

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PERSONAJES CARNAVALESCOS DE LA
ANTIGUA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA
DE ASUNTO ERÓTICO-AMOROSO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRA EN LETRAS ESPAÑOLAS

Presenta

CECILIA LÓPEZ RIDAURA

Tutora: Dra. Maria Ana Beatriz Masera Cerutti



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis hijos, Diego y Alonso

A mis padres

A mis hermanos

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| I. INTRODUCCIÓN | 4 |
| <i>I.1. Lo popular y el carnaval</i> | 8 |
| <i>I.2. Personajes en la lírica popular</i> | 12 |
| II. PERSONAJES CARNAVALESCOS DE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR | |
| HISPÁNICA | 22 |
| II.1. EL CURA Y LA MONJA | 22 |
| <i>II.1.1. El celibato</i> | 25 |
| <i>II.1.2. Los amores del cura</i> | 29 |
| <i>II.1.2.1. “El abad no tiene”</i> | 30 |
| <i>II.1.2.2. “Los sobrinos de una su hermana”</i> | 31 |
| <i>II.1.2.3. “¡Señor cura!”</i> | 33 |
| <i>II.1.2.4. “El abad y su manceba”</i> | 37 |
| <i>II.1.2.5. “Frailes con monjas”</i> | 38 |
| <i>II.1.2.6. “Fija ¿quíereste casar?”</i> | 42 |
| <i>II.1.2.7. “Los símbolos naturales”</i> | 46 |
| <i>II.1.2.8. “El sacerdote concupiscente”</i> | 50 |
| <i>II.1.3. Curas borrachos y holgazanes</i> | 52 |
| <i>II.1.4. La monja</i> | 53 |
| <i>II.1.5. Conclusiones</i> | 58 |
| II.2. LA ADÚLTERA Y EL CORNUDO | 61 |
| <i>II.2.1. ¿Por qué? Las razones del adulterio</i> | 73 |
| <i>II.2.2. ¿Cómo? Formas y lugares en que se lleva a cabo el adulterio</i> | 80 |
| <i>II.2.3. ¿Con quién? Los amantes de la adúltera</i> | 84 |
| <i>II.2.4. Adúlteras y cornudos en la tradición moderna mexicana</i> | 88 |
| <i>II.2.5. Conclusiones</i> | 95 |

| | |
|---|------------|
| II.3. LA VIEJA Y EL VIEJO | 97 |
| <i>II.3.1. La Vieja</i> | 99 |
| II.3.1.1. La moza interior | 103 |
| II.3.1.2. El cuerpo de la vieja | 107 |
| II.3.1.3. La vieja antes y después | 110 |
| <i>II.3.2. El viejo</i> | 118 |
| <i>II.3.3. El viejo y la vieja</i> | 125 |
| <i>II.3.4. Conclusiones</i> | 126 |
| III. CONCLUSIONES | 129 |
| IV. BIBLIOGRAFÍA | 133 |
| V. ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS | 144 |
| VI. ANEXO I: TABLAS COMPARATIVAS | 150 |
| VI.1. EL CURA | 150 |
| VI.2. LA MONJA | 150 |
| VI.3. LA ADÚLTERA Y EL CORNUDO | 151 |
| VI.4. LA VIEJA | 152 |
| VI.5. EL VIEJO | 152 |

I. INTRODUCCIÓN

Siempre, al hablar de lírica popular, es necesario precisar el significado que le damos a los diferentes términos que se han utilizado para hablar de estos textos breves, no narrativos, casi siempre anónimos, producidos y transmitidos principalmente de modo oral, asociados por lo general a la música y que viven en variantes. Dice José Manuel Pedrosa que, a partir de los trabajos de Menéndez Pidal, se puede distinguir entre *cancionero tradicional*, *cancionero oral* y *cancionero popular*. El primero lo define como aquel “absolutamente folclorizado,¹ anónimo y vivo en variantes”. El *cancionero oral* englobaría al anterior, pero abarcaría también otro tipo de canciones de tipo más culto, de autor conocido y prácticamente invariables, en las que la transmisión oral es “subsidiaria y dependiente de modelos escritos”. Por último, el *cancionero popular* sería aquel que, además de englobar al tradicional, incluye otras formas poéticas cantadas que tuvieran algún tipo de “difusión, de aceptación o proyección, tanto en el nivel de la interpretación como en el de la recepción, entre el pueblo”, independientemente de si son cultas o no, de autores conocidos o no (*cf.* Pedrosa, 2002b: 1067). Sin embargo, aclaradas estas distinciones, en este trabajo seguiré la terminología utilizada por Margit Frenk:

Uso la palabra *popular* en el sentido que Menéndez Pidal y sus seguidores han dado a *tradicional*, o sea, a lo que desde el siglo XIX se llama también *folclórico*. He preferido

¹ Menéndez Pidal distinguía esta poesía tradicional de la meramente popular, la aceptada por el pueblo, pero reconocida como ajena y, por lo tanto, inalterable (1972: 73-74).

hablar de poesía o lírica popular para subrayar su pertenencia al pueblo y a su cultura, que en la Edad Media y todavía en parte del siglo XVI eran de carácter eminentemente rural (2006: 12).

Al igual que ella, ocasionalmente también alternaré este término con el de *tradicional*, y usaré *folclórico* para referirme sobre todo a la tradición moderna, porque remite al título del cancionero en el que me baso: el *Cancionero folklórico de México*.

Gracias a la valoración de los cantos del pueblo que se dio en España a partir de la segunda mitad del siglo XV —que dio como resultado una renovación de la lírica culta con la utilización de cantares populares como material poético, tan diferentes del afectado estilo de la lírica cortesana²— es que esta poesía ha podido llegar a nosotros, si bien en mayor o menor medida deformada por esa misma corriente valoradora (cf. Frenk, 1984: 18-25). La interacción entre ambas expresiones poéticas resultó en una influencia mutua: por un lado, los cantos populares se introdujeron e incorporaron en la producción poética de las cortes; por otro lado, la influencia de la poesía culta resultó en una homogeneización de las formas y en un cambio de estilo, que se manifestaron en seguidillas y cuartetas octosilábicas donde abundan el ingenio, la estructura fija, el juego de palabras. De todo este proceso surgió una poesía híbrida que arrasó con la poesía popular antigua, formando una nueva tradición que perdura en el mundo hispánico hasta nuestros días:

² La adopción de los antiguos cantares por la lírica cortesana se dio a varios niveles: la utilización textual, la imitación o la infiltración de un estilo (formas, motivos, símbolos) “popularizante” (Frenk, 1984: 22).

Los poetas cultos de fines del siglo XVI crean para el pueblo español una nueva lírica popular; tan vieja y a la vez tan atractivamente distinta, que no puede sino invadir el gusto de la gente, haciendo caer en el olvido muchos cantares antiguos. La seguidilla y la cuarteta octosilábica, viejas formas españolas, se convertirán en vehículo principal de la invasión; a través de ellas fluirá todo un mundo poético de recientísima invención, que quedará grabado durante siglos en la imaginación del pueblo y marcará el rumbo de su propia producción (Frenk, 2006: 78).

El interés por el estudio de la antigua poesía popular hispánica surge a principios del siglo pasado, principalmente con los trabajos de Menéndez Pidal y Pedro Henríquez Ureña, pero lo heterogéneo de las fuentes en donde aparecen estos cantares, lo disperso de los materiales, la infinidad de versiones, entre muchos otros problemas, habían hecho difícil la reunión de un corpus lo suficientemente representativo de esta poesía como para tener una idea clara de lo que en ella se encuentra. La publicación, en 2003, del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*,³ de Margit Frenk, elaborado durante más de cuarenta años de trabajo, permite acceder a una visión a la vez panorámica y detallada de una poesía que hasta ese momento sólo era posible revisar en importantes pero limitadas antologías⁴ que no dejaban ver en toda su extensión la complejidad —de fuentes, temas, contextos, correspondencias, estudios— de la poesía de tipo popular de la España medieval y renacentista. El

³ Y su antecesor el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, publicado en Madrid en 1987, y para el que, según decía la autora en 1978, había utilizado “unos 125 cancioneros poéticos manuscritos y 35 impresos, más 75 pliegos sueltos y cuadernillos; las obras de 50 poetas líricos; 20 libros de música impresos y 12 manuscritos; las obras de 15 dramaturgos y más de 100 comedias, autos, farsas, entremeses, bailes y mojigangas anónimos y de varios autores; 20 tratados sobre diferentes materias, 6 colecciones de refranes, 20 novelas y relatos...” (Frenk, 1978: 138). Si consideramos que para el *Nuevo corpus*, se han añadido una gran cantidad de nuevas fuentes, es claro que este trabajo puede servir como fuente a su vez de numerosas investigaciones no sólo sobre la antigua lírica popular sino sobre el cancionero en general.

⁴ Entre las que cabe mencionar la de Julio Cejador y Frauca: *La verdadera poesía castellana (1921-1930)*; la de Dámaso Alonso y José M. Blecua: *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, (1956); y la de José María Alín: *El cancionero español de tipo tradicional* (1968 y 1991), entre muchas otras, cada una de ellas siguiendo criterios diferentes.

Nuevo corpus (NC) reúne de manera sistemática los poemas populares o de tipo popular⁵ dispersos en varios centenares de fuentes. Servirá de base a este trabajo; por lo tanto, todas las referencias de poemas, a menos que se especifique otra cosa, pertenecen a la antología de Frenk.

El *Nuevo corpus* está organizado más o menos de manera temática, aunque a veces intervienen criterios de otro tipo como el tono, la intención, los usuarios o el contexto de la vida cotidiana en que se daban los cantos. La inmensa mayoría de los materiales recogidos en él gira alrededor del tema amoroso⁶, pero éste puede estar visto desde dos concepciones totalmente distintas: una, que podríamos llamar “seria” —sin que esto sea sinónimo de solemne—, que serían todos aquellos poemas que hablan básicamente del amor, gozoso o dolorido, entre una moza y un mozo. Todo el primer apartado del *Nuevo corpus* (969 poemas) pertenece a este tipo. La otra concepción está relacionada con la cultura cómica y está principalmente concentrada en las secciones que van de la VIII: “Otros regocijos”, a la X: “Sátiras y burlas”, en los que también predomina —sin limitarse a él— el tema amoroso pero, como veremos, con un tratamiento diferente. Dice Margit Frenk en el prólogo a esta recopilación:

⁵ Dice Margit Frenk en el prólogo: “La frase *de tipo popular*, aplicada a esta composición, implica que en ella encontramos un estilo popular, ya porque fue efectivamente cantada entre el pueblo, ya porque en ella el estilo popular ha sido imitado, total o parcialmente, por alguien que ya no pertenecía a la cultura popular” (Frenk, 2003: 9) y aclara las enormes dificultades que hay para poder afirmar sin lugar a dudas el carácter estrictamente popular de cada uno de estos poemas, ya que la mayor parte de ellos, gracias a la valoración que de lo rústico, primitivo y popular se dio a partir de la segunda mitad del siglo XV, se pusieron por escrito por autores que, por un lado, lo hacían por un placer estético y no tenían por qué tener ningún rigor científico, y por otro, porque esta moda provocó que se imitara profusamente su estilo, sobre todo a partir de 1580, haciendo difusas las fronteras entre lo popular y lo de tipo popular (Frenk, 1978: 137-139).

⁶ Mayoría que hay que considerar siempre con reservas, ya que la lírica popular que ha llegado hasta nosotros pasó por el filtro del gusto de los recolectores (cf. Frenk, 1984: 18). Como dice Torrecilla: “Sólo podemos asegurar sin riesgo a equivocarnos que las canciones de amor fueron las más seleccionadas por los humanistas” (1997: 19).

Las cinco secciones que siguen (VI a X) contienen canciones y rimas que, en su conjunto, constituyen quizá las más representativas de la lírica popular medieval y renacentista. Dominan en ellas la alegría, el goce de la vida, el desenfado, la burla (2003: 40).

I.1. Lo popular y el carnaval

En la lírica popular existe toda una corriente de poemas ubicados en el ámbito de lo cómico que van desde la simple caricaturización de una situación o de un personaje hasta el sarcasmo más agresivo. Definiremos brevemente estos tipos de poemas humorísticos. Bleiberg y Marías, en su *Diccionario de Literatura Española*, definen así la poesía burlesca:⁷

Manifestación festiva o jocosa, que se da en todas las épocas de la literatura, y que en España tiene un carácter especial: no aparece como expresión unilateral en las obras literarias, sino que admite su unión con el fondo trágico o serio (sv. "burlesco").

Está vinculada a la lírica preliteraria en las canciones de escarnio, en las que se abordan asuntos satíricos, obscenos y sacrílegos (Frenk 1985: 77). Agregan los autores que, "cuando el estilo festivo o burlesco es síntoma de decadencia de algún género o de alguna época, la burla se convierte en sátira", que a su vez es un "género literario que tiene por objeto censurar vicios, defectos y equivocaciones humanos" (Bleiberg / Marías, 1949: sv. "sátira"). Ahora bien, cuando esta visión burlesca está ubicada en el ámbito de la cultura popular, en la manifestación festiva observamos elementos que no se comparten con la cultura

⁷ Lo "burlesco" es un doblote aplicado en un sentido literario que parte del grotesco y vemos que sigue conteniendo algunos de sus aspectos, como el de permitir la asociación de elementos heterogéneos, o la liberación de las ideas convencionales (cf. Bajtín, 1998: 37).

cómica no popular, y es a estos elementos —opuestos a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época— a los que estaban dirigidos los estudios de Mijail Bajtín.

Así, distinguimos en primer lugar, las manifestaciones populares de las que no lo son —llámense cultas, cortesanas, aristocráticas, oficiales, burguesas, etcétera— y, dentro de las primeras, las que están dentro de lo cómico. A partir de las investigaciones sobre cultura popular que se dieron desde la década de los sesenta, el elemento carnavalesco se destacó entre los que conforman el horizonte sociocultural del pueblo desde épocas muy antiguas. El trabajo de Mijail Bajtín, plasmado en su célebre tesis doctoral *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, publicada en Moscú en 1965 —aunque escrita 25 años antes—, se convirtió en un texto básico sobre la aplicación de este concepto en la literatura:

Llamaremos literatura carnavalizada a aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folklore carnavalesco (antiguo o medieval) (Bajtín, 1986: 152).

Esta influencia carnavalesca se manifiesta en tres grandes categorías estrechamente relacionadas que se combinan entre sí: 1) las formas y rituales del espectáculo, 2) las formas cómicas verbales y 3) las formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (Bajtín, 1998: 10).

La visión carnavalesca, como la fiesta misma, se opone a todo a lo previsto, lo inmutable, lo perfecto que implicaba la vida normal, por lo que sus formas siempre tienden al cambio, a la renovación y sucesión y a la relatividad de las ideas y las verdades. En el carnaval, las leyes, prohibiciones y limitaciones que

rigen el orden normal de la vida se cancelan: las jerarquías y todas las formas de desigualdad que crean un universo cerrado, desunido y distanciado se aniquilan, ya que “el carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera.” (Bajtín, 1986: 174). Todo esto crea un lenguaje particular, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval, un lenguaje que

se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos (Bajtín, 1998: 16).

Estas formas y símbolos del carnaval pasaron a la literatura desde la antigüedad, en obras de carácter culto⁸ que sin embargo estaban cercanas a la cultura cómica popular. Se trataba de una literatura ligada a los regocijos carnalescos, en la que la risa era ambivalente y festiva.

El Renacimiento representa la cumbre de la vida carnalesca para Bajtín, ya que en él tuvo lugar una profunda carnavalización de las letras que penetró en casi todos los géneros de la literatura y los transformó, formando las complejas formas que caracterizan la visión del mundo en esta época. En el fondo de los poemas que veremos subyace una común visión carnalesca del mundo, opuesta a la visión oficial, en la que son abolidas las jerarquías (de edad, de estamento, de rango, de posición social y hasta de género) y en la que tienen

⁸ La influencia de la cosmovisión carnalesca influyó sobre la concepción y el pensamiento de los hombres, incluso en los de las altas esferas del pensamiento y el culto religioso. Los escolares y clérigos, pero también los eclesiásticos y los teólogos, “se desprendían de su piadosa gravedad” y escribían obras cómicas en latín. Autores con un alto grado de instrucción escribían testamentos, tratados, crónicas, disputas y diálogos paródicos: “eran los ecos de la risa de los carnavales públicos que repercutían en los muros de los monasterios, universidades y colegios” (Bajtín, 1998: 19)

cabida las imágenes del realismo grotesco,⁹ del mundo al revés, de la ambivalencia, de la coronación y destronamiento, de la palabra libre del vocabulario familiar. Después empieza la decadencia, en un proceso similar al que ocurrió en la lírica popular y su fusión con la lírica cortesana. Dice Bajtín:

A partir del siglo XVII la vida popular carnavalesca empieza a decrecer: casi pierde su carácter universal, disminuye su peso específico en la vida de los hombres, sus formas se empobrecen, se reducen, se simplifican (1986: 184).

La cultura cortesana absorbe muchas de las formas y símbolos del carnaval, pero los comienza a utilizar en un sentido decorativo. La percepción carnavalesca de mundo se vuelve epidérmica y se trivializa, ya que deja de estar directamente ligada con el carnaval para basarse en una literatura carnavalizada previamente: “la carnavalización llega a ser una tradición puramente literaria “ (Bajtín, 1986: 185). Tomando en cuenta lo anterior, quizás podríamos hablar de una literatura “de tipo carnavalesco”.

En la cultura cómica moderna, la risa ha perdido en gran medida su ambivalencia. Frecuentemente, o se trata de una risa ligera y superficial destinada únicamente a divertir, o adquiere un carácter disciplinario:

El vicio que hace reír —afirma Bergson—, es el que es susceptible a ser corregido (o al menos aparentemente corregido); ¿cómo?, a raíz de la conciencia que pueda cobrar el *Objeto* de risa de su propia ridiculez [...]; en ese sentido, esa risa —a diferencia de la risa carnavalesca— castiga al torpe, al distraído o al vicioso. Esta es la risa de la comedia: disciplinaria. La risa que surge divertida y que a la vez es capaz de enmendar

⁹ Nombre con el que Bajtín designa el sistema de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones, en las que predominan las referentes a lo bajo material y corporal y cuyo rasgo sobresaliente es la *degradación*, en la que lo *alto* y *espiritual* se transfiere al plano de lo *bajo* y *material*: “Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también en los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales.” (Bajtín, 1998: 25).

—por vía del escarnio— conductas perniciosas producidas por automatismos físicos o psíquicos (Cándano, 2000: 121).

En la antigua lírica popular —a diferencia de lo que sucede en los ambientes cortesanos en los que predomina una visión puramente negativa—, las sátiras y burlas no están sólo dirigidas a denunciar los vicios y defectos de la sociedad, sino también a redimirlos mediante la risa liberadora:

Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen. (Bajtín, 1998: 17).

I.2. Personajes en la lírica popular

En estos poemas de tipo burlesco o satírico, relacionados con lo cómico, por su misma naturaleza aparece una serie de personajes que podríamos calificar de marginales con respecto a la cultura oficial, tipificados tácitamente hasta formar un motivo¹⁰ que se repite constantemente. Es decir, independientemente de la existencia de este tipo de personajes en la realidad (aunque evidentemente partiendo de ella),¹¹ ciertos caracteres humanos se conforman en moldes más o

¹⁰ Entendido como “cierta construcción cuyos elementos se hallan unidos por una idea o tema común” (Beristáin, 2003: sv. “motivo”).

¹¹ Es importante tomar en cuenta que no se trata de ver en estos poemas retratada una realidad histórica: los poemas burlescos crean una historia particular con cánones que les son propios. Como señala José María Díez Borque, hablando del eros conventual, esta poesía no se puede utilizar “como documento histórico, ni siquiera para entenderla desde la vida, porque su condición de burla y sátira crea su poética, acota su canon, dentro de los márgenes de una intencionalidad buscada” (1995: 101). Es decir, no hay que tratar de entender en términos de “realidad” lo que reflejan estos poemas, sino, aunque ubicándolos en su contexto histórico, entenderlos en su propio discurso sobre la realidad.

menos fijos que se representan en personajes colectivos, en tipos definidos conocidos y reconocidos por todos, a los que se hace referencia en un determinado tipo de poemas relacionados con la cultura cómica. La mujer fácil, los viejos y viejas con inquietudes amorosas, la astuta adúltera y el ingenuo cornudo, festivos borrachos y glotones, flojos y bobos, entre otros, son personajes con características fijas que pasan de un género a otro y que permanecen, adaptándose y actualizándose, a través del tiempo —mientras se conserven más o menos los mismos códigos morales—, ya que “uno de los fenómenos más característicos del folclor es la tenaz conservación de temas, formas, textos a través de los siglos” (Frenk, 1978: 81). Decía Bergson:

Cualquier personaje cómico es un *tipo*, y, a la recíproca, en todo parecido con un tipo hay algo de cómico (1999: 96).

Para hablar de “personajes” dentro de la lírica popular, habría que empezar por saber si existen, si en estos breves poemas se pueden determinar tipos humanos identificables que jueguen un mismo papel y si, por lo tanto, se les puede reconocer.

Si entendemos como personaje a toda aquella persona, animal o cosa que participa en un acto, ejecutándolo o padeciendo sus consecuencias, y si consideramos cada uno de estos poemas como un minidrama en cuyo proceso aparecen actores y circunstancias (Beristáin, 2003: 5),¹² entonces sí es posible hablar de personajes, aunque para identificarlos es necesario recurrir no a un poema sino al conjunto de poemas que sale de una misma tradición poética.

¹² Aunque aquí la autora se refiere a “actante”, esta definición se puede aplicar a personaje.

Dice Sánchez Romeralo:

La canción lírica tradicional¹³ popular supone casi siempre dos personajes; la canción puramente narrativa o el monólogo lírico abundan menos. Sin embargo, más frecuente que el diálogo entre dos personas (la “tenção” de las cantigas de amigo) es el parlamento de una sola de ellas dirigiéndose a la otra: preguntándola, requebrándola, instándola (Sánchez Romeralo, 1969: 263).

En el caso de los poemas que nos ocupan, esta “voz”, apostrofa a otra también para pedir o dar un consejo, para maldecirla, o simplemente para ponerla en evidencia. Agrega Sánchez Romeralo, refiriéndose a los personajes en la lírica popular del siglo XVI:

Toda la sociedad castellana del siglo aparece en sus versos: el conde, el marinero, la panadera, el jurado, el marino, la guarda, el barquero, las moricas, la aldeana, la priora, el caballero, la serrana, el abad, el escolanillo, el forastero. Aparecen Isabel, Fernandino, y Perico, Rodrigo Martínez, Catalina, la señora de Galgueros, Juan, Juanica y Juana, María y Rodrigo... (Sánchez Romeralo, 1969: 264).

Dentro de la lírica popular, los personajes “hablan”: de sí mismos, de lo que sienten y viven; y también hablan entre ellos para confesar sus sentimientos, para pedir un consejo, para desahogarse, para insultarse o para burlarse; y, por último, hablan de otros, nos cuentan lo que les acontece a otros personajes: en estos casos, las voces tienen con frecuencia cierto carácter narrativo o sentencioso. Así, son las voces las que funcionan como personajes:

Las voces en las canciones amorosas de la antigua lírica popular hispánica nos permiten conocer a los personajes que conviven en los textos [...]. La existencia de la «voz» en las canciones líricas populares afirma la presencia de un sujeto que habla, que se expresa, que construye el discurso, es decir un sujeto enunciador (Maserá, 2001: 15).

¹³ Pilar Lorenzo Gradín, en su trabajo sobre la canción de mujer, muestra que esto también se da en la poesía culta medieval (cf. 1990: 113-131).

De modo que, para la determinación de los personajes en un poema, habrá que remitirse a “la voz” y, dentro de estas voces, ver quién habla, con quién habla y de quién habla.

En la teoría de los actos de habla, propuesta por los modernos lógicos ingleses, al sujeto que enuncia se le llama *locutor* y a quien se dirige el locutor, *alocutario*. Por último, se define como *delocutor* a la entidad de quien se habla (Masera, 2001: 16).¹⁴ Usaré estos términos para referirme a la posición que tienen los personajes como interlocutores dentro de los poemas.

Dependiendo del pronombre de lo enunciado,¹⁵ se puede hablar de poemas personales cuando el pronombre es *yo*, y de impersonales cuando el pronombre de lo enunciado es *él*. Las canciones impersonales no presentan los rasgos necesarios para la determinación del género de la voz. Los personales, en cambio, pueden subdividirse en voz femenina, masculina o neutra. Por último, están los poemas formados por un diálogo que corresponderían al pronombre *tú* del sujeto de lo enunciado y que es característico del discurso dramático (Masera, 2001: 18). Hallaremos, además, sobre todo en la lírica moderna, otros poemas de estructura más compleja, en los que aparece una voz impersonal —cuyo sujeto de la enunciación es *yo*— que cita un discurso personal cuyo sujeto de la enunciación también es *yo*, pero es otro *yo*; se trata de una doble conjugación, como dice Benveniste:

¹⁴ Cf. Beristáin, 2003: 168

¹⁵ El de la enunciación siempre es *yo*, mientras que el sujeto de lo enunciado puede estar representado tanto por un *yo* (monólogo), como por un *tú* (diálogo) o un *él* (narración o generalización) (Masera, 2001: 17-20; cf. Benveniste, 1986: 172-178).

