

Erotismo picaresco y manifestaciones escatológicas en la antigua lírica popular hispánica

EMILIANO GOPAR OSORIO

Universidad Nacional Autónoma de México

Margit Frenk ha dicho que la recopilación de los “poemitas populares” registrada entre los siglos XVI y XVII en la Península Ibérica “es un trabajo — y un placer — que no tendrá nunca un punto final” (Frenk, *NC*: 10), pues, por fortuna, siguen apareciendo nuevos textos. El *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* es una empresa titánica que de manera más que generosa da cuenta de la forma y contenido de la poesía popular existente en la antigua cultura hispánica.¹ Asomarse a esa poesía siempre resultará placentero porque allí se puede admirar una gran cantidad de creaciones cuyas voces alegres y juguetonas dicen mucho de la condición humana de aquellos días. No se quiere decir con esto que los hombres vivieran en eterna alegría; lo admirable es que esa alegría haya surgido en un ambiente dominado por las restricciones morales propiciadas por la visión católica.

Cuando se escuchan canciones un poco subidas de color, como la hermosa que dice: “¿Si pika el kardo, moza, di? / Si pika el

¹ Margit Frenk proporciona una excelente definición de poesía *popular* cuando la distingue de la *tradicional*; en este trabajo el apego a esa definición es total: “Entre los dos tipos de canciones, llámense como se llamen, hay una diferencia radical. Sólo la que llamo *popular* es una poesía consustancialmente colectiva, como es colectivo todo arte popular, ‘lo cual quiere decir, no sólo que [es] patrimonio de la colectividad, sino que también y ante todo que esta se impone al individuo en la creación y recreación de cada cantar’ (Frenk); que el creador y recreador se atienen a un limitado repertorio de temas, motivos, formas, recursos estilísticos que todos conocen y comparten, a una *tradicción* común, a un *estilo* (Sánchez Romeralo), a una ‘escuela poética popular’ (Sergio Baldi). *Popular*, en efecto: del *pueblo*, constituido en la Edad Media por las clases bajas rurales” (Frenk, 1990: 13).

kardo, di ke sí" (NC 1717), no se puede dejar de pensar en esa fuerza poética que hacía posible que la gente del pueblo disfrutara de tan alegres cancioncillas a pesar de las prohibiciones en torno a la sexualidad existentes en aquel tiempo.

En nuestros días, el gusto por ese tipo de poesía ha cambiado; así lo ha notado Margit Frenk al decir que "muchas canciones de color un tanto —o muy— subido no figuran en ninguna de las antologías, aunque se encuentren en fuentes accesibles y conocidas, o bien, figuran sólo en una o en dos antologías" (Frenk, 1991: 312). Es necesario preguntarse por qué ese tipo de poesía, hoy incómoda, gozaba de una gran vitalidad en el seno de la cultura antigua.

Con el fin de poder acercarnos al porqué de la aceptación de este tipo de poesía en la cultura antigua, en este trabajo se tratará de averiguar la causa de la risa que se genera al escuchar esos poemas. El pequeño corpus aquí reunido tiene un tono humorístico que hace referencia directa o indirecta a los genitales, masculinos o femeninos, y a lo escatológico. Este humor es la base para la hipótesis de este trabajo: sin pretender que sea la única razón, es probable que el papel ocupado por las canciones de tema escatológico y erótico-picaresco en la cultura popular antigua deba mucho al carácter renovador del humor y al valor, hoy perdido, que tenía la risa en aquella cultura.

En el realismo grotesco de la plaza pública, como lo llamó Bajtín, el humor ocupa un lugar central debido a su carácter renovador.² La lírica popular que en este espacio se analizará parece tener una gran relación con la renovación del ambiente festivo, pues a través de estas manifestaciones podemos escuchar poemitas que seguramente alegraban la vida cotidiana de las

² Anthony Close (2007: 97) señala que lo cómico tiene un carácter positivo. Dicha situación se ve reflejada en algunos tratados médicos de la época en los cuales el humor y la risa son valorados merced a su provecho moral y terapéutico; entre esas obras destacan: *Examen de ingenios para las ciencias* (1574) de Huarte de San Juan, *Anatomía de la melancolía* (1621) de Robert Burton y *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587) de Miguel Sabuco.

clases bajas en la Edad Media —y también de cierto sector de la aristocracia en el Renacimiento—;³ en estas cancioncillas esa voz sin duda pertenece a ese pueblo que se expresaba libremente sin que el peso moral lograra frenar sus sentimientos.

De los más de 3790 poemas recopilados en el *Nuevo corpus*, aquí hablaremos apenas de una veintena de ellos, es decir, de cerca del 0.5%. De ninguna manera debe tomarse este porcentaje como parámetro para determinar el gusto por este tipo de poemas por parte de la cultura antigua. Cabe aclarar que quedarán fuera de este trabajo una gran cantidad de poemas eróticos que no lo parecen a simple vista porque en ellos la sexualidad está revestida por el simbolismo (tal es el caso de las canciones que hacen referencia a la garza, al ciervo, a la morenez en la mujer, a la fuente, a ciertos árboles como el olivo, etcétera).⁴

Lo escatológico y su relación con la renovación

Al estudiar el carnaval en la cultura popular de la Edad Media y del Renacimiento, Bajtín ha demostrado que no se trata de una

³ Cabe aclarar que muchas de esas canciones se filtraron en el gusto de la aristocracia gracias a la valoración que surgió por lo popular: “una moda que en España se inicia en la segunda mitad del siglo XV lleva a esas canciones populares a los recintos de la aristocracia. De pronto, las damas y los caballeros están escuchando canciones populares en versión culta, polifónica, gozando del nuevo registro que había venido a enriquecer su arte musical” (Frenk, 2006: 190).

