde la boca se transforma en la entrada de un palacio, en cuyo interior los diablos torturan a los condenados. El Papa y su séquito, la jerarquía eclesiástica al completo, en un lujoso carro, se disponen a pasar la puerta.

El motivo se utilizó, incluso, en los momentos más duros de la crítica a los romanos. Así Martín Lutero incluyó también esta imagen en su trabajo más soez e irrespetuoso, *La descripción del papado -1545-*. Aquí se trata de una imagen especialmente significativa en cuanto que es la que cierra toda una serie y la descripción del papado. Además su postulado es mucho más radical y efectista que la obra de Weiditz. El trono del papa se halla en una mandíbula gigante repleta de diablos, algunos de ellos semejantes a monjes con tonsura. Varios demonios lo coronan con la corona papal, cuya punta no es otra cosa que una espiral de excrementos¹¹. El Papa tiene orejas de asno¹². Otros demonios sujetan el trono del papa que parece hundirse en los dientes exagerados y descolocados de las mandíbulas (Figura 1). Al situar el trono del papa en la mandíbula del infierno se está identificando a la Institución del papado con el Anticristo, con la criatura de Satanás y la parodia de Cristo (Roso: 2001).

La imagen de la gran boca abierta fue muy próspera en el periodo medieval y renacentista y tuvo desarrollos muy notables y conocidos. Era, además, aunque ahora resulte extraña y hasta inexplicable, muy cercana y comprensible para los contemporáneos de

¹¹ La tiara papal y la mitra de las altas autoridades eclesiásticas fueron elementos frecuentemente aprovechados por el pueblo (y a veces hasta aceptado por los distintos poderes) con claros usos invertidos y aberrantes, satíricos e irrespetuosos. Baste recordar la coraza que se ponía en la cabeza de los condenados en los autos de fe (particularmente en el caso de judíos, alcahuetes y hechiceros) y que no era otra cosa que una mitra de papel donde se solían pintar figuras evocadoras del delito o del pecado del reo.

¹² En numerosos panfletos se representa al Papa con cara de asno. Un ejemplo es el *asinuspontificius* (asno-papa), muy conocido en la época y utilizado en repetidas ocasiones por Lutero (Martín Tores y Roso Díaz: 1997).

Rabelais. Bajtín (1987: 303), que ha estudiado el valor topográfico de esta boca abierta, puerta del infierno, nos dice:

En la topografía corporal los infiernos están representados por las imágenes de lo bajo corporal y las de la gran boca abierta de Lucifer y la muerte es la absorción, o el retorno al seno de la tierra.



Fig. 1.- *El papa como el Anticristo en la boca del Infierno*. Original del panfleto *La descripción del Papado* de Martin Lutero (Wickiana, 1545). Warburg Institute.

Otros propagandistas de la Reforma tomaron como base para la creación de panfletos la fusión del vocabulario popular procedente de la plaza pública con la imagen grotesca del cuerpo. Así, la materia fecal y la orina juegan un papel primordial ya que favorecen la aparición de la risa. En todos estos trabajos se observa una tendencia a lo bajo, al rebajamiento. Las cosas elevadas y sagradas se interpretan aquí en el plano material y corporal. Los objetos se transforman para mostrar su aspecto más denigrante. La sustitución se convierte en un motivo recurrente. Uno de los gestos denigrantes más difundidos en la Europa del Renacimiento fue el beso en el trasero, que está

estrechamente relacionado con la figura del limpiaculos y con el hecho de mostrar de forma irreverente el trasero. Buenos ejemplos de todos estos motivos populares los encontramos en la citada obra de Lutero donde se insiste en el acto fisiológico de la defecación para explicar el origen del papa o en un panfleto anónimo que explica el origen de los monjes (Fig. 2). Así el Papa se nos presenta como ‘una simple mierda’ y los monjes como ‘las mierdas de esta mierda primera’. De esta forma se critica a toda la jerarquía eclesiástica, tanto a la cabeza como al cuerpo. Conviene recordar que la proyección de excrementos, el lanzarlos a los viandantes, y la lluvia de insultos escatológicos son una constante en la cultura popular. Son imágenes ambivalentes presentadas bajo una forma alegre y cómica. La imagen de los excrementos, el puro hecho de defecar, está relacionada con la del infierno, ya que la satisfacción de las necesidades biológicas viene a significar el triunfo sobre el miedo.