Yo no puede ser identificado sino por la instancia en que es producido. Pero, paralelamente, es también en tanto que instancia de forma *yo* como debe ser tomado; la forma *yo* no tiene existencia lingüística más que en el acto de palabra que la profiere. Hay pues, en este proceso, una doble instancia conjugada: instancia de *yo* como referente, e instancia de discurso que contiene *yo* como referido. La definición puede entonces ser precisada así: *yo* es el “individuo que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística *yo*” (1986: 173).

Estos poemas, aunque sean personales, los consideraremos como indeterminados¹⁶ al contabilizarlos, ya que, a pesar de que en ellos a veces se pueden distinguir las voces de nuestros personajes, el poema como tal no tiene una voz definida sino varias.

En los poemas tanto personales como impersonales donde hay una sola voz sí es posible determinar quiénes son los personajes que aparecen en los poemas seleccionados. El objetivo de este trabajo será analizar la forma en que funcionan estos personajes dentro de la lírica popular de los siglos XV a XVII, cómo pasan a la tradición popularizante y sus reflejos en la poesía folklórica mexicana actual.

Los personajes que veremos, ligados de alguna manera con la visión carnavalesca del mundo, están asociados a una o más de las categorías bajtinianas. Se pueden separar en dos grandes grupos: los relacionados con la bebida y la comida y los relacionados con el sexo, ambos referidos a la satisfacción de lo bajo material y corporal. Por ser los segundos más abundantes, este trabajo se limitará a los personajes que aparecen en poemas de asunto amoroso y/o erótico. Sin embargo, hay que mencionar rápidamente a esos otros

¹⁶ Pilar Lorenzo Gradín llama a estas estructuras narrativas complejas “*narratio mixta*” (1990: 126). Para facilitar la clasificación, también consideraremos como indeterminados los poemas dialogados y los que tienen una discrepancia entre la voz de la cabeza y la de la glosa (cf. Anexo I).

personajes ligados con las otras satisfacciones. Así, encontramos por ejemplo borrachos y borrachas que, conjugando lo sagrado con lo profano, cantan alegremente:

Bendito sea Noé,
ke las viñas plantó,
para quitar la sed
i alegrar el corazón.¹⁷
(1600)

Encontramos que hay una relación ambivalente con el alcohol en cantos como:

Tú eres vino
y yo, Martino;
tú me harás loco,
mas yo te haré poco.
(1567 *bis*)

También vemos que se mencionan las relaciones entre la comida y la bebida:

Hilandera era la aldeana:
más come que gana.
¡Ay!, que hilando estaba Gila
más bebe que hila.
(1193)

A buen comer o mal comer,
tres veces beber.
(1569 A)

¹⁷ No se qué tan blasfemo sonaba este poemita en la España de la época en que lo recogió Correas, pero en los archivos inquisitoriales novohispanos, encontramos un proceso de 1789 en el que se acusa a Agustín Chilín y Tamaris, religioso agustino, por proposiciones heréticas, ya que acostumbraba decir: "Bendito sea Noé que plantó las viñas". Claro que en una ocasión agregó: "pero fue un pendejo que no las supo repartir", lo que originó que lo denunciaran y se llevara a cabo el proceso (AGN, ramo Inquisición, vol. 1122, exp. 16, ff. 177r-187v).

Los personajes cómicos que aparecen en los poemas de la antigua lírica popular asociados a lo erótico sexual, en el sentido más amplio, están unidos por un elemento común: son todos ellos un doble paródico de los personajes de la lírica de asunto amoroso. Son personajes que, por una u otra razón (su investidura, su estado, su edad), al ingresar en el ámbito erótico están trastornando el orden normal. De ahí su carácter transgresivo, paródico y festivo.

Como afirma Bajtín:

La parodia es orgánicamente propia de los géneros carnavalizados. En la Antigüedad clásica la parodia estaba indisolublemente vinculada a la percepción carnavalesca del mundo. El parodiar significa crear un *doble destronador*, un “mundo al revés”. Por eso la parodia es ambivalente (1986: 179).

En este trabajo, he elegido a seis personajes —los más representativos de esta lírica cómica popular— para analizar su funcionamiento y determinar sus rasgos carnalescos. Están agrupados en tres parejas, ya que eso permite juzgar similitudes y diferencias en cuanto al sexo del personaje con respecto al mismo tópic. El primer capítulo está dedicado a unos personajes muy típicos de esta poesía, y que están relacionados con uno de los grandes temas de la literatura popular: el anticlericalismo. Los curas y monjas, en efecto, se incrustan en toda una tradición que se refleja en la lírica amorosa, en la cuentística, el refranero, el romancero, etcétera (*cf.* Lorenzo Vélez, 1997: 41-47). En este capítulo analizaré la presencia de los religiosos dentro de la lírica y quién y cómo habla de ellos. A lo largo del *Nuevo corpus*, encontré 89 cantos en los que participan hombres de la iglesia (curas, abades, priores, sacerdotes, frailes o incluso sacristanes), 16 de los

cuales pertenecen a la tradición semipopular y que están antologados en los apéndices de “seguidillas y coplas tardías” del *Nuevo corpus*. En cuanto a los poemas de monjas, identifiqué 22. Además, para compararlos con la lírica popular en México, se revisaron los cinco tomos del *Cancionero folklórico de México* (Frenk, 1977-1985), en los que encontré 13 estrofas que mencionan al cura y 8¹⁸ de monjas,¹⁹ lo que da un total de 21 poemas con estos personajes en la tradición folklórica mexicana. El total de poemas analizado en este capítulo es, pues, de 132. Sólo de pasada me referiré a los cantos que, hablando de curas, se refieren a defectos no sexuales o amorosos, como el alcoholismo (2064), la avaricia (1861 *bis* -1863 *bis*, y CFM²⁰ 3-9470), la haraganería o el servilismo, a menos que estos atributos estén combinados con las relaciones amorosas del personaje, como es el caso de los poemas 211 y 207 del *Nuevo corpus*.

El segundo capítulo está dedicado a una pareja que, a diferencia de las otras, no son la versión femenina y la masculina de un personaje, sino dos personajes que se implican mutuamente: la adúltera y el cornudo, personajes que cuestionan las estructuras sociales de las relaciones de pareja y el matrimonio. La adúltera es la encargada de provocar el cambio, de degradar a su marido. El papel de estos personajes está relacionado con la coronación y el destronamiento carnavalescos:

¹⁸ Sin contar las estrofas de una canción completa: la 4-0273.

¹⁹ Revisando la selección de coplas recogidas por la Inquisición novohispana que hicieron Baudot y Méndez (1997) encontré algunas coplas referidas a estos personajes: 10 que hablan del cura y 1 de monjas.

²⁰ CFM: *Cancionero folklórico de México* .

[La] coronación-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la *alegre relatividad* de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica (Bajtín, 1986: 175).

En el *Nuevo corpus* hay 89 cantos en los que aparecen la adúltera, el cornudo o ambos, de los cuales 13 pertenecen al apartado de “seguidillas y coplas tardías”. En el *Cancionero folklórico de México* hay 82 estrofas más. Esto da un total de 171 textos recopilados.

La tercera pareja de personajes, relacionada con los anteriores, es la del viejo y la vieja que, a pesar de estar en la última etapa de la vida y contra las convenciones sociales, conservan su apetito sexual. Es mucho más abundante el personaje de la vieja que el de su contraparte masculina en ambas tradiciones. La vieja aparece en 37 poemas de la antigua lírica popular y en tres semipopulares, mientras que el viejo en 15 y sólo en uno semipopular. En la tradición moderna mexicana esta proporción se ha conservado: la vieja está presente en 71 coplas y el viejo en 38.

En cada capítulo se analiza en primera instancia la presencia de los personajes dentro de la lírica popular de los siglos XV a XVII, para, en segundo término, compararla con los textos semipopulares y analizar las supervivencias en las coplas modernas del folclor mexicano, tratando de determinar las diferencias y similitudes entre una y otra tradición, ya que, como dice Mercedes Díaz Roig:

si bien el folklore existe en un todo conglomerado, adopta unas ciertas características en cada determinada dimensión espacial y temporal, por lo que sus manifestaciones concretas pueden ser muy diferentes y diversas, y tienen principio y fin. No se puede, pues, hablar de tradición, sino de tradiciones, cuando se examine el conjunto de manifestaciones en el tiempo y en el espacio (1976: 2-3).

Todo ello para observar, en estas dos tradiciones emparentadas, digamos verticalmente,²¹ cómo sobrevive el personaje que estamos analizando y el tratamiento que se le da.

²¹ Las relaciones entre la lírica antigua, la poesía de cancionero y la lírica popular moderna han sido trabajadas por Margit Frenk en diferentes estudios que recientemente aparecieron en una recopilación: "Supervivencias de la antigua lírica popular" (2006: 124-146), "Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro" (2006: 58-96), "De la seguidilla antigua a la moderna" (2006: 485-496), entre otros trabajos. También Magis (1969) trató el tema.

II. PERSONAJES CARNAVALESCOS DE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA

II.1. El cura y la monja

El tema amoroso es el más abundante dentro de la lírica popular: hombres y, sobre todo, mujeres hablan del amor feliz, del encuentro de los amantes, del deseo, del cortejo, del amor oculto, del abandono o del amor desdichado. Pero, a veces, estos hombres y mujeres tan apasionados tienen una particularidad: el voto de castidad.

Esto los ha relegado a la poesía burlesca, ya que al hablar de las aspiraciones amorosas o sexuales del clero se está atentando contra una de las instituciones más fuertes de occidente: la Iglesia.

Los poemas protagonizados por curas y monjas están insertos en una larga tradición literaria, tanto culta como popular, que tiene como base una posición anticlerical, entendida como cierta animadversión contra el clero, y que se caracteriza por evidenciar los comportamientos incorrectos de hombres y mujeres de la iglesia católica.²²

Así, puede llamar la atención que en un contexto histórico-social dominado por una ideología religiosa, como es el que estamos estudiando, se den

²² Antonio Lorenzo Vélez constató, a partir del análisis de los cuentos tradicionales, la presencia de actitudes anticlericales en las manifestaciones poéticas de transmisión oral, advirtiendo que la evidencia de estas manifestaciones “debe ser matizada teniendo en cuenta el peso ejercido por los «modelos» tradicionales” (1997: 19), advertencia que hay que hacer igualmente al trabajar con la lírica popular.

manifestaciones de claro corte anticlerical, sin embargo lo que se cuestiona no son los principios de la iglesia,²³ sino el comportamiento de su gente. De modo que los poemas tratados en este capítulo giran alrededor del personaje y no de la institución. Al respecto dice Julio Caro Baroja:

El proceso mental que conduce al anticlericalismo es sencillo. Se parte de la creencia de que la religión católica como tal es buena, bella y verdadera: pero los que la sirven son malos, mentirosos y de fea conducta. Entre los dos extremos o polos se establece una relación íntima (1980: 16).

Antonio Lorenzo Vélez explica que la disonancia entre las manifestaciones anticlericales observadas y la ideología religiosa de tipo ortodoxo que se atribuye al pueblo español está relacionada con la disonancia entre lo público y lo privado, y es en el primer ámbito, en el de lo público, donde se asienta la tradición que es la que da origen a las actitudes anticlericales:

Nuestra opinión es que las actitudes anticlericales se adquieren en gran medida por tradición y se construyen en el transcurso de las interacciones sociales. La psicología social nos ha enseñado que la formación de las actitudes descansa sobre todo en el aprendizaje y en la aprobación de modelos que concuerdan con una práctica social reconocida y que nos permite hablar precisamente de mentalidades o de vigencias sociales. El anticlericalismo es fruto de la influencia social y sus manifestaciones concuerdan con lo previsible de una situación comunitaria. Las verbalizaciones expresivas de anticlericalismo suelen producirse en presencia de otros, siendo éstas valoradas con agrado produciéndose de esta forma un ajuste social con lo establecido. La expresión «yo soy católico, apostólico y anticlerical» creemos que define muy bien esta disonancia entre lo público y lo privado.

Las actitudes anticlericales pertenecen a la esfera de lo público, a lo consensuado socialmente. Pero estas actitudes expresan a su vez un desafío al poder establecido por el catolicismo reinante. No se trata de subvertir el orden social, sino de burlarse simbólicamente de él. Mediante la burla o la sátira se esquiva la sanción ante una crítica directa. De ahí que las actitudes anticlericales constituyan una vía de escape —y

²³ Por lo menos no a nivel popular (cf. Caro Baroja, 1980: 16).

permitidas en cierto modo— ante un poder hegemónico que es quien controla los mecanismos de sanción (Lorenzo Vélez, 1997: 32).

El anticlericalismo es predominantemente una actitud social, colectiva y, por tanto, es una manifestación que se da en la *plaza pública* bajtiniana. Cabe aclarar, que en este contexto, la burla simbólica a que se refiere Lorenzo Vélez sí subvierte, aunque *temporalmente*, en tanto su ejecución, el orden social.²⁴

Las actitudes anticlericales se presentan en todos los estamentos de la sociedad española del Renacimiento, desde el pueblo que ve en los curas el comportamiento contrario al esperado hasta los mismos hombres de la iglesia, que veían en sus compañeros o superiores faltas a la dignidad de su investidura. Dice Julio Caro Baroja que, aunque en el Medievo el vicio más evidente y por el que más se atacaba en los ambientes cultos a los hombres de la iglesia era la simonía (1980: 17), los defectos clásicos que el pueblo les atribuía eran la lujuria, la avaricia, la holgazanería y la murmuración (1980: 55), como se ve claramente en los poemas que estamos analizando, ya que de estos comportamientos encontramos numerosos ejemplos mientras que escasean los que se refieren a la simonía.²⁵ Vemos que, en primer lugar, es la concupiscencia el pecado por antonomasia de los clérigos, frailes y monjas que protagonizan estos poemas.

²⁴ Lorenzo Vélez, aunque admite que las manifestaciones folklóricas están situadas en un “marco general de intercambios simbólicos donde operan explícita o implícitamente mecanismos de poder y control social” (1997: 36), no considera que estas manifestaciones tengan una clara posición reivindicativa que trate de cambiar el orden vigente, pero más adelante dice que es en la “actualización y recreación de viejos modelos donde los usuarios de estos saberes expresan, sobre todo en sus desenlaces, sus alternativas ante un sistema vigente” (1997: 37). Es a estas “alternativas” expresadas en las que encuentro la subversión del orden establecido.

²⁵ De hecho no aparece ningún ejemplo explícito de simonía, entendida como la especulación con las cosas espirituales, pero probablemente se alude a ella en poemas que hacen referencia a la vida regalada que se dan los curas como en estos poemas:

II.1.1. El celibato

El voto de castidad es un tema muy delicado, que siempre ha provocado controversia dentro de la iglesia y cuyo incumplimiento sigue siendo que aún ahora —probablemente incluso más que en el Renacimiento— objeto de escándalo.²⁶

El celibato se basa en el versículo del Evangelio según San Mateo que dice

Y él les dijo: No todos son capaces de esta cosa sino aquellos a los cuales es concedido, porque hay eunucos los cuales del vientre de la madre son nacidos así, y hay eunucos a los cuales los hombres han hecho eunucos, y hay eunucos los cuales se han hecho eunucos por el reino de los cielos. El que puede tomar tome (Evangelios, 1925: 66, Mateo 19).

La Iglesia interpretó estas palabras como un precepto necesario para la purificación del alma, además de una necesidad para poder dedicarse plenamente a la vida religiosa.

Los primeros seguidores de Jesús eran casados pero, poco a poco, en sucesivos concilios,²⁷ se fue determinado que los que quisieran pertenecer a la iglesia tenían que abstenerse de tener relaciones sexuales. Este precepto no era

¿kon kién te kieres kasar?
—Kon el kura, madre,
ke no masa i tiene pan.
(1838 A)

Tres kosas ai konformes en el mundo:
el klérigo, el abogado i la muerte:

El klérigo toma del bivo i del muerto;
el abogado, de lo derecho i de lo tuerto:
la muerte, de lo flaco i de lo fuerte.
(2011 *bis*)

²⁶ Como lo demuestra, por ejemplo, el estreno de la película “El crimen del padre Amaro”, basada en la novela de Eça de Queirós.

²⁷ Los primeros, como el de Elvira, en el año 306, sólo prohibían que el sacerdote durmiera con su esposa la noche antes de dar misa.

fácil de seguir, sin contar con que en la Iglesia comenzó alrededor del siglo XI, una época oscura que duraría más de cinco siglos y en la que el sexo podía considerarse un pecado más de los muchos excesos en los que incurría desde el más humilde (y abusivo) cura de pueblo hasta el mismo Papa. Estaban tan mal las cosas que, en el Concilio de Roma de 1074, el Papa Gregorio VII promulga que toda persona que desee ser ordenada debe hacer primero un voto de castidad que le permita escapar de las garras de su mujer. Este Papa termina muriendo en el destierro, tras la disputa con Enrique IV de Alemania.

Antes de eso, si bien para la Iglesia el sexo no dejaba de estar maldito, el celibato no era un requisito obligatorio para pertenecer a la Iglesia. Entre 1007 y 1012, el obispo de Worms, Burchard, dio a conocer una serie de textos normativos: el *Decretum*, que consiste en una recopilación de “cánones”, de preceptos sacados de la Biblia, de la obra de otros sacerdotes, de las actas de concilios y de los Papas. En este texto, al hablar del matrimonio, Burchard disculpaba de alguna manera la concupiscencia en los curas:

El esposo demasiado ardiente aparece cuatro veces más culpable que un célibe tomando de aquí y de allá su placer. Porque éste tiene excusas: no dispone, para apagar sus ardores, de una mujer legítima. El matrimonio es el remedio de la concupiscencia [...]. [El castigo por la actividad extramatrimonial es entonces, de] siete años de cuaresma para el hombre que entrega su esposa a otros hombres, otro tanto para el hombre que se apodera de la esposa de otro o de una monja, esposa de Cristo (si está casado, la penitencia es doble no porque el adulterio sea doble ni porque el varón sea considerado único responsable, sino porque tenía a mano con qué calmar su *libido*. La misma lógica impone cinco días de ayuno al hombre casado que se entretiene en acariciar los senos de una mujer, y sólo dos al célibe) (Duby, 1982: 60).

De ahí podemos entender el significado del siguiente poema:

Tanta xente de bonete,
¿dónde mete?
Pues dexar de meter
no puede ser.
(1833 *bis*)

Y como no podía ser, las cosas no mejoraron:

Que la iglesia y las costumbres no estaban bien a fines del siglo XV y principios del XVI, verdad es [...], dado que la ignorancia y el mal gusto a nadie libera de caer en vicios y pecados. El concubinato de los clérigos y la simonía no eran más frecuentes en el siglo XV que en el tiempo de San Gregorio VII. [...] ¿¿ caso se han perdido los escritos de San Pedro Damiano, por donde sabemos que ningún vicio, ni aún de los más abominables y nefandos, era extraño a los clérigos de su tiempo, cuyas costumbres, con evangélica y valiente severidad, nota y censura? [...] ¡Qué clamores, qué resistencias no se alzaron contra San Gregorio VII cuando quiso restablecer la observancia del celibato y acabar con la simonía! Los clérigos simoniacos y concubinarios encontraron defensa en la espada de los emperadores alemanes, y no pararon hasta hacerle morir en el destierro (Menéndez y Pelayo, 1945: 12-13).

Llegó un momento en que los obispos acabaron por instaurar la *renta de putas*, que era una cantidad de dinero que los sacerdotes le pagaban al obispo cada vez que transgredían el celibato; pero era tan cotidiano que los clérigos tuvieran amantes que a los que aseguraban que no habían pecado se les cobraba igual, ya que los obispos consideraban imposible abstenerse de tener relaciones sexuales (Rodríguez, 1995: 53-64). La prostitución era entonces una especie de servicio social destinado a mantener el orden al dar una alternativa para el juego amoroso que no afectara al matrimonio —y al celibato oficial—. Entre 1168 y 1190, el clérigo André de Chapelain, en su tratado *Del Amor* —y se refiere no al amor de la unión conyugal sino al juego amoroso, principalmente al amor cortesano—, la justificaba:

□ I margen de este orden [el del matrimonio], en la parte exterior de la vida, se sitúa, como la prostitución, el juego amoroso. La función benéfica de amor cortés y de la prostitución es precisamente sacar el exceso de calor, el fervor fuera de la célula conyugal a fin de mantenerla en el estado de retención que le conviene (*apud* Duby, 1982: 184)

Así se refleja en la siguiente seguidilla semipopular:

Todos han subido,²⁸
no subió el fraile:
el primer fraile es éste
que subió tarde.
(2632)

En los concilios se seguía insistiendo en la necesidad de controlar el escandaloso comportamiento sexual de los curas y se expedían decretos más o menos limitantes.²⁹ Pero no fue sino hasta el célebre Concilio de Trento (1545-1563) que el papa Paulo III —“protagonista de una vida disoluta, favorecedor del nepotismo en su propio pontificado, y padre de varios hijos naturales” (Rodríguez, 1995:106)— prohibió explícitamente que se ordenaran sacerdotes casados, ley aún vigente:

El clero había recibido la consigna de abstenerse de toda relación sexual, incluso fuera de los monasterios, a tal punto que el celibato de los eclesiásticos no sólo se había convertido en uno de los medios para marcar la diferencia de estatus entre clérigos u laicos, sino también para facilitar el aumento del poder y de los bienes de la iglesia (Schultz, 1992: 184).

²⁸ Apunta Kenneth Brown, quien la recogió en sus “Doscientas cuarenta seguidillas antiguas”, en *Criticón* 63 (1995: 25), que “han subido” se refiere “al cuarto de la prostituta” (*apud* NC 2632: apartado “texto”).

²⁹ Por ejemplo, en el de Nicea en 325 se prohibía a los sacerdotes tener en su casa una mujer que no fuera su madre, su hermana o su tía, pero no se prohibió que los sacerdotes que ya estaban casados siguieran con su vida marital. En el Concilio I de Letrán (1123) se condenó la vida en pareja de los sacerdotes. En el de Basilea (1431-1435) se amenazó con quitarles los ingresos eclesiásticos a los curas que no abandonaran a sus concubinas, etcétera (Rodríguez, 1995: 105-106).

En el caso de las mujeres religiosas, se les exigía ya no sólo ser castas, sino de preferencia ser vírgenes para ingresar al convento, es decir, para convertirse en esposas de Cristo. No es tanto que estuvieran afectadas por el celibato, como en el caso de los varones, sino que su conducta se regía por las mismas reglas que afectaban a todas las mujeres casadas.

En fin, entre cierta tolerancia y la anatematización más encarnizada, la vida sexual del clero siempre ha estado en discusión y cierta visión ambivalente al respecto pasa a la literatura y, en este caso, a la poesía lírica de tipo popular.

II.1.2. Los amores del cura³⁰

Desde el nivel más amplio de la clasificación de Magis (1969: 27-39), el asunto, nos limitaremos en este trabajo al erótico-amoroso, por ser el más abundante y el más carnavalesco. Si bien encontramos algunos poemas donde se tratan otros asuntos, como puede ser la relación de los curas con la bebida, su pereza o su tacañería, encontramos pocos ejemplos en los que se desarrollen. El tema de “los poemas amorosos de los curas” se puede subdividir en varios argumentos, es decir, en diferentes soluciones particulares, que relacionan series de poemas entre sí y que a su vez se pueden relacionar con otros.

³⁰ Como el tema principal de este capítulo es la transgresión del celibato y el argumento particular en que se manifiesta, no hago distinción entre clérigos y frailes, si bien hay que señalar que en algunos casos la lírica, y sobre todo el refranero, sí les ha dado un tratamiento diferente, como lo muestran principalmente los trabajos de Caro Baroja (1980) y Margit Frenk (“Curas y frailes en el cancionero popular del siglo de Oro”, 2006: 316-328).

II.1.2.1. “El abad no tiene”

Hay dos poemas cuyo argumento podríamos definir como “la castración del cura”, entendida como su imposibilidad —en este caso moral—, de realizar el acto sexual o de procrear:

Cacareava el abad nuevo,
cacareava, y no tiene huevo.
(1852)

El abad ke no tiene hixos
es ke le faltan argamandixos.³¹
(1852 *bis*)

Ambos poemas son impersonales y el abad funciona como delocutor, pero tienen diferente estructura formal: el primero, más lírico, hace uso del *leixa-pren* para marcar el énfasis en “cacarear”, que tiene dos sentidos que se superponen: el de “empollar” y el de “fanfarronear”; así, el objeto del poema es el religioso que fanfarronea de su virilidad, cuando en el fondo es impotente / estéril, ya que no tiene “huevo”, con la connotación tanto de hijo como de capacidad sexual.³² El segundo poema, de carácter sentencioso,³³ comparte con el anterior el “no tiene (huevo) (hixos)”. En este caso el abad es estéril / impotente porque le falta(n), algo: ¿huevos? (capacidad, virilidad).

