

¿LIRA ÍNFIMA? ¿LIRA INFAME?

JOAQUÍN GONZÁLEZ CUENCA

Universidad de Castilla la Mancha, Ciudad Real

No quiero decir, por hombre,
las cosas que ella me dijo.

(F. García Lorca)

La conferencia que pronunció don Ramón Menéndez Pidal en el Ateneo de Madrid el 29 de noviembre de 1919, "La primitiva poesía lírica española"¹, bien puede considerarse el discurso fundacional de la lírica popular-tradicional. No lo digo yo; lo dijo José Manuel Blecuca en la introducción a la *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional* que hizo al alimón con Dámaso Alonso². Certeramente encabezó su texto con una frase de Nebrija: "Yo fui el primero que abrió tienda de lengua latina en España y todo lo que en ella se sabe de latín se ha de referir a mí", y la glosó con gracia, aplicándola a la conferencia de don Ramón: "No es que nuestro gran filólogo se sacase de la manga toda una lírica, pero le faltó muy poco"³. De hecho, gracias a aquella conferencia pueden celebrarse al cabo de casi un siglo congresos como este de Sevilla, en que por lo menos se sabe bien de lo que se va a hablar.

No es que el gran maestro de la Filología española descubriera un mundo absolutamente desconocido. Antes de él se conocía y se apreciaba en su valor ese *corpus* poético tan apetitoso, pero fue él quien lo deslindó y quien puso las piedras más seguras para vadear el río, turbio y peligroso, de la poesía popular-tradicional. De la genial conferencia de don Ramón al riguroso *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, de Margit Frenk⁴, media un abismo, pero en el fondo lo único que ha ocurrido es que los nietos han sabido administrar bien la herencia del abuelo. Al cabo de los años y tras las inevitables vacilaciones ya tenemos claro que sobre esa escurridiza realidad literaria sabemos dos cosas: sabemos que es y sabemos qué es. Y, aunque siempre ronde el peligro de que esa poesía se desborde hasta el más confuso caos, hasta casi sabemos cómo es.

Y digo lo del caos porque, si analizamos la terminología, al margen de las querencias historicistas, muy suyas, con que don Ramón abordó la cuestión ("primitiva poesía lírica") y que Margit Frenk ha vuelto a sancionar ("antigua lírica popular"), la cuestión se centra

1. Reproducida en sus *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973¹⁰ (Austral, 28), pp. 157-212.

2. Madrid, Gredos, 1969² (Antología hispánica, 6).

3. P. XXXI.

4. Madrid, Castalia, 1987 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1). *Suplemento*, Madrid, Castalia, 1992.

sobre otro de los adjetivos: poesía lírica *popular* o poesía lírica *tradicional*. Blecua se dio perfecta cuenta del problema y, llevado del escrúpulo, matizó con cautela, “lírica *de tipo tradicional*”, expresión que respetó uno de sus discípulos, José María Alín (“cancionero español *de tipo tradicional*”) ⁵, pero no otro, Vicente Beltrán (“la canción *tradicional* “ a secas”) ⁶. Blecua sabía muy bien lo que hacía cuando introdujo ese matiz nada insignificante.

El fervor que despierta este tipo de poesía puede hacer perder la perspectiva cuando se la diagnostica caso a caso. Existe, sin duda, el popularismo, la poesía popular, pero también el neopopularismo, el popularismo de artificio. Cuando desde la lejanía cronológica nos asomamos a esa poesía, y más con una metodología panorámica y hasta cierto punto exhaustiva, como la del *Corpus* de Margit Frenk, hay que controlarse mucho para que un entusiasmo de entomólogo no nos haga dar gato por liebre. Menos mal que el asunto viene estando en buenas manos y hasta el mismo don Ramón se preocupó muy mucho de deslindar los campos cuando, a propósito del romancero, hizo los pertinentes distinguos entre poesía *popular* y poesía *tradicional*. Pero era él tan consciente del problema que al comienzo de su conferencia, aludiendo al juicio categórico de Menéndez Pelayo sobre la inexistencia de la lírica popular en España, lo remata con evidente ironía: “Y aún podía añadir que ningún pueblo la tenía: los cantos del pueblo, si son populares, no son buenos, y si son buenos, no son populares” ⁷. Más adelante volveré sobre ello.

El subtítulo que Eduardo M. Torner puso a su antología, “relaciones entre lo popular y lo culto” ⁸, es sumamente esclarecedor y nunca debe perderse de vista. Esa es la cuestión, y, aunque pueda parecer sorprendente y heterodoxo, por ahí quiero que vayan mis pesquisas. Voy a poner sobre el tapete un tipo de poesía castellana que convivió en cancioneros y pliegos sueltos tanto con la poesía estrictamente culta como con la poesía popular o pretendidamente popular. El título con que temáticamente se define este congreso (¿tomándolo de Stephen Reckert?) ⁹, *Lyra minima*, ha sido el detonante de mis reflexiones. No me importa producir desconcierto y hasta un previsible rechazo si saco a relucir una poesía descaradamente culturalista ante un público de celosos guardianes del popularismo más ortodoxo. Y lo hago conscientemente, por una parte para hacer recaer la atención en un tipo de poesía que se desprecia con horror, y por otra, para que *per oppositum* queden más nítidos los perfiles de la poesía lírica que se viene llamando popular-tradicional.

No voy a entrar en la polémica, siempre latente, sobre la lírica que “descubrió” don Ramón. Sus estudiosos, casi siempre apasionados, deberían estar siempre alerta para defender su territorio, porque lo cierto es que quien se instala en ese vergel ve las cosas de modo muy diverso de quienes lo ven desde fuera. Es una cuestión de conceptos y, consiguientemente, de metodología. El más reciente estudio que conozco, el de Patrizia Botta ¹⁰, se esté o no de acuerdo con su contenido, obliga a replantearse el grado de objetividad o, si se quiere, de

5. *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968.

6. *La canción tradicional. Aproximación y antología*, Tarragona, Tarraco, 1976 (Arbolí, 2) y *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Barcelona, Planeta, 1990.

7. *Op. cit.*, p. 160.

8. *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966 (La lupa y el escalpelo, 5).

9. *Lyra minima. Structure and symbol in Iberian traditional verse*, 1970.

10. “Criteri d’edizone di antiche liriche «popolari»: il caso Spagna”, *Revista de Literatura Medieval*, XII, 2000, pp. 71-108.

artificiosidad que puede tener la manipulación de los textos tanto para su diagnóstico como para su edición. El asunto es delicado y exige un desapasionamiento muy difícil de mantener. Toda cautela es poca para no caer en la contradicción de comenzar proclamando el proteísmo radical de unos textos volanderos y acabar sometiéndolos al rigor de la maquinaria neolachmanniana. Dicho sea todo ello con reconocimiento del esfuerzo y buen gusto con que se han confeccionado esos cancioneros modernos de lírica *popular* antigua que, cuando menos, ofrecen un mundo de imágenes y sentimientos de altísimo valor literario.