⁴ También quedarán fuera aquellos poemas como los cantares de labradores (“Dávale con el açadoncico” NC 1094, “Estoi a la sombra / i estoi sudando: / ¡qué harán mis amores, / que andan segando!” NC 1095), de pastores (“Cansado vengo, cansado” NC 1141, “A las vaquillas, madre” NC 1148), de hilanderas (“Rastrillava nuestra ama” NC 1158), de molineros y panaderos (“El mi molinillo, madre” NC 1162 bis, “¡A la gala de la panadera!” NC 1163, “Galán / tomá de mi pan” NC 1165 A y B) y los pregones de los vendedores (“¡Al çedaz, çedaz!” NC 1170 A, “¡A la fruta, niñas...!” NC 1180, “Mozuelas hermosas” NC 1186, etc.), por la sencilla razón de que las referencias eróticas allí presentes se encuentran encubiertas de manera metafórica y no explícitas, como en la mayoría de los poemas que aquí se analizarán.

simple festividad; su importancia radica en haber sido el medio a través del cual la gente manifestaba una crítica encubierta en torno al sistema social. Al mismo tiempo, dicha crítica involucra una afirmación del pueblo, que se conseguía a través de su renovación: se negaban las normas que regían la vida cotidiana, mientras se celebraba la pertenencia a una segunda vida; en ella reinaba la libertad y la igualdad de los hombres. El estudioso ruso consideraba que el carnaval implicaba “la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana” (Bajtín, 1974: 20). Esto les permitía entablar relaciones con sus semejantes sin que los prejuicios de tipo jerárquico fueran un impedimento para lograrlo; cuestión que en el contexto de la vida cotidiana era simplemente inconcebible.

El zéjel que se presenta a continuación, al igual que lo ocurrido en el ambiente festivo del carnaval, tiene relación con la abolición de diferencias sociales y la eliminación de tabúes:

Aunque soy viejo cuitado,
mis tres vegaditas hago.

Para quitar el deseo,
antes que me aqüeste meo,
estando en la cama peo,
quando me levanto cago:
mis tres vegaditas hago. (NC 1897B)

Aquí se puede observar que la voz del anciano — o, al menos, la voz que representa serlo — clama por la igualdad. Aunque viejo, satisface las necesidades propias del hombre; no como él quisiera — como lo sugiere el verso: “para quitar el deseo” —,⁵

⁵ Además, la alusión erótica también se hace evidente si tomamos en cuenta la siguiente canción: “¡Otra vegada, / mi Pedro Fernández, / otra vegada, / antes que vos vades! (NC 1690 *ter*). Sobre *vegada* dice Covarrubias que “vale tanto como vez [...] es vocablo antiguo castellano” (Covarrubias, *s. v. vegada*).

sino como puede: “meo”, “peo” y “cago”. Bien visto, el viejo no está tan lejos de un hombre joven, pues también este irremediablemente se equipara con el viejo al satisfacer las necesidades corporales.

Pero ¿sólo se trata del reclamo de igualdad que lleva a cabo un viejo? En apariencia lo es. No obstante, Bajtín sugiere que las referencias corporales son en realidad otra cara de la faz cósmica; en ella “lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero” (Bajtín, 1974: 25). Por eso, degradar no significa exterminar; implica entrar en un juego dialéctico: “Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior” (Bajtín, 1974: 25). Al hacer referencia a la parte inferior del cuerpo, necesariamente se alude a su contraparte, la renovación.

El valor de la referencia a lo bajo, entonces, no es totalmente negativo, sino ambivalente. Vista desde esta perspectiva, el viejo de la canción se degrada a sí mismo; pero, al hacerlo, también manifiesta positivamente la alegría que le produce su propia existencia. Por paradójico que resulte, la excreción —su tumba corporal— implica a la vez el renacer alegre de esa vida.

Un canto a la vida también parece ser la siguiente copla refranesca:

Si kagáis, kagáis la vida,
si no kagáis, vos moréis:
katái la vida perdida,
ke kagéis, ke no cagéis. (NC 2018)

Aquí el tema de la igualdad social se diluye, aunque sin desaparecer por completo; el tema de la renovación, en cambio, es innegable, a tal grado que la vida es deudora directa de la acción degradante, como lo muestra el segundo verso (“si no kagáis, vos moréis”). Es importante notar que hay una gran diferencia entre esta copla y el zéjel anterior: aquí la acción ya no corresponde a

un anciano, es aplicable a la vida en general, sin distinción de sexo o edad. Pero lo más hermoso de la copla aparece en el primer verso, en él queda claro que la referencia a lo escatológico no es superfluo, todo lo contrario: la excreción parece dar sentido a la vida, lo cual tiene una perfecta lógica si se recurre a la idea de Bajtín: la existencia de la muerte corporal (que en la canción está representada por la excreción) es por lo que la vida logra regenerarse y permanecer.

La siguiente cancioncilla tiene una correspondencia exacta con la simbología de lo grotesco, como ha observado Margit Frenk (2006: 34-35):

En esta calle mora
una moça caripapuda,
que con las tetas barre la casa
y echa pedos a la basura. (NC 1958)

La degradación como la entiende Bajtín es aquí evidente. El rostro que seduce, se convierte en un esperpento; el seno —al convertirse en un objeto que se arrastra y funge como escoba— y la referencia escatológica ahuyentan el deseo masculino. De esta manera, lo sublime es degradado. ¿Dónde queda, entonces, el carácter renovador? Se encuentra en el acercamiento a la tierra; lugar que simboliza la absorción y, al mismo tiempo, el renacimiento.

Recuérdese que para la cultura popular la estética de lo grotesco implica una alegre parodia de la seriedad unilateral del mundo oficial;⁶ a esto hay que agregar la observación hecha por

⁶ En esta estética, explica el crítico ruso, “El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que este se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites” (Bajtín, 1974: 30).

Margit Frenk cuando dice que la canción era “una contraparte paródica y degradante, marcadamente carnavalesca” (2006: 34) cuyo referente es la siguiente canción idealizadora:

Isabel, boka de miel,
kara de luna,
en la kalle do moráis
no hallarán piedra ninguna. (NC 113)

Para hablar del carácter positivo de la degradación es necesario tener en cuenta la participación del oyente, pues es en la risa donde se experimenta el carácter renovador. En este sentido, la recepción humorística de la cancioncilla grotesca tenía una ventaja porque el destinatario contaba con una referencia doble para decodificar el poema: la parodia de la canción idealizadora y la referencia a las imágenes grotescas; tal situación seguramente repercutía positivamente sobre el carácter risible de la canción y, en consecuencia, sobre su carácter renovador.