Pero, por otro lado, vemos que en otros poemas los curas no son tan estériles como debían.

³¹ “Argamandijo: aparato y bulla de cosas menudas [...] Es voz jocosa” (Autoridades, 1976: sv.). Conjunto de cosas pequeñas que se emplean para algo (Moliner, 1970: sv.).

³² Huevo tiene, como lo señalan Alzieu, Jammes y Lissorgues, la acepción de “testículo” (1984: 341); por ejemplo, en el verso 25 del poema registrado con el número 138 de su antología: “huevos encubiertos, / que todos los frailes / (que los tienen buenos) / no los tienen tales”.

³³ Es decir, impersonal y que tiene la estructura de una máxima o un dicho.

II.1.2.2. “Los sobrinos de una su hermana”³⁴

Una de las razones ocultas por las que la Iglesia impuso el celibato obligatorio a los sacerdotes era para que sus bienes no se fragmentaran:

Si los sacerdotes estuviesen casados, es obvio que la Iglesia no heredaría sus posesiones —incluyendo las apetitosas donaciones patrimoniales de beatas/os solitarios y ricos—, ya que sus bienes acabarían, lógicamente, en manos de su esposa e hijos. Por eso, y no por razones morales, desde el medioevo la Iglesia tomó la decisión de declarar ilegítimos a los hijos de los clérigos, pues de este modo se les impedía legalmente cualquier posibilidad de poder heredar el patrimonio del padre (Rodríguez, 1995: 122).³⁵

□o obstante, en la selección de poemas con los que estamos trabajando encontramos ejemplos en los que los curas sí pueden, transgrediendo no sólo el celibato, sino también el matrimonio, embarazar (¡y tanto!) a una mujer casada,³⁶ como nos cuenta ella misma:

Pínguele, respingüete,
¡qué buen san Juan es éste!

Fuese my marido
a ser del arçobispo,
dexárame un fijo
y fallóme cinco.
¡Qué buen san Juan es éste!

[Dexárame un fijo
y fallóme cinco:]
dos uve en **el Carmen**³⁷
y dos en **san Francisco**.
¡Qué buen san Juan [es éste!]
(1827)

³⁴ Frase que, según Correas (1992: 645), servía para designar a los hijos de los clérigos.

³⁵ Con algunas excepciones: por ejemplo, Alfonso X concedió a los clérigos de Salamanca la posibilidad de nombrar herederos a sus hijos (Bubnova, 1996: 428).

³⁶ En otro capítulo se analiza el tema del cura como amante de la adúltera.

³⁷ Los resaltados son míos.

Son pocos los poemas de mi selección que presentan, como éste, una glosa con *leixa-pren* de desarrollo explicativo. El sentido del poema se puede deducir a partir de otros tres poemas tardíos, dos de la tradición hispánica y una cuarteta octosilábica mexicana, que retoman el tópico y nos permiten entender que la mujer del viejo poema popular tuvo sus otros cuatro hijos con frailes:

Al entrar en la iglesia
de **San Francisco**
un vellaco de un fraile
me dio un pelisco.
(2368)³⁸

Quatro merçe[d]arios
y dos **del Carmen**:
¡vibe Dios, Luisica,
que es mucho **fraile!**
(2631)

Esta vieja santularia
que va y viene a **San Francisco**,
toma el **Padre**, daca el **Padre**,
y es el padre de sus hijos.
“El Chuchumbé” (Baudot, 1997: 34)

³⁸ Encontramos, entre los archivos inquisitoriales de la Nueva España, una copla o “bolera” de 1796, muy similar, que se cantaba seguida de otra que acentuaba su carácter burlesco con la respuesta de la madre alcahueta (Baudot, 1997: 137):

Al pasar por el puente
de San Francisco,
el demonio de un fraile
me dio un pellizco.

Y mi madre me dice,
con gran paciencia
“deja que te pellizque
su Reverencia”.

En el primer poema, los versos 3 y 4 continúan lo que dicen los dos primeros. Los otros dos poemas son cuartetos constituidos por dos pareados en los que el segundo miembro aclara el sentido del primero.

Ambos ejemplos sirven de puente para el argumento de la siguiente serie de poemas.

II.1.2.3. “¡Señor cura!”

Los religiosos tenían fama de ser excelentes amantes, por lo que, en ocasiones, incluso eran ampliamente recomendados:

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

Kien tiene el huso de alambre
i se le entuerta
vaya luego a kas del abad,
ke le hi, ke le he,
ke le haga la gueka.
(1836)

Dicen los autores de la antología *Poesía erótica del Siglo de Oro*, que abundan refranes y cantares que tratan el tema de los amores de frailes en los que se expresaba, ya desde la Edad Media, un sentimiento anticlerical, con frecuencia tratado en un sentido burlesco:

Dos razones se suelen dar en dichos cantares y refranes para explicar los éxitos galantes del clero entre las mujeres: la primera, muy evidente, es su riqueza, que le permitía comprar el favor de sus amigas y el silencio de los Diegos Morenos.³⁹ La segunda, más difícil de verificar pero de tradición muy arraigada, es la extraordinaria potencia viril de aquellos miembros de la iglesia, sobre todo los frailes (Alzieu *et al*, 1984: 107).

Así lo deja entender el eufemismo del último verso de la siguiente seguidilla semipopular:

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

En *Pantagruel*, Panurgo da una explicación *científica* a este fenómeno:

—Si los burros tienen las orejas tan grandes es porque sus madres no les ponen un gorro en la cabeza, como dice De Illiaco en sus *Suposiciones*. Por razón parecida, lo que hace que los pobres beatos padres tengan el miembro tan largo, es que gastan calzas sin fondillos, por lo que su pobre miembro se extiende libremente a rienda suelta y les va golpeando en las rodillas, como los rosarios de las mujeres. Pero la causa de su proporcionado grosor está en que, como se agita tanto, los humores del cuerpo descienden a dicho movimiento, pues, según los legistas, la agitación y el movimiento continuos son causa de atracción (Rabelais, 1998: 262).

En otro capítulo trataremos al cura como amante de la adúltera; baste señalar por ahora que su dotes sexuales son frecuentemente requeridas por las mujeres, casadas y solteras. Y él les corresponde.

³⁹ Diego Moreno era originalmente el marido simple y manso que toleraba sumiso el adulterio de su mujer, como aparece a menudo en la poesía festiva o satírica, pero el siglo XVII pierde algo de su candidez y más bien representa al marido cornudo que vende los favores de su mujer (cf. Alzieu *et al*, 1984: 7172-174). Así el cantar:

Dios me lo guarde mi Diego Moreno,
que nunca me dixo ni malo ni bueno.
(1829 B)

A veces, al cura se le hace tarde en los brazos de la mujer a la que recurre para protegerse del frío y no llega a los maitines —recuérdese la simbología del amanecer como separación de los amantes (Masera, 1995: 2832)—, por lo que tiene que salir a toda prisa provocando la hilaridad de la voz neutra que nos cuenta este episodio:

□o lo puedo desir desire,
no lo puedo desir de risa.

Oíd hun cuento donoso
d'un padre muy venturoso,
[a]unque del frío medroso,
según veréys, e[s] su guisa.

□o lo puedo desir desire,
no lo puedo desir de risa.

[□o lo puedo desir desire,
no lo puedo desir de risa.]

Disen qu'el padre Molines
por no hallarse a los maytines
se puso por escarpines⁴⁰
siete lansoles⁴¹ y huna camisa.

[□o lo puedo desir desire,
no lo puedo desir de risa.]

Áse puesto por cordón
la sogá del esquilón,⁴²
por capillón, cangilón.⁴³

⁴⁰ Covarrubias registra “Vale la funda de lie[n]zo que ponemos sobre el pie, debajo de la calza, como la camisa debajo del jubón” (1995: sv. “escarpín”), Definición similar es la que viene en el *Diccionario de Autoridades*: “funda pequeña de lienzo blanco, con que se viste y cubre el pie, y se pone debaxo de la media o calza” (1976: sv).

⁴¹ □o he podido encontrar el significado de esta palabra.

⁴² “Campana pequeña, de *Squilla*, que en lengua italiana vale campana” (Covarrubias, 1995: sv: “Esquilón”).

⁴³ En el *Diccionario de autoridades* dice que “Cangilón” es: “vaso de barro cocido, ù de metál, hecho de varias figuras, y principalmente en forma de cantaro, para traer o tener agua, vino u otro liquór (1976, sv.). Covarrubias le da la acepción de: “cierto género de vaso y juntamente medida” y agrega “cuando un hombre es muy gordo, especialmente si es muy bebedor, le llamamos cangilón”. Si una de las

¡ved qué donosa divisa!

[□o lo puedo desir desire,
no lo puedo desir de risa.]
(1856)

Este largo poema de estructura zejelesca⁴⁴ con repetición del estribillo —un estribillo que comparte con otro poema (cf. NC 1788)—, además del símbolo que ya resalté, contiene otros muy típicos: *la camisa* y *el cordón*, prendas de vestir que en los poemas amorosos se usan con una intención muy sugerente:⁴⁵ Esa es precisamente la ropa que confunde el cura, poniéndose la primera en los pies y supliendo el cordón con otro objeto propio de su calidad de sacerdote: la soga de la campana con la que convoca a los fieles. Termina saliendo con una vasija en la cabeza en lugar de su bonete. Es una imagen sumamente carnavalesca con un trastocamiento en el que los objetos desempeñan un rol que no les corresponde y que además los rebaja al plano de lo bajo material y corporal (Bajtín, 1998: 338):

La orientación hacia lo bajo es característica de todas las formas de la alegría popular y del realismo grotesco. □ bajo, al revés, el delante-atrás: tal es el movimiento que marca todas estas formas (Bajtín, 1998: 334).

acepciones de capilla es la cobertura de la cabeza del fraile (cf. sv. “Capilla [I]), vemos que trastoca una prenda que lo identifica como sacerdote por una vasija que, además, se asocia con la bebida alcohólica.

⁴⁴ Estructura asociada, aunque no exclusiva, de la poesía burlesca (Frenk, 1978: 321).

⁴⁵ El significado simbólico erótico de la camisa lo han trabajado, entre otros, Magdalena Altamirano (1993), Masera (1997: 391) y Reckert (2001: 99-103, 170-173). El tópico de la cinta como prenda de amor lo han tratado Torner (1969: 146), Masera (1995: 292-301 y 2001:86-90) y Reckert (2001: 169), entre otros.

II.1.2.4. “El abad y su manceba”

Era muy común que los religiosos tuvieran una mujer “de planta” con la que convivían sexualmente —con frecuencia la criada o el ama que estaba a su servicio— y ello se convirtió en un tópico tradicional ampliamente tratado en la literatura de los Siglos de Oro (cf. Pedrosa, 1999: 36-40). Esta mujer amancebada con el cura era bastante mal vista por la sociedad. Dentro del argumento que podríamos definir como la “manceba del abad”, encontramos una serie de poemas generalmente en tono condenatorio, tal y como se ve en los *Sueños* de Quevedo:

—¿Quién eres —le dije—, mujer desdichada?

—La manceba del abad —respondió ella—, que anda en los cuentos de niños partiendo el mal con el que le va a buscar, y así dicen las empuñadoras de las consejas: “El mal para quien le fuere a buscar y para la manceba del abad (1993: 95).

Efectivamente, el inicio de este villancico, aparecido en el *Quijote* de Avellaneda, en cuya glosa se maldice repetidamente a la mujer, era muy utilizado como preámbulo de cuentos:

Érase que se era,
que enhorabuena sea;
el bien que viniere
para todos sea,
y el mal,
para la manceba del abad;
frío y calentura,
para la amiga del cura;
dolor de costado,
para la ama del vicario;
y gota de coral,
para el rufo sacristán;
hambre y pestilencia
para los contrarios de la Iglesia.
(1430 H)

Tanta maldición justifica que una voz femenina diga en esta reiterativa cuarteta: “□adie no diga, / que de un fraile é de ser amiga; / no diga nadie / que he de ser amiga de un fraile” (1839). Aunque el anatema puede no necesariamente estar dirigido sólo al carácter religioso del hombre, sino también a su posición dentro la jerarquía, como en los siguientes poemas, ya que el prior está un peldaño abajo del abad (el adjetivo comparativo y superlativo da a entender que de alguna manera se atenuaría la condena si el amante fuera el mismísimo superior, en referencia a otro tópico de la lírica, la mujer interesada):

Si sois del abad,
dezí la verdad;
si sois del prior,
peor que peor.
(1861 B)

Peor que peor
si sois del prior.
(1861 A)

II.1.2.5. “Frailes con monjas”

Si la manceba del abad no tenía muy buena reputación, qué sería cuando la que tenía relaciones con el cura era una monja. En la antigua lírica popular hispánica hay varios poemas que tratan de los amoríos entre curas y monjas. El hecho de que compartan no sólo el mismo espacio físico (iglesias, conventos, capillas) sino el mismo estado, hace que con frecuencia se les relacione en la poesía burlesca en un tono más picaresco que condenatorio (al contrario de lo que pasa en el caso de la mujer que se amanceba con el cura, como vimos):

Todas las técnicas de la sátira se ponen al servicio de la causa, pero para que el lector se regocije con la pecaminosidad de las relaciones eróticas entre frailes y monjas, construyendo así una determinada imagen del erotismo de convento, que crea opinión frente a lo que pudiera ser la realidad “real” de los hechos (Díez Borque, 1995: 101).

Así lo insinúa la unión multitudinaria entre monjas y frailes en las siguientes seguidillas tardías:

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.
(2638)

El canto presenta dos cuartetas paralelísticas, de tipo semántico en el primer verso y estructural en el segundo de cada una: *Salen de Sevilla / De Toledo parten, cincuenta frailes / cincuenta monjas*, y relacionadas causalmente en los dos últimos versos de cada cuarteta: las monjas los van a buscar por sus “grandes” alforjas. Son los adjetivos los que le dan la connotación sexual al poema: el largo bastón —pene— y las grandes bolsas —testículos— (cf. Alín, 1991: 382, n. 691) de los curas, tal y como se infiere en el poema “El demonio del jesuita / con el sombrero tan *grande*...” (Baudot, 1997: 34). También en otros poemas las alforjas tienen la misma acepción simbólica:

Está queda, loca,
cabe la rropa,
cabe la bolsa del abad!

Una moça bien garrida
a quien ell abad quería
con él tiene gran porfía
por él nuevo amor buscar.
Está queda, loca,
cabe la rropa,
cabe la bolsa del abad!
(1845)

El tema de las relaciones amorosas entre curas y monjas sobrevive en la tradición moderna mexicana:

Una monja y un fraile
durmieron juntos,
porque les tenían miedo
a los difuntos.
(CFM 2-5653)

Carretas, ¿por qué rechinan?,
¿porque les falta la untura?,
Así rechinan las beatas
en la pajuelas del cura.
(CFM 2-5712)

Estas relaciones no tienen, en los poemas conservados de la antigua lírica, mayores consecuencias, pero, en contraste, en el *Cancionero folklórico de México* encontramos dos ejemplos en donde sí las tienen. El primero es una canción, "Una monja en un convento", donde se habla de una monja que tiene un hijo del cura:⁴⁶

⁴⁶ Siempre había oído decir que cuando, a mediados del siglo XIX, se desamortizaron los bienes de la iglesia y se destruyeron muchos conventos, se encontraron pasadizos subterráneos que unían a los conventos de monjas con las parroquias en las que vivían los curas. En estos pasadizos había vasijas de barro con fetos, producto de estos amores. Antonio Rubial estudia un caso real ocurrido en 1693, en la ciudad de México, que apareció en el Archivo General de Indias de Sevilla con estas mismas características: una monja de Jesús María dio a luz a una niña, hija de un fraile de San Agustín que la visitaba en su celda, a la que entraba por un agujero que la misma monja había hecho en la pared. Después de un escandaloso pleito entre los agustinos y el episcopado, la monja fue condenada a encierro perpetuo en una habitación tapiada donde pasó 26 años emparedada y el cura fue enviado a Guatemala, donde "pasó dos años atado a un cepo y el resto de su vida encarcelado" (Rubial, 1995).

Y una monja en un convento
su testamento dejó:
y dejó por heredero
al padre comendador.

*Quiere que le canten,
quiere que le digan:
“Kyrie eleison,
Miserere nobis”.*⁴⁷

Que no la entierren en bóveda
ni tampoco en un panteón,
sino en la recamarita
del padre comendador.

Quiere que le canten...

Y el fin de los nueve meses
la monja resucitó,
con un hijo en los brazos,
del padre comendador.

*Quiere que le canten,
quiere que le digan:
“Kyrie eleison,
Miserere nobis”.*

(CFM 4-273)

El estribillo intercalado en las cuartetas octosilábicas tiene además “latines macarrónicos”, es decir, versos en latín, elemento presente en varios poemas de la lírica popular hispánica, sobre todo en la parodia anticlerical ya que son “frases hechas” de la misa o el catecismo que todos se sabían (cf. Pedrosa, 1995: 67-102):

⁴⁷ *Kyrie eleison*, que significa “Señor, ten piedad”, también es el nombre de un “canto fúnebre con que se acompañan los entierros o que se canta en los funerales” (Moliner: sv “kirie”). *Miserere nobis* significa “apiádate de nosotros”.

Tampoco en lo que se refiere a las canciones anticlericales se puede silenciar la tradición literaria culta que, en paralelo a la folclórica, ha asociado lo antirreligioso y lo pseudolatinesco (*cf.* Pedrosa 1995: 98).

El otro ejemplo donde aparecen las consecuencias de los amores de monjas y curas es una copla de “La Petenera”, cantada en Oaxaca, que contiene varios tópicos de la lírica hispánica que conviene destacar:

Una monja se empachó
por beber agua bendita,
y del empacho salió
una monja chiquitita.
(CFM 2-5695)

Tenemos aquí el famoso símbolo del agua⁴⁸ (“bendita” en este caso, lo que nos da a entender que pertenece al cura),⁴⁹ en su sentido de fertilidad. También está la enfermedad asociada a la demanda sexual (*cf.* NC 1802-1810 *bis*).⁵⁰

II.1.2.6. “Fija ¿quiéreste casar?”

El cura no sólo es recomendable como amante, como vimos antes: también está considerado un buen partido para casarse, lo que podríamos considerar otro argumento, en el que su investidura eclesiástica no parece ser un problema:

⁴⁸ El agua como símbolo de fertilidad ha sido trabajado, entre otros, por Masera (1995: 119-166), Cirlot (1998: sv “aguas”) y Reckert (2001: 87 n. 42, 136, 172).

⁴⁹ A propósito de curas, embarazos y agua, cuenta Lope de Vega en su correspondencia con el duque de Sessa este caso fantástico: “Vn letrado portugués probó en vna ynformaçion que se havia de mudar vna cassa de bonetes del sitio en que estava, porque [a] vn rio venia a dar, a donde se cogía agua para beber el pueblo; y deçia que como se lababa en el colegio la ropa de los tales Padres, no sé qué manchas de las camisas se desaçian en el agua y de aquella andavan preñadas todas las mugeres que la bebían” (*apud* Caro Baroja, 1980: 48 n. 8). Stith Thompson tiene registrado el motivo del embarazo con agua bendita con el número T512.3.

⁵⁰ Torner reunió varios cantos con este tópico bajo en número 106 de su estudio de las relaciones entre la lírica popular y la culta (1966: 189-190).

—*Deus in adiutorium*,⁵¹
—*Adveniad rrenum tum*.⁵²

—Fija, ¿quíereste casar?
—Madre, non le he por ál.
—*Adveniad rrenum tum*.

—Fija, ¿quieres labrador?
—Madre, non le quiero, non.
[—*Adveniad rrenum tum*.]

—Fija, ¿quieres escudero?
—Madre, non tiene dinero.
[—*Adveniad rrenum tum*.]

—Fija, ¿quieres el abad?
—Madre, aquése me dad.
[—*Adveniad rrenum tum*.]

—¿Por qué quieres al abad?
—Porque non siembra y coge pan.
[—*Adveniad rrenum tum*.]
(1838 B)⁵³

Poema cuyo estribillo está formado por latines macarrónicos y que pertenece a toda una tradición literaria en la que aparecen los tres órdenes de la sociedad:

La distribución de los individuos y de las actividades e instituciones sociales en tres niveles —el de los productores, el de los guerreros y el de los religiosos— es un fenómeno de arraigo muy profundo y que ha quedado muy bien atestiguado en el mundo y en la mentalidad de los pueblos indoeuropeos [...] [Estos estamentos] son indudablemente [...] los tres que asoman también en muchas otras composiciones con que la literatura —tanto oral como escrita— se deja impregnar de ideas y refleja el mundo mental e histórico del que nace (Pedrosa, 2002: 87).

⁵¹ Esta frase pertenece al primer verso del salmo 69 y significa “Sálvame, oh Dios” o “Dios, ven en mi ayuda” (cf. Frenk, 2006: 650, n. 4).

⁵² “Vénganos tu reino”.

⁵³ Margit Frenk trabajó y analizó este canto en “Fija, ¿quíereste casar?” (2006: 650-670).

Así, en este poema cada uno de estos estamentos se somete al escrutinio de una muchacha. En cuanto a la estructura que analiza las cualidades o defectos de los amantes, aparece en muchos poemas en los que el número de amantes puede ampliarse o reducirse (Pedrosa, 2002: 90).

Este tópico está relacionado con el de la disputa del clérigo y el caballero, en el que dos muchachas discuten las cualidades de sus amantes. Dice Tatiana Bubnova que la primera muestra de este tipo de obras es un poema latino del siglo XII, contenido en los *Carmina Burana*, conocido como *Phyllis et Flora* y en el que los jueces fallan en favor del clérigo por su opulencia, riqueza, liberalidad, cultura y aptitudes amorosas (1993: 93-96). En 1914, Menéndez Pidal publicó una versión española del mismo estilo, compuesta en leonés y fechada en el último tercio del siglo XIII (Alvar, 1970: 161): *Elena y María o disputa del clérigo y el caballero*. Este poema

se relaciona con poemas latinos y franceses en que dos doncellas discuten si es preferible el amor de un clérigo o el de un caballero. En la mayoría de las versiones extranjeras, "clérigo" sólo quiere decir "hombre de letras". La disputa se lleva a cabo dentro de un tono de refinamiento (que va disminuyendo cada vez más) y, puesto que son obras de clérigos,⁵⁴ el fallo, dado por el dios del amor, generalmente es favorable al clérigo. Aunque hay una tendencia progresiva hacia la sátira en estas versiones, la obra española acentúa aún más este aspecto, ya que "clérigo" aquí quiere decir claramente "sacerdote" (Scholberg, 1971: 139).

Dice Manuel Alvar que la confusión léxica con la palabra *clérigo*, que en España implicaba necesariamente un sacerdote, hizo que en *Elena y María* la discusión se alargara hasta la injuria y que, aunque para María el único defecto de

⁵⁴ Muchos de los poemas de los *Carmina Burana* estaban escritos por los goliardos (Bubnova, 1993: 95).

su enamorado es que sea un religioso, este no es un defecto trivial, además de los otros vicios que Elena, amiga del caballero, expone:

La sátira del clérigo es bastante más aguda. La acusación que Elena dirige contra él es, en esencia, que desea sobremanera una vida amena sin esforzarse en conquistarla. Su cuidado más grande es rezar su salterio y enseñar a los monacillos. Dice ella sarcásticamente que “la batalla faz con sus manos / quando bautiza sus afijados” (vv. 110-111). También es lujurioso su vida consiste en comer, gastar, dormir y holgar, y “fijas de omnes bonos ennartar / casadas et por casar” (vv. 114-15) (Scholberg, 1971: 140-141).

Aunque al manuscrito le faltan las páginas finales, para Menéndez Pidal, el conflicto debe haber terminado a favor del caballero.

Reflejos de este tópico se encuentran también en la tradición mexicana. En el *Cancionero folklórico de México*, identifiqué dos canciones en las que, aunque no aparezca el cura, se hace esta enumeración de personajes: uno es el “Corrido de los Destinos” (CFM 4-92), en que se hace una relación de oficios y sus inconvenientes, mencionándose al maquinista, al zapatero, al arrierito, al carpintero, al soldadito, al carnicero, al peluquero y al gendarmito, aunque termina el corrido sin que ninguno de estos posibles amantes sea recomendable. La otra canción similar es la de “Las cinco hermanas” (CFM 4-93), en la que las hermanas se casan con un cocinero suizo, un vendedor de leña, un maestro carpintero, un capitán villista y un maestro carbonero (“pero no las ayudaron”).⁵⁵

Volviendo al tema del amancebamiento con el sacerdote, hay —además de otro poema con la misma estructura y desenlace (NC 1838 A), escogiéndose al

⁵⁵ Este tipo de cantos dialogados en que se revisan varios posibles candidatos y sus ventajas y defectos aparece también en otras tradiciones (cf. Frenk 2006: 656-664).

cura por su no necesidad de trabajar— uno en el que se recomienda el matrimonio con el clérigo por su estabilidad:

□iña, si kieres ventura
tómale klérigo, ke dura.