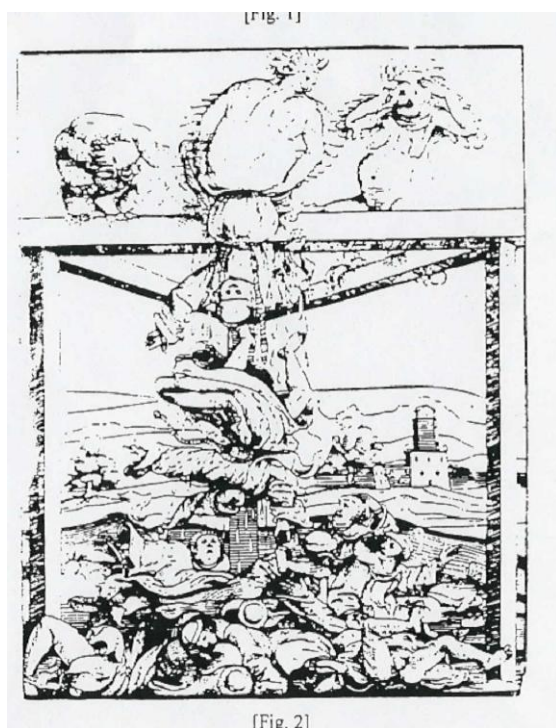


Fig. 2.- *El origen de los monjes*. Panfleto anónimo. Staatsbibliothek (Berlín).

En *La descripción del papado* de Lutero encontramos también otras imágenes irreverentes, utilizadas siempre para criticar al Papado. Una de ellas presenta al Papa como un dios adorado en la tierra (Fig. 3). En él las marcas del escudo pontificio han sido sustituidas por dos llaves ladronas y aparece de manera invertida la tiara papal, donde un hombre que muestra impudicamente el trasero defeca y otros se preparan para ello. Mostrar el trasero es un acto típico de la cultura popular utilizado para manifestar menosprecio. La figura del limpio o besaculos aparece también en el grabado del *Papa Belvedere* (Fig. 4). El Papa está sentado en su trono, rodeado por sus cardenales. Dos campesinos le muestran el culo mientras que éste les enseña una bula de condenación. En estas ilustraciones lo alto topográfico, que se corresponde con la cabeza -el cielo-, es sustituido por lo bajo -los infiernos- que se identifica con el trasero, con la nueva cara que, como vemos, puede responder dignamente a cualquier acusación con un contundente lenguaje.

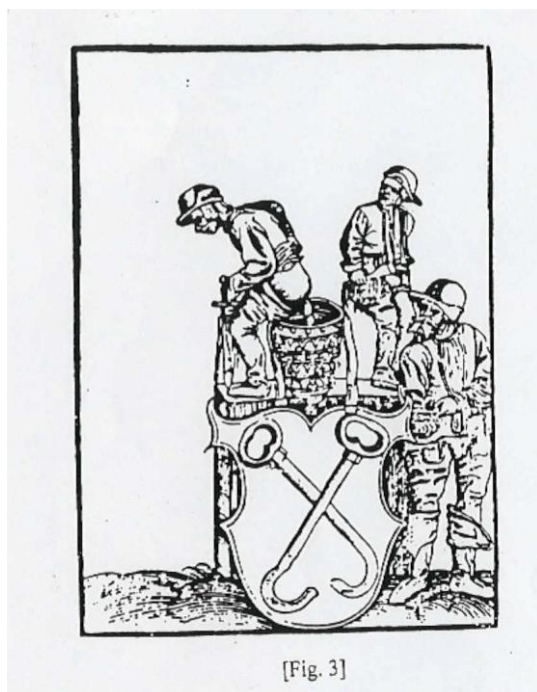


Fig. 3.- *El Papa adorado como un dios en la tierra*. Original del panfleto *La descripción del Papado* de Martín Lutero (Wickiana, 1545). Warburg Institute.