Si en el poema anterior se ve a una mujer que coincide con la figura carnavalesca, a continuación ocurre algo distinto:

Aquí bive i aquí mora
una moça muy gentil,
cada bez que se lebanta
ba a mear el peregil. (NC 1955)

Gracias al segundo verso se sabe que no se trata de una moza falta de cualidades femeninas, por lo que la intención degradante es ambigua; no hay un desprecio hacia la mujer, como ocurre en otros cantares no tradicionales.⁷ Lo extraño es que la mujer

⁷ Recuérdese, por ejemplo, la cántiga de escarnio de Alfonso X el Sabio cuyo estribillo dice: “Non quer’eu donzela fea / que ant’a mia porta pea...” (Paredes, 1998: 28 n. 7). Aquí sí hay abiertamente un desprecio cruel por la mujer; al respecto opina Paredes: “A través del juego de comparaciones, el trovador rebaja a la mujer al nivel animal” (1998: 28 n. 7).

haga sus necesidades encima de una planta que, por si fuera poco, es comestible; ¿cabría la posibilidad de que el perejil tuviera una connotación sexual masculina?, por lo menos, la planta no aguantaría cada mañana (“cada vez que se levanta”) el mismo maltrato. En tal caso, el poema podría tratarse de una alegre manifestación desinhibida de la sexualidad femenina.

La satisfacción de la necesidad fisiológica aparece relacionada con un tema distinto en la siguiente canción:

Una viexa se meó
 en la canal de un texado;
 el sacristán, que lo vio,
 fuera a tocar a nublado. (NC 1957)

La rara acción de la vieja provoca que el sacristán observe el líquido — él “lo vio” —, que seguramente caía del tejado; ¿será posible que esa visión haya hecho que el sacristán se confundiera y tomara la orina por agua de lluvia? En tal caso, ¿qué significa “tocar a nublado”?⁸ ¿Será que el sacristán ha hecho sonar las campanas para anunciar la lluvia? Si esta lectura es pertinente, se puede observar que la orina —lo bajo corporal— está relacionada con un elemento generador de vida, el agua de lluvia.

De cualquier manera, se debe reconocer que las dos últimas cancioncillas presentadas coinciden con las características de las canciones disparatadas.⁹

⁸ Aunque en la época el sonido de las campanas se designaba a través del verbo *tañer*, para la misma acción en Covarrubias se encuentra el verbo *tocar*: “y assí el Emperador Carlos V, quitó a los de Gante, la gran campana, con que *tocauan* al arma” [El subrayado es mío] (Covarrubias, s. v. *campana*)

⁹ Se toma en cuenta la definición del término que proporciona Gabriela Nava: “Estas composiciones se caracterizan, principalmente, por ser poemas burlescos y jocosos cuyo contenido, irracional, se construye por el absurdo semántico parcial o total. Los *disparates* carecen de sentimientos, no expresan estados anímicos; su rasgo distintivo es el tono festivo y lúdico” (2004: 273)

El valor positivo de la risa en el Renacimiento

Al iniciar este trabajo, surgió la pregunta en torno a la causa de la aceptación de la poesía escatológica y erótico-picaresca por parte de los receptores de la época; acaso la risa que esa poesía provocaba en el escucha sea una de las razones más importantes de esa permanencia en el gusto popular. Desafortunadamente, el fenómeno implicaba connotaciones que hoy se han perdido. Es evidente que la recepción de esos poemas ha cambiado; lo podemos comprobar con un sencillo ejercicio: si se leen individualmente, es inevitable esbozar una sonrisa; pero si esas canciones son compartidas en grupo, como sucede en el aula, la sonrisa tímida emitida en la soledad se convierte en verdaderas carcajadas. Si se toma en cuenta que la lírica que hoy se estudia en libros anteriormente se compartía —aun cuando se tratara sólo de un emisor y un receptor—, se puede suponer que la risa era más importante de lo que ahora parece.

Quizá la hilaridad que provocaba escuchar referencias erótico-picarescas y escatológicas en la poesía popular era un fenómeno significativo en sí mismo; muy independientemente de la renovación que la risa pudiera implicar, pues es fácil adivinar el gozo que la gente experimentaba al escuchar estas creaciones. Cuando aquí se habla del carácter cómico de la lírica no se está sugiriendo reducirla al ámbito del mero entretenimiento;¹⁰ para acercarse a la recepción original de estos poemas es necesario conocer el significado que tenía la risa, si no en la Edad Media, por lo

¹⁰ Según Bajtín, durante los siglos XVII y XVIII la función de la risa perdió su riqueza original y sólo podía entenderse de manera negativa: “lo que es esencial e importante no puede ser cómico; [...] no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de los individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos” (Bajtín, 1974: 65). Tal parece que esta concepción de lo cómico no difiere mucho de la que prevalece en la actualidad.

menos en el Renacimiento. Para ello, es necesario recurrir a la siguiente seguidilla:

Veinte y dos años tengo,
madre, casarme,
que me duelen los dedos
de tanto urgarme. (NC 1652 bis)

¿Cómo era posible la existencia de expresiones tan frescas y alegres en un ambiente dominado por una moral católica tan llena de prejuicios? La cancioncilla no emplea un lenguaje hermético como para intentar reducir su recepción a un ámbito social limitado; todo lo contrario: se trata de un poema alegre que abiertamente expresa la apremiante necesidad sexual de una mujer soltera. Como tiene 22 años, se puede suponer que lleva años “hurgándose”.¹¹ Este tono desinhibido seguramente despertaba carcajadas en los oyentes, como hasta la fecha sucede.

Pero, ¿por qué se ríe al escuchar estos poemas? Bergson ofrece la siguiente teoría sobre la risa: “Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano causan risa en la exacta medida en que dicho cuerpo nos hace pensar en algo simplemente mecánico” (1973: 34). Según el crítico, es la desviación hacia lo mecánico, que crea una incongruencia con respecto a la naturaleza o lo social, lo que provoca la risa. Si el crítico hubiera conocido la anterior seguidilla, seguramente se hubiera retractado, pues aquí la causa es justamente lo inverso de lo que él menciona. El poema inicia con la petición de matrimonio que la muchacha hace a sus veintidós años; la solicitud era absolutamente normal para los oyentes de la época desde el punto de vista moral.¹² Pero al pasar a los últimos versos, esa situación que concuerda con la moral sufre un revés: los oyentes son conducidos a un mundo de gracia y libertad, a un mundo en movimiento que está sugerido en las desinhibidas palabras de la muchacha

¹¹ Esta observación fue hecha por Margit Frenk al revisar este trabajo.