Yo no voy a entrar en ello. Voy a traer a colación unos textos poéticos que no se ajustan, en principio, a las características de esa lírica *popular* de tan definida tipología, pero que, compartiendo espacio con ellos en los cancioneros y pliegos sueltos, quizá compartan algo más que su mera vecindad.

Se trata de un tipo de poesía canalla, pretendidamente escandalosa por su carácter procaz, para muchos “lira ínfima”, por no decir “lira pésima”, o “lira infame”, que en los cancioneros, a partir del *General* de 1511, suele reunirse en el apartado de “obras de burlas provocantes a risa”. Bien es verdad que hay piezas poéticas encasilladas ahí que, por razones que no viene al caso mencionar, han merecido la atención de los estudiosos, como son las que tienen un contenido de crítica social, pero las otras, las que son meramente obscenas o coprófilas son obviadas cuando no desechadas con horror. Incluso hasta no hace mucho los editores que necesariamente se veían en la tesitura de tener que copiarlas lo hacían con repugnancia, recurriendo a pudorosos puntos suspensivos o suprimiéndolas de un plumazo.

Hernando del Castillo, en el prólogo de su *Cancionero general*¹¹, manifiesta el porqué de la distribución de su material poético en secciones:

E porque todos los ingenios de los hombres naturalmente mucho aman la orden, y ni a todos aplazen unas materias, ni a todos desagradan, ordené y distinguí la presente obra por partes y distinciones de materias¹².

Así como no considera necesario ningún tipo de justificación para el resto de las secciones (devoción y moralidad, amores, etc.) sí ve la necesidad de justificar la inclusión de las obras de burlas: “por quitar el fastío de los lectores que por ventura las muchas obras graves arriba leídas les causaron”. Y remata su argumentación con la alusión a un criterio ciertamente sensato y tolerante: “porque coja cada uno por orden lo que más agrada a su apetito”¹³.

Este principio de máxima tolerancia y de total naturalidad ante textos que podrían herir susceptibilidades no estaba tan claro para el editor decimonónico del *Cancionero*. José Antonio de Balenchana, en la “Advertencia preliminar” de su edición, confiesa su desconcierto y estuvo en un tris de prescindir del *Pleito del manto*¹⁴, largo poema que entró en la segunda edición valenciana, la de 1514, se mantuvo en las tres de Toledo y fue suprimido en las dos de Sevilla y en las dos de Amberes. Merece la pena detenerse en ello, por ser un buen reflejo de un estado de opinión mantenido hasta no hace mucho.

11. Ed. José Antonio de Balenchana, Madrid, La Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1882, 2 vols.

12. *Op. cit.*, p. II.

13. *Op. cit.*, p. III.

14. *Op. cit.*, “Advertencia preliminar”, pp. j-k.

Entra Balenchana en el asunto emparejando en peligrosidad las obras de religión y las de burlas, causa de supresiones en la misma imprenta y de posterior mutilación de ejemplares. Por lo que respecta a las obras de burlas, la delicada situación en que se encontraba el editor Balenchana, que se debía a los suscriptores y miembros de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, le hace manifestar que la supresión de estas obras “bajo el punto de vista religioso y moral es digna de verdadero aplauso”, pero “bajo el aspecto puramente literario merecen ser estudiadas, porque esos mismos *extravíos* y *aberraciones* [la cursiva es mía] reflejan el estado de las costumbres y hábitos de la época en que se escribieron”¹⁵. Pero el *Pleito del manto* ya le parecía asunto de mayor monta,

porque el objeto de ella y su lenguaje tan sucio y grosero como inmoral nos hizo meditar detenidamente si debía o no incluirse; y no nacía esta vacilación de vanos escrúpulos, ni del temor de que esta obra asustara a los individuos de esta Sociedad, únicas personas que han de poseer el *Cancionero*. [...] Nacían nuestras dudas del desconocimiento completo en el que estábamos acerca de la opinión de nuestros consocios en esta materia.¹⁶

El asunto llegó nada menos que a la Junta General de la Sociedad y menos mal que prevaleció el criterio de la integridad de la edición, en atención a que “el libro no se iba a poner a la venta sino que se hacía para un corto y determinado número de personas” de cuya ilustración y conocimientos podía preverse una correcta utilización de texto “tan sucio y grosero como inmoral”.

Treinta años antes, en 1841, Luis Usoz, nuestro cuáquero por antonomasia, tan anatematizado por Menéndez Pelayo¹⁷, exhumó el *Cancionero de obras de burlas*¹⁸, interesado no en la morbosidad de sus textos sino en ofrecer una prueba de la morbosidad del clero español, a quien responsabiliza del escandaloso material recogido. Porque el puritanismo de don Luis era parejo de su fobia al catolicismo que había abandonado. No entro en sus creencias ni en sus fobias; sólo quiero poner de relieve su rechazo de los contenidos del libro, rechazo no menor que el de Menéndez Pelayo y por sus mismas razones: “la obscenidad de ideas y palabras que en él rebosan”¹⁹, “las agudezas repugnantes”²⁰, “las torpezas nauseabundas y obscenas chocarrerías”²¹, y otras que causan “horror y náusea”²².

Parece que resulta difícil tomar ejemplo de aquella Junta de la Sociedad de Bibliófilos que dio el visto bueno a la publicación del *Cancionero general* para acercarse a esos textos

15. *Op. cit.*, “Advertencia preliminar”, p. j.

16. *Op. cit.*, “Advertencia preliminar”, pp. j-k.

17. “Su entendimiento, su actividad, su fortuna, su vida toda se emplearon y consumieron en esta empresa [la de reunir materiales para la historia del protestantismo español], en la cual puso [...] el más terco e indómito fanatismo. Porque Usoz era un fanático, de una especie casi perdida en el siglo XIX e inverosímil en España, de tal suerte que en su alma parecían albergarse las mismas feroces pasiones que acompañaban hasta la hoguera al bachiller Herrezuelo...” (*Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, La Editorial Católica, 1978, 2 vol., II, p. 900).

18. Véase A. Rodríguez-Moñino, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros. Impresos durante el siglo XVI*, 2 vols., Madrid, Castalia, 1973, I, pp. 162-163. Aunque los datos de impresión digan “en Madrid, por Luis Sánchez”, es bien sabido que salió de las prensas londinenses de Pickering.

19. *Cancionero...*, “Advertencias”, p. III.

20. *Op. cit.*, p. XIII.

21. *Op. cit.*, p. XIII.

22. *Op. cit.*, p. III.

execrados con el mismo talante y rigor que a las canciones y villancicos. No deja de ser sintomático que en 1949, en una obra pretendidamente panorámica como es la clásica de Pierre le Gentil²³, en el capítulo V de la primera parte, “Contrastes et parodies”, en que debería haberse detenido en el asunto, aunque diga que “le rire, grossier, obscène même [...] n’est nullement destructeur et dangereux”²⁴ y que en toda esa poesía de juego y de taberna “bien innocentes et bien peu révolutionnaires sont les invitations qu’elle prodigue [...] à jouir de la vie, du vin et des femmes faciles”²⁵, sin embargo lo despacha en cinco páginas y sin asomarse más que a un par de textos de lo más inocuo.