El kasado se va a su kasa,
i el ke es soltero se kasa,
i el fraile tanbién se muda:
tómale klérigo, ke dura.
(1837)

También hay dos poemas en voz femenina con marca textual, relacionadas con este argumento:

Madre, casadme,
aunque sea con un frayle.
(206 *bis*)

Si no me cassan ogaño,
yo me yré con un frayre otro año.
(205)

II.1.2.7. “Los símbolos naturales”

La intervención de la naturaleza es uno de los elementos que caracterizan la lírica popular y que, de alguna manera, la distinguen de la culta. Dice Sánchez Romeralo:

La poesía popular, en cambio, vive en perfecta armonía con el mundo exterior, en actitud familiar ante un mundo familiar [...]. Hay una simplicidad, una ingenuidad, diríamos, en ese estar del villancico en la naturaleza y de la naturaleza en el villancico: una naturaleza también real y concreta (1969: 290).

A lo largo de todo el *Nuevo corpus*, puede observarse la utilización de elementos de la naturaleza no sólo en su sentido literal y poético, sino también como símbolos, particularmente símbolos eróticos (cf. Frenk, 2006: 329-352). La naturaleza rodea y participa del encuentro de los amantes. Los árboles, las flores y los frutos, al sol y el viento, la noche y el día (el alba),⁵⁶ todos tienen significados simbólicos que son los que le dan sentido a estos breves poemas:

Una singular ventaja expresiva del simbolismo es la libertad con que resbala casi imperceptiblemente del plano del significado simbólico al del significado literal y de nuevo al simbólico, balanceándose a veces a medio camino entre los dos. Esto ocurre particularmente cuando un símbolo toma la forma de la simple sustitución, en la que un hecho concreto, un lugar o un objeto adquiere un significado simbólico a través de connotaciones o asociaciones fortuitas inherentes a ciertas palabras o que, andando el tiempo, se han acumulado en torno a ellas en una determinada cultura o tradición literaria, sin que su significado primario deje por ello de ser el obvio y puramente literal (Reckert, 2001: 137-138).

Algunas veces este significado simbólico es tan fuerte que hay poemas cuya construcción elíptica haría incomprensible su sentido de no saber las implicaciones de estos elementos; es el caso de estos tres cantos:

Corrido va el abad
por el cañaveral.
(1854 A)

Corrido va el abad,
corrido va;
corrido va el abad.
(1854 B)

Don abad, por akí saldredes,
kargadito de tamaras⁵⁷ verdes.
(1846)

⁵⁶ Cf. los trabajos de Masera (1995), Frenk (1998 y 2006) y Reckert (2001).

⁵⁷ Las tamaras son: "los dátiles en racimo" (*Autoridades*, 1976: sv.).

En el primero, si no sabemos el sentido simbólico y contextual de los cañaverales —igual que el de otras plantas que crecen a la ribera del río, lugar de encuentro de los amantes (Frenk, 2006: 342-345)—, el que una persona corra, abad o no, por ellos sin más, no significaría casi nada, pero si el poema se lee a la luz de otros como el 311: “Canas do amor, canas / canas do amor...”, y el 586: “Pollo canaval da neve / nam há hi amor que me leve”, se verá claramente el sentido erótico que tiene,⁵⁸ haciendo innecesario agregar nada más. Como dice Reckert:

⁵⁸ La glosa zejelesca que registran Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (1964: 219 pp. 87-88), ayuda a esta interpretación:

Corrido va el abad
por el cañaverál.

El abad de Oriexo,
viendo que aparejo
tiene la de Alejo
para oír su mal,
por el cañaverál,

vase allá derecho
en amor deshecho,
le da de su pecho
bastante señal
por el cañaverál.

Ella se lo oía
y le respondía
que le curaría
su llaga mortal
por el cañaverál.

Él con esperanza,
dentro se abalanza
sin temer mudanza
del mal temporal
por el cañaverál.

Viendo Alejo al zote,
asió de un garrote
y del pie al cogote

Flores, hierbas, bosques, vergeles y agua son algunos de los símbolos eróticos más comunes, pero aparte de las asociaciones eróticas inherentes que puedan tener (o haber adquirido), una ladera verde, un olivar, un huerto, una rosaleda o un cañaveral junto al río son todos, en efecto, lugares sumamente apropiados para un encuentro amoroso. El reconocimiento de este contexto extrínseco literal servirá con frecuencia para darnos la llave con qué abrir poemas tan enigmáticos (Reckert, 2001: 138).

Tan es así, que para el segundo poema ya ni siquiera es necesario mencionar los cañaverales; la carga semántica está en el verbo en participio, que registra Covarrubias: “Corrido: confuso, afrentado”, ya que correrse “vale afrentarse porque le corre la sangre al rostro” (1995, sv. “correr”).

El tercer poema podríamos atribuirlo quizá a una voz femenina, precisamente por la marca contextual que nos da el hecho de que esta voz le prometa al abad que *de ahí* saldrá cargado de frutos verdes, que representan, entre otras cosas, a las mujeres jóvenes (cf. Reckert, 2001: 118, 126). Así, las *támaras* nos dicen la voz del que habla y que se trata de un poema erótico. El poema 1835 que cité antes habla también de la *ciruelita del fraile*, que es la que consuela a la niña.

le hizo cardenal
por el cañaveral.

[Corrido va el abad
por el cañaveral.]

Dice Torrecilla con respecto a esta glosa: “He preferido copiar la versión larga aun con el riesgo de que sea una recreación barroca, por su impresionante calidad en cuanto a la utilización del doble sentido disémico y porque, siendo un zéjel, parece más dudosa su modernidad. Observa Rodríguez Puértolas [en *De la edad media a la edad conflictiva*, p. 249] que «la ironía anticlerical es patente en este ligero poema, de corte burlesco auténticamente popular»” (Torrecilla, 1997: 176, n. 506).

II.1.2.8. “El sacerdote concupiscente”

El deseo sexual asalta a los curas igual que a los demás hombres, como lo muestran estos tres cantos en los que en la *noche* o en algunos lugares especiales, el religioso es tan vulnerable como cualquiera:

A las dos de la noche
dijo el obispo:
—¡O, qué arrecho⁵⁹ me siento,
querpo de cristo!
(2637)

El abad cayó de la puente
súpitamente.
(1855 A)

El abad cayó de la puente
súpitamente.
El abad cayó en un pozo,
muerto de gozo.
(1855 B)

Como en otros casos, el sentido del segundo poema se aclara con el tercero, en donde el paralelismo con el segundo dístico: *puente / pozo* y *súbitamente / muerto de gozo*, aclara el sentido erótico de los poemas. Hay que recordar el sentido erótico que tienen el agua corriente y el acto de cruzar el puente. En el análisis que hace Masera de los símbolos relacionados con el agua, cruzar el río significa, por un lado, el encuentro sexual de los amantes y, por otro, el matrimonio. Aunque en estos poemas no se menciona el agua, el simbolismo de pasar de un estado a otro que tiene el cruzar el río puede hacerse extensivo a

⁵⁹ Arrecho es “rígido y erguido, garboso” (Moliner, 1970: sv. “arrecir”). En el léxico marginal de los siglos de oro recopilado por José Luis Alonso Hernández es mas evidente su acepción de excitación sexual (1976, sv: “arrecho”).

pasar por un puente en otros contextos. En cualquiera de las dos interpretaciones, es significativo que el abad se caiga del puente y no logre pasar (Maserá, 1995: 150-153).

Por último, después de analizar todos estos poemas se entiende en dónde reside el peligro del que habla el poema en voz impersonal que dice:

D'aquel fraire flaco y cetrino
guardáos, dueñas, d'él, qu'es un malino.
(1834)

Cuya glosa, culta, de 8 estrofas, tiene la estructura del zéjel. Hablando de este poema, entre otros, dice Margit Frenk:

La vena cómica, más aún, chocarrera y aplebeyada, caracteriza a toda una serie de zéjeles que comienzan a aparecer en las fuentes musicales de fines del siglo XV. Son canciones sobre comadres borrachas, sobre viejas libidinosas, clérigos concupiscentes, maridos engañados. Suelen constar de varias estrofas que dan vueltas en torno al mismo tema (Frenk, 1978: 321).

También se entienden las razones que tiene una probable madre (o padre) con el afán de guardar (otro tópico)⁶⁰ a sus hijas, para ordenar:

Háganle la cama
en el patio al padre,
que aunque sea pariente,
basta ser fraile.
(2369)

⁶⁰ En las canciones de mujer casi siempre es la madre la encargada de custodiar a las hijas, sólo ocasionalmente este papel recae en el padre. Si la mujer es casada, la vigilancia la ejercen el marido o una vieja (Lorenzo Gradín, 1990: 183). Este tópico ha sido trabajado también por Sánchez Romeralo (1969) y Maserá (2001), entre otros.

II.1.3. Curas borrachos y holgazanes

Aunque en mucho menor medida, los poemas anticlericales muestran otros comportamientos incorrectos de los hombres de la iglesia. Un tópico recurrente es su afición a la bebida. Como en esta rima infantil que los niños se dicen unos a otros cuando “sus padres por devoción les ponen algún hábito de religión” (Covarrubias, 1995: sv. “Cucarro”)⁶¹.

Fraile cucarro,
dexa la misa y vase al jarro.
(2064)

La imagen del cura como un hombre que no tiene necesidad de trabajar para ganarse el sustento —y con frecuencia mucho más que el sustento—, como el resto de los hombres, también queda registrada en estos antiguos cantos populares:

¡Ai!, Señor, i tú lo ve
en kuál kasa ai más dinero:
¡en casa del krego!
(1863 *bis*)

En las seguidillas y coplas tardías, encontramos un poema que hace referencia no tanto a su holgazanería sino a su avaricia, pero que está relacionada mucho con el “tener sin trabajar”:

Tres kosas ai konformes en el mundo:
el klérigo, el abogado i la muerte:

⁶¹ Este canto parece tener un juego de palabras, porque dice Covarrubias que cucarro se refiere al fraile con capilla y por otro lado Francisco del Rosal explica que “cucar” aludía antiguamente a beber, de lo que se deduce que “cucarro” era “bebedor” (*apud* Frenk, 2006: 327).

El klérigo toma del bivo i del muerto;
el abogado, de lo derecho i de lo tuerto:
la muerte, de lo flaco i de lo fuerte.
(2011 *bis*)

II.1.4. La monja

Ya vimos los amoríos entre monjas y frailes, pero también hay poemas, aunque mucho menos numerosos que en el caso de los curas, en los que aparecen las monjas solas con sus aspiraciones amorosas.

La sátira y burla de monjas se centra, con prioridad absoluta, en el amor en toda su variedad de posibilidades, porque el tema da mucho juego en su pluralidad de situaciones, resultando especialmente útil para la sátira por los márgenes de transgresión que supone (Díez Borque, 1995: 78).

Las razones por las que una mujer ingresaba en un convento eran muchas y frecuentemente poco tenían que ver con la vocación religiosa. Las mujeres podían ser metidas monjas por diferentes razones: la “falta de dote⁶², para evitar un matrimonio deshonesto, para ocultar algo al mundo, etc.”, dice José María Díez Borque (1995: 72), de ahí que haya toda una tradición de poemas con el motivo de la “malmonjada”⁶³, cuyo principal argumento es el abandono del mundo amoroso:

¡Cómo lo tuerce y lava
la monjita el su cabello!
¡Cómo lo tuerce i lava
luego lo tiende al hielo!
(18)

⁶² Ya que, por un lado, en general era más barato dotar a una muchacha para que entrara en algún convento que dotarla para casarse; y por otro, el convento era un mecanismo económico para pagar la dote matrimonial de otras hermanas (cf. Díez Borque, 1995: 73).

⁶³ Este tema ha sido tratado por Sánchez Romeralo (1969: 77-78), Alín (1991: 108, n. 57), Masera (1995: 68-71), Masera (2001: 71).

Poema en el que cálidos símbolos eróticos como lavar y el cabello, chocan con la frialdad de la soledad de la monja: *lo tiende al hielo*. Si vemos este poema a la luz de estos dos, se nos aclara su sentido:

Las tres morikas de allende
¡cómo lo lavan y tuerzen i tienden
tan bonitamente!
(17)

Porque duerme sola el agua
amanece helada.
(166)

Es de hacer notar que el cabello largo simbolizaba la virgen: la doncella era la “niña en cabellos”. Cuando una mujer se casaba debía cubrirse la cabeza, ocultando este atributo.⁶⁴ Las monjas, en el momento de ingresar al convento se convertían en “esposas” de Dios y, por lo tanto, aplicaban al mismo precepto. Hay un romance infantil⁶⁵ recopilado por Joaquín Díaz que habla de una muchacha a la que sus padres meten de monja y que además de mencionar con mucha tristeza su corte de cabello, relaciona el ingreso al convento con la idea de la muerte, que finalmente es lo que significa para la “niña namorada”:

| | |
|--|---|
| Yo me quería casar con y mis padres me querían Una tarde de verano y al revolver una esquina, Salieron todas las monjas, | un mocito barbero monjita de monasterio. me sacaron de paseo, había un convento abierto. todas vestidas de negro. |
|--|---|

⁶⁴ □o se trataba de un símbolo de la lírica, sino de una manera de referirse al estado civil de las mujeres, como lo muestra el trabajo sobre las mujeres de los siglos XII a XIV en Castilla de Reyna Pastor: “Las jóvenes tenidas por vírgenes antes de casarse se llamaban «doncellas en cabello», luego las casadas se tenían por «mujeres veladas» o «de bendición»” (Pastor, 1986: 199). Sobre el significado erótico de los cabellos han trabajado, entre otros, Sánchez Romeralo (1969: 60) y Masera (1995).

⁶⁵ En la lírica infantil moderna de México hay un supervivencia de este canto en la que, sin embargo, no se menciona el corte de cabello (Díaz Roig, 1979: 23).

con su velita en la mano,
Me cogieron de la mano
me sentaron en la silla
Zarcillitos de mi oreja
lo que más sentía yo,
Me metieron en la caja
me encendieron cuatro velas

que parecía un entierro.
y me metieron adentro;
y me cortaron en pelo.
y anillitos de mis dedos,
era mi mata de pelo.
como si me hubiera muerto,
y me rezaron el credo.⁶⁶

Frecuentemente encontramos el canto rebelde y que en ocasiones refleja la desesperación de la niña que con su ingreso al convento pierde la posibilidad del amor y, por tanto, el desperdicio de su juventud:

Agora que soy niña
quiero alegría,
que no se sirve Dios
de mi mongía.

Agora que soy niña,
niña en cabello,
me queréys meter monja
en el monesterio:
que no se sirve dios
de mi mongía.

Agora que soy niña
Quiero alegría,
Que no se sirve Dios

⁶⁶ En *Canciones infantiles*. Movieplay, 1972. Torner registra una versión ampliada, con algunos datos interesantes: toda la primera parte es similar a la versión de Díaz, compuesta por octosílabos, pero luego, continúa con seguidillas, algunas de las cuales contienen varios símbolos eróticos (1966: 187):

Si bajo a la huerta,
corto perejil,
dice la abadesa
que eso no es así.

Si gasto zapato
de verde limón,
dice la abadesa
que eso ya es amor.

Mal haya mis padres
que no me casaron,
que para monjita
yo no me he criado.

De mi mongía.
(207)

□o quiero ser monja, no,
que niña namoradaica so.
(210)

Dos poemas muestran que lo único peor que entrar forzada a un convento es entrar al matrimonio; mejor “malmonjada” que “malmaridada”: viejo argumento presente en cantos medievales, tanto hispánicos como franceses (Maserà, 1995: 69):

Mongica en religión
me quiero entrar,
por no malmaridar.
(215 A)

De yglesia en yglesia
me quiero yo andar,
por no malmaridar.
(215 B)

Pero encontramos, como en el caso de los curas, poemas que hablan del deseo amoroso de monjas ya dentro del convento.

¿Ké dirán de la freila?,
¿ké dirán d'ella,
si abraza los rrobles,
pensando que eran onbres?
(1865 B)

“Gentil cavallero,
dédesme hora un beso:
siquiera por el daño
que me avéys hecho”.

Venía el cavallero,
venía de Sevilla,
en huerta de monjas
limones cogía,
y la priorosa
prenda le pedía:
“siquiera por el daño
que me avéys hecho”.
(1682)

La glosa impersonal de este segundo poema, desligada del cantarillo inicial, ubica el cantar en el contexto de la monja, que es la que nos habla en primera instancia. En esta glosa vemos que el caballero recoge limones en el convento, limones que, como estudió Reckert, tenían todo un simbolismo en el juego amoroso. Con respecto a este villancico dice:

Por lo que toca a los *limones*, en un plano de significación tienen su valor literal, mientras que en otro son una simple sustitución que presupone nuestra familiaridad previa con el simbolismo tradicional. Y los dos versos finales «siquiera por el daño / que me habéis hecho» nos recuerdan con un sobresalto, al devolvemos a los dos primeros, cuál es exactamente la escandalosa compensación que la priorosa, quizá aún relativamente joven, le exige al «gentil caballero»: supuestamente por su entrada ilícita en la huerta pero en realidad por su falta de gentileza al volver a introducir el Tiempo en el recinto mágico, obligándola a reconocer la diferencia entre ella y las frescas novicias que hoy son como ella era no hace mucho (2001: 168).

En la tradición folclórica mexicana, esta canción, que ya se acerca mucho al albur por las connotaciones sexuales que tiene aquí *pájaro*, también nos habla de monjas alborozadas por la presencia masculina dentro de su espacio casto y, sobre todo, cerrado:

Un pajarito voló
al interior de un convento
y las monjitas gozaban
con el pajarito dentro.
(CFM 2-5694)

II.1.5. Conclusiones

Al contrario de lo que sucede en la lírica popular amorosa, donde los personajes suelen hablar de sus propios deseos y experiencias, en el caso de los poemas de amor de los religiosos casi nunca son ellos los que hablan de sí mismos.

Como se puede ver en el Anexo I de este trabajo, del total de poemas en los que aparece el cura, en la lírica antigua sólo en seis casos aparece como locutor y en cuatro de ellos, su estado está en sentido figurado (49, 1565 A, 1565 B y 1565 D). En la tradición moderna mexicana no encontramos ni una sola estrofa en el que el cura cante sus amores, pero en los archivos inquisitoriales de la Nueva España sí hay dos coplas de asunto amoroso en las que el sacerdote es el que apostrofa a una mujer:

Por ti no tengo camisa,
por ti no tengo capote,
por ti no he cantado misa,
por ti no soy sacerdote.
(Baudot, 1977: 58)

Tengo que decir misa
y sermón que predicar,
y no te lo puedo
empanpirular.
(Baudot, 1977: 79)

Este último tiene paralelos en la tradición moderna española, como estudió José Manuel Pedrosa, en los que se refleja el carácter obsceno de la palabra *empanpirular*, que pertenece a la tradición de usar sonidos reiterativos y de

sílabas para referirse eufemísticamente a términos relativos al sexo o a los genitales (*cf.* Pedrosa, 2002).

Del resto de los poemas seleccionados, en 13 está como alocutario y en todos los demás —exceptuando los 10 cantos considerados indeterminados— está en la posición del delocutor. Una obvia razón para esto es que no sería lógico que el cura, por muy carnavalesco que se sienta, presumiera de su comportamiento: mejor deja que sean otros los que hablen de él y de su virilidad, en los casos en que se da. Así, como al hablar de las actividades sexuales o amorosas de los religiosos se está hablando de una seria transgresión, más o menos condenada por la sociedad, la forma óptima de tratarlos es a través de la burla. En estos poemas, por debajo del humorismo que pueden llegar a mostrar, está una sociedad que juzga y condena o, al menos, denuncia, la doble moral que estos hombres (y mujeres) ejercen.

Al revisar los mismos textos, en la búsqueda de poemas en donde apareciera la monja, encontré en total 30, muchos menos que en los que se habla de curas. La mayoría de los poemas de monjas tiene un tono totalmente diferente: sólo cuatro en la antigua lírica se refieren a los amoríos de la monja, mientras que en la tradición moderna 6 de los 8 encontrados se relacionan con este tópico, algunos francamente obscenos. Podemos suponer que hablar de la monja ligera de cascos no era un tópico que abundara en los siglos XV a XVII, comparado con el de la malmonjada: en 9 poemas de la antigua lírica —8⁶⁷ de ellos en voz femenina y primera persona— el argumento principal es la oposición de la

⁶⁷ El otro es indeterminado en cuanto a la voz y la posición del personaje ya que se trata de un diálogo (véase *supra*, nota 16).

muchacha a profesar: ella está enamorada o quiere enamorarse y se queja de que la quieran hacer monja. Esta enorme diferencia de tono entre un personaje y otro, se debe a que los hombres eligen —en mayor medida que las mujeres— ingresar a la iglesia: no hay un sólo poema de curas donde se sugiera que fue forzado a entrar al sacerdocio; las mujeres, en cambio, no tenían la posibilidad de elegir: es el padre, la madre, o la circunstancia la que decidía por ella.

II.2. La adúltera y el cornudo

Cosa digna de honor para todos
sea el matrimonio y el lecho conyugal sin macilla,
porque a los fornicarios y adúlteros los juzgará Dios.
Hebreos 13:4

El matrimonio es uno de los sacramentos más importantes de la iglesia, base de la sociedad y, de hecho, la única forma realmente válida para acceder al sexo, y aun así —en la época que nos ocupa—, con restricciones:

Las autoridades religiosas consideraron pecado mortal todo acto sexual realizado fuera del matrimonio, lo mismo que todo acto conyugal no realizado en función de la reproducción (Matthews, 1992: 92).

Es decir, el sexo siempre es malo, pero —para San Agustín— dentro del matrimonio se convierte en pecado venial porque constituye una forma “menos imperfecta” de copulación (Duby, 1992: 27). Es entonces, un mal necesario. Cuando el sexo se lleva a cabo por los integrantes de la pareja matrimonial pero no entre ellos, se está hablando de una transgresión muy seria. En la escala ascendente de delitos sexuales, es decir, aquellos que infringían una o más de las justificaciones básicas para las relaciones sexuales lícitas —la procreación, la conformidad a las leyes naturales y el concepto sacramental del matrimonio—, el adulterio era considerado un delito de “segundo grado”, por arriba de la simple fornicación entre un hombre y una mujer solteros y sin voto de castidad y por abajo de los delitos sexuales *contra natura*: la masturbación, la homosexualidad y

la bestialidad. Se consideraban dos tipos de adulterio: el simple, cuando sólo un integrante de la pareja era casado; y doble, cuando ambos lo eran. El incesto y la seducción de una monja también eran considerados como adulterio (Matthews, 1992: 100).

Sin embargo, el adulterio no es igual para los hombres y las mujeres. Históricamente, siempre ha habido un doble patrón a la hora de juzgarlo: la actividad extramatrimonial del hombre se tolera en mayor o menor grado, mientras que la de la mujer es duramente castigada.⁶⁸ De ahí que no existan dentro de la poesía burlesca las figuras del adúltero y la cornuda.

Los motivos de este doble patrón están relacionados con la concepción de la naturaleza y el papel de la mujer en la sociedad. La mujer representa al mismo tiempo a Eva y a la Virgen María. Por un lado es la compañera, depositaria de la honra del marido,⁶⁹ pero se trata de un ser débil, desbordante de sexualidad y propenso a caer en el pecado; también es la madre, la que engendra la vida. Entre estos dos polos mutuamente excluyentes, la casada no tiene más remedio que pecar para ser madre; sin embargo, se le exige que trate de acercarse —con su comportamiento, su fidelidad— lo más posible a la Virgen. Así, son principalmente dos los motivos por el que el delito del adulterio es más grave en las mujeres que

⁶⁸ Sirva como ejemplo lo que dice Cristina Segura Graíno, analizando los documentos jurídicos de la Andalucía de la baja Edad Media: “Sobre la moralidad hay varias disposiciones en el Fuero Real, estableciéndose, en este aspecto, una diferencia con el fuero de Úbeda. La violación y el adulterio están penados muy duramente: el primero, con la muerte del violador; en el segundo caso, el castigo no es tan duro, pero se *justifica al hombre que asesina a su mujer y al amante de esta si se les encuentra juntos. Como novedad* encontramos que el Fuero Real *contempla la existencia del adulterio masculino. El hombre que no haya sido fiel a su mujer no podrá luego acusarla a ella en caso de infidelidad*” (1986: 129). Los subrayados son míos: a pesar de que se contempla el adulterio masculino, el castigo a la mujer por el delito (la posibilidad de asesinarla) es desproporcionado con respecto al del hombre: aguantarse los cuernos, dado el caso.