¹² Lo extraño era que a sus años no estuviera casada.

(“que me duelen los dedos / de tanto urgarme”). No es, según muestra el poema, el movimiento hacia lo mecánico, sino hacia el mundo de lo vivo el detonador de la risa en esta cancioncilla. Esto tiene una estrecha relación con el realismo grotesco en donde lo *alto* y lo *bajo* son las partes complementarias de una dialéctica de renovación del mundo.¹³

El mundo en movimiento que se muestra en la poesía lírica coincide, además, con aquel que Bajtín vislumbró cuando hacía referencia a “un segundo mundo y a una segunda vida” (Bajtín, 1974: 11), pues implicaba la contraparte del mundo oficial; sin la referencia a ese mundo, el carácter humorístico no podría ser posible.

Llama la atención que un detractor de las ideas de Bajtín haya dicho que:

Parece absolutamente imposible caracterizar la cultura popular como una cultura basada, ante todo y principalmente, en la risa y la alegría. Si se estudian las fuentes históricas, se comprende de inmediato que uno de sus principales aspectos era, precisamente, el miedo: un miedo muy intenso ligado a la idea del infierno tras la muerte (Gurevich, 1999: 58).

Si se le preguntara al crítico dónde ve el miedo en la seguidilla, seguramente no podría responder; como tampoco podría hacerlo si se asomara a la antigua lírica popular, pues su carácter alegre nada tiene que ver con el miedo.

Pero ¿por qué es necesario comprender el sentido que la risa tenía en la antigua lírica? La respuesta es porque en aquella época tenía más importancia de lo que ahora se pudiera pensar; la idea de Bajtín acerca de la función de la risa en el Renacimiento es de gran ayuda para entender mejor esta situación:

¹³ “Lo ‘alto’ y lo ‘bajo’ poseen allí un sentido completa y rigurosamente *topográfico*. Lo ‘alto’ es el cielo; lo ‘bajo’ es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno)” (Bajtín, 1974: 25).

La risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a este en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo (Bajtín, 1974: 65).

El crítico hace un recorrido por las corrientes del pensamiento antiguo para demostrar que la actual concepción del fenómeno es bastante pobre. Así pues, se debe considerar que la risa no era sólo una cuestión de entretenimiento, sino un modo de ver el mundo. Esa visión se hace evidente tanto en el carnaval como en la antigua lírica popular en la medida en la que el humor sobrepasa la cosmovisión oficial al mostrar desinhibidamente un mundo que no es utópico, sino realmente existente — bullente de vida y libertad — que era acallado en la vida cotidiana por el disfraz de la hipócrita moral católica.

El elemento risible al final del poema y su relación con el tema femenino

Es posible observar dos características en varios de los poemas que hacen referencia a los órganos genitales: la primera es que el enunciado que provoca la risa aparece al final de la estrofa o al final del dístico.¹⁴ La segunda, es una implicación de la primera: ese enunciado puesto al final crea un vuelco cómico en la medida en que representa un contraste de sentidos entre la alegre visión popular y la perspectiva moral. El responsable de la risa es, pues, ese salto hacia el mundo de la libertad sexual, que — acaso sin intención — atenta contra la moral.

¹⁴ Antonio Sánchez Romeralo ha observado en el villancico un predominio de lo que él llama una “estructura básica binaria”, en la cual un verso A se complementa con un verso B (1969: 145-148).

Obsérvense estas características cuando se mencionan los órganos femeninos:

– Madre, la mi madre,
que me come el quiquiriquí,
 – Ráscatele, hija, y calla,
que también me come a mí. (NC 1653)

En el segundo verso, la joven da cuenta del deseo sexual que está experimentando; esto resulta cómico por la graciosa analogía entre sus genitales y el canto del gallo. Quizá el canto simbolice el despertar sexual de la jovencita. Si la confianza que siente la hija por la madre hubiera sido manifestada en el contexto de la vida cotidiana, probablemente resultaría poco adecuada; sin embargo, esta situación en la antigua lírica no es tan inapropiada, pues la madre casi siempre es una confidente para la joven, no una figura autoritaria. En el segundo dístico, el elemento risible se ubica también en el último verso, pues inesperadamente se descubre que la madre, aunque vieja, se muestra igualmente vencida por el deseo.

Esta es otra cancioncilla que aborda el mismo tema:

– Marikita, ¡cómo te tokas!
 – A la fe, madre, como las otras. (NC 1653 *bis*)

El primer verso por sí solo es perfectamente inocente, pues implica la idea del orden; es el segundo verso el que cambia por completo este sentido inicial: el tocado, que simboliza el arreglo femenino, es convertido en un verdadero desaliño. Así, lo normativo produce risa al perder terreno ante el mundo libre de la sexualidad: al expresar el gozo que experimenta merced a la exploración desinhibida de su cuerpo, antepone sus deseos naturales a los prejuicios del recato femenino. En el poema, pues, se pone de manifiesto un contraste entre dos visiones del mundo, que resulta totalmente cómico: por un lado, lo moral se encuentra

en la idea que la madre tiene sobre el tocado;¹⁵ el mundo de la libertad, en cambio, está presente en la manera fresca con la que expresa la muchacha su despertar sexual. Y cuando la joven dice que todas las mujeres de su edad se masturban, se hace presente la igualdad social producida por lo corporal.

El deseo sexual también se pone de manifiesto en la siguiente canción:

No sé qué me bulle
 en el calcañar,
 que no puedo andar.

 Yéndome y viniendo
 a las mis vacas,
 no sé qué me bulle
 entre las faldas,
 que no puedo andar. (NC 1645 C)

Covarrubias al explicar la palabra *Calcañal* —la parte media del pie— hace este gracioso comentario:

Tener el seso en los carcañales se dize de los moços *pisa verdes*, que van pisando de puntillas con passos descompuestos. Y parece, que por no rebentar el seso que llevan en los carcañales no osan sentar el pie llano en el suelo. [El subrayado es mío] (Covarrubias, s. v. *calcañal*).