Este trabajo de Lutero muestra a las claras su *odium papae* y constituye la cima en el proceso de radicalización de su crítica más sucia contra esta institución. Fue, poco después de su muerte, censurado por sus propios seguidores.

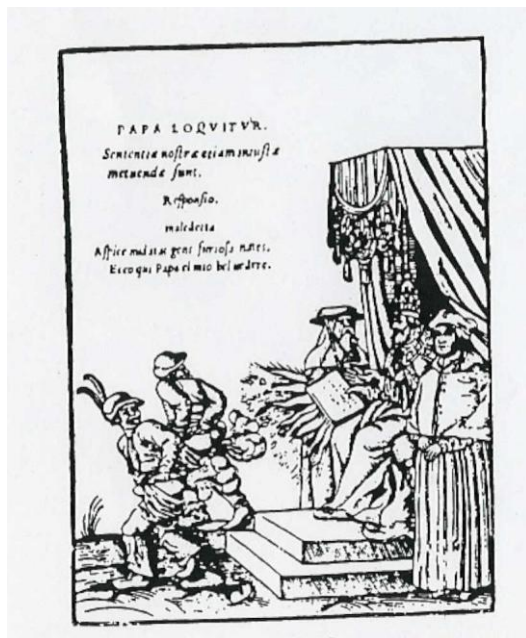


Fig. 4.- *El Papa Belvedere*. Original del panfleto *La descripción del Papado* de Martín Lutero (Wickiana, 1545). Warburg Institute.

Con frecuencia estas ideas se repetían en otros trabajos, lo que contribuía a que alcanzaran el éxito. La sátira del Papado se difundió también en forma de cantos, incluso en latín, como lo demuestran los siguientes versos de Urbano Reghius escritos contra el Anticristo:

*Si te ventris onus urget,
Papae bulla nates purget,
Cum sit Antichristica*¹³.

¹³ “Si tienes muchas ganas de defecar,/ con una bula papal te has de limpiar,/ sin duda que del Anticristo será”. El latín era utilizado para que el mensaje llegará a los enemigos religiosos.

Si volvemos a Rabelais podemos comprobar cómo todos estos elementos están presentes también en su obra, donde funcionan precisamente conforme a los valores que le otorgaba la cultura popular. Bajtin (1987: 334), de nuevo, concluye:

“La orientación hacia lo bajo es característica de todas las formas de la alegría popular y del realismo grotesco. Abajo, al revés, el delante atrás: tal es el movimiento que marcan todas estas formas. Se precipitan todas hacia lo bajo, regresan y se sitúan sobre la cabeza, poniendo lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo, el detrás en vez del delante, tanto en el plano del espacio real como en el de la metáfora”.

Esta relación de casos puede fácilmente ampliarse con numerosos ejemplos que confirman el éxito alcanzado por los publicistas protestantes en la utilización de motivos populares irreverentes con fines político-religiosos. De hecho las imágenes aberrantes del barco, las del molino impuro, las de la balanza o la fortuna, y las del banquete, con cuerpos devoradores y cuerpos descuartizados devorados, se repiten *ad nauseam* a lo largo de todo el siglo XVI y, sobre todo, en los momentos más duros del enfrentamiento religioso. El pueblo pronto se identificó con las ideas de los reformados. La estrategia de recurrir a la imprenta, la lengua vernácula y la obra híbrida constituyó sin duda alguna un acierto notable. Roma, en cambio, no estaba preparada para defenderse de esas armas. En más de una ocasión fue torpe y lenta en reaccionar, aunque terminó encajando los golpes del adversario y aprendió a manejar unas armas que terminaron siendo también ofensivas para los protestantes. Tal circunstancia contribuye en buena medida a considerar a la Reforma protestante alemana como el primer gran momento de propaganda masiva.