En esa línea de prevención y puritanismo ambiental, unas veces en nombre del buen gusto, otras en nombre del control moral, y casi siempre en nombre de los dos, permítaseme una anécdota personal que viene al caso. Aún recuerdo cómo por los años setenta y teniendo que consultar para mi tesis el ejemplar del *Cancionero de obras de burlas* del Seminario de Gramática Histórica de la Complutense, precisé de un permiso especial porque en el libro había un papel, escrito de puño y letra por don Rafael Lapesa, en que se leía: “Retírese del uso de los alumnos por su carácter obsceno”. La finura del bueno de don Rafael le obligaba a ejercer funciones de inquisidor, cosa bien contraria a un talante tan liberal como el suyo.

Es el mismo puritanismo (fruto, sin duda, del buen gusto, pero poco compatible con la neutralidad científica) que se refleja en la catalogación del *Corpus* de Margit Frenk, incluyendo pudorosamente entre los poemas “de amor” esas coplillas de casadas, pastoras y molineras, cuando lo que se evidencia es un sexo descarado.

Los tiempos son los tiempos, y la publicación del *Cancionero de burlas* que en la editorial Akal ofrecieron por esos años Juan Alfredo Bellón y Pablo Jauralde, con una portada en la que levemente camuflados por el diseñador campeaban unos aparatosos miembros viriles, fue un revulsivo, al menos en la cultura ambiental. Y no digamos nada del efecto catártico que en toda la sociedad española produjeron los escritos, desplantes y provocaciones de Cela, por poner un ejemplo, quizá el más llamativo.

Habitarse como lector y como editor a los cancioneros supone tener que pasar sin inmutarse desde loas a la Santísima Trinidad, ginocolatras del más subido amor cortés o estoicas reflexiones sobre la vanidad de la vida a textos de contenido sodomítico o excrementicio. En un cancionero, como en el amor del famoso soneto de Lope, “todo un cielo en un infierno cabe”. Esta es la primera cuestión que hay que plantearse: un cancionero con pretensiones de general debe recoger (y de hecho lo recogían) lo más significativo de la producción poética del momento y nosotros no somos quiénes para corregir la plana a aquellos clérigos y caballeros letraheridos que escribían no sólo para dar salida a su intimidad sino para deslumbrar al entorno con su ingenio y celebrar en grupo sus ocurrencias. Todo es poesía cancioneril.

La segunda cuestión, la más pertinente al caso, es decidir, aunque no sea más que como hipótesis, si este tipo de poesía maloliente o salaz es también poesía popular o, al menos, popularizante. Con los criterios que se han arbitrado para definir lo que desde Menéndez Pidal para acá se viene llamando *poesía tradicional*, *poesía tradicional-popular*, o lo que sea, malamente

23. *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age*, Rennes, Plihon, 1949, 1952, 2 vols.

24. *Op. cit.*, I, p. 454.

25. *Op. cit.*, I, pp. 454-455.

podría considerarse tal el tipo de poesía a la que me estoy refiriendo. Puestos en lo peor, hasta puede que haya quienes no lo consideran ni poesía. Desde luego, si por poesía culta entendemos las *Trescientas* de Juan de Mena, la *Comedieta* de Santillana o el *Doctrinal de privados* de Gómez Manrique, esta *poesía infame* tiene que ver tanto o menos con ella que con cualquier exquisito cantarillo de los recogidos por Margit Frenk.

Lo que ocurre es que al toparse uno con esa poesía, viniendo de la de Mena o Santillana, se siente como que hay una evidente ruptura, por más que coincidan en métricas de arte mayor y otras técnicas culturalistas. Y uno ve enseguida que se trata de un salto hacia lo popular. Si, por maniqueísmo o por simple prejuicio, nos empeñamos en considerar sólo *poesía popular* o *tradicional* la que responda a un tipo de lirismo de la agilidad, sugerencia y frescura que tiene, por ejemplo, el “Montesina era la garça” (que es tanto o más artificial que las *Coplas* de Jorge Manrique), por no mentar tanto romance de laboratorio, no es de extrañar que se huya como de la peste de esa *poesía infame*. Lo que nos espanta es su chabacanería, pero ¿es que no hay *poesía popular* y *tradicional* chabacana? Y en cuanto a su *popularidad* y *tradicionalidad*, échese una ojeada (o, como preferiría Unamuno, póngase oído) a tanto acertijo y a tanto verso que siguen vivos en el folklore y que son hijos de esas malditas coplas que nos horripilan. ¿A ver si estamos hablando de calidad y no de cualidad? ¿A ver si habría que precisar más esa *poesía popular-tradicional* completando el sintagma: ...“a lo Menéndez Pidal”?

Porque bien pudiera ser (y yo creo que lo es) que cuando Menéndez Pidal “se saca de la manga toda una lírica” lo hace al dictado de valores éticos y estéticos en consonancia con los parámetros de la Institución Libre de Enseñanza, en cuyo regeneracionismo pedagógico no cabían las concesiones a la vulgaridad. No olvidemos que, en el área del romancero, paralela, si no parte integrante, del de la *poesía popular-tradicional*, cuando don Ramón y el pidalismo en general se encuentran con romances que no responden a las categorías de “sus” romances, los dejan tirados en el campo con el ominoso descalificativo de “vulgares”. Eso se llama crearse artificialmente una imagen para después buscarle parecidos, desechando todo lo que no se corresponda con ella. La resolución de la aporía quizá habría que buscarla en el *Glosarium* de Du Cange para ver por dónde van las lindes semánticas de *populus* y de *vulgus*, y eso me parece mucho buscar. Añádansese unos toques de marxismo al *pueblo* o *popular* pidalianos, cosa que se ha hecho, y el maniqueísmo adquiere visos de apoteosis.

El asunto se complica aún más si hacemos que participen en el juego conceptos como los de *culto*, por una parte, y los de *ordinario*, *chabacano*, *grosero*, *plebeyo*, *chocarrero*..., por otra. Todo ello adobado con criterios, literarios o extraliterarios, de *buen* y *mal gusto*, de corrección política o moral, de rentabilidad histórica o lingüística, de vigencia en el público lector, etc., por no entrar en las profundidades del psicoanálisis. En resumidas cuentas, creo que se han simplificado las cosas por temor a encontrarse perdidos ante su complejidad.

Para no llegar a una situación de bloqueo por un exceso de problemas añadidos, quiero limitarme a un aspecto menos trascendente pero más accesible: la proporción de elementos populares y elementos cultos en esa poesía de burlas afectada de obscenidad u ordinariez. Y no quiero fijarme tanto en la posología de sus ingredientes cuanto en la intencionalidad de sus cultivadores y en la función catártica y contracultural de su ejercicio.