Y por *pisa verde* entiende quien tiene “poco seso” (Covarrubias, s. v. *pisaverde*). La moza de la canción, además de pocos sesos, tiene ligeros los cascos si se toma en cuenta la sola mención del pie desnudo, pues, como lo ha observado David A. Kossoff, en el Siglo de Oro: “el pie era un poderoso atractivo erótico” (Kossoff,

¹⁵ Claro que las palabras emitidas por la madre esconden un doble sentido: el moral, aquí comentado, y uno pícaro: la madre, confidente, bien pudiera no ignorar la connotación sexual del verbo *tocar*.

1971: 386).¹⁶ En el poema, el pie es un *atractivo erótico* si, además, se piensa en una posible analogía entre los primeros dos versos del estribillo (“no sé que me bulle / en el calcañar”) con aquel verso ya mencionado: “que me come el quiquiriquí” (NC 1653); ambos parecen ser eufemismos de los genitales femeninos. Se podría explicar, así, la imposibilidad de la mujer para *andar*: no es que el *calcañal* esté lastimado, sino que hay un movimiento (“me bulle”)¹⁷ que gozosamente mantiene ocupada a la mujer, pues el verbo “bullir” es “de clara connotación erótica” (Masera, 2001: 60).

Agréguese a esto que la glosa experimenta un cambio importante: lo que antes ocurría en el pie, ahora sucede “entre las faldas”. Si se vuelve a la lectura del estribillo, es imposible dejar de notar que ese *calcañal* y los genitales femeninos son una sola cosa. La expresión “Yéndome y viniendo / a las mis vacas” de la glosa nuevamente remite al ámbito erótico, pues “el ir y venir aparece en otras canciones españolas sobre el amor y la vida sexual” (Frenk, 2006: 335).

En el poema, el estribillo y la glosa se retroalimentan para formar un sentido sexual: en apariencia, se habla de una inocente imposibilidad para caminar en la primera parte; en la segunda, las molestias se convierten en algo bullente en el regazo: la mujer manifiesta abiertamente el placer que le produce dar rienda suelta a su libido. Se trata, al parecer, de una creación en la que

¹⁶ El autor recuerda la sensualidad presente en la descripción hecha por el narrador del *Quijote* al describir a Dorotea lavándose sus blancos y delicados pies desnudos en las aguas de un arroyo. La escena cervantista se corresponde perfectamente con el erotismo, pues “Al lector y al público de entonces el mero mencionar del pie desnudo sugirió el ámbito en que iba a moverse el personaje de que se trataba [...] no sorprende que lo que Dorotea (la muchacha-mozo) quería tapar en su historia era su seducción a manos de Fernando, y su sensualidad queda confirmada después en los besos concedidos a Fernando [...] únicos besos amorosos mencionados en la novela” (Kossoff, 1971: 386).

¹⁷ La connotación erótica se puede apreciar en una canción similar en la que se sustituye este verbo por otro no menos erótico: “No sé qué me *pica* / en el carcañal, / que me haze mal” (NC 1645 A).

el disfrute de la sexualidad femenina se canta alegremente por su protagonista.

Distinta de las anteriores es la cancioncilla que presentamos a continuación:

Ábreme, casada,
que es la noche oscura,
que no perderás nada
por el abertura. (NC 1710)

Margit Frenk ha dicho que la puerta, desde la perspectiva femenina, es un “puente” hacia el exterior: la niña mira la *puerta*, piensa en la puerta (y en el hombre que va a pasar por ella)” (Frenk, 2006: 25). Para la estudiosa “la puerta suele ser en esa lírica un espacio para ser franqueado” (Frenk, 2006: 25). Por su parte, Mariana Masera ha observado que en algunos poemas¹⁸ “la puerta ya no sólo funge como un objeto físico, sino también con el mismo cuerpo de la mujer” (Masera, 2001: 105). En el poema al que aquí se hace referencia, es el hombre el que se dirige a la mujer; pero también aquí la puerta deja de funcionar como objeto para convertirse en aquello que el hombre desea (“por el abertura”). Ciertamente, el símbolo puesto en boca del hombre es menos sensual y más lascivo de lo que ocurre en aquellos poemas en los cuales la voz femenina es la protagonista. Hay, sin embargo, coincidencia en lo que respecta a la estructura humorística observada en este trabajo: al final del poema asoma una graciosa chispa de luz y movimiento, pues la *puerta* (el cuerpo de la mujer) debe ser franqueada para que el gozo de los amantes se vea realizado.

¹⁸ Algunos de ellos son: “*Si passáis por los míos umbrales, / ¡ay de vos, si no me mirades!*” (NC, 434). “*Buscad, buen amor, / con qué me falaguedes, / ¡que mal enojada me tenedes! // Anoche, amor, / os estuve aguardando, / la puerta abierta, / candelas quemando...*” (NC 661). “*Llaman a la puerta, / y espero yo a mi amor: / ¡que todas las aldabadas / me dan en el corazón!*” (NC 292). “*A mi puerta nasce una fonte: / ¿por dó saliré que no me moje?*” (NC 321), etcétera.

En la siguiente copla también es la voz de un hombre la que se dirige a la mujer:

— ¡Ai de mí, ke la miré!
 ¿I adónde la besaré?
 — *En el oxo del trasé.* (NC 1953)

Margit Frenk señala que se trata de una parodia de esta copla:

¡Ai de mí, ke la miré,
 para bivar lastimado,
 para llorar i xemir
 kosas del tiempo pasado! (NC 645)

El sentido paródico-literario está muy relacionado con el carácter humorístico en la primera copla: ubicar al final de la estrofa la referencia erótico-picaresca es una estrategia que sin duda contribuye en gran medida para la producción de la risa, pues lo que menos esperaba el receptor acostumbrado a oír la copla idealizada era este cambio repentino e ingenioso que conducía al oyente de la idea sublime sobre el amor (“— ¡Ai de mí, ke la miré!”) al nivel más bajo posible (“— En el oxo del trasé”). Estas expresiones tan llenas de picardía y movimiento no podían manifestarse abiertamente en la vida cotidiana si no era a través del disfraz de anonimato que proporcionaba la lírica popular o el ambiente festivo del carnaval. Gabriela Nava ha observado acertadamente que el beso es doblemente trasgresor, pues: “dentro de la concepción carnavalesca, la boca funciona, excepcionalmente, como símbolo degradado de lo alto, ya que queda al mismo nivel de significado que el trasero” (Nava, 2004: 276).