⁶⁹ O del padre y los hermanos cuando son solteras.

en los hombres: uno es de orden práctico, casi económico (la sucesión hereditaria⁷⁰ de los bienes y del apellido), y el otro de orden moral y social (la honra del marido):

En el aspecto moral se constata una gran preocupación por la moralidad de la mujer casada, que debe mantenerse escrupulosamente fiel a su marido, cosa que a él no se le exige. Esta preocupación está motivada por dos hechos: uno es la defensa de la honra del hombre, y el segundo, posiblemente más importante, para asegurar que la herencia pasaba a un miembro de la estirpe, no al hijo de un extraño (Segura, 1986: 130).

Este doble papel de la mujer —que el hombre no comparte⁷¹— define a nuestros personajes, ya que, si “las mujeres por sí mismas no tienen honra, ésta les viene del hombre bajo cuya tutela se encuentran” (Segura, 1986: 122). Cuando la mujer peca de adulterio, está atentando contra la honra del marido, al que convierte en un personaje ridículo y despreciable, digno de aparecer en la lírica burlesca:

A las mujeres se les consideraba propiedad sexual de los hombres, cuyo valor disminuiría si las usaba alguien que no fuera su propietario legal. Desde este punto de vista, el honor masculino dependía de la castidad femenina. El cornudo no sólo era alguien cuya virilidad había quedado cuestionada por su incapacidad de “mantener” su propiedad adecuadamente (es decir, sexualmente satisfecha a su mujer) sino que también era incapaz de regir su propia casa (Matthews, 1992: 105).

Así, a diferencia de las parejas de personajes tratados en los otros capítulos de este trabajo, en los que se analiza el personaje carnavalesco femenino y

⁷⁰ Nicole Castan, hablando de la criminalidad de las mujeres: “El adulterio es un acto subversivo por excelencia, puesto que, en sociedades tan atadas al principio de legitimidad, amenaza con introducir la confusión en el orden de transmisión del apellido y del patrimonio” (1992: 490).

⁷¹ Ya que, como dice el refrán que registró Correas, “hijo de mi hija, estar mi nieto; hijo de mi hijo, no saber”, o la variante de Rodríguez Marín: “Los hijos de mis hijas mis nietos son: los de mis hijos, ni sí ni no —o no lo sé yo—” (*apud* Martínez Kleiser, 1978: 519).

masculino con respecto a un tópico, en este caso se trata de una pareja de personajes que se implican mutuamente.

El personaje de la adúltera aparece en la literatura de todos los tiempos y en todos los géneros.⁷² Esta mujer, que pone en peligro la honra del hombre, es una de las caras del mito del *eterno femenino* que, dice Graciela Cándano, “no es otra cosa que los símbolos que los hombres le han atribuido en su momento a la mujer” (2003: 95). La mujer, la lascivia y el engaño son conceptos sinónimos en la concepción del imaginario masculino, principalmente el que viene de la iglesia:⁷³

La primera tarea de todo creyente era la búsqueda de la perfección de la propia virtud. En realidad, se trataba en general de una característica femenina. Ya en la educación que se daba a las jovencitas, se prestaba a ello mucho más atención que en la de los varones. No obstante, se abrigaban mayores sospechas respecto de la virtud de las mujeres que de las de los hombres, puesto que en toda mujer se escondía Eva, la instigadora de todos los pecados (Schultz, 1992: 184).

Graciela Cándano habla del tetraedro “mujer-lujuria-engaño-destrucción” como de una unidad inseparable que dio origen al tópico frecuente en la literatura ejemplar medieval de la mujer que “acorrala, seduce, atrapa, devora y extermina” (2003: 132) y de la que los hombres deben cuidarse. Esta concepción no es ajena a la cultura cómica. Dice Bajtín que Rabelais era partidario de la llamada “tradición gala”, una de las posturas que se tomaron durante la “Querrela de las mujeres”⁷⁴

⁷² Dice María Jesús Zamora Calvo, por ejemplo, que la adúltera era el personaje típico de las *fabliau*, género narrativo medieval de carácter humorístico, desenmascarador de las convenciones viciadas del ambiente feudal (Bajtín, 1975: 314), en el que se “tiende a lo escabroso, hacia historias eróticas en las que abunda la seducción, los triángulos amorosos, la infidelidad, etc.” (Zamora, 2005: 154).

⁷³ El punto de vista de la iglesia era muy claro al respecto; desde el mismo *Génesis*, dice Chiara Fugoni, “la maldición de procrear golpeó a Eva y sólo a Eva: la convirtió en protagonista culpable de la unión carnal y marcó pesadamente su destino —y el de sus descendientes— de esposa y de madre (1992: 419).

⁷⁴ La otra era la “tradición idealizante” que, por el contrario, sublimaba a la mujer, es decir, se basaba en la idea del “amor cortés”. En realidad, la querrela de las mujeres no se limitó a estas posturas: “La querrela de las mujeres fue un movimiento intelectual reivindicativo y de debate que surgió en la Europa

en Francia, entre 1542 y 1550. Esta tendencia desarrollaba una serie de ideas negativas sobre la naturaleza de la mujer:

La “tradición gala” es un fenómeno complejo e interiormente contradictorio. De hecho, se trata no de una sola tradición sino de dos. Primeramente la tradición cómica propiamente popular, y en segundo término, la tendencia ascética del cristianismo medieval. Esta última, que considera a la mujer como la encarnación del pecado, la tentación de la carne, se sirvió a menudo de materiales e imágenes de la tradición cómica popular. Por ello los investigadores las unen y las confunden. Hace falta precisar que en numerosas obras de la Edad Media hostiles a la mujer y al matrimonio —obras esencialmente enciclopédicas— las dos tendencias están mecánicamente reunidas.

En realidad, la tradición cómica popular y la tendencia ascética son profundamente ajenas una a la otra. La primera no es de ningún modo hostil a la mujer y no postula sobre ella ningún juicio desfavorable. Categorías de este género son inaplicables en la materia; en efecto, en esta tradición, la mujer está esencialmente ligada a lo *bajo* material y corporal: es la encarnación de lo “bajo”, a la vez rebajador y regenerador. Ella es así, ambivalente. La mujer rebaja, relaciona a la tierra, corporaliza, da la muerte; pero es antes que nada el *principio de la vida*, el *vientre*. Tal es la base ambivalente de la imagen de la mujer en la tradición cómica popular (Bajtín, 1998: 215).

Pero cuando esta imagen de la mujer es utilizada con fines moralizantes, pierde su ambivalencia. En el plano serio, esta concepción de la mujer es puramente negativa; así es la mujer de numerosos romances,⁷⁵ *exempla*, y de las

feudal tardía en fecha incierta. Estaba ya formado en el siglo XIV y en él participaron tanto hombres como mujeres. Le dio forma definitiva y contenido feminista Christine de Pizan (1364-1430). El protagonismo de esta autora en el debate en torno al *Roman de la Rose* y la difusión de obras suyas como *La Cité des Dames* o *Les Trois Vertus* convirtieron la *Querelle des femmes* en un fenómeno internacional que perduraría hasta la Revolución francesa. Desde Borgoña hasta Italia, Portugal e Inglaterra, las cultas y los cultos de Europa rebatieron muchos de los contenidos del pensamiento misógino bajomedieval y demostraron que las mujeres eran tan dignas y valiosas como los hombres” (Rivera, 1992: 598).

⁷⁵ Recuérdese, por ejemplo el romance de *La rueda de la fortuna*, que recopiló Joaquín Díaz, y en el que el marido, luego de matar a la adúltera y a su amante:

Se va a la carnicería por ver quién había en ella
y se encuentra al carnicero matando una gran ternera.
—Quien quiera vaca y carnero, vaya a mi casa por ella,
que hay un soberbio venado y una famosa ternera.
Tiró el sombrero a lo alto; cuernos dentro, cuernos fuera,
que quien me los puso a mí no pondrá otros en la tierra.

obras enciclopédicas de la Edad Media y el Renacimiento. Dice Bajtín que también esta ambivalencia de la mujer de la tradición gala auténtica se deforma cuando la mujer adquiere el carácter de “tipo cotidiano” que trata de semejarse a la realidad (1998: 216). La lírica de carácter burlesco no trata de mostrar un tipo cotidiano sino un estereotipo que se acerca más a la cultura cómica que a un retrato moral, de manera que el personaje de la mujer adúltera está visto (casi siempre por ella misma) en sentido positivo o neutro. No hay un sólo poema del *Nuevo Corpus* en el que se ataque el comportamiento de la mujer adúltera.

En cambio, el cornudo es un personaje ridículo,⁷⁶ y en este sentido es un *tipo cómico*:

La serie erótica del «discurso popular» tiene en el de los cuernos uno de los temas más celebrados tradicionalmente. En el universo carnavalesco, sometido a continuos y profundos procesos de cambio, «el marido cornudo es reducido al rol de rey destronado, de año viejo, de invierno en fuga».⁷⁷ El mito de Panurgo en el libro III de Rabelais «es —según Bajtín— la personificación de la vejez obstinada (...), que no quiere aceptar ni el cambio ni la renovación».⁷⁸ El Panurgo de los entremeses es el Vejete, figura sobre la que de suerte indefectible recaen todas las burlas, palos y agravios. Represor del inagotable instinto de la mujer, cae víctima de ésta, que se venga haciéndole adulterio y maldiciéndole a sus espaldas (Huerta, 1995: 71).

Aunque la adúltera es quien realiza el acto denigratorio, la responsabilidad —y, por tanto, la burla— recae en el marido, que es el que tenía la obligación de “guardarla”. Así lo vemos en uno de los orígenes etimológicos del vocablo “cornudo” que aventura Covarrubias, diciendo que proviene de “*corde nudus*,

(www.funjdiaz.net/fich233.CFM?Id_Fono=115 y www.funjdiaz.net/fichalettras.CFM?ID_Noticia=248, consultado: abril, 2006):

⁷⁶ Es decir, siguiendo el refrán recogido por Correas y que también se basa en un cuentecillo tradicional en el Siglo de Oro, “tras cornudo, apaleado” (Chevalier: 1982: 65)

⁷⁷ Bajtín, 1998: 216. cf. también Bajtín, 1975: 343-344.

⁷⁸ Bajtín, 1998: 218.

porque no tiene corazón ni ánimo para mirar por el honor suyo” (1995: sv. “cornudo”).⁷⁹ Es decir:

O homem que a molher não garda
merce de trazer albarda.
(1816)

El argumento del marido que es cornudo por confiar en su mujer está reflejado en la siguiente glosa zejelesca⁸⁰ de un estribillo que veremos más adelante:

—¡Cucú, cucú, cucucú!
—¡Guarda no lo seas tú!

Conpadre, debes saber
que la más buena muger
rabria sienpre por h[oder]:
harta bien la tuya tú.

[—¡Cucú, cucú, cucucú!
—¡Guarda no lo seas tú!]

Compadre, as de guardar
para nunca encornudar;
si tu muger sale a mear,
sal junto con ella tú.

[—¡Cucú, cucú, cucucú!
—¡Guarda no lo seas tú!]
(1817 C)

Otro probable origen del vocablo que da Covarrubias y que relaciona al marido engañado con el animal con cuernos es que “los antiguos llamaron al marido de la adúltera cabrón; porque la cabra, con su lascivia, no se contenta con

⁷⁹ También dice Covarrubias que su origen puede estar relacionado con que la mala fama del cornudo se extiende rápidamente, como si lo pregonaran con un cuerno (trompeta).

⁸⁰ Glosa atribuida a Juan de la Encina (Alín, 1991: 88, n. 29).

el ayuntamiento de un solo macho, y así llamaron a la tal cabra y al hijo espurio”, lo que además es congruente con la historia mitológica — que García Gual rechaza considerando que esta versión viene de “una burla literaria” (1997: 257)— del nacimiento del dios Pan, cornudo y con patas de cabra, producto de la relación de Mercurio transformado en cabra, con Penélope, la esposa de Ulises, la que, curiosamente simboliza la fidelidad de la mujer.

Independientemente de su origen etimológico, Covarrubias define “cornudo” así:

Es el marido cuya mujer le hace traición, juntándose con otro y cometiendo adulterio. Esto puede ser de dos maneras: la una cuando el marido está inorante dello, y no da ocasión ni lugar a que pueda ser; y por este tal se dijo que el cornudo es el postrero que lo sabe, y compárase al ciervo, que no embargante tenga cuernos, no se deja tratar ni domesticar. Otros que lo saben o barruntan, son comparados al buey, que se deja llevar del cuerno, y por eso llaman a éste paciente; no sólo porque padece su honra, sino también porque él lo lleva en paciencia” (1995: sv. “cornudo”).

Los cuernos y, por extensión, todos los animales que los tienen son el principal símbolo asociado al marido de la adúltera:

Ciervo le llevan y ciervo le traen
y ciervo le sacan d'en par del altar.
(1822)

Cabras ay en el mal lugar,
cabras ay.
(1825)

Tienen los ke pobres son
la desgracia del kabrito:
o morir kuando chikito,

o llegar a ser kabrón.⁸¹
(1832)

Los que cabras no tienen
y cabritos venden,
¿de dónde les vienen?
(1832 *bis*)

¡K'avrá sido de mi marido!
¡K'avrá sido!

Mi marido fue a la arada,
i no á venido:
¡k'avrá sido!
(1826 A)

Este último poema con la particularidad de ser el único de los cantos de adulterio de la antigua lírica en que la voz de la adúltera recurre, para referirse a su marido, a un calambur, juego de palabras que, raro en la poesía popular, no lo es tanto en la culta o semiculta, en las que se forma un juego de palabras en las seguidillas “con eco”:

Para nuestro plato,
gusto i vestido,
ermanas, hagamos *gamos*
nuestros maridos.
(2625)

Mi marido y el tuyo
oy van al Soto,
y con estos conciertos, *ciertos*
son nuestros toros.
(2626)

⁸¹ Motivo que sobrevive en la tradición folclórica mexicana: “Quién tuviera el venturón / como lo tuvo el cabrito, / que se murió de chiquito / para no llegar a grande” (CFM 4-9898).

Se puede observar que en el grupo de seguidillas y coplas tardías, es decir las de carácter semipopular, los animales cornudos se diversifican (gamos, toros), al grado de que el animal cornudo puede incluso ser el caracol:⁸²

Guíseme caracoles,
señora madre
qu'el caldillo del cuerno
bueno me save.
(2624)

Además de los orígenes de “cornudo” que vimos antes, Covarrubias registra otro totalmente distinto y que aparece con frecuencia en los poemas que estamos analizando:

Sin embargo de todo lo dicho, el nombre de cornudo tiene, según algunos, origen de un avecilla dicha *curruca*, de la cual le dieron el nombre de *corruo*, y corrompido el vocablo comudo. En el nido desta, el cuclillo pone sus huevos, hurtando los de la curruca y comiéndoselos; de dónde nació el dar la vaya a los caminantes los vendimiadores, diciéndoles: *cu, cu*, significando por esto que el cuclillo, conviene a saber el adúltero, que queda poniendo los huevos en su nido y que él ha de criar los hijos ajenos por suyos⁸³ (1995: sv. “cornudo”).

⁸² Tengo dudas en la interpretación de este poema, ya que por un lado, en el *Nuevo corpus* aparece ubicado en el apartado 11c) “La simiente de los cuernos”, de la “Antología de seguidillas y coplas tardías”, pero por otro lado, tanto en Alín (1991: # 814, 484 y 591) como en Alzieu *et al.* (1984: # 88, 89, 90, 133), el caracol hace clara referencia al órgano sexual masculino.

⁸³ Esta definición es bastante confusa, como señalara Julio Caro Baroja “—¿Por qué, siendo el cuquillo ave de tan mala naturaleza, que se come los huevos ajenos y pone los suyos para que otra ave los críe, llaman a quien padece adulterio «cu, cu», habiéndose de llamar al que pone los huevos, que ése es el verdadero cuquillo?” (*apud NC 1817 A*: “contextos”). Efectivamente el cuquillo debería hacer referencia al amante y no al marido engañado, y que también comparte el mismo Covarrubias (sv. “cuclillo”) diciendo que “es engaño común pensar que al marido de la adúltera le conviene este nombre”. Ahora, Correas en su *Vocabulario* explicaba que “«Kukú» es la boz i kanto del kuklillo rrepetida, i tiénela el vulgo tomada por cornudo, i para notar d'ello a uno dicen «kukú», por lo ke alude a «kuerno», que es su comienzo” (*apud NC 1817 A*: “contextos”). El caso es que el cuclillo y su canto aparecen en estos poemas refiriéndose al cornudo.

Así, podemos ver este otro símbolo del cornudo en varios de los poemas de la antigua lírica, como el estribillo, bien conocido a lo largo del siglo XVI (Alín, 1991: 88 n. 29), que se inserta en poemas sobre maridos engañados:⁸⁴

—¡Cucú, cucú, cucucú!
—¡Guarda no lo seas tú!
(1817 A)

¡Cómo canta de mal son
aquel páxaro pardillo!
¡Dalo a Dios, qu'es el cluquillo!
(1818)

Y, con cierto juego de palabras, en la cuarteta semipopular en la que, además, se trata otro tópico relacionado tradicionalmente con las mujeres casadas: su también insaciable interés material, reflejado, por ejemplo en los poemas del apartado X, 2 del *Nuevo corpus*, “Cómprame una saboyana”:

A Cupido han dividido
por arte de Berçebú:
a los hombres cupo el *Cu*
y a las mugeres, el *pido*.
(2389)

Probablemente se trate del verdadero cuclillo (el que pone los huevos en el nido ajeno) el pajarito alcahuete que responde:

—Dime paxarito, ke estás en el nido,
¿la dama besada pierde marido?
—No, la mi señora, si fue en escondido.
(1618)

⁸⁴ Cf. también 1817 B.

Pero el cuclillo o cuco⁸⁵ también está relacionado con otra idea totalmente distinta, como estudió José Manuel Pedrosa:

En numerosos pueblos de toda España ha sido común, hasta tiempos muy recientes, que las jóvenes solteras que ansiaban encontrar novio o contraer matrimonio practicasen, con el despertar de la primavera, un ritual, tan inocente como sugestivo, que consistía en “preguntar” al cuco, mediante una elemental rima poética, cuántos años quedaban para la ansiada boda, y en esperar a que el canto repetido del ave indicase, según el número de *cu cús* emitidos, el supuesto número de años, o de meses, que faltaban para que la muchacha pudiese ver colmadas sus aspiraciones matrimoniales (2001: 93).

Es decir, lejos de estar ligado al tema del adulterio, el cuclillo tenía la cualidad de predecir el matrimonio para las mujeres,⁸⁶ e incluso podríamos aventurar que el canto del cuco predice el matrimonio de la futura adúltera. Es una idea divertida, seguramente falsa, pero que podría asociarse entonces a las predicciones paródicas de que hablaba Bajtín:

El género de las profecías paródicas es puramente carnavalesco, y se halla vinculado esencialmente al tiempo, al año nuevo, a las predicciones y al desciframiento de los enigmas, al matrimonio, al nacimiento, y a la virilidad. Por eso la bebida, la comida, la vida material y corporal y las imágenes de juego cumplen allí un papel importante (1998: 210).

Covarrubias registra otro tipo de cornudos, menos ridículos y bastante más despreciables; se refiere a aquellos que

no pueden dejar de barruntar algo, pero disimúlanlo, porque hallan cuando vienen a su casa lo que ellos no han comprado ni traído a ella, de joyas, arreos, vestidos. Tiene crédito su mujer y pídele dineros para jugar, y dísele que los busque prestados (1995: sv. “cornudo”).

⁸⁵ Sinónimos, según María Moliner (1970: sv. “cuco”).

⁸⁶ En otros casos, su canto predecía los años que quedaban de vida (Pedrosa, 2001: 98).

Pero a este tipo de cornudo la lírica popular no le puso mucha atención, como sí lo hizo la lírica culta.⁸⁷ Entre los poemas semipopulares, aparece el siguiente:

Las casadas se venden
como los libros:
con licencia firmada
de sus maridos.
(2620)

II.2.1. ¿Por qué? Las razones del adulterio

En los poemas de la antigua lírica popular se refleja que las mujeres eran adúlteras por varias razones. Quizá la más mencionada es por estar malmaridada, —asociada a veces a la insatisfacción sexual⁸⁸—, pero también aparecen la venganza, el interés o simplemente su naturaleza.

En algunos cantos, la adúltera se relaciona con uno de los tópicos más antiguos y de más difusión en la lírica de diferentes tradiciones, del que la lírica popular se ha ocupado ampliamente: la malcasada (Mäser, 2001: 72).⁸⁹ Si el matrimonio en general no tenía nada que ver con los sentimientos de los contrayentes, ya que era una decisión de los padres y las razones eran más bien económicas y sociales, en el caso de las mujeres esta circunstancia era aún más arbitraria. No sólo no era importante que ella no sintiera ninguna atracción por el

⁸⁷ Recuérdese por ejemplo la famosa cuarteta (con calambur) del conde de Villamediana dedicada a un famoso cornudo: “Qué galán que entró Vergel / con cintillo de diamantes / diamantes que fueron antes / de amantes de su mujer.” (*apud* Sáinz, 1946: 269).

⁸⁸ Tópico a su vez relacionado con el del Viejo, que veremos más adelante, ya que, como apunta Lorenzo Gradín: “se emplea en bastantes textos el apelativo o modificador «viejo» para referirse al marido y, en muchos casos, no hay lugar a dudas del significado recto que adquiere la forma” (2004: 196).

⁸⁹ Este tema también lo han trabajado Sánchez Romeralo (1969: 72-74) y, particularmente, Pilar Lorenzo Gradín (2004).

hombre que le tocaba en suerte, sino que era incluso preferible, porque eso conjuraría la posibilidad de que sintiera placer en el acto sexual. Así, en la lírica antigua oímos el lamento de estas mujeres casadas con un hombre al que no aman⁹⁰ y que a veces, además, no las satisface:

Desde niña me casaron
por amores que no amé:
mal casadita me llamaré.
(226)

¡Desdichada, mal hadada,
peor casada!
¡Mi marido no tiene nada,
nada, nada!⁹¹
(234 *bis*)

De ahí el festivo canto de las casadas solicitando un amante joven y vigoroso, en estas dos cuartetas, parodias festivas de la glosa que aparece en el *Nuevo corpus* bajo el número 304:⁹² “Manda pregonar el rey / por Granada y por Sevilla / que todo hombre namorado / que se case con su amiga. / Qu’el amor me quita el sueño”. En la segunda versión, aparece dicho en voz de la misma adúltera lo que en la primera era exclamado por una voz impersonal:

Albrisias os pido, señores,
de una nueva que á benido:
que pueda tomar amores
la que tiene mal marido.
(1815 *bis*)

⁹⁰ Cf. todo el apartado I a, 14: “Soy casada y vivo en pena” del *Nuevo corpus*.

⁹¹ Este canto lleva por título “Chiste de vna rezién casadica con vn marido potroso, la qual ansí se quexa” (*NC*, apartado “contextos”), donde potroso es el enfermo de potra, que Covarrubias define como “cuasi putrida, es cierta enfermedad que se cría en los testículos y en la bolsa dellos”, así que cuando la mujer dice que “no tiene” no se refiere a bienes materiales.

⁹² También el 304 D.

Una ley bien ordenada
nos an dado por abrigo:
que qualquiera mal casada
pueda tener un amigo.
(1815 *ter*)

O esta glosa, donde la mujer de manera burlesca acusa al marido de impotente:

Si aveis dicho, marido,
esperá, diré yo lo mío.

¡Si se conpliese, marido,
lo qu'esta noch' é soña[do]!,
qu'estuviésedes subido
en la picota, emplumado;
yo con un moço garrido
en la cama, a mi costado,
y tomando aquel plazer
del qual vos sois ya cansado:
hiziésemos un alnado⁹³
que vos fuese a desçender.
(1733)

Esta mujer no se limita a decirle a su impotente marido que debería estar condenado a la vergüenza pública, sino que además habla de tener un hijo. Pero, como dice Alín:

La utilización de la palabra *alnado* por esta malcasada no es menos burlesca, ya que el resultado de la suplantación no sería, como ella trata de hacer que parezca, un hijastro que le suceda, sino la procreación de un hijo espurio (1991: 139, n. 109).

⁹³ El alnado es, según Covarrubias “el hijo que trae cualquiera de los casados al segundo matrimonio, que también llaman antenado, cuasi *atenatus*; *latine privignus*, cuasi *prius natus*” (1995: sv. “alnado”).

Además hay cierta ambigüedad en el “descender” final que puede referirse, además de a la descendencia biológica, a la bajada del marido subido en la picota. Podría ser un ejemplo explícito del destronamiento bajtiniano.