Es indiscutible que los autores de esa “poesía” degradada sabían que no estaban haciendo una poesía como la de las *Trescientas* (y me anticipo a la objeción de que también sabían

que no estaban haciendo una poesía como la de la garza montesina). Estaban haciendo intencionalmente otra cosa, y en esa intencionalidad está quizá la clave. Tengo para mí que pretendían hacer una poesía más compartida, aunque sólo fuera por la carcajada y aunque al querer popularizarse se plebeyicen. Ese uso inmediato de celebración hilarante, tan cercana a lo carnavalesco, que tienen o pretenden tener esas obras, recogidas en letra impresa, como dice el citado texto de Castillo, “por quitar el fastío a los lectores”, responde a una necesidad humana cuya profundidad instintiva sería ridículo venir a descubrir aquí. Júntense conceptos ya tan manidos como el de *homo ludens*, ruptura de tabúes, liberación del subconsciente y similares y tendremos su justificación.

Estamos en la línea de la poesía goliárdica o de la vertiente chocarrera de los trovadores. “El amor chocarrero —dice M. de Riquer— no falta entre los trovadores. El socorrido tema de las ventosidades lo desarrolló Arnau Catalan dos veces y con interlocutores de la más alta prosapia: Ramón Berenguer, conde de Provenza, y Alfonso el Sabio, rey de Castilla”²⁶.

Estamos en la línea de los insultos pringosos del *Cancionero de Baena*, como la reiterada invitación a la *sorrabadura* o beso negro con que el mismo Juan Alfonso gustaba castigar a sus competidores.

Estamos en la línea de algunas de las burlas, recogidas por Hernando del Castillo, como las coplas de Montoro “a unas señoras que le preguntaron qué cosa eran los regüeldos” o “a una mujer enamorada, porque la vido tomar ceniza el miércoles primero de quaresma”:

Muy discreta, bella y buena

sobre + quantas cubren tocas:

+ guardaréis la quarentena,

pero no con ambas + bocas;

porque, dama de valía,

christiana llena de fe,

(¡que Dios conserve su honor!),

vos + ternéis carnescería

de + ganado bivo + en pie,

aunque pese al + Provisor.

Y si dixeren que es gula

(¡Par Dios! ¡Aquí no se coma!),

vos diréis: «Yo tengo + bula

del perlado de Sodoma.»²⁷

i.e., todas las mujeres

i.e., no comeréis carne

i.e. orificios

venderéis o comeréis carne

animal | i.e., humano

juéz eclesiástico

permiso, exención

O las que hizo Diego de San Pedro “a una señora a quien rogó que le besasse, y ella le respondió que no tenía culo”:

Más hermosa que cortés,

donde la virtud + carese,

el culo no le negué,

que en el + gesto le tenés

si en las nalgas os + fallesce.

escasea, falta

cara

falta

26. *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, Planeta, 1975, vol. 1, pp. 101-102.

27. Véase en Hernando del Castillo, *Cancionero general*, ed. cit., vol. 2, p. 252. Doy el texto de mi edición, de próxima aparición.

Y si hay algún + primor *refinamiento, exquisitez*
 para no tener ninguno,
 yo digo que algún + gordor *gordura*
 el coño y el + salvonor *culo*
 os ha hecho todo uno.
 Así como + Dueratón *Duratón, afluente del Duero*
 pierde el nombre entrando en Duero,
 así, por esta razón,
 perdió el nombre el + abispero *i.e. culo*
 cuando + entró en el coñarrón.²⁸ *se convirtió, se juntó*

La gracia que pudieran tener coplas de este tipo no va más allá de la que puede producir la aparición de palabras gruesas, relacionadas con la fisiología excretora o la anatomía genital, y que, tomadas del habla popular, resultan chocantes al ser identificadas en un texto impreso.

Este léxico y esta fraseología, sacadas de su contexto popular e integradas en contextos de cultura “culto”, producen una disfunción imprevista de la norma lingüística y de comportamiento social, más que como ruptura de tabúes como simple quiebra de la lógica o la convención, que es lo que debería producir la risa.

Por su brevedad, las últimas coplas citadas quizá nos hagan sonreír a nosotros (a sus coetáneos sí debía de producirles carcajadas). Nos motivan mucho menos todavía un tipo de poemas, pretendidamente de gran aliento, como son el *Pleito del manto* y la *Carajicomedia*, los dos de los mismos años que las ediciones valencianas del *Cancionero general*.

Los ejemplos que voy a examinar no son, ni mucho menos, los únicos (piénsese, por ejemplo, en las coplas de Rodrigo de Reinosa), pero son muy significativos.

LA CONFESIÓN DEL PASTOR

Francisco Márquez Villanueva, al estudiar la génesis literaria de Sancho Panza, alude a un tipo de textos “de inconcebible violencia y que más vale no recordar”²⁹; “el más repugnante de ellos es sin duda la confesión de un pastor amenazado por un rufián en cierto *Gracioso razonamiento* adscribible a la primera mitad del XVI”³⁰.

Es la *Confesión del pastor*, incluido en un pliego suelto del que han sobrevivido dos ejemplares, uno de ellos del taller sevillano de Juan Valera de Salamanca, de entre 1515 y 1520, y otro sin lugar, año ni imprenta; del primero hay ejemplar en la Biblioteca Pública de Oporto y del segundo en la Biblioteca Nacional de Madrid³¹. Aunque tengan algunas variantes, el contenido es el mismo.

Se trata de una historia más que escabrosa, versificada en arte mayor y parte de ella escrita en germanía. Dos rufianes que dialogan alardeando de sus fechorías y ante la presencia

28. Véase en Hernando del Castillo, *Cancionero general*, ed. cit., vol. 2, p. 252. Doy el texto de mi edición, de próxima aparición.

29. *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, p. 73.

30. *Op. cit.*, p. 73, nota.

31. Antonio Rodríguez-Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1997 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 12), núms. 897 y 898. El texto en *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Joyas bibliográficas, 1959 (ed. facs.), tomo 3, pp. 81-88.

de unos hombres armados, se refugian “en la gualtería” (en la casa de putas, para entendernos). Allí se encuentran con la coima de uno de ellos enzarzada en una trifulca con un pastor, cliente suyo, a quien le había desaparecido una bolsa con dinero. Su rufián amenaza al pastor con la muerte, conminándole a que confiese sus pecados. Tal es la confesión del pastor:

A vos me confieso y a Dios me remito
y a todos los sanctos me *dó d' esta vez.

encomiendo

Confiéssome todo hasta la hez,
que dó al *dimuño la cosa que *quito:
que andando buscando la yerba del *pito,
tras un colladillo, ¡sí Dios te le plega!,
cabe una carrasca hallé una borrega;
calquésele todo, mas tengo poquito.

*demonio | omito
i.e., pene*

Por poco que fue, lleguéle al gzanate;
murió *d' esta hecha la triste cuitada;
diréis a su dueño *que* está soterrada,
que d' este pecado, por Dios, me *desate.
Halléme, señor, en otro devate
con una cabrita de bel parescer:
hechéle el cayado con+ huerte plazer,
dormimos en uno, ¡mal lobo la mate!

en esa fecha, ocasión

perdone

La burra *bardina, do viene mi *hato,
os quiero dezir de un huerte misterio
que puso sus hancas por *herme adulterio
medio por medio de mi *pericato.
Viérades luego a poco de rato
el asna a *mascar, yo *dalle sin miedo,
ella a peer, yo a *tener quedo.
Fuese tras mí, dexó el *borricato.

parda y blanca | ajuar

*hacerme
i.e., pene*

*¿i.e., rebuznar? | a darle
aguantar
burro*

Estando una tarde cabo una fuente,
tendíme muy bien, con+ huerte regalo,
y vi mi *natura más tiessa que un palo.
Llegué con el dedo y estava callente.
Vila que estava muy reluziente
y demudada de muchos colores.
A tres +sofnadas heché los +humores.
Quien +ál os dixere, dezilde que miente.