El fenómeno del vuelco cómico que contrapone dos visiones del mundo también se encuentra en algunas estrofas de la canción de la moza de Logroño, sólo que aquí no se lleva a cabo al final de verso, sino a la mitad de la estrofa. Cabe aclarar que para formar el sentido erótico-picaresco de la canción, basta con los dos primeros versos de la estrofa; en este sentido, el vuelco cómico sí se encuentra en el final del dístico:

Una moçuela de Logroño
mostrado me avía su co...
 po de lana negro que hilava.

.....

Por virgen era tenida,
mas çierto ella estava bien ho...
 yosa de viruelas la su cara.

.....

Pidiérame de comer:
yo primero la quisiera ho...
 rrar un sayuelo que llevaba.

.....

Yo subiérala en un mulo:
mostrado me avía su ojo de cu...
 clillo que llevaba en su jaula.
 (NC 1719)

Cuando José Manuel Pedrosa se refiere a esta canción habla de un recurso poético que él llama *defraudación obscena*¹⁹ “porque se basa en el engaño de las expectativas del receptor del poema cuando espera una voz o concepto obsceno que finalmente se sugiere por el contexto y por la rima pero no se formula” (Pedrosa, 1993: 76). ¿Realmente el receptor es engañado? Parece que esa interrupción no defrauda al oyente, porque no por el corte abrupto se deja de reír. Se ríe sin necesidad de que el término obsceno se haga explícito en su totalidad; es suficiente con que quede sugerido fonéticamente gracias a la rima. Incluso parece que la risa es provocada justamente por esa interrupción. Podría hablarse aquí de un recurso irónico: se dice una cosa sin hacerla explícita.²⁰ El vuel-

¹⁹ Tal recurso ha recibido distintos nombres: Carlos H. Magis la llamó “falso eufemismo”; Keith Whinnom habla de “defraudación del lector”; Pierre Alzieu la ha nombrado “técnica de rima interrumpida” (Pedrosa, 1993: 75-82).

²⁰ Douglas C. Muecke define el fenómeno irónico de la siguiente manera: “The art of the irony is the art of saying something without really saying it.”, citado por Pere Ballart (1994: 191).

co cómico se completa con el tercer verso: se esperaría que se hiciera explícita la terminación de una palabra que no llega a completarse; pero aparece en su lugar una expresión que resulta graciosa por lo incoherente que viene a ser su ubicación en un contexto totalmente pícaro. Con esto, el tono obsceno y alegre del segundo verso se ve frustrado en la enunciación, pero no en la imaginación del oyente, quien con gozo completa a la perfección las palabras truncadas.

Es necesario aclarar, sin embargo, que tanto el estribillo como la primera estrofa de la canción no comparten el recurso de ubicar lo cómico en la parte final de la estrofa, pues son totalmente pícaros desde el primer verso:

¡Dale, si le das,
Moçuela de Carasa!
¡Dale, si le das,
Que me llaman en casa!

Una moçuela de Logroño... (NC 1719)

Ese “¡Dale si le das!” alude evidentemente al coito; ya Alzieu lo había notado al decir que la canción está en boca de Lozana cuando se encuentra en la cama con Rampín.²¹ En la primera estrofa la palabra *moçuela* lleva implícita una connotación erótica.²²

Además de que la canción pertenecía a la colectividad, a juzgar por las diversas menciones en fuentes contemporáneas (NC 1719, aparato crítico),²³ es importante hacer notar que la fuente de la que

²¹ Esta es la cita que el estudioso proporciona: “¡ay, qué miel tan sabrosa! ¡No lo pensé! ¡Aguza, aguza! ¡Dale si le das, que me llaman en casa! ¡Aquí, aquí!” (Alzieu, 1975: 113).

²² Al referirse a *moço* Covarrubias relaciona el término con la juventud, y añade: “Algunas veces la condición de la misma edad que con la poca esperiencia y mucha confianza, suelen hazer algunas cosas fuera de razón” (Covarrubias, s. v. *moço*). Margit Frenk, al referirse a la canción, habla de “mozas disolutas” (2006: 196).

²³ Entre ellas: la *Lozana andaluza*, de Francisco Delicado (1511-1515); el *Libro intitulado El Cortesano; libro de Motes de damas y caballeros*, de Luis Milán (1561): “Esta deve ser la que dicen ‘Moçuela de Logroño’”; el entremés *Pistraco*, de Quiñones de Benavente

proviene esta canción es el *Cancionero musical de Palacio*, es decir, que la corte de los Reyes Católicos se regocijaba con este cantar a pesar de que su color está un poco subido, según se juzgaría hoy.

El elemento risible al final del poema y su relación con el tema masculino

Al igual que ocurre con el elemento femenino, es frecuente que la mención de los genitales masculinos aparezca al final de la estrofa o de un dístico. Así ocurre en la siguiente seguidilla:

Pues me as abrazado,
dame lo demás,
que no es misa de rrequien
que quita la paz. (NC 1703)

En el segundo verso del primer dístico, el abrazo deja de ser un símbolo del amor; es la voz femenina la que sugiere reemplazar la abstracción del sentimiento amoroso por lo concreto, por la pasión. Lo cómico radica en una situación común en la lírica: es la mujer quien toma la iniciativa (Frenk, 2006: 359).

Véase a continuación una combinación de frases que resulta extraña:

¡San Jorge!
¡Que se le alarga y [s]e l'encoje! (NC 1725 bis)

La expresión en la que se menciona al santo se emplea aquí para transmitir la sorpresa que provocan en una mujer los movimientos del miembro viril. Pero la invocación resulta inapropiada en el contexto aludido en el segundo verso: se podría sorprender una doncella, pero la emisora no lo es; esto se sabe por la

(1645): "Dale que le das"; en el *Vocabulario de refranes y frases poverbiales* (1627), Gonzalo Correas ofrece una expresión análoga: "En Logró, al nezio le falta el kó...".

situación en la que se encuentra: ¿cómo supo que se encogía después de alargarse? En este sentido, irónica resulta la invocación por estar seguida de una frase llena de picardía erótica.