Vemos entonces que, en la imagen de la mujer en la cultura cómica popular, el adulterio es una forma de rebeldía, de venganza; así, no es de extrañar que en la mayor parte de los poemas sea la voz de la adúltera la que se burla de su marido (en todos sentidos), haciendo, además, alarde de su engaño. Dice Bajtín:

Pero allí donde esta base ambivalente [la de la imagen de la mujer en la tradición cómica popular] da lugar a una pintura de costumbres (fábulas, bromas, cuentos, farsas), la ambivalencia de la mujer se convierte en ambigüedad de su naturaleza, en versatilidad, sensualidad, concupiscencia, falsedad y bajo materialismo. [...] En la medida en que estas últimas no son las propiedades morales abstractas del individuo, no debemos aislarlas de la trama de imágenes en la cual asumen una función de materialización, de rebajamiento y, al mismo tiempo, de *renovación de la vida*, en lo cual se oponen a la *mediocridad* de la pareja (marido, amante, pretendiente), a su avaricia, a sus celos, a su estupidez, a su hipócrita bondad, a su mojigatería, a la vejez estéril, al heroísmo de fachada, al idealismo abstracto, etc. (1998: 215-216).

Efectivamente podemos encontrar ejemplos de la adúltera rebelándose contra algunos de estos defectos de su pareja. Al marido avaro, la mujer le advierte:

Mandásteisme saia de grana,
i aora dáismelo de buriel:
si el cu n'os cantare en casa,
no me llamen a mí muger.
(1794)

Contra los maridos celosos, dice la mujer:

Non puedo dexar
querer y bien amar.

Aunqu'el marido çeloso
me da vida sin rreposito,
todo lo torna gososo
el complir mi desear:
querer y bien amar.
(1826 bis)

José María Alín anota acerca de este villancico: “En general, los celos son siempre vistos como un defecto; y el marido celoso como carga insoportable y desgraciada. Las maldiciones para ambos suelen ser la norma. No así en esta canción, en que la mujer olvida fácilmente el padecimiento porque ‘todo lo torna gozoso / el cumplir mi desear’” (1991: 102 n. 46). Pero esta interpretación dependería de *a quién* la mujer desea “querer y bien amar”. Margit Frenk, por ejemplo, ubica este poema en el apartado X, 3, “Cucú, cucú”, del *Nuevo corpus*, dedicado a los poemas burlescos de cornudos. También con respecto a los celos, encontramos el canto:

Tres eran, tres:
un mozo i un viexo i un fraile después.
(1455 ter)

Este texto es un “cuento con canción” de los que estudió Margit Frenk, es decir, rimas estrechamente enlazadas con un cuento que las contextualiza y les da sentido; frecuentemente los versos constituyen la parte culminante del cuento al que pertenecen (2006: 599). En este caso, se trata de un cuento cuya versión completa recogió Fernán Caballero, que critica al marido celoso:⁹⁴

⁹⁴ El cuento aparece en el catálogo tipológico de Aarne-Thompson con el número 1410.

Había un hombre que era tejedor; tenía una mujer muy buena y muy viva, pero le había dado la manía de ser celoso y de figurarse que su honrada mujer le podía faltar. Una mañana, sabiendo que su mujer había ido a confesar y queriéndose cerciorar de si sus sospechas eran ciertas, se puso un hábito de fraile y se sentó en el confesionario.

Llegó la mujer, que lo había conocido, y le dijo:

—Acúsome, padre, que he tenido amores con un mozo, después con un viejo y después con un fraile.

—Vete de aquí —le dijo el fingido fraile—, no hay absolución para tales delitos.

Fuese en seguida a su casa y se puso a tejer; pero como estaba tan rabioso, empezó a cantar para que le oyese su mujer:

Acúsome, padre, con mucho descoco,
que he tenido amores con un hombre mozo,
después con un viejo, después con un fraile;
y teje que teje, y dale que dale.

A lo cual ella, en la misma tonada, contestó de esta suerte:

Si te lo dije fue por ser verdad,
puesto que te quise en tu mocedad,
ayer siendo viejo, y hoy siendo fraile;
y teje que teje, y dale que dale.

Con lo cual quedaron tan amigos por ciento un años.

(*apud* Chevalier, 1982: 60)

Como sucede en muchos otros géneros literarios donde aparece este personaje, la mujer se burla con frecuencia de la estupidez de su marido:

Kual vos sois, marido,
tal karne traéis:
de la punta del kuerno
os la dan kada vez.
(1831 *ter*)

Estupidez que a veces puede llegar a ser tan evidente que da lugar al siguiente diálogo entre marido y mujer:

—Cornudo soys, marido.
—Muger, ¿y quién os lo dixo?

(1829 *ter*)

En ocasiones, como en este poema, la burla de la adúltera raya en el cinismo:

Marido, buscá otra rrenta,
que vale cara la cornamenta.
(1830)

Hay dos poemas burlescos, con claras alusiones a la impotencia sexual del hombre, en que la mujer trata de convencer a su marido de lo razonable que resulta a fin de cuentas que ella se consiga un buen amante:

A entrambos nos está bien
que io hagua buena obra,
marido, de lo que os sobra.
(1827 *ter A*)

No tengáis, marido, a mal
que de lo que a vos os sobra
haga bien y buena obra.
(1827 *ter B*)

En los cantares anteriores se hace referencia al destronamiento de que hablaba Bajtín, la sustitución de lo viejo por lo nuevo, en el que el marido representa el rey caído, el año viejo, el invierno, al que se puede y debe ridiculizar (1998: 216). Ante esto, el esposo no tiene más remedio que reconocer que

Por eso es uno cornudo:
porque pueden más dos que uno.
(1932 *bis*)

II.2.2. ¿Cómo? Formas y lugares en que se lleva a cabo el adulterio

Al contrario de lo que se refleja en la lírica amorosa no burlesca, en la que los encuentros amorosos tienen lugar con frecuencia en un medio natural, al aire libre, los espacios geográficos de la mujer casada eran bastante limitados y los poemas con los que estamos trabajando reflejan esta realidad: la casada estaba ubicada en el ámbito de la casa, sus alrededores y la iglesia.⁹⁵ Para Graciela Cándano, la custodia ejercida sobre la mujer

tenía como objetivos ocultos disminuir solapadamente el contorno posible de la mujer, cortarle las alas y ponderar diestramente su campo interior; es decir, apartarla de la vida pública de la comunidad para ventaja del hombre y reducirla al espacio privado de las casas y los monasterios. Oficialmente se decía que se trataba de separarla de la exterioridad de su pecaminoso cuerpo y de consagrarla a la interioridad de su alma (2003: 188).

Sin embargo, a pesar de esta vigilancia y esta limitación geográfica, la mayoría de los adulterios femeninos se producen precisamente en estos espacios, y el más frecuente, en los cuentos y romances, por ejemplo, es la casa, el espacio privado que equivale a la mujer y a su cuerpo.⁹⁶ Si el espacio sagrado del hogar simbolizaba al mismo tiempo la castidad de la mujer, y cuando se abre la puerta se da acceso a la casa, entonces simbólicamente la mujer que abre la puerta está dando acceso a su cuerpo o, más específicamente, al interior de su cuerpo (cf. Vasvari 1999; 75)⁹⁷, que es a lo que evidentemente alude este poema:

⁹⁵ Apunta Graciela Cándano que “un indicio de lo restringido del marco geográfico en que se desenvolvía una mujer es, como señala Piponnier, que a las ferias y a los mercados acudían prácticamente sólo las viudas” (2003: 187).

⁹⁶ Louise Vasvari muestra cómo en diferentes idiomas existen frases relativas a la casa para referirse a la mujer, lo que habla de la universalidad de esta asociación (1999: 72).

⁹⁷ Alzieu *et al.* registran la acepción de la puerta como una metáfora del órgano sexual femenino (1984: nos. 81 y 133). Además del trabajo de Vasvari (1999), el sentido erótico de la puerta también ha sido estudiado por Masera (1995: 309-317).

Ábreme, casada,
que es la noche oscura,
que no perderás nada
por la abertura.
(1710)⁹⁸

Pero para que la mujer tuviera su casa —y su cuerpo— a su disposición, era necesaria la ausencia del marido. La literatura de la Edad Media y el Renacimiento está llena de ejemplos de las tretas de que se vale la adúltera para distraer al marido en tanto ella se encuentra con su amante. También los poemas de la antigua lírica popular manejan este tópico:

Mientras el santero va por leña,
t'a por agua por allá, santera.
(1701)⁹⁹

No sabemos si el locutor de este poema es una voz impersonal o es el amante de la adúltera quien la apostrofa, pero a la luz de otro poema registrado por Horozco —“Ésse te hurgo, santera, mientras el santero va por leña” (*apud NC* 1701: “correspondencias”)— podemos intuir que se trata del segundo caso. Lo que sí podemos saber, gracias a los estudios que tenemos sobre el símbolo de ir por

⁹⁸ Masera analiza el motivo del canto del hombre que pide a la mujer que le abra la puerta, *exclusus amator*, y las razones que el amante aduce para que lo dejen entrar, entre las que están la lluvia (o la humedad) y la oscuridad de la noche (2004: 347-348).

⁹⁹ Hay otro canto muy similar, en el que no se puede determinar si la adúltera es la locutora o la alocutaria a la que se dirige el amante, y donde, más que alejar al marido, la pareja se aprovecha de que está dormido:

Mientras que el morico duerme,
vida, y vámonos, amor.
(466)

agua a la fuente —labor típicamente femenina—, es que se trata del encuentro amoroso de la mujer con su amante.¹⁰⁰

La mujer aprovecha la ausencia del marido o es ella misma la que lo aleja de la casa con algún pretexto para poder recibir a su amigo. Uno de estos pretextos es que vaya a buscar un remedio para la esposa enferma, por ejemplo, unos *chirlosmirlos*, que no se sabe exactamente qué son, pero que en cualquier caso están muy lejos:

Mi marido fue a la mar,
chirlos mirlos fue a buscar,
para mí, ke no tengo mal:
¡echá i bevamos!
(1828 B)

Correas, que recoge este poema en su *Vocabulario*, aclara que una mujer “finxiose mala i ke no podía sanar sino con los chirlosmirlos de la mar, i persuadió al marido ke fuese por ellos, para tener ella tiempo de admitir al cura, i al mejor zenar y beber, el marido dio sobre ellos” (*apud NC 1828 B*: “contextos”). Cuento que según Chevalier es de los escasos cuentos de adúlteras que sobreviven en la tradición moderna de Asturias, Galicia y la Mancha (1982: 66).¹⁰¹

Dice José Manuel Pedrosa que Hernán Núñez, en sus *Refranes o proverbios en romance* de 1555, ya recogía lo que presentaba como un chiste

¹⁰⁰ Entre los que han tratado el simbolismo erótico de ir por agua están los trabajos de Sánchez Romeralo (1969: 64), Alín (1991: n. 173, n. 211, n. 258) y Masera (1995: 120-123).

¹⁰¹ Torner habla de un cuento asturiano llamado “Los chirlos–mirlos” que aparece en la colección publicada por A. de Llano en 1925 (*Archivo de tradiciones Populares*, t. I, pp. 190, Madrid: Centro de Estudios Históricos de Madrid), en el que el amante no es un cura sino un vecino y en el que también es un arriero el que advierte al cornudo del comportamiento de su mujer (1966: 156-158). Por último, Lorenzo Vélez registra dos versiones modernas tomadas del fondo de J. Camarena, “Inéditos de Ciudad Real”, recopilados en 1984 y 1987. Este cuento tiene el número 1360 C en el catálogo de Arne-Thompson (*cf.* 1997: 98-101).

dirigido contra los que inventaban cosas y que decía: “Mi marido fue a la mar, chirlosmirlos a buscar”. Años después, Juan de Mal Lara vuelve a registrar los versos y comenta: “Los que salen de su tierra traen cosas que contar y fingen cosas y vocablos como esto de los chirlos mirlos. Y assí dice la muger que va su marido a la mar... a buscar cosas que no ay en el mundo” (*apud* Pedrosa, 1995b: 17, NC 1828 B: “correspondencias”). Así, el marido que dice:

Fui al mar i vin del mar,
no ai qué dar,
chirlos mirlos vo a buscar.
(1828 A)

es el que luego tendrá que cantar el estribillo:

Miedo m'é de chiromiro,
ja la hé!
que el chiromiro miedo m'é.
(1992)

Estos chirlosmirlos en el contexto del adulterio no se limitan a la lírica y al cuento; dice Cotarelo que Francisco de Castro escribió un entremés —de escaso valor literario— que se llama *Los chirlos mirlos*, “en que un arriero apuesta con el posadero que le engaña su mujer, cosa que desde el principio sabe el público” (1911: CXXI).

Otro de los pocos lugares a que tenía libre acceso la mujer casada era la iglesia. La adúltera aprovecha también este espacio, ya sea la iglesia como lugar de encuentro con su amante (con o sin la ayuda de una alcahueta) o la iglesia como lugar del amante. Dice José María Alín:

El uso de la iglesia como lugar de encuentros amorosos es bien conocido y podrían aducirse multitud de menciones comprobadoras (1991: 204, n. 236).

Así este poema cuyo primer verso nos ubica dentro del tema del adulterio:

Abaxad, marido, las sienes
y no deys oýdo a ruynes:
vos dexadme yr a maytines.
(1830 *ter*)

En el canto anterior no se menciona quién es el amante, pero perfectamente podía ser el mismo cura, lo que nos lleva a un argumento que es tema del siguiente apartado de este capítulo.

II.2.3. ¿Con quién? Los amantes de la adúltera

La pareja matrimonial que estamos trabajando está formada por, al menos,¹⁰² tres personas: el adúltero o la adúltera, su cónyuge y el o la amante. Estos últimos tienen, en la lírica antigua, un papel más bien incidental dentro del conflicto, y sin embargo son personajes que también han sido estereotipados, sobre todo en otros géneros como el romancero y el teatro. El típico amante de las mujeres casadas es un sirviente, un viajero o un clérigo. La típica amante del marido es la criada o una mujer casada, porque resulta muy conveniente, como bien apunta Sara Matthews:

Para quienes más temían las consecuencias de la promiscuidad, que iba de la naturaleza pública de las demandas de paternidad y las cargas financieras para

¹⁰² La mujer casada, que en su hogar debía dedicar sus esfuerzos a distribuir con prudencia y multiplicar si era posible lo que el marido le diera, el “gasto”; nuestros personajes, como dice Graciela Cándano “lo único de distribuyen y multiplican son sus amantes” (2003: 191).

mantener los hijos bastardos, hasta la enfermedad venérea y las peticiones legales de separación, una de las alternativas más seguras para practicar el sexo al margen del matrimonio era el adulterio con mujeres casadas, que no sólo estaría, probablemente, más libre de enfermedad, sino que también podía hacer pasar cualquier niño como hijo de su marido (1992: 103-104).

El tópico, ligado a la realidad, de que los galanes prefieran los favores de las mujeres casadas, no aparece en ninguno de los poemas de la antigua lírica popular; en cambio, hay un ejemplo en las seguidillas y coplas tardías y será muy abundante, como veremos, en el cancionero folclórico mexicano moderno:

Las blancas y las morenas
todas me parecen buenas,
y en rigor,
ninguna mujer mejor
que las mujeres ajenas.
(2610)

Si la iglesia es uno de los pocos lugares públicos a los que tiene acceso la mujer casada, la adúltera no podía menos que hacer uso de él y de lo que en él se encuentra: hombres que no son su marido. Como vimos en el capítulo anterior de este trabajo, la poesía burlesca tiene en la figura del cura libidinoso uno de sus grandes personajes. Cuando éste se combina con la adúltera, se incrementa su carácter transgresor:

El adulterio con frailes es un tema favorito de las diatribas populares. Muchas son las canciones con esta temática, muestra clara del anticlericalismo popular y reflejo indudable de una realidad social en la Edad Media peninsular, estrechamente relacionado con las canciones de la malmonjada. El pueblo aprovecha la posibilidad de atacar a los oradores por donde éstos se muestran más débiles (Torrecilla, 1997: 174 n. 500).

Los curas y frailes —y los sacristanes, su equivalente políticamente más correcto— tienen fama de estar muy bien dotados.¹⁰³ Así, entre los pocos poemas en los que se menciona explícitamente la condición del amante de la adúltera figura, en primer lugar, el religioso, como en estos dos poemas:¹⁰⁴

El abbad y su manceba,
y el herrero y su muger
de tres güevos comen sendos:
esto ¿cómo puede ser?
(1459)

El kura y el sakristán,
el barvero i su vezino,
todos muelen en un molino:
¡i ké buena harina harán!
(1848 B)

Ambos textos tienen rasgos de adivinanzas, sobre todo el primero, que termina con la característica frase de *¿cómo puede ser?* (cf. NC 1460-1461). La respuesta al enigma que plantea este poema —cómo pueden alcanzar tres huevos para cuatro personas— la da Sebastián de Horozco, quien lo recoge en su *Teatro universal de proverbios*: la mujer es al mismo tiempo la manceba del abad y la esposa del herrero¹⁰⁵ (cf. Frenk 2006: 321).

En el segundo poema hay dos personajes masculinos y un símbolo. Explica Correas: “El sakristán es el barvero, el kura, el vezino; kon ke, pareziendo kuatro, no son mas de dos” (*apud* NC 1848 B: “contextos”). Se puede, creo, interpretar de

¹⁰³ Cf. el capítulo II de este trabajo y principalmente el villancico 1827 citado.

¹⁰⁴ Estos dos textos y el adulterio con clérigos han sido tratado extensamente por José Manuel Pedrosa (1999: 32-52).

¹⁰⁵ Torrecilla da otra respuesta a esta adivinanza, dice que “La razón es que uno de los hombres mentados carece de uno de sus testículos” (1997: 185, n. 535), pero en mi opinión no hay nada en el poema que indique que el abad o el herrero tengan semejante deformación física.

dos maneras: sabemos que el molino simboliza el lugar del encuentro amoroso, y que el moler, como muchas otras actividades rítmicas, está asociado al acto sexual (Masera, 1995: 323). Así, podemos deducir que al hablar del *mismo* molino se refiere a que los dos se acuestan con la misma mujer. Yo creo que esta es la interpretación correcta, pero, como el molino no se refiere exactamente a una mujer sino al encuentro amoroso en sí mismo, cabría pensar que dice que los dos personajes tienen relaciones entre ellos. Como no encontré en todo el Nuevo Corpus otro poema que hablara de relaciones homosexuales,¹⁰⁶ me inclino por la primera interpretación. Con este mismo argumento, el del adulterio con el cura, encontramos los siguientes poemas:

¿Qué haze acá, muger mía,
el cura, que aú[n] no es de día?
(1832 *ter*)

El abad que a tal or[a] anda
¿qué demanda?
(1833)

El sentido erótico del primer poema, en voz del cornudo, está claramente sugerido por el *aún no es de día*. Si leemos el segundo en el contexto del primero, podemos imaginar la hora a la que se refiere y lo que el abad está buscando.

¹⁰⁶ El único poema de curas en que se hace referencia explícita a la homosexualidad es uno que aparece en los archivos inquisitoriales de la Nueva España (AGN Inquisición, Vol. 1098, ff. 401r-402r) (*apud* Baudot, 1997: 104):

En San Juan de Dios el prior
se baja a la portería
para sacarles a todos
por detrás la porquería.

El único otro galán de la adúltera que aparece en estos poemas es el compadre:

Currúcate, acá, comadre,
mientras viene mi compadre.
(1706 *ter*)

Este compadre puede entenderse tanto en el sentido que ahora le damos —padrino de bautizo de nuestros hijos—, como de compañero.¹⁰⁷ El poema, recopilado por Sebastián de Horozco, dice en los “contextos”: “Anda todo tan putesco, / que ni se guarda amistad, / compadrazgo ni hermandad...” (*apud NC* 1706). Pero la relación entre compadre y comadre no es tan rara, como lo demuestra el refrán popular mexicano, que se aplica a las confianzas y picardía que se derivan del compadrazgo (Pérez M., 2004: 150):¹⁰⁸

Compadre que a la comadre no le anda por las caderas,
no es compadre de a de veras.

II.2.4. Adúlteras y cornudos en la tradición moderna mexicana

En el *Cancionero folklórico de México*, recopilado por Margit Frenk, encontramos 82 estrofas que tratan sobre el adulterio, pero el tono es completamente distinto al que hemos observado, sobre todo en lo que se refiere a la adúltera. Al perderse la

¹⁰⁷ Para Covarrubias (1995: sv.), en una primera acepción, “compadre” es lo que nosotros conocemos como *padrino*, es decir, el que nos saca de la pila de bautizo, aunque luego, en sv. “Padrino”, aclara que es “el que hace oficio de padre en el bautismo o confirmación [...], y los padres se llaman entre sí compadres”. En una segunda acepción de compadres, Covarrubias lo considera sinónimo de compañeros.

¹⁰⁸ Un ejemplo de esta relación que aparece en la tradición moderna en México es la siguiente cuarteta, basada también en un refrán popular mexicano —“No tiene la culpa el indio sino el que lo hace compadre” (Pérez M., 2004: 267)—: “Yo vide bajar un indio, / abrazado a su comadre; / yo no me admiro del indio / sino quien lo hizo compadre” (*CFM* 2-5627).

supremacía que tenía la voz femenina en la antigua lírica hispánica, se ha operado un cambio en la forma en que se ve el adulterio. Si bien el cornudo sigue siendo el personaje ridículo de antaño, la adúltera ya no tiene nada de festiva y se ha convertido en un objeto que el amante¹⁰⁹ usa para presumir su virilidad. Vemos en el cancionero que este personaje ha derrocado a la adúltera de su posición protagónica y es ahora su voz la que nos relata los adulterios.¹¹⁰ En toda la selección sólo aparece una copla en voz femenina en la que la adúltera ocupa la posición de locutor:

Ya están tocando la queda:
¿qué hace usted, que no se va?
No sea que entre mi marido
y encuentre abierto el zaguán.
(CFM 2-5297)

Entonces, ya no es la adúltera la que le pone los cuernos a su esposo, ahora es el amante el que sonsaca a la casada desafiando al marido, como en estas cuatro coplas, progresivamente agresivas. En las dos últimas, este personaje se refiere explícitamente al marido como cornudo:

Indita, ¿qué haremos hora?
allá viene tu marido;
él me mata y yo lo mato
pero no me retiro.
(CFM 2-3859)

Yo soy el gabilancillo,
que me la vengo a llevar:

¹⁰⁹ Al que en México conocemos con el nombre genérico de “El Sancho”.

¹¹⁰ En 32 de las 82 coplas, es el amante el que habla, ya sea de la casada o del marido, lo que representa el 38% de las coplas encontradas.

avísele a su marido
que me la salga a quitar.
(CFM 2-3860)

Esta noche con la luna
te vas a pasear conmigo
aunque le parezca mal
al chivo de tu marido.
(CFM 2-3861)

Anda dile a tu marido
que lo quiero conocer,
pa quitarle las de chivo
y ponerle los de buey.
(CFM 2-5255)

Vemos que el símbolo de los cuernos se conserva, pero que aparecen en esta tradición nuevos animales cornudos, ausentes en la lírica antigua, como son el venado, el chivo y el buey.¹¹¹ Así en dos de las coplas en las que es el cornudo quien habla:

No porque los ves grandotes
creas que por eso me enfado:
si yo los tengo de chivo,
tú los tienes de venado.
(CFM 3-6892)

Pa cuando se casen, les cuento este cuento,
jóvenes y viejos, oigan lo que siento:
María la que ardía y María la fría
me hicieron tamales de chivo y lejía.
(CFM 2-5142)

Donde aparece una expresión muy mexicana: “hacerle a alguien de chivo los tamales”; aunque dice Silva (2001: sv. chivo) que significa engañarlo,

¹¹¹ En México “buey” significa, además de cornudo, estúpido.

defraudarlo, porque los tamales no llevan carne de chivo; tradicionalmente se aplica específicamente al engaño amoroso, al adulterio. Es curioso que las adúlteras de esta copla se llamen María, que es equivalente al que aparece en los únicos dos poemas de la lírica antigua en el que se menciona el nombre de la adúltera: Marivañes y Maripérez (1968 *bis*).

En las siguientes estrofas podemos reconocer, sin embargo, a la conocida adúltera de la lírica antigua, burlona y astuta a la hora de engañar a su marido, pero en lugar de ser ella la que habla, una voz impersonal lo hace por ella:

Marieta se fue a los toros,
la llevó su querido,
pero al ver salir al toro
creyó que era su marido.
(CFM 2-5630)

Los venados son muy listos,
y las mujeres mucho más:
cuando uno les pone cuernos
es porque encornado ya está.
(CFM 2-4765)

La mujer que se casa
le pide a Dios
que le de un buen marido (cielito lindo)
pa tener dos;
tan cierto es,
que la que menos tiene (cielito lindo)
tiene de a tres.
(CFM 2-5560)

También, como en la tradición antigua, se alude a la impotencia sexual del marido como una de las razones por las que las mujeres se dejan seducir por un amante:

La suerte a los dos nos toca,
piensa sólo en mi querer;
tu marido ya no sopla:
tú irás a ser mi mujer.
(CFM 2-4925)

En México la locución “no soplar” tiene la acepción de “no servir”; de ahí que, si a alguien se le dice “tu ya no soplas”, significa, según Gómez de Silva, “has perdido tus facultades físicas”, en particular, dada su connotación erótica, refiriéndose a la potencia sexual (2001: sv. “soplar”).