*fuerte
pene*

¡Súpome tan bien! Tornéme al *regosto.

*golpes | semen
otra cosa
regusto, volver a gustar (DA)*

Con este poder prové mi porfía,
oras de noche, oras de día,
oras por oras, por todo un agosto.
Tanto espremi que tuve de mosto
las *haldas podridas y medio *jubón,
mas nunca por esso quité la razión
a quatro vaquillas de Mingo Somosto.

faldas | prenda ceñida masculina

Ya soy confesado. No sé qué hazerme.
No sé si siento en mí más provecho.
Mas d' esta perrilla tengo *despecho,
que tanto la quise y no quiso quererme.

disgusto, desagrado

A esta pregunta quered responderme,
 que más he pecado mas quédese atrás;
 dezidme, señor, quién pecó más:
 yo en hazérgelo o ella en morderme.

LA CORTE DE LAS TRISTES REINAS

Juana de Aragón, hermana del Rey Católico y mujer de Ferrante I de Nápoles, al quedar viuda adoptó el sobrenombre de *la triste reina*, y como tal se firmaba. Su hija, también de nombre Juana y reina de Nápoles por su matrimonio con el rey Ferrantino (Ferrante II) y desposeída del trono por Carlos VIII de Francia, adoptó el melancólico apelativo de su madre, formando con ella la pareja de las *tristi regine*. El Rey Católico, para librarlas de los horrores de la guerra, se las trajo a Valencia, pero ellas añoraban la vida alegre de Italia y se volvieron a Nápoles en noviembre de 1506. En Castel Capuano, donde establecieron su residencia, en compañía de Isabel de Aragón, sobrina del Rey Católico y duquesa viuda de Milán, sus hijas Ippolita y Bona Sforza, y Beatriz de Aragón, viuda del rey Matías Corvino y repudiada por su segundo marido, formaron una corte en la que brillaba todo menos la tristeza de que hacían gala. Daba ejemplo la reina madre aceptando como amantes primero a Juan Castriote, posteriormente duque de Fernandina, y después a Fernando Alarcón. Especialmente precoz fue Bona Sforza, amante con sólo quince años de Ettore Pignatelli; casada en 1517 con Segismundo, rey de Polonia, siguió sin privarse de nada, hasta el extremo de que el escándalo de sus andanzas originó unos bien significativos ripios: *Regina Bona attulit nobis tria dona: doctem fictam, faciem pictam et vulvam non strictam*. En dos artículos de 1894³² aireó B. Croce los entresijos de la corte de tan animadas reinas, así como las claves con que quedó reflejada en la novela sentimental *Questión de Amor*³³, cuyo protagonista femenino, Belisena, es precisamente Bona Sforza.

El *Cancionero general* de Hernando del Castillo en su segunda edición (Valencia, 1514) da entrada a un poema de “Vázquez” con el nombre de *Dechado de Amor*³⁴. Dirigido a la reina Juana, “la Joven”, a petición de don Luis de Borja, “el cardenal de Valencia”, viene a ser la crónica de una de las ceremonias galantes organizadas en Castel Capuano. Participan en la fiesta los caballeros, italianos y españoles, que frecuentaban la corte y cada uno pide a su dama que le haga un bordado con una figura alegórica y unos versos alusivos. Los versos, la figura y la glosa que acompaña son la expresión del más fino y laudatorio amor cortés.

En la misma edición del *Cancionero*, unos versos más abajo, se recoge un poema anónimo, titulado *Visión deletable*³⁵, en el que se narra una escena, protagonizada por la mayor parte de las damas que aparecían en el *Dechado* de Vázquez. Las que en el *Dechado* eran objeto de cumplidos aparecen en la *Visión* celebrando a “Matihuelo”, es decir, al falo, que es llevado triunfalmente por las damas, y al que van celebrando una tras otra, coreándose con el siguiente estribillo:

32. “Napoli dal 1508 al 1512 (da un antico romanzo spagnolo)”, *Archivio Storico per le Provinzie Napoletane*, XIX, 1894, pp. 140-163. “La corte delle tristi regine di Napoli”, *Archivio Storico per le Provinzie Napoletane*, XIX, 1894, pp. 354-375.

33. Ed. Carla Perugini, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994 (Textos recuperados, 10). En su introducción, Perugini, siguiendo las claves de Croce, vuelve a identificar a los personajes.

34. Ed. cit., II, pp. 503-510. Citaré los textos por mi edición.

35. Ed. cit., II, pp. 557-559. Citaré los textos por mi edición.

¡Onremos a Matihuelo,
nuestro bien, nuestro consuelo!

El contraste del *Dechado* con la *Visión deletable* permite ver con toda claridad las dos dimensiones de lo amatorio: la hiperbólicamente sentimental, dentro de la más ortodoxa sublimación trovadoresca (el *Dechado*), y la degradada y procaz (la *Visión*). Un simple emparejamiento de los dos textos es suficiente para apreciar el cambio de registro producido:

DECHADO

A LA SEÑORA DOÑA JUANA DE CASTRIOTE

Vos, dama real, labrad
de seda negra una rexa,
con blanco, que es castidad,
pues que vuestra honestidad
sólo un punto no la deja.

Y labrad en torno a ella
una cárcel de eslabones,
do se muestran las prisiones
de los tristes coraçones
que tenéis presos en ellas.

CON UNA LETRA QUE DIGA:

Quien se metiere en prisión
do libertad no se espera
es razón que en ella muera.

A LA SEÑORA MARUXA

De seda torcida verde
escura, labrad, y clara
una Muerte que recuerde
la vida que por vos pierde
a quien vos costáis tan cara.
Y labrad todos sus tiros
de flechas y passadores
que han herido de dolores
a dos mil que por amores
se atrevieron a serviros.

CON UNA LETRA QUE DIGA:

Quien en peligro se pone
do ningún remedio espera
de la vida desespera.

VISIÓN DELATABLE

Doña Juana, boz en grito:
«Gran pesar quando es chiquito,
que es como en cubo mosquito
que se entra y sale de buelo.
Matihuelo.»

Y también cantó Maruxa:
«Gran plazer quando éste enpuxa
mas, si no es como la cuxa,
no le tengo yo en un pelo.
Matihuelo.»

DECHADO

LA SEÑORA DOÑA PÓRFIDA,
A QUIEN SERVÍA EL MARQUÉS DE PESCARA

Vos, de seda leonada
con sirgo blanco, señora,
labrá una puente quebrada,
porque le niegue el entrada
de remedio al que os adora,
y una mar que con fortuna
muestre que quebró la puente,
porque vean claramente
que la razón no consiente
de vos esperança alguna.