Margit Frenk ha observado que en el cancionero del Siglo de Oro, así como en el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas hay cierta “animadversión de la gente contra el clero secular, pero, en cambio, —y eso llama la atención— la gran mayoría de las canciones y rimas sobre los frailes los tratan con cierta benevolencia” (Frenk, 2006: 317). En algunos de esos poemas, puede notarse una referencia al miembro viril o a los testículos; referencia que resulta cómica por lo inesperado de su aparición en el ámbito religioso. Así, pueden apreciarse miembros que crecen, como en la siguiente seguidilla:

Mucho quieren las damas
al padre prior,
porque tiene mui largo
su re-mi-fa-sol. (NC 2635)²⁴

También puede apreciarse la infatigable capacidad reproductiva de los altos mandos:

El abad ke no tiene hixos
Es ke le faltan los *argamandixos*. (NC 1852 bis)

Igualmente cómico resulta ese pequeño, pero efectivo remedio casero recomendado para el mal de amores:

Si de mal de amores
muere la niña,
ciruelita de fraile
la reçucita. (NC 1835)

²⁴ Es sorprendente el parecido que guarda esta canción con otra ya mencionada en este trabajo: “—Madre, la mi madre / *que me come el quiquiriquí...*” (NC 1653). Ambos genitales, masculinos y femeninos, son comparados con el canto o la música, como si su simple mención causara una gran alegría.

En el poema, el trato que se le da al fraile es notablemente más condescendiente por el uso del término *niña* si se le compara con las *damas* del padre prior (NC 2635), pues este término frecuentemente era empleado como sinónimo de prostitutas.²⁵ Sin embargo, ambos resultan igualmente cómicos por la referencia corporal en un contexto inapropiado.

En el siguiente poema, se sugiere la posibilidad de que los frailes participen en una orgía:

Salen de Sevilla
cincuenta frayles
con bordones de a palmo
y alforjas grandes.

De Toledo parten
cincuenta monjas,
a buscar los frayles
y sus alforjas. (NC 2638)

La primera característica presente en estos poemas es la ubicación espacial de la referencia a los genitales: en todos los casos la alusión se ubica al final.²⁶ La segunda característica es una situación irónica: el surgimiento de un mundo en el que bulle la sexualidad justo en el seno de la institución católica. La risa debe mucho al elemento sorpresivo que implica el salto del mundo religioso al erótico-picaresco, que lleva implícita la idea de la libertad sexual de quienes supuestamente hacían cumplir el voto de castidad. En estos poemas, pues, la risa es un punto obligado; pero prácticamente imposible es pensar en la presencia del miedo —a la manera en que lo sugiere Gurevich—, a pesar de

²⁵ Compárese al respecto el juego hecho por el narrador del *Quijote* de 1605 cuando habla indistintamente de “mozas del partido”, “destraídas mozas”, “las señoras”, “doncellas”, y “damas” (Cervantes, 2004, cap. II y III).

²⁶ En el tercer poema esto se da en el primer verso del último dístico. Para el último poema, la referencia ocupa el último dístico de la primera estrofa, y el último verso de la estrofa final.

la cercanía con la Iglesia, principal institución que propiciaba el temor en los individuos a causa de la difusión de “la idea del infierno tras la muerte” (Gurevich, 1999: 58).

Claro que el paso al mundo de la sexualidad no necesariamente implica un contraste con la moral. Obsérvese lo que sucede en las dos cancioncillas siguientes:

A Castilla fue,
de Castilla bolvió,
barranco saltó
garrancho le entró:
tal qual está, tal te la do. (NC 1823 bis A)

¡Ay, mezquina,
que se me hincó un' espina!
¡Desdichada,
que temo quedar preñada! (NC 1650)

Como se puede observar, es en la parte final donde se ubica el elemento corporal que provoca la risa. Pero en ambas canciones es claro que la muchacha ha tenido una vida agitada; en este sentido, no es de extrañar el *accidente* que las marcó. En estas canciones, el libre albedrío de las mujeres parece no estar sujeto a ningún condicionamiento moral.

Sin embargo, no por ello deja de haber un contraste irónico: en el primer caso, si la acción fue voluntaria,²⁷ llama la atención que el desembarazo de la muchacha haya menoscabado la autoridad por antonomasia para la mujer, la del padre. En el segundo, la ironía es producida por la oscilación entre el lamento y el tono alegre: a simple vista el primer dístico está lleno de inocencia; el segundo, en cambio, arroja una luz con la cual se descubre un

²⁷ Núñez comenta al respecto: “Las moças que andan por el campo corren el peligro de ser forçadas” y Correas añade: “i aun, sin fuerza, de ser dueñas”, es decir, que la joven de la canción entregada por el padre a su futuro yerno puede ya no ser virgen porque ella así lo quiso o porque fue víctima de una violación (NC 1823 bis A n.).

sentido totalmente distinto: no se trata del lamento de una mujer que se duele por una simple espina; ese dolor se convierte en una manifestación del regocijo que le produce recordar la unión de la cual fue parte.

Es necesario aclarar que no en todas las canciones de tono erótico-picaresco la risa tiene que ver con el vuelco cómico a final de verso que contrapone dos visiones del mundo. Es frecuente que las referencias o alusiones a las partes sexuales aparezcan al iniciar el poema. Esto ocurre, por ejemplo, en los siguientes poemas; de ellos sólo proporciono el primer verso, que es justo donde se encuentra el elemento risible. Referencias a los genitales femeninos: "Si me *lo* as de dar" (NC 1696 bis); "Todos dizen que te *lo* pida" (NC 1698); "Herviendo tengo *la olla*" (NC 1645 bis); "Akí, akí, señor dotor" (NC 1805). Referencias a los genitales masculinos: "Dámelo, Periquito perró" (NC 1690); "Marica, tente a las alforjas" (NC 1709 bis);²⁸ "Ponme la mano akí, Xuana" (NC 1709 ter A); "¿Si pika el kardo, moza, di?" (NC 1717).