Otra de las razones que persisten por las que la mujer es infiel, es la excesiva confianza del marido en la mujer:

Con la mujer de hoy día
nunca se sabe qué pasa;
pobre el que en ella confía
llegando tarde a su casa.
(CFM 2-4764)

El matrimonio sigue implicando necesariamente el adulterio en la poesía burlesca de esta tradición, por ser el engaño algo inevitable dada la naturaleza femenina:

Yo le pregunté a Cupido
dónde había mujer honrada,
y me respondió el jodido
que en el mundo no había nada:
para putas, todas son putas,
mayormente las casadas.
(CFM 2-4783 a)

Corazón, abre las alas
y dime por quién suspiras:

si suspiras por casadas
esas son balas perdidas.
(CFM 2-4784)

Se dice que el matrimonio
tiene su luna de miel;
mas la luna tiene cuernos,
conque así, dispense usted.
(CFM 2-5003)

Aunque la voz de la adúltera ha desaparecido como locutora de las coplas del cancionero folclórico en México, podemos, sin embargo, oírla hablar a veces en estrofas donde hay un diálogo o donde el narrador, casi siempre el amante, introduce el discurso de la adúltera en estilo directo:

Y al pasar por su ventana,
me dijo una capireña:
“cuando esté con mi marido
no me haga ninguna seña”.
(CFM 2-5097)

¡Ay!, que me miraba,
¡ay!, me sonreía,
¡ay!, me decía:
“Pero hombre, ¡caramba!,
pos si soy casada”.
(CFM 2-5098)

¡Ay, qué trabajos, amigo,
pasa un hombre enamorado
de una mujer casada!
Si lo sabe su marido,
sale a la puerta y le dice:
—¿Quién estaba ahí contigo?
—Mentiras, si no era naiden:
fue sueño el que te pasó.
(CFM 2-5510)

—Señora yo ya me voy,
no vaya a venir su esposo.
—Quítese de aquí, miedoso,
¿qué nos ha de suceder?
San Caralampio¹¹² es buen santo,
nos ha de favorecer.
(CFM 2-4914)

En estos casos, encontramos que sigue siendo la misma adúltera de siempre: la mujer que, teniendo su marido, no tiene reparo en coquetear o tener una relación con otro hombre, sin mayor escrúpulo e incluso confiando en la ayuda de un santo para no tener problemas con su esposo.

A diferencia del corpus antes analizado, en esta tradición vemos una copla donde sí se habla de la cornuda, ausente, como dijimos antes, de la lírica antigua, en la que nunca se hace mención de la infidelidad masculina, pero que se asocia aún menos, con el símbolo de los cuernos:

Toda la calle pa'bajo
tengo un espejo tendido
porque se mire mi chata
los cuernos que le han salido.
(CFM 2-5263)

Como hemos visto, el personaje del cornudo y la adúltera se han desdibujado en la tradición moderna para dar el lugar protagónico al galán fanfarrón, conquistador de las casadas. Probablemente esto se deba a que a la

¹¹² Son escasas las referencias a San Caralampio; al parecer se trata de un santo de la iglesia ortodoxa griega . Fue decapitado por el prefecto Luciano en el año 202. No aparece en el Santoral; sin embargo, Alban Butler (1711-1773) lo registró en su *Vidas de los padres, mártires, y otros principales santos* (cf. edición digital de Wifredo Guinea, traducida y adaptada al español de la segunda edición inglesa revisada por Herbert Thurston y Donald Attwater, volumen I: http://www.fatheralexander.org/booklets/spanish/vidas_santos_butler, consultada: mayo, 2006), pero en su historia no se explica por qué la adúltera se encomienda a él. Debido a una casualidad coyuntural, San Caralampio es patrono de una iglesia en Comitán, Chiapas y es considerado abogado de los indígenas en las pestes y epidemias (cf. Navarrete, 1990: 16).

lirica le sucedió lo mismo que dice Chevalier con respecto a los cuentos de adúlteras: “Posiblemente se vaya borrando poco a poco en el corazón de los hombres el miedo ancestral que les inspiran desde épocas remotas las hijas de Eva” (1982: 69). Pero también es posible que el papel del amante esté más acorde con el prototipo del mexicano, conquistador, borracho, parrandero y jugador, que es el principal personaje de todo el cancionero folklórico mexicano.

II.2.5. Conclusiones

La adúltera y el cornudo, se nos presentan en la antigua lírica como personajes transgresores tanto del matrimonio como de las relaciones de pareja. Vemos a la adúltera como un personaje que lleva el papel activo dentro de la relación, rol tradicionalmente jugado por los hombres; el cornudo, en cambio, es el que sufre pasivamente las acciones de su mujer, aunque sea él mismo el que tiene la culpa, ya sea por no cuidar su casa y su mujer como es debido, ya por no poder satisfacer sexualmente a su esposa. Ambos personajes se pueden calificar de carnavalescos, ella en el sentido de elemento transgresor de la moral oficial, rígida y fragmentaria: la mujer mala, libidinosa, engañadora y adúltera era, desde el punto de vista de la iglesia, una realidad que estaba determinada por la propia naturaleza femenina. Pero la adúltera de los poemas burlescos se ríe de esta visión oficial, y su voz festiva, carnavalesca, convierte el adulterio femenino en objeto de injuria y alabanza. En cuanto al cornudo, se constituye en un tipo cómico que representa, como dijo Bajtín, al rey destronado, participante del mundo del revés carnavalesco.

Independientemente de la concepción real que se tenía de la mujer en los siglos XV a XVII, los poemas de adulterio se basan en un lugar común, una burla típica inventada por hombres para burlarse de otros hombres, por medio de la voz femenina de sus livianas mujeres, ya que, al paso del tiempo, podemos ver que sobrevive la burla hacia el cornudo en la lírica moderna mexicana, pero ahora es explícitamente un hombre, con mucha frecuencia el amante de la esposa, el que se burla del marido engañado.

Finalmente, vemos en estos poemas que el adulterio estaba tan íntimamente ligado a la naturaleza femenina y era tan inevitable y común en la visión cómica del mundo de la España renacentista, que en el *Cancionero musical de Olot* —de mediados del siglo XVII pero que se presenta como “colección [...] muy representativa de los gustos poéticos musicales de hacia 1600 y el primer tercio del siglo XVII”, según la edición de José Romeu Figueras (NC: pág. 1816)—, aparece este poema que pongo a modo de conclusión:

Sólo Adán en el mundo, *morena*,
no tubo cuernos, *zon, zon*,
porque no tubo Eva, *morena*,
con quién ponerlos, *zon, zon*.
2627¹¹³

¹¹³ Aunque los copleros mexicanos opinen que, ya puestas a engañar, ni el mismo Adán se salva:

Al formar Dios a la mujer
luego luego engañó a Adán;
y si eso hizo la primera
las demás ¡qué más harán!
(CFM 2-4763 a)

La primera la hizo Dios
y ésa engañó al padre Adán;
cuando a ésa la hizo Dios,
las demás ¡cómo serán!
(CFM 2-4763 b)

II.3. La vieja y el viejo

“Si la juventud supiera y la vejez pudiera...”
Dicho popular

De los personajes que estoy analizando, los que muestran rasgos carnavalescos más claros son el Viejo y la Vieja, personajes ubicados en uno de los puntos culminantes del ciclo vital, en el invierno cuyo fin dará lugar a la primavera. La vejez está asociada, en primera instancia, al paso del tiempo y al cambio, pero también a la idea de la muerte y la renovación:

Las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además, las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. Son estos momentos precisamente (bajo las formas concretas de las diferentes fiestas) los que crearon el clima típico de la fiesta (Bajtín, 1998: 14).

Desde luego, una de las características de la edad avanzada es la experiencia y la consiguiente sabiduría, pero la lírica popular no se ocupó de este aspecto de la vejez.

En una poesía de tema predominantemente amoroso como la que nos ocupa, los personajes de edad avanzada constituyen una contraparte y un complemento de los principales protagonistas de estos poemas: el mozo y la moza. Se trata de personajes que representan el inicio y el final de la vida, en

particular la vida amorosa / sexual¹¹⁴ (Masera, 1996: 108). Frecuentemente, como veremos, el viejo y la vieja constituyen una caricatura de estos personajes jóvenes; dice Javier Huerta Calvo que “la edad vieja, sea en su versión masculina, sea en la femenina, es el objeto principal de ataque en las manifestaciones de raíz popular” (1995: 86). Y esto se observa en las dos principales vertientes temáticas de los poemas de ancianos: la primera, relacionada con los deseos amorosos y/o sexuales, y la segunda, aquella en la que se hace referencia a los cambios físicos que se dan en la vejez (arrugas, fealdad, impotencia, necesidades corporales). En ocasiones se juntan los dos motivos.

Aunque comparten muchas características, la vieja y el viejo son diferentes y están asociados a personajes distintos de la lírica antigua. La primera diferencia que se observa a simple vista es la mayor abundancia de poemas en donde aparece la vieja que los que mencionan al viejo, lo que podría deberse a que este último personaje tiene la ventaja de estar asociado a la sabiduría, la madurez y la alta dignidad, como se muestra en el trabajo de Curtius en el que analiza los tópicos medievales del joven-viejo (*puer senilis* o *puer senex*) y su forma inversa, el “anciano como niño”. Dice Curtius que, “en todas las culturas, la etapa temprana y de esplendor celebra al joven y a la vez venera al anciano”, al primero por su salud, su fuerza y su gallardía, y al segundo por su sabiduría, su cordura, su madurez. Es por eso que “las épocas tardías crean un ideal humano que aspira a nivelar la polaridad joven-viejo”, en el que se juntan en una sola persona los atributos de la juventud y la vejez, don reservado, según Ovidio, a los

¹¹⁴ En un contexto amoroso / sexual, la niñez no existe, por lo que la juventud es el extremo inicial de esta vida.

emperadores y semidioses. Aunque se presenta esta relación también en imágenes femeninas, están más asociadas a figuras alegóricas en las que también puede aparecer el motivo de la transformación de la anciana en joven (1955:149-159). El viejo, entonces, seguramente inspiraba un poco más de respeto y era menos susceptible de convertirse en un típico personaje burlesco que su equivalente femenino.

II.3.1. La Vieja

El personaje de la vieja (presente o futura) aparece en 37 poemas del *Nuevo Corpus*, la mayor parte de ellos bajo el apartado de “Poesía burlesca”. En los apéndices de coplas y seguidillas tardías, hay tres más. La mayoría de estos poemas están relacionados de una u otra manera con el amor y/o el erotismo, así como con la oposición entre la vieja y la moza.

La mujer, en mucho mayor medida que el hombre, ve el paso del tiempo como una seria amenaza, principalmente porque implica su exclusión del juego amoroso. No es, entonces, casual que los seis poemas que tienen marcas textuales de voz femenina¹¹⁵ se refieran al contraste entre la juventud y la vejez:

Kuando io era moza
keríanme los mozos:
aora ke soi viexa
burlan de mí todos.
(1773 bis)

Hay toda una serie de poemas que, tomando en cuenta que el amoroso es el tema principal de la lírica, hablan sobre lo importante que es aprovechar la

¹¹⁵ Los poemas 171, 1553, 1567 B y C, 1773 bis y 1773 ter, del *Nuevo corpus*.

juventud, antes de ir a formar parte de la poesía burlesca. Así, el famoso villancico que Góngora glosó y en el que aparece uno de los tópicos predilectos de los Siglos de Oro, el *carpe diem*, empieza con el cantarillo popular:

—Ke se nos va la Paskua, mozas.
—la viene otra.
(1567 A)

Que se nos va la Pascua, moças,
que se nos va la Pascua.
(1567 B)

Que se nos va la tarde, çagalas,
que se nos va.

Que se nos va a espaldas bueltas
—que se nos va—
el día de nuestra fiesta
—que se nos va.

Que se nos va la tarde, çagalas,
que se nos va.
(1567 C)

Como bien lo entiende la muchacha que dice:

Aora ke soi moza
kiérome holgar,
ke kuando sea viexa
todo es tosexar.
(171)

La felicidad, la alegría y la diversión están ligadas a la juventud, estado efímero que hay que aprovechar todo lo posible. Dice Francisco Torrecilla:

El tema del *carpe diem*, como se ve, estuvo siempre en la cultura popular, era esencial en ella. Por contra, a la cultura de los estamentos dominantes no llegará hasta el

Renacimiento, y ello por la influencia de uno de los sectores populares: la ascendente burguesía (1997: 107 n. 223).

Hay un poema en voz femenina donde, por el contexto, podemos reconocer a la vieja, o al menos a la que está a punto de serlo, a la mujer que ya se le pasó la primera juventud. No pertenece a la poesía burlesca y en él se deja ver la amargura, aunque quizás con un dejo de esperanza:

No cogeré flores del valle,
sino del risco do n[o] andó nadie,
porqu'aunque tarde, siempre las halle.
(860)

Aquí podemos reconocer símbolos muy comunes de la lírica antigua, como “coger flores”, “el valle” en oposición a “el risco”, que hacen referencia al tema erótico (Masera, 2001: 95-99; Frenk: 1984: 70). Sólo la palabra “tarde”, en este contexto, nos permite interpretar que se trata de una mujer que ya no es moza.

La oposición entre la juventud y la vejez se hace evidente también a nivel estructural en poemas paralelísticos con la antítesis moza / vieja, como personajes ya sea opuestos o complementarios:

Si las viexas son gaiteras,
¡ké harán las niñas solteras!
(1469 A)¹¹⁶

Que de vieja me torno moça:

¹¹⁶ En este poema y el siguiente se hace referencia a la juventud relacionada con la alegría. Según Covarrubias: “Díjose gaita de gayo que, como queda dicho, vale alegre...” (1995: sv. “gaita”). En cuanto a *Ande la loza*, dice: “Cuando hacen mucho ruido las mozas holgándose unas con otras a semejanza del que hacen los platos y las escudillas, cuando ellas mismas las lavan en los barreñones” (1995: sv. “loza”). En el apartado de “correspondencias” del *Nuevo corpus* viene, del *Cancionero* de Horozco, el siguiente poema irónico: “Pero como sois tan moça, / de más de cincuenta y dos, / mantenéis a toda broça, / cabalgar y ande la loça, / que para todo ay en vos”.

¡ande la loça!
(1553)

En Orellana la Viexa,
puta la moza, puta la viexa.
(1046)

Este último poema, en el que más que haber una oposición hay una unión que sirve para generalizar (todas las mujeres), podría caber dentro lo que Bajtín llama el blasón popular (epíteto étnico), a la vez elogioso e injurioso:

Hablando propiamente, la tradición popular engloba con preferencia las apreciaciones elogiosas-injuriosas que se aplicaban a los otros países, a las diversas regiones, provincias, ciudades y villas; los epítetos muy precisos, más o menos desarrollados, eran atribuidos a cada una de ellas con una significación ambivalente, aunque con cierta predominancia de lo denigrante (1998: 386-387).

La oposición entre la mujer joven y la vieja aparece también en el siguiente grupo de poemas en voz masculina contextual, francamente agresivos, donde la antítesis no sólo se da entre las palabras “vieja” y “moza”, sino en otros elementos, como sucede con los verbos en este poema:

A las mozas, porque son mozas,
Dios me las guarde,
y a las biejas, rrvavia me las mate.
(1770 B)

O estos otros, muy similares, pero en los que el paralelismo está también en la serie de adjetivos:

A las mozas ermosas, gustosas
Dios me las guarde
y a las viejas tiñosas, roñosas
rabia las mate.

(1770 C)

A la niña bonita, chiquita y papigordita
que Dios me la guarde;
a la vieja mocosa, raposa y sarrapastrosa
mal fuego la arda.

(1770 D)

Ambos poemas hacen con crudeza la comparación entre los dos extremos, atacando a la vieja con carnavalescas maldiciones. Manifiestan la repugnancia que la vieja provoca en cuestiones amorosas, haciendo hincapié en su fealdad y la enfermedad. Pero esta voz, que no puede ser más que masculina por el contexto, puede suavizar su tono, si hay dinero de por medio:¹¹⁷

Si la moça me pide
y la vieja me paga,
yo no sé qué me diga,
yo no sé qué me haga.
(1770 bis)

Los cantos amorosos de viejas se pueden subdividir en varios argumentos, como la vieja que se siente moza, la anciana enamorada, la fealdad de la vieja, sus necesidades fisiológicas y lo que opinan de ella los demás.

II.3.1.1. La moza interior

Además del rechazo de la vieja por su fealdad (y su contraste con la moza), lo que más se le ataca es que no reconozca esta diferencia, es decir, que la mujer no se resigne a salir, por su edad, del ámbito amoroso:

¹¹⁷ Lo que recuerda el episodio del capítulo XVII de *Pantagruel*, en el que Panurgo se dedica a casar viejas dándoles dinero para que lo ofrecieran a sus futuros esposos, “pobres harapientos”, que a vista de los escudos “entraban en calor como mulos viejos” (Labelais, 1998: 266).

Ser vieja y arrebolarse
no puede tragarse.
(1772)

La viexa ke de amores muere
Barrabás ke la lleve lleve.
(1773 A)¹¹⁸

El objeto de burla en estos poemas, no es tanto la vejez como tal, sino el hecho de no reconocerla. En este sentido, la vieja es de los personajes en que se puede ver más claramente el carácter cómico de lo que Bergson llama “rigidez mecánica”:

Por lo general la medida exacta de la comicidad de un personaje está en el desconocimiento que tiene de sí mismo. Lo cómico es *inconsciente*. Se torna invisible para sí mismo, y es visible para todo el mundo (1999: ¶ 3-4).

Esto se puede ver en el siguiente cantar antiguo, en el que es una voz masculina contextual la que le tiene que decir a la vieja:

Pensáis ke os adaman¹¹⁹ a vos,
la viexa arrugada:
si lo pensáis, adaman nona[da].
(1774 *bis*)

La vieja se comporta y se mira a sí misma como si fuera una muchacha: se enamora, se sonroja y requiere de amores a los muchachos. Dentro de un cuerpo marcado por los signos de la vejez (arrugas, falta de dientes), está la moza que busca a su galán:

¹¹⁸ También 1773 B.

¹¹⁹ Covarrubias registra el adjetivo “adamada” que, viniendo de “dama”, significa la cosa delicada, amable y graciosa (1995: sv. “dama” y “jarifa”). Por el contexto podemos entender que entonces “adamar” es algo así como darle tratamiento de gran valor.

Una de las tendencias fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo (Bajtín, 1998: 30).

Sirvan como ejemplos de la moza interior —y de la opinión que de su aspecto exterior tienen los muchachos— estos dos poemas zejelescos de la antigua lírica popular:

Allá yrás, doña vieja,
con tu pelleja.

Sospira como moçuela,
dize que amor la desvela,
non tiene diente ni muela,
rrumía [a]l comer como una oveja.

Allá yrás, doña vieja,
[con tu pelleja].
(1774)

Querer vieja yo,
¡no quiera Dios, no!

Una vieja, como Sarra,
los gargueros de guitarra,
ya me dava çamarra
porque la quisiese yo.

Querer vieja yo,
¡no quiera Dios, no!
(1776)

Y aunque los muchachos rechazan y maldicen a la vieja (1773 B), no siempre le va tan mal, como lo indica la alusión al molino, símbolo erótico por excelencia de la lírica antigua (Maserà, 1995: 322-324), en el siguiente poema:

Fue la viexa al molino:

¡tal vengáis kual ella vino!¹²⁰
(1777)

Tan es así que:

Una vieja se murió
y dexó en su testamento
que su cuerpo se enterase
en los molinos de viento.
(1956)

Esta vieja no está interesada en que la entierren en el camposanto: independientemente de lo que pase con su alma, tiene muy claro qué quiere que suceda con su cuerpo. Este poema agrega al del erotismo otro motivo: el de la muerte festiva.

La muerte está exenta de todo matiz trágico y espantoso. La muerte es un momento indispensable en el proceso de crecimiento y de renovación del pueblo, es la otra cara del nacimiento (Bajtín, 1998: 367).

Normalmente, el paso del tiempo, en la misma medida que aleja al hombre de los placeres sensuales, lo acerca a la muerte. En la visión carnavalesca estos dos eventos no son necesariamente opuestos, como no lo son la vida y la muerte: “la muerte en el cuerpo grotesco no pone fin a nada especial” dice Bajtín (1998: 289). Así, la cercanía de la muerte no infunde ningún temor¹²¹ en la vieja

¹²⁰ Con respecto a este poema, dice Francisco Torrecilla: “Como se ve, el rechazo de los viejos en la canción popular es tan sarcástico que raya en la crueldad. El segundo verso hay que interpretarlo irónicamente: «ojalá vengáis indemne, como volvió la vieja, pues nadie la tocó por ser repulsiva!»” (1997: 112 n. 246). Sin embargo, en mi opinión, también puede interpretarse en sentido positivo, como: “te deseo que regreses del molino tan bien como ella”. En cualquier caso, el siguiente poema (1956) sí debe interpretarse positivamente: ya sea porque se hace referencia a la verificación del encuentro erótico o ya porque señala una oportunidad de tenerlo.

¹²¹ La muerte no es sino una fase del ciclo de la vida. Así lo expresa Bajtín: “En el sistema de imágenes grotescas la muerte y la renovación son inseparables del conjunto vital, e incapaces de infundir temor” (1998: 51).

carnavalesca del poema anterior, sino la posibilidad de quedarse en un lugar típico de encuentro erótico.

En Rabelais y en las fuentes populares a las que él acudió, la muerte es una imagen ambivalente, lo que explica que pueda ser alegre. La imagen de la muerte, al fijar el cuerpo agonizante, individual, engloba al mismo tiempo una pequeña parte de otro cuerpo naciente, joven, que incluso si no es mostrado y designado de manera especial, está incluido implícitamente en la imagen de la muerte. Allí donde hay muerte, hay también nacimiento, alternancia, renovación (Bajtín, 1998: 369).

Incluso, cuando sí se alude al temor de la vieja ante la muerte, este miedo está tomado en un sentido cómico: la vieja, evidentemente perezosa, está dispuesta a tejer una manta si logra pasar la noche, pero en la mañana y sin frío, se desdice:

Si Dios de aquí me levanta,
yo hilaré una manta;
sol y día bueno,
¡qué manta, qué duelo!
(1908 *bis*)

II.3.1.2. El cuerpo de la vieja

Como dije al principio de este apartado, la otra línea temática de los poemas de viejas son los que están relacionados con los cambios físicos asociados a la vejez, tanto interiores como exteriores. En primer lugar las arrugas, el cambio físico que más preocupa a las mujeres:

¡Socorred al cuero
con el albayalde!¹²²

¹²² El albayalde es un polvo blanco a base de cerusita (carbonato natural de plomo) que se empleaba como cosmético. Dice Covarrubias que lo usaban en particular las prostitutas (cf. 1995: sv. "albayalde"), pero Manuel Alvar lo registra más bien como maquillaje nupcial en los cantos de boda judeo-españoles:

que seiscientos meses
no se van en valde.
(1771 A)

Poema que, al hacer referencia al maquillaje, de alguna manera se puede vincular con la idea de disfraz,¹²³ en este caso, de moza.

La vieja, descrita con características semejantes, también aparece en otro tipo de textos, como en las adivinanzas, en las que tiene mucha presencia, en parte por lo inmediata que es su representación física, lo que hace que sea un personaje favorito de este tipo de textos; sirvan de muestra estas dos adivinanzas que han sobrevivido hasta ahora (Masera, 1996: 107-108):

Una vieja con un diente,
que llama a toda la gente. (*La campana*)
(1441)

Vegezita arrugadita,
y en el culo una tranquita. (*La pasa*)
(1451)

Con las mismas referencias de la adivinanza anterior, la encontramos también en una nana en la que por un lado, está la asociación carnavalesca entre lo nuevo y lo viejo, y por otro, la mención de la vieja parece obedecer a la intención de conjurar la muerte acercándola hacia la vejez (cf. Masera, 1996: 108 y Frenk, 2006: 35):¹²⁴

“el albayalde es uno de los afeites con que —todavía hoy— en el baño embaduman el rostro de la novia” (1971: 236 y 195).

¹²³ Que a su vez, hace referencia a la categoría carnavalesca de la inversión de jerarquías, del “mundo al revés”.

¹²⁴ Canciones de cuna con el mismo argumento sobreviven en Galicia (cf. NC [2048]: supervivencias y Masera, 1996: 108, n. 14).