VISIÓN DELATABLE

Doña Pórfida porfía
de cantar que le querría
tan largo, si ser podría,
que la clavasse en el suelo.
Matihuelo.

CON UNA LETRA QUE DIGA:

En el mar do no hay bonança
no hay remedio de esperança

De este modo, en la *Visión* van interviniendo las que en el *Dechado* eran *donne angelicate*. Hasta una jovencísima doña Inés se descara:

Doña Inés: «Aunque soy niña,
siempre terné con ti riña hasta que podes mi viña
y me riegues mi majuelo,
Matihuelo.»

¿Qué ha ocurrido aquí? ¿Cómo se puede dar una versión tan dispar de los hechos? Sencillamente, lo que ocurre es que el *Dechado* da la versión dignificada y la *Visión* la degradada. Probablemente las dos sean reales, pero el *Dechado* adopta la postura ortodoxa del ceremonial cortés, la que en la conciencia de la época y del ambiente era más susceptible de literaturización, mientras que la *Visión* opta por recoger lo que ocurría y se decía al margen de la ceremonia. Si se me permite la vulgaridad, pasa aquí lo que suele pasar: que tras los engolamientos de la liturgia oficial suele decirse y hacerse, con unas copas de más, lo que no queda reflejado en las actas.

Keith Whinnom en aquella su monografía, tan sugerente y fecunda³⁶, derrochó esfuerzos para descubrir el entramado erótico de la poesía cancioneril, velado con alusiones y eufemismos y, aunque, a mi entender, no siempre se sustrajo al peligro que corría, actuó protegido por un sano principio de hermenéutica, no siempre practicado por otros:

Por una parte, es sumamente peligroso tratar de ingenua a la poesía conceptista cancioneril y, por otra, corremos el riesgo de exponernos al ridículo al insistir en ver escabrosidades en versos totalmente inocentes³⁷

36. *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, Universtiy of Durham, 1981.

37. *Op. cit.*, p. 59.

En el caso del *Dechado* y la *Visión* nos encontramos con las dos visiones confrontadas, sin necesidad de recurrir a desvelar alusiones y veladuras. Lo que en el *Dechado* es conceptual y amatorio en la *Visión* es pura carnalidad.

EL PLEITO DEL MANTO

No hace falta protegerse de las cautelas de Whinnom para ver la dimensión descarnadamente erótica, y más que erótica, del *Pleito del manto*, un largo poema de 700 versos que Hernando del Castillo introdujo en la segunda edición valenciana de su *Cancionero general* (Jorge Costilla, 1514), al principio de la sección de obras de burlas. Se mantiene en las tres ediciones de Toledo (1517, 1520, 1527) y queda eliminado en las dos ediciones de Sevilla (1535, 1540) y en las dos de Amberes (1557, 1573).

Se justifica su presencia en las ediciones toledanas porque estas siguen casi miméticamente la valenciana de 1514. Es, en cambio, lógica su ausencia en las ediciones de Sevilla, muy controladas ideológicamente; su editor, en la breve introducción que sustituye al largo prólogo de Castillo de las ediciones anteriores, manifiesta paladinamente su criterio: “En esta última impresión se han quitado del dicho cancionero algunas obras que eran muy desonestas y torpes y se han añadido otras muchas assí de devoción como de moralidad”. Efectivamente, las innovaciones de los impresores sevillanos descompensan el *Cancionero* con una sobrecarga de poesía devota, patrocinada por el canónigo sevillano Jerónimo del Río, que malamente puede convivir con obras tan “desonestas y torpes” como el *Pleito del manto*.

Ante tan escandalosa dureza, no es extraño que la Inquisición tomara cartas en el asunto. Por el decreto del 17 de agosto de 1559, el Inquisidor general, Fernando de Valdés, ordena la publicación del *Catalogus librorum qui prohibentur*, impreso ese mismo año en Valladolid por Sebastián Martínez. En él queda expurgado el *Cancionero* de Castillo: “Obras de burlas que están en el *Cancionero general*, en lo que toca a devoción y cosas christianas y de Sagrada Scriptura.” Ese espíritu inquisitorial es el que se lleva por delante el *Pleito del manto*, y con él todas las obras de burlas, en las dos ediciones de Amberes.

El poema, escrito en clave de parodia burlesca, tiene una sobrecarga tanto de salacidad gruesa como de tecnicismos jurídicos, sobre todo de Derecho Procesal, que exigen del lector un continuo estado de alerta para descubrir continuos toques de pretendido humor. Sería insoportable editarlo con sistemáticas llamadas de atención sobre todos y cada uno de los giros y connotaciones de lo erótico y de lo jurídico que se van produciendo. No hay más remedio, pues, que exigir la colaboración del lector para que descubra los guiños de compli-cidad que se le ofrecen. De este modo, puede que hasta se sonría.

Como se indica en el epígrafe y en las primeras coplas, se trata de una anécdota picante y del proceso judicial que se desarrolla con ocasión de ella. La anécdota se centra en el gesto de pudor del que sorprendió a una pareja desnuda en el trajín “agónico” del coito y arroja un manto sobre los protagonistas del evento pronunciando una frase ambigua, “Doy el manto a quien lo tiene dentro” (vv. 24-25). El pleito entablado por los litigantes, el Coño y el Carajo, y desarrollado con todas las formalidades del Derecho Procesal, se sustancia en el esclarecimiento de la voluntad del donante: “¿A quién pertenece el manto?” (v. 30). Es especialmente relevante el juego de significados que en un pasaje del poema va adquiriendo el verbo *tener* (‘poseer, contener, retener, sostener, mantener erguido’ ...) y cuyo esclarecimiento será uno

de los puntos clave en el proceso. Precisamente esa complejidad de sentidos y segundas intenciones hacen sumamente difíciles y arriesgadas las anotaciones del editor; téngase ello en cuenta a la hora de aceptarlas o rechazarlas³⁸.

El poema comienza así:

Como Ventura +concierta
 + los que son enamorados,
 estaban en una huerta
 una dama descubierta
 y un gentilhombre abraçados,
 + obrando, según + natura,
 lo que se suele hazer.
 Y, +siendo sin cobertura,
 las +turmas y +hendedura
 se les podían + parescer.

*pone de acuerdo o facilita el encuentro
 a los*

haciendo | la naturaleza

*por estar
 testículos | hendidura, i.e., vulva
 dejar al descubierto*

Y, puestos en su +agonía,
 sin + pensar de conoscellos,
 por allí, +do se hazía,
 acaesció que venía
 un hombre que pudo vellos.
 Y, bolviendo por consuelo
 las espaldas, sin temores,
 +alançó, como por velo,
 un manto de terciopelo
 encima de estos señores.