Margit Frenk ha dicho que hoy se llamarían "prostibularias" cierto tipo de canciones que "los cortesanos de los Reyes Católicos no tenían ningún empacho en cantar, como cantaban también aquella de 'Dale, si le das, / mozuela de Carasa...' (NC 1719) y varias otras por el estilo" (Frenk, 2006: 312). Y continúa:

Es obvio que el amor físico está presente por todas partes, y no sólo bajo el velo para nosotros embellecedor de los símbolos arcaicos (los amantes se lavan o se bañan en la fuente; cogen y se regalan limones, manzanas de oro, guindas, rosas, olivas; se reúnen junto al río, en un vergel, en la cumbre de una sierra florida, etc.) (Frenk, 2006: 313).

Resulta paradójico que en la sociedad actual se eviten las referencias escatológicas o corporales, mientras que en el pasado hasta las altas esferas sociales se regocijaban con estos poemas; muestra de ello es el hecho de que varias de las creaciones aquí

²⁸ Ver *Floresta de poesías eróticas*, 330.

analizadas aparecen consignadas en los cancioneros de la época, y el *Cancionero musical de palacio* no es la excepción.

A través de la poesía erótico-picaresca y escatológica, al igual que sucedía en el ambiente festivo del carnaval, la gente se desinhibía y podía expresar con alegría aquellos sentimientos y emociones que eran reprimidos en la vida cotidiana por el disfraz de la moral católica. Valiéndose de la risa, como lo hacía el bufón de la corte,²⁹ las cancioncillas alegres representaban una máscara que otorgaba plena libertad a su portador para mostrar de manera breve, espontánea e inteligente lo vivo de los instintos humanos que la moral intentaba mantener a raya.

En este sentido, no es extraño que la corte de los Reyes Católicos se regocijara con cantares de este tipo: al igual que el bufón era bien aceptado por el monarca, una dosis de inteligente picardía no hacía daño, y mucho menos si iba acompañada del humor, considerado benéfico para la salud. A partir de la aceptación que estas canciones alegres tenían en el ambiente cortesano, se puede deducir que este tipo de creaciones poéticas disfrutaban de una vida vigorosa en el seno de la cultura antigua.

El amor físico, manifestado algunas veces en forma de un erotismo picaresco, así como ciertas referencias escatológicas están presentes en la antigua lírica popular hispánica de manera alegre. Este tipo de poesía se caracteriza, pues, por ser humorística. En los poemas aquí analizados, ese humor es provocado por un vuelco cómico al final del verso o del dístico que contraponen dos visiones del mundo. La risa puede ser desatada porque se pasa del terreno de la moral al de la libertad sexual; por ir de la idea más sublime del amor a lo más bajo posible (a lo escatológico), o por saltar del terreno religioso a la picardía erótica. De aquí se puede deducir que no sólo el placer que se experimentaba al escuchar estas canciones y lo desinhibido de aquella sociedad mantenían vivo ese tipo de poesía en la memoria colectiva; además había un

²⁹ "La hilaridad causada por los espontáneos dislates del 'loco' natural van [*sic*] a causarse en adelante como finalidad de un calculado derroche de inteligencia por parte del 'loco' de la corte" (Márquez Villanueva, 1986: 502).

motivo poderoso que está relacionado con aquella visión de mundo: como observaba Bajtín, en la dialéctica del realismo grotesco, el detonador de la risa en la lírica aquí observada, ese pasar de lo *alto* a lo *bajo*, implicaba la renovación del mundo. Tómese en cuenta, además, el hoy perdido valor terapéutico que poseía la risa en la cultura antigua.

Preguntarse sobre el porqué de la aceptación de la poesía erótico-picaresca y escatológica en un ambiente en el que reinaban las restricciones morales es igual que preguntarse acerca del comportamiento infantil durante el recreo en una escuela de educación básica: acaso la moral restrictiva medieval dominada por la visión católica apenas era percibida en el interior del hombre antiguo, como lo son para el niño las normas rezadas a diario por la autoridad escolar. Algo sobre la condición humana que se puede apreciar a través de esa poesía es que la alegría de la vida no podía estar totalmente sumisa a ninguna normatividad a pesar de la fuerza de esas restricciones.

Bibliografía citada

- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, 1975. *Floresta de poesía erótica del Siglo de Oro*. Toulouse: France-Ibérie Recherche.
- BAJTÍN, Mijail, 1974. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral.
- BALLART, Pere, 1994. *Eironeia, la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Creme.
- BERGSON, Henri, 1973. *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CERVANTES, Miguel de, 2004 [1605]. *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. México: Real Academia Española / Asociación de Academias de Lengua Española / Santillana.
- CLOSE, Anthony, 2007. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, 1611. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez.
- FRENK, Margit, 1990. "Contra Devoto". *Criticón* 49: 7-19.
- _____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: UNAM/ El Colegio de México/ FCE.
- _____, 2006. *Poesía Popular Hispánica. 44 estudios*. México: FCE.
- GUREVICH, Aaron, 1999. "Bakhtin y el carnaval medieval". En *Una historia cultural del humor. Desde la antigüedad hasta nuestros días*, coord. Jan Bremmer y Herman Roodenburg. Madrid: Sequitur, 55-62.
- KOSSOFF, David A., 1971. "El pie desnudo: Cervantes y Lope". En *Homenaje a William S. Fichter*. Madrid: Castalia, 381-386.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, 1986. "Literatura bufonesca o del 'Loco'". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34: 393-506.
- MUECKE, Douglas C., 1969. *The Compass of Irony*. Londres: Methuen.
- NAVA, Verónica Gabriela, 2004. "'Como era mentira / podía ser verdad'. Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII: huellas de la cultura carnavalesca". *Revista de Literaturas Populares* IV-2: 271-287.
- PAREDES NUÑEZ, Juan (ed.), 1988. *Alfonso X el sabio. Cántigas profanas*. Granada: Universidad de Granada.
- PEDROSA, José Manuel, 1993. "Mozas de Logroño y defraudación obscena en el cancionero popular: del Cancionero musical de Palacio al folklore moderno". *Revista de Folklore* 153: 75-82.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico*. Madrid: Gredos.