4. LA IRREVERENCIA: SIGNIFICADO Y SENTIDO EN EL PANFLETARIO PROTESTANTE DEL SEISCIENTOS

Los propagandistas protestantes utilizaron en su favor la cultura popular para mover a la masa según sus intereses teológicos y políticos. Adoptaron las ideas de sus receptores para modificarlas en

su provecho e inspirar así quejas, protestas, odios y levantamientos sociales. En multitud de ocasiones los panfletos basaron su retórica visual y textual en la cultura popular existente en la Europa de comienzos del siglo XVI. Así la imaginería popular devocional se usó reformada para extender el mensaje protestante. Los reformadores no crearon, sino que interpretaron: no fueron originales, pero sí astutos. Muchos de los motivos de esta cultura se convirtieron en lugares comunes de propaganda a través de múltiples ilustraciones y grabados.

Recurrieron con frecuencia al realismo grotesco para convencer a la masa iletrada por medio de la risa. En el desarrollo de lo grotesco había jugado un papel fundamental la irreverencia. Los reformadores, conscientes de su valor como elemento propagandístico, la utilizaron en multitud de panfletos para crear o radicalizar determinadas polémicas religiosas y, particularmente, aquellas que pretendían desprestigiar a la institución del Papado. No hubo límites en la utilización de la irreverencia. El resultado de este hecho fue la difusión de un panfletario soez, aberrante, irrespetuoso, a veces incluso considerado demasiado radical por los mismos protestantes, que causó un notable daño a los romanos porque fue aceptado pronto y de forma generalizada por grandes sectores sociales y, especialmente, por el campesinado. Los publicistas y demagogos de la Reforma, muchos de ellos anfibios culturales al fin y al cabo, ofrecieron al pueblo en un soporte novedoso e híbrido motivos que este mismo había generado y conocía a la perfección. El éxito estaba asegurado de antemano. El pueblo, efectivamente, supo aceptar y leer la irreverencia en un nuevo contexto y con un nuevo formato.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Ch. (1986). "Popular imagery in German Reformation Boradsheets". En *Print and Culture in the Reinassance*, Gerald P. Tyson y Sylvia S. Wagonheim (Eds.), 120-150. Newark: University of Deleware Press. London.

- BAJTIN, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BURKE, Peter (1991). *La cultura popular de la Europa moderna*. Madrid: Alianza, (original: *Popular Culture in Early Modern Europe*, 1978).
- CHARTIER, Roger (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela.
- EISENSTEIN, Elizabeth (1994). *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna Europea*. Madrid: Akal.
- FUMAGALLI, Vito (1990). *Solitudo Carnis. El cuerpo en la Edad Media*. Madrid: Nerea. [Original: *Solitudo carnis. Vicente del corpo nel Medioevo*, Il Mulino, 1990].
- FUMAGALLI, Vito (1992). *Cuando el cielo se oscurece. La Vida en la Edad Media*. Madrid: Nerea. [Original: *Quando il cielo s'oscura. Modi di vita nel Medioevo*, Il Mulino, 1987].
- GROSSMAN, María (1970). "Wittenberg printing: early Sixteenth Century". *Sixteenth century essays and studies* 1, 53-74.
- LE GOFF, Jacques (1999). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*. Barcelona: Gedisa [Original, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*. Roma: Giuseppe Laterza & Figli Spa, 1983].
- MARK, U. Edwards (1994). *Printing, propaganda and Martin Luther*. Berkeley: University of California Press.
- MARTÍN TORES, Belinda y ROSO DÍAZ, José (1997). *Las polémicas interpretaciones del panfleto luterano de 1523. Ejemplos de paradoxografía*. Cáceres: El Brocense.
- MULLET, Michael (1990). *La cultura popular en la Baja Edad Media*. Barcelona: Crítica, (original, *Popular Culture and popular protest in late medieval and early modern Europe*, Croom Helm, Beckenham, 1987).
- ROSO DÍAZ, José (2001). "Ego sum Papa. Iconología del Papado y tiempo apocalíptico en la propaganda de la Reforma protestante alemana". *Estudios Humanísticos. Filología* 23, 347-368.
- SCRIBNER, R. W. (1981). *For the sake or simple folk*. Cambridge: Cambridge University Press.

- (1982), "Religion, Society and Culture. Reorientating the Reformation". *History Workshop* 14, 2-22.
- (1987). *Popular culture and popular movements in reformation germany*. London: Hamblendon Press.