*i.e., excitación sexual
 hacer intención
 donde o cuando*

lanzó

Y dixo, sin más pasión:
 «Pues que +hove tal encuentro
 (y lo +sufre assí razón),
 +dó este manto, en conclusión,
 para quien lo +tiene dentro.»
 La señora, no defunta,
 y él, con todo su quebranto,
 están en porfía junta.
 Es quístión que se pregunta:
 ¿a quién pertenece el manto?

*tuve
 soporta
 doy
 mantiene o contiene*

Lo que sigue es un debate, en forma de pleito ante los tribunales y en clave de parodia burlesca, en que los litigantes, el Coño y el Carajo, pretenden hacer valer sus derechos sobre el manto. Todo ello es un pretexto para poner de relieve “los ardores del linaje femenino”, es decir, en consonancia con la más ortodoxa misoginia, la desmesurada lujuria de la mujer, causa de la pérdida de los hombres, como es el caso de Adán, Salomón, Hércules y Sansón.

38. El texto íntegro del poema puede verse en la edición del *Cancionero general*, de Balenchana, II, pp. 545-559 o en algunas del *Cancionero de obras de burlas*, como la de Jauralde-Bellón, pp. 46-66. Hay un estudio, bien planteado, de Marcial Rubio Áquez, “El Pleito del manto: un caso de parodia en el *Cancionero general*”, *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura general y comparada*, Zaragoza, 1994, II, pp. 237-250.

Al hilo del argumento, menudean las expresiones obscenas, unas veces en toda su explosiva literalidad y otras mal veladas con perífrasis alusivas que evidencian más que ocultan.

Cabe preguntarse por qué aduzco un texto tan descaradamente culturalista como muestra de popularismo. Y tengo que remitirme al principio de estas líneas para decir que más que intenciones culturales lo que el poema trasluce es una mentalidad intencionada de contracultura. Que unos sesudos juristas desmitifiquen su mundo poniendo su jerga profesional al servicio de la parodia burlesca para elaborar textos pretendidamente ingeniosos y rebosantes de grosería significa, a mi entender, que quieren bajarse del estrado y confraternizar con el pueblo en lo que consideran más propio del pueblo: la llaneza y elementalidad hasta la grosería. Por más que, por prejuicios de *buen gusto* o romanticismo político, parezca una degradación de lo popular, ese contraculturalismo deja entrever, como desmitificación de la propia cultura, una instalación en los parámetros existenciales del pueblo llano. Es lo mismo, cambia la dirección, que lo de la garza montesina.

LA CARAJICOMEDIA

Unos años después de la aparición de la segunda edición valenciana del *Cancionero general*, en 1519, otro impresor valenciano, Juan Viñao, tuvo la iniciativa de segregarse lo que Hernando del Castillo había incluido como sección y parte integrante de su *Cancionero*, las “obras de burlas provocantes a risa”³⁹, dejando para el final y como apetitosa novedad “una especulativa obra intitulada *Carajicomedia*”. Como sigue diciendo el título, el autor de la obra es “el reverendo padre fray Bugeo Montesino, imitando el alto estilo de las *Treientas* del famosísimo poeta Juan de Mena”.

La intencionalidad paródica está clara desde ese epígrafe inicial. Se trata, pues, de una imitación grotesca de las *Treientas* de Mena y su autor, también grotescamente deformado, es fray Bugeo Montesino, sin lugar a dudas una envenenada alusión al predicador y poeta franciscano fray Ambrosio Montesino, de quien un poco más adelante se dice que “corrigió el Cartuxano”, porque, efectivamente, fray Ambrosio tradujo y adaptó la *Vita Christi* del cartujo Ludolfo de Sajonia, impresa en 1502 y 1503. Llamarle *Bugeo*, es decir, ‘bujío’, es llamarle, lisa y llanamente, ‘mono’, por ser Bujía la ciudad norteafricana desde la que habitualmente se exportaba a Europa los simpáticos primates: de ella era alcalde justiciero el *don Ximio* de la fábula del Arcipreste. También pudiera ser que el insulto fuera más grueso, viniendo a llamarle ‘bujarrón’, es decir, ‘sodomita’.

Dada la clave de lectura, el argumento se sustancia en la historia de la decadencia del carajo de un tal Diego Fajardo, caballero de Guadalajara, vencido por una turba de prostitutas. Esto le da ocasión al autor para recorrer las mancebías de unas cuantas ciudades españolas, con especial atención a las de Valencia. Todo ello, calcando los modos del *Laberinto* de

39. Vid. Antonio Rodríguez-Moñino, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros (Siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1973, 2 vols., vol. 1, pp. 157-164. Del *Cancionero de obras de burlas*, además de la ed. facs., al cuidado de Antonio Pérez Gómez (Valencia, 1951), hay varias ediciones modernas: la de Pablo Jauralde y Juan Alfredo Bellón (Madrid, Akal, 1974), la de Luis Montañés (Madrid, Torculum, 1976) y la de Frank Domínguez (Madrid, Albatros, 1978). La *Carajicomedia*, aparte de su edición dentro del *Cancionero de obras de burlas*, puede verse en la edición de Carlos Varo, Madrid, Playor, 1981 (con texto facsimilar y su transcripción) o en la de Álvaro Alonso, Archidona (Málaga), Aljibe, 1995. Citaré por esta última.

Mena, incluida la glosa, con lo que, a fuerza de obscenidades y deformaciones grotescas, se intenta producir sistemáticamente la carcajada. Al margen de ello, Carlos Varo ha descubierto alusiones políticas que afectan a la misma Reina Católica, con argumentos, si no satisfactorios, al menos dignos de ser tenidos en cuenta⁴⁰.

Lo realmente llamativo de la obra es su obscenidad, conseguida con un lenguaje descarado y provocador, que Álvaro Alonso, siguiendo el esquema de Vicente Reynal, analiza agrupando palabras y expresiones en tres apartados: "a) las que designan abiertamente las acciones y los objetos sexuales; b) las que junto a una primera acepción inocente tienen otra erótica, generalmente admitida; c) las que careciendo habitualmente de significación sexual, la adquieren por influencia del contexto"⁴¹. Estos recursos de humor, habituales en la lengua tanto hablada como escrita, se ven potenciados por la desmitificación del culturalismo, encarnado en la por otros conceptos provocadora poética de Mena.

Quiero poner de relieve (y por eso aporto aquí este caso, aparentemente en los antípodas de la poesía *popular-tradicional oral*) como ejemplo de ruptura de los códigos culturales (o culturalistas), por la vía del escarnio, para conseguir un acercamiento a lo cotidiano en su vertiente de obscenidad. Los que nieguen a estos versos la condición de populares deberían plantearse si Juan de Mena o cualquier poeta que se tuviera por "culto" los reconocería de la misma traza que los suyos.

Como ya se ha dicho a propósito de los otros ejemplos aducidos, no se trata de una poesía estrictamente tabernaria, pero sí de tertulia y rebotica. No nos imaginamos que la lectura de un texto tan explosivo quede encerrada en los límites de la intimidad; como en el caso de los chistes, cuesta creer que el lector de la *Carajicomedia* no difundiera sus pasajes más chocantes para compartir la carcajada. Puede que no tuvieran el grado de tradicionalidad que exigiría Menéndez Pidal para "su" poesía *popular* o que no se pueda calibrar desde nuestra perspectiva, pero difícil se me hace no ver en ella una buena dosis de popularismo y oralidad.

Baste un ejemplo para percibir el tono de la obra. En la copla XXXIV, "discripción de las putas terrestres, visibles y casi invisibles, públicas, carnales y otras espirituales y temporales *ab utroque*", se cantan las excelencias de tres prostitutas, la Rabo de Acero, la Napolitana y la Rosales:

De allí se veía el espérico centro
de Rabo d' Azero, con todo su austral,
la Napolitana, con su aquilonal,
y cuanto sus coños encierran de dentro.
Y vi contra mí venir al encuentro
a la Rosales, con otras rameras,
y otro con clave de muchas caseras
que avrá que contar, si por ellas entro.⁴²

40. Véanse, por ejemplo, las páginas 74 y ss. de su edición.

41. Ed. cit., p. 24.

42. Ed. cit., pp. 58-59.

El contraste con el *Laberinto* de Mena, plagado de cultismos como los que aquí embute fray Bugeo, queda reforzado por la glosa, también trasunto paródico de las de Hernán Núñez y las del Brocense:

Rabo d' Azero se llama Francisca de Laguna. Es de Segovia y muy conocida; anda en la corte; ya creo que ha jubilado. Tomó este nombre porque mucho tiempo estovo que no pudo pasarse su puerto por causa de la fuerte roca que la defendía, hasta que un devoto fraile de Salamanca, llamado fray Porrilla, con grandes artes hizo una senda, y después acá el camino se ha muy ensanchado, tanto que dos carretas juntas pueden passar sin se hazer estorbo. Este sobrenombre le fue confirmado por el estudio de Salamanca...⁴³

Poesía de similar contenido obsceno, aunque no tan explícito, se encuentra entre las piecitas "populares", como la tan conocida y cantada *Mozuela de Carasa*⁴⁴ y otras que Frenk agrupa en la sección IX de su *Corpus* bajo el pudibundo epígrafe de "Juegos de amor", cuando (ya lo he dicho más arriba) lo son de sexo⁴⁵, o reservando para la sección X, de "Sátiras y burlas", algunas de mayor calibre, como el *Cucú*⁴⁶. Es comprensible y hasta loable que en nombre del pudor o del buen gusto se busque cualquier coartada para no abrir una sección autónoma con coplas de descarada lujuria, obscenidad o como quiera llamárselas, pero haberlas haylas.

Ya en otra ocasión, a propósito de la tradición en la técnica poética de San Juan de la Cruz, manifesté mis sospechas de que un tipo de la llamada poesía culta de cancioneros, como la famosa canción del Comendador Escrivá, llegara a San Juan de la Cruz por el oído y no por la lectura. Decía yo entonces:

Así como mi escepticismo es total en cuanto a la hipótesis de un San Juan lector de poesía en cancioneros, no hago ascos a la idea de un San Juan conocedor y degustador de un tipo de poesía de cancionero; y no sólo de los romances y villancicos, como está más que probado, sino de ese otro tipo de poesía (intelectual y conceptuosa), pero que por su tipología pasa fácilmente del papel a la memoria y a la difusión oral en ambientes sensibilizados.⁴⁷

No es mi intención poner en entredicho la indiscutible labor de quienes circunscriben la *popularidad* y *oralidad* de la poesía popular a la diseñada por Menéndez Pidal, censurándola en nombre del buen gusto, ni menos aún hacer una propuesta alternativa, sino sólo llamar la atención hacia otro tipo de poesía que no es esa para frenar entusiasmos que pueden hacer perder la perspectiva. Pero sí digo que o se busca otra terminología o, de usarse la que se usa, tendría que abrirse el espectro de lo popular hacia esos textos "nefandos" que responden en cierto modo a una de las categorías de que se sirve Mijail Bajtin para analizar el realismo grotesco en la obra de Rabelais: el vocabulario de la plaza pública⁴⁸.

43. Ed. cit., p. 59.

44. Frenk, *Corpus*, 1719.

45. Frenk procura dar la versión más suave, dejando para las variantes las inconveniencias y procacidades.

46. Frenk, *Corpus*, 1817C.

47. "Un aprendido canto: la tradición en la técnica poética de San Juan de la Cruz", *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista (Ávila, 23-28 de septiembre de 1991)*. I. *Filología*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, p. 217. La cursiva para la expresión final la pongo en este momento para destacar que el ambiente en que se difunden obras como la *Carajicomedia* no tiene que ver nada con el que rodeaba a San Juan, como es obvio.

48. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974, p. 131.

No es una novedad descubrir la libertad hasta el libertinaje del español coloquial, del español de ahora y del de antes, del español de los *maiores* y de los *minores*. Los pastores o los molineros que hablan y cantan lo hacen con frecuencia de un modo muy distinto a los pastores y molineros (y molineras, no se olvide) de Menéndez Pidal. Lo dice muy bien Usoz para justificar la existencia del *Cancionero* que trae entre manos:

Adviértase, pues, solamente que desde mucho antes que se imprimiesen por vez primera las obras de este *Cancionero* [de obras de burlas] hasta el día de hoy nuestra manera de hablar fue y es muy parecida a la que se lee en estas obras. Que lo fue sabemos por muchos libros. Que lo es, cualquier español puede ser juez. Hallándome en conversación festiva, familiar y de amigos en España, les oí muchas veces a cada paso valerse hablando de voces tan obscenas como las usadas en el *Pleito del manto*, y si es que por allí andaba alguno que así no hablase, también les oí burlarse de él y tenerle en poco. Acontecióme esto en muchos sitios donde me hallé con hombres solos: en cafés, fondas, tertulias.⁴⁹

En un ambiente así, con unas normas de uso lingüístico popular de tanta expresividad y desgarró, es indudable que a estos textos se les daba acogida más allá de la estricta lectura solitaria.

La línea divisoria “entre lo popular y lo culto” no es tan nítida como parece, al menos si se quieren evitar taxonomías convencionales. Probablemente, Menéndez Pidal no “se sacó de la manga toda una lírica”, pero, dicho sea sin hipérbole, sí se sacó de la manga todo un género literario, con el riesgo de que las convenciones artificiosas del género hayan deformado la realidad. Si he sacado a colación unos pocos textos en los que tras sus hechuras de indudable culturalismo se percibe un claro intento de oralidad y popularismo, ha sido para invitar a la revisión de esos dos conceptos, mucho más complejos, en mi opinión, de lo que piensa el pidalismo. Medítese seriamente y sáquense consecuencias de la que me parece atinadísima frase de Usoz:

Los versos pasan fácilmente del papel a la memoria y se recitan y cantan.⁵⁰

49. “Advertencia”, *apud* Bellón-Jauralde, p. 10.

50. *Op. cit.*, p. 13. Doy mi palabra de que cuando escribí la última frase del párrafo de mi artículo sobre S. Juan de la Cruz, citado en la página anterior, desconocía la de Usoz. Yo he sido el primer sorprendido por la coincidencia.