□u, ru, menina, ru ru!,
mouram as velhas e fiques tu,
coa tranca no cu.
(2048)

Ya en el plano topográfico de lo bajo material y corporal que estudió Bajtín, hay que hacer mención de la bebida. El tópico de las mujeres alcohólicas se combina aquí con el de la vieja, aumentando así el carácter carnavalesco de este personaje:

La buena vieja
harta lazeria¹²⁵ passa,
con su manto y su jarro
y de casa en casa.
(1595 *bis*)¹²⁶

Otros cambios físicos relacionados con los viejos en general corresponden a su particular tendencia a la satisfacción de las necesidades corporales ajenas al sexo, principalmente orinar, donde aparece otro de los principios (junto con las imágenes del cuerpo, de la bebida y del sexo, ya tratadas) de lo bajo material y corporal:

Puede afirmarse que la satisfacción de las necesidades constituye la materia y el principio corporal *cómico* por excelencia, la materia que se adapta mejor para encarnar en forma rebajante todo lo sublime (Bajtín, 1998: 137).

Existen dos cantares en la antigua lírica que reflejan lo anterior:

Kuando io era moza
meava por un punto;

¹²⁵ Covarrubias registra “Laceria: Vale tanto como miseria, mezquindad, desarrapamiento, pobreza exterior, trabajo, necesidad” (1995: sv “laceria”).

¹²⁶ Cf. también los poemas 1596 A y B.

ahora que soi viexa
méolo todo junto.
(1773)

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

La vejez se une aquí a lo bajo corporal y material, representado por la orina y sobre todo, por el caudal exagerado que sugiere el último verso:¹²⁷

La orina (como la materia fecal) es la alegre materia que rebaja y alivia, transformando el miedo en risa. Si la segunda es intermediaria entre el cuerpo y la tierra (el eslabón cómico que vincula a ésta con aquél), la orina lo es entre el cuerpo y el mar. [...] Orina y materia fecal transformaban al temor cósmico en un alegre espantajo de carnaval. (Bajtín, 1998: 301).

Como hemos visto, el aspecto físico de la anciana representa la concepción grotesca del cuerpo y de la vida corporal, con sus necesidades fisiológicas.

II.3.1.3. La vieja antes y después

De los tres poemas dedicados a este personaje que aparecen en las coplas y seguidillas tardías, uno de ellos se refiere en particular a la vieja borracha y el otro a la tabernaria:

“Una nueva le traigo,
señora agüela:
que las biñas se secan
porque no beba”.

Y l’agüela responde
con grande llanto:

¹²⁷ Cf. Cap. XXVIII de *Pantagruel* (□abelais, 1998: 308).

“¡las penas del infierno
n[o] siento tanto!”
(2647)

Preguntó la vieja
al difunto
si había chilindrón¹²⁸
en el otro mundo.
(2655 [Variante C])

Poemas en que ya se puede observar la renovación poética que se dio en España a partir de finales del siglo XVI, cuando la literatura popular o semipopular empieza a mostrar elementos de la poesía de cancionero (Frenk, 1984: 46-49), particularmente en cuanto a su estructura: el primer poema es el único de este grupo en el que la voz de la vieja, en discurso directo, viene introducida por una voz narrativa. Casi se pueden reconocer tres voces dentro del poema, una personal neutra que apostrofa a la vieja, una narrativa que describe la situación (versos 5 y 6) y, finalmente, la voz de la vieja en primera persona. Este tipo de estructuras tan complejas se destacan claramente del grueso de la lírica popular. En cambio, las encontraremos con frecuencia en el cancionero folklórico mexicano, heredero directo de estas seguidillas semipopulares.¹²⁹

El otro poema de las seguidillas y coplas tardías introduce un elemento nuevo en este grupo, el del parto de la vieja, que forma parte de toda una serie de partos disparatados, imagen perfectamente inmersa en el mundo carnavalesco (Nava, 2004: 279): el del parto de la vieja (y el parto masculino), en el que además hay un juego de palabras que muestra claramente que tiene algo de sangre culta:

¹²⁸ El chilindrón es un juego de cartas (Covarrubias, 1995: sv “chilindrón”).

¹²⁹ Cf. *supra* nota 21.

Madre, la mi madre,
¿cómo puede ser
que pára el de Este,
y no su muger?

Pára la marquesa
d'Este o del otro,
que ella es iegua vieja
y él es ruin potro.
(2684)

El personaje de la vieja, tal y como lo hemos estudiado en la lírica antigua, se conserva en un amplio repertorio de las coplas mexicanas del siglo XX. La vieja aparece mencionada en 71 estrofas de este corpus.

La oposición entre la vejez y la juventud también está presente, pero es casi siempre un hombre el que habla, como suele suceder en la tradición folklórica mexicana; así en estas coplas, las primeras de las cuales recuerdan en su estructura los poemas paralelísticos de la lírica antigua antes citados (*cf. NC 1770*):

Por estas calles derechas
vi correr un limón;
pa las muchachas, un beso
y a las viejas, un guantón.
(CFM 4-9708)

Las pelonas de quince años
valen perlas y galores,
y pelonas de cuarenta
dos tortillas con frijoles.¹³⁰
(CFM 2-5586)

Mi amor es como el conejo
sentido como el venado;

¹³⁰ Esta copla es equivalente a la (CFM 2-5433) citada más adelante.

no come zacate viejo
ni tampoco muy trillado:
come zacatito verde
de la punta serenado.
(CFM 1-2569)

Pájaro, pájaro, pájaro
de las alas azulejas;
si se mueren las muchachas
¿qué haremos con las viejas?
(CFM 4-9710)

En México, la palabra “vieja” no se refiere necesariamente a la mujer anciana, sino a cualquier mujer (*cf.* CFM 2-3772). Los dos poemas siguientes juegan con esa disemia:

A mi me sobran los pesos
y los medios de carita;
si las viejas me desprecian
las muchachas hasta me gritan.
(CFM 2-3994)

Por el hueco de un carrizo
corre el agua y no la vemos;
¡para qué queremos viejas,
si con muchachas tenemos!
(CFM 2-5519)

En ambos casos, hasta el tercer verso, parece que se está refiriendo a las mujeres en general, y en el último se aclara que se trata de mujeres maduras. Asimismo, podemos encontrar coplas que ubican el valor de la vieja dentro de una jerarquía:

Las muchachas son de oro
las casadas son de plata,
las viudas son de cobre,

las viejas de hoja de lata.
(CFM 2-5433)¹³¹

Voy a hacer una barata
y una gran realización;
las muchachas a tostón,
las viejas a seis centavos
y las suegras de pilón.
(CFM 2-4037a)

La vieja lujuriosa la volvemos a encontrar en esta tradición, sólo que el tono es mucho menos festivo y mucho más obsceno que el que vimos en la antigua lírica hispánica; se recurre más a la alusión sexual directa que al símbolo. Así en estas dos coplas donde se describe el estado en el que quedan los genitales femeninos por tener mucho sexo:

“¿Qué puede ser que no sea?”
dijo una vieja en un rancho:
“aunque me lo dejen ancho,
mi corazón lo desea”.
(CFM 4-9706)

Una vieja muy revieja
se agachaba y se lo veía;
se daba la palmada:
“¡Qué bueno estás todavía!”
(CFM 4-9707)

¹³¹ Una copla casi idéntica (con sólo ligeras variantes debidas más que nada a normas dialectales) se canta actualmente en España (Magis, 1969: 51, núm. 131):

Las *mocitas* son de oro,
las casas, de plata;
las *viudas* son de cobre,
y las viejas, de *hojalata*.

También persiste en esta tradición la vieja enamorada, pero a diferencia de la lírica hispánica de los siglos XV a XVII, donde nunca se menciona, en la tradición folklórica mexicana las viejas aún sueñan con el matrimonio y no solamente con el encuentro amoroso:

También van las viejecitas
que pasan de ochenta y tantos
a pedir que no las dejen
para vestir a los santos.
(CFM 4-9720)

De La Habana han venido
nuevos refranes:
que se casen las viejas
con los tarzanes.
(CFM 4-9713)

De La Habana han venido
nuevos despachos:
que se casen las viejas
con los muchachos.
(CFM 4-9712a)

O en este otro, en el que aparece una típica pareja cómica, basada en el contraste (Bajtín, 1998: 181):

Una vieja lloraba,
pero quedito,
porque decía que amaba (cielito lindo)
y a un jovencito.
No era parejo:
era ratón tiernito (cielito lindo)
pa gato viejo.
(CFM 4-9711)

Existe un rechazo similar al que aparece en la antigua lírica, ya que los muchachos no están dispuestos a formar tal pareja:

De La Habana han llegado
nuevos despachos:
que se casen las viejas
con los muchachos.

Y los muchachos dicen:
“¡Ay, San Antonio,
que se casen las viejas
con el demonio!”

(CFM 4-9712b)

Como vimos en los poemas donde se maldice a la vieja, también posteriormente se le seguía mandando al diablo; pero, en una tonada que se canta en un juego infantil recopilado por Vicente T. Mendoza (1984: 98),¹³² el diablo se defiende:

De México ha venido
un nuevo despacho:
que se casen las viejas
con los muchachos.

Y los muchachos dicen
que son muy capaz
de casarse las viejas
con Barrabás.

Y Barrabás les dice
que no puede ser,
que se casen las viejas
con Lucifer.

Y Lucifer les dice
con mil retobos,
que se vayan las viejas
con mil demonios.

(CFM 4-9714)

¹³² El mismo inicio pero en el que ya no aparece la vieja sino un burro tiene una ronda infantil antologada por Díaz *oig* (1979: 48).

Y es que esta unión tiene implicaciones muy poco agradables, como lo dice esta copla:

Me casé con una vieja,
¡mal haya la chuchería!
Todo el día me regañaba,
toda la noche tosía.
(CFM 4-9715)

Por último, quiero señalar que en la tradición moderna no se ha perdido del todo la relación de la vieja con la satisfacción de las necesidades corporales, pero el lenguaje utilizado y las imágenes, hiperbólicas, son más soeces:

Una vieja se cagaba
detrás de la nopalera,
y las tunitas bailaban
al son de la pedorrera.
(CFM 4-9725)

Una vieja se echó un pedo
y del pedo tiró un burro;
¡ah, qué recabrona vieja!
¡qué fuerza tenía en el culo!
(CFM 4-9726)

Una vieja salió a mear [a *amar* al repetir]
atrás de un palo de papayo;
el sapo se estaba riendo
porque [vido a?] su tocayo.
(CFM 4-9727)

Como se puede ver en la tabla comparativa de ambos corpus del anexo al final de este trabajo, en la gran mayoría de los casos una voz impersonal,

frecuentemente de carácter sentencioso,¹³³ es la que habla de la vieja, en algunos casos se trata de dichos o refranes que giran en torno a la mujer de edad avanzada.

La primera diferencia que se observa es que, como en el caso de los personajes vistos en los otros capítulos de este trabajo, la voz femenina, tan abundante en la lírica antigua, casi desaparece en la tradición moderna y es sustituida por la voz masculina (*cf.* Frenk, *CFM* prólogo tomo 2: xxvii), lo que tiene como consecuencia que casi nunca sea la vieja la que hable de sí misma. Se habla a la vieja y de la vieja más o menos en la misma proporción en ambas tradiciones.

El aumento en el porcentaje de poemas que se clasifican de indeterminados se da, principalmente, por la complejidad estructural que estaba casi ausente en la lírica antigua.

II.3.2. El viejo

La cantidad de poemas que hablan del hombre anciano es mucho menor que los que tienen a la anciana por protagonista: en el *Nuevo corpus*, encontré 15 poemas, y uno más entre las seguidillas y coplas tardías.

Mucho de lo dicho anteriormente sobre la vieja (y la vejez) es extensivo a la figura masculina. Destacaré, entonces, sus particularidades. De la misma manera que la anciana desea a los muchachos, el viejo hace pareja cómica con “la niña”, personaje de la lírica amorosa al que conocemos, pero se observa mayor tolerancia con esta pareja que con la que forman la vieja y el mozo:

¹³³ En general, los cantores modernos recurren a la sentencia como modo de expresión de los temas amorosos (Magis, 1969: 67).

¡Bien quiere el viejo,
ay, madre mía!,
¡bien quiere el viejo a la niña!
(1779)

Mi niña, si os duelen las piernas,
id a cas de los viexos por las iervas.
(1810 *bis*)

El personaje del viejo se relaciona con otros tipos cómicos de la lírica antigua, como son el cornudo y el marido chico, es decir, una de sus características en su impotencia sexual. Así como a la vieja se le tacha de lujuriosa, el viejo tiene más bien fama de impotente:

¡Qué harán los que pudieren,
que los viejos de amores mueren!
(39 B)

Así lo muestra también el único poema encontrado en el apartado de seguidillas y coplas tardías que habla del anciano:

—¿Qué hace un viejo en casarse
con mujer moza?
—Dejar leña encendida
donde hay estopa.
(2621)

Que alude al mismo principio de aquel refrán popular que dice “el hombre es fuego, la mujer estopa, llega el diablo y sopla”:¹³⁴ es decir, la estopa, que son los restos del lino que quedan en el rastrillo al cepillar la tela, es un material

¹³⁴ A pesar de ser un refrán muy conocido, no viene registrado ni por Herón Pérez Martínez ni por Martínez Kleiser. Sólo lo encontré por escrito en la selección de frases célebres y refranes del *Pequeño Larousse Ilustrado 2003*, que dice que “alude a la mutua atracción entre hombres y mujeres” (2003: 1069).

altamente inflamable. En el poema, entonces, podemos entender que lo que hace el viejo es excitar a la muchacha y luego no tener la capacidad de satisfacerla (apagarla). Covarrubias menciona un proverbio que usa las mismas imágenes: “No está bien el fuego cabe las estopas”, y que explica así: “Este proverbio nos advierte escusemos la mucha familiaridad con las mujeres peligrosas” (1995: sv. “estopa”). Otros poemas hablan del matrimonio con el hombre viejo y su principal inconveniente:

Con el viejo te casaste
y después con el rrapaz:
que a la fin tu pago avrás.
(1983 B)

Con el viexo te casaste:
a la puerta no saldrás,
para siempre morirás.
(1983 A)

Este último poema puede interpretarse en sentido literal, pero también, tomando en cuenta la simbología que tiene “la puerta” (Masera, 1995: 309-322), tiene una segunda interpretación en la que se advierte a la muchacha el fin de su vida sexual.

En este caso, la impotencia está asociada principalmente con la decrepitud del anciano:

Mi marido es viexo, ermana:
no puede subir a la kama.
(1721 *ter*)¹³⁵

¹³⁵ Mariana Masera relaciona un poema muy similar con la pareja de ancianos: “Heime de casar cun vello, / heime de fartar de rir; / heille de poñe-la cama / onde non poida subir” (cf. Manuel □ico Vereá, 1989. *Cancionero popular das Terras do Tamarela*. Vigo: Galaxia, p.76, n. 10) (*apud* Masera, 1996: 107).

Viejo malo en la mi cama,
por mi fe, non dormiré.
(1735)

Como sucedía con la anciana, en la antigua lírica se habla de la satisfacción de las necesidades fisiológicas del viejo, es decir, de lo bajo material y corporal. Curiosamente y a diferencia del caso de la vieja, es el mismo personaje el que habla de sí mismo:

Aunke soi viexo y kansado
tres vezezitas bien me las hago.

Kuando me akuesto meo,
a la media noche peo
i a la mañanita kago:
tres vezezitas bien me las hago.
(1897 A)

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.
(1897 B)

La cercanía de la muerte y la enfermedad (y por tanto el dolor) también son características de este personaje, como lo señalan estos dos refranes de estructura paralelística:

Ni sábado sin sol,
ni moça sin amor,
ni viejo sin dolor.

(2002 A)

Ni sábado sin sol,
ni moza sin amor,
ni viexo sin dolor,
ni puta sin arrevol.

(2002 B)

En el *Cancionero folklórico de México*, encontré 38 estrofas que hablan de este personaje, donde el viejo impotente aparece de manera aún más frecuente que en la lírica antigua; incluso es el viejo el que habla en primera persona de su impotencia:

A mis palomas les dije
que ya no las mato yo;
pero lo que más me aflige
es que, aunque quiera yo, ya no:
se me descompuso el rifle,¹³⁶
ya el parque se me acabó.
(CFM 2-5420)

“El amor en la vejez
es puritita tanteada”:
eso dice un japonés
llamado Noqueda Nada.
(CFM 2-5521)

—Mi vida toca a su fin,
pero no me da cuidado:
si en el arpa o el violín
me tocan el “El Aqualulco”,
“La bamba” o el “Zapateado”,
parezco un Paricutín¹³⁷
con la que se halla a mi lado.

¹³⁶ “rifle”, dada su forma, es uno de los muchos eufemismos usados para referirse al pene; evidentemente el “parque” se refiere tanto al líquido seminal como a la potencia sexual.

¹³⁷ Por el volcán Paricutín, que está en Michoacán: de ahí el paralelismo con los últimos dos versos de la siguiente estrofa.

—Yo te aseguro, Germán,
por lo poco que he observado,
que está por demás tu afán
con la que se halla a tu lado,
pues tú serás volcán,
pero un volcán apagado.
(CFM 3-8055)

La mujer del panadero
ya anda pidiendo el divorcio;
se busca uno jovencito,
para meterlo de socio,
porque el marido es viejito
y no le atiende al negocio.
(CFM 2-5670).

La tercera sextilla es parte de una canción llamada “Los Panaderos” que tiene muchas otras coplas eróticas (cf. 2-5388, 2-5669, 2-5394, 2-5377). Esta estrofa es un ejemplo de la identificación del viejo con el personaje del cornudo y en ella se menciona a la adúltera, que en este caso podemos suponer que es la panadera, personaje característicamente sensual y lascivo tanto en la lírica antigua como en la moderna (cf. Masera, 1999).

Pero no todos los viejos son así, los hay que, por el contrario, presumen el vigor de su virilidad. Dice Magis: “La exaltación de las virtudes varoniles, que ha sido y es un importante tema literario, también está presente en la lírica popular” (1969: 180), pero en particular el tema del orgullo del sexo es una de las principales expresiones del machismo típico de este cancionero:

La soberbia del varón que se siente amo y señor en la pugna de los sexos, es otro de los gestos capitales del machismo. Las coplas que expresan este presupuesto abundan en los cancioneros de los tres países que estudiamos. Además de su

frecuencia, llama la atención la riqueza de motivos que ha desarrollado este subtema (Magis, 1969: 202).

Así lo demuestran estas tres coplas, las dos últimas de las cuales, muestran al mismo viejo presumiendo su virilidad, elemento típico del cancionero tradicional mexicano asociado al machismo:

El que llega a los sesenta
y de amar no se arrepiente
es mejor que dos de treinta
y mejor que tres de a veinte.
(CFM 2-4416)

Me llamaste viejo y soy
de lo mero del Bajío;
muy caliente es lo que estoy:
si quieres, me voy al río.
(CFM 2-5292)

Soy viejo, y me atrevería
a regar tu linda huerta;
entonces ya quedaría
mi alma satisfecha.
(CFM 2-5309).

Sin embargo y a pesar de lo que él diga, al viejo se le suele buscar más bien por motivos económicos:

Estaba un coyote viejo
sentado en un hormiguero,
sacándose las hormigas
de las bolsas del dinero.
(CFM 3-6222)

Aunque el matrimonio con el viejo no siempre sea un buen negocio, y las mujeres que se casan por interés, se terminan arrepintiéndose:

No te cases con viejo (chiquitita),
por la moneda:
la moneda se acaba (bien de mi vida),
y el viejo se queda.
Y aquí lo tienes:
Cásate con un joven (bien de mi vida)
y lo mantienes.
(CFM 2-5483b)¹³⁸

Me casé con un viejo
por la moneda;
ya la moneda acaba,
y el viejo queda.
Y esto es tan cierto
como sacarse un ojo
y quedarse tuerto.
(CFM 2-5484)

II.3.3. El viejo y la vieja

Por último, en la actualidad hay una serie de canciones cómicas, presentes tanto en México como en la Península,¹³⁹ donde aparece la pareja de ancianos, mostrando las características estudiadas. Este tópico está ausente en la lírica popular antigua:

Que éste era un viejo y una vieja,
se fueron a los melones
se hallaron las matas secas
y se dieron coscorriones.
(CFM 4-9691)

Una vieja y un viejo
estaban jugando,
y el viejo con miedo,
salió chillando.
(CFM 4-9692)

¹³⁸ Cf. también CFM 2-5483a.

¹³⁹ Masera (1996: 107) cita una copla de Galicia muy parecida a estas, publicada por Manuel Verea:

Una vella mais un vello
caeron os dous num pozo
e díxole sa vella ó vello:
“¡Ai, que baño tan gracioso!”

Una vieja y un viejo
estaban jugando,
y el viejo por viejo,
salió chillando.
(CFM 4-9692 [variante B])

Una vieja y un viejito
paseaban en bicicleta,
y el viejito le decía:
—“Viejita, no seas coqueta”.
(CFM 4-9694)

Una vieja y un viejito
se cayeron en un pozo,
y la viejita decía:
“¡qué viejito más sabroso!”
(CFM 4-9697)

Una vieja y un viejito
estaban cortando manzanas;
y el viejito le decía:
—“Viejita, te tengo ganas”.
(CFM 4-9696)

Una vieja se cayó
en una fosa muy honda;
un viejito la sacó
con la punta de la monda.
(CFM 4-9699)

Una vieja y un viejito
jugaban beisbol a solas,
y la vieja le decía:
“Dame la base por bolas”.
(CFM 4-9698)

Todas ellas estrofas humorísticas en las que un personaje se burla del otro, ya sea ella de él, o al revés. Aunque pertenecen a diferentes canciones, podemos reconocer en todas la misma fórmula y el mismo sentido erótico subyacente que hemos estudiado.

II.3.4. Conclusiones

Los viejos, que en otros contextos representan la experiencia y la sabiduría, en la lírica popular son la contraparte de sus principales protagonistas: la moza y el mozo. Así, son vistos en su aspecto ridículo, cómico, carnavalesco:

Este personaje representa el ciclo final de la vida: la vejez, las enfermedades, la muerte y todo aquello que es temido. Y es justamente en ella, donde el “realismo grotesco”, en términos de Bakhtin, se cumple. La vieja es una de las figuras carnavalescas por excelencia puesto que reúne todas las cualidades grotescas. Este personaje, que representa la parte imperfecta y corpórea y se revela en toda su fealdad, es el que sirve

para dar pie a la risa que sosiega o que redime la crueldad de la existencia cotidiana (Mäser, 1996: 108).

La vejez implica la exclusión del juego amoroso, pero en la visión cómica estos personajes no se resignan al papel que les adjudica la visión oficial y, en el mundo del revés carnavalesco en el que participan, se entregan alegremente al cortejo; pero, como todos los personajes ridículos, son por eso sistemáticamente vapuleados. Juventud y vejez son los polos de la vida sexual y representan el ciclo vital de renovación y muerte, pero también de ascensión y caída: regreso a la tierra.

Tanto en la lírica popular hispánica de los siglos XV a XVII como en el cancionero folclórico moderno, el personaje de la vieja tiene más presencia que el de su contraparte masculina, y esto puede deberse a dos razones principalmente: la primera, la presencia importante de la voz de mujer en la lírica, que también incluye a la anciana; y la segunda, es muy probable que el anciano por estar asociado en el canon clásico a la sabiduría, conservara, al pasar a la poesía burlesca, algo de autoridad.

En general, los cantos en los que aparecen viejas y viejos son más obscenos que los que tratan de los otros personajes que vimos; en mayor medida se hace mención explícita a lo bajo material y corporal y a la satisfacción de sus necesidades. En la tradición moderna, vemos que su presencia aumenta considerablemente y también que el tratamiento es aún más agresivo y más soez que en la lírica antigua: suben de tono.

Si imagináramos unos personajes que reunieran todas las características analizadas, podríamos concluir, entonces, que la vieja es, sobre todo, lujuriosa, pero también desde luego, fea, sucia y alcohólica. Mientras que el viejo es

principalmente impotente, aunque no lo reconozca, más o menos estable económicamente y más bien decrépito.

III. CONCLUSIONES

Así como el pueblo canta, también el pueblo se ríe: de lo que lo domina, de lo que teme, de lo que repudia, pero sobre todo, se ríe de sí mismo a través de personajes emblemáticos que lo representan.

Los personajes analizados, tipos paródicos de los personajes de la antigua lírica de asunto amoroso, se nos muestran como caricaturas de los tipos humanos cuyo comportamiento la sociedad de la época rechazaba o al menos juzgaba impropios. A través de ellos y sus actitudes, se puede ver lo que era censurable en una determinada época. Por el carácter ejemplarizante que tienen los poemas satíricos, no es de extrañar que abunden el tono y la estructura paremiológicos, y que muchos de estos poemas estén relacionados directa o indirectamente con refranes.¹⁴⁰

Los seis personajes analizados comparten el mismo mundo, un mundo alterno donde sus atributos se fusionan. Así, vemos que el cura interviene constantemente en los poemas de adulterio por su —al menos impropia— fama de excelente amante. La monja comparte con la casada su salida de la vida social y con la vieja la pérdida de su vida sexual, pero se acerca a la adúltera cuando contraviene ambas reglas. La adúltera, el personaje más rebelde de la lírica, se burla del mundo cerrado en que la pone la sociedad a través de su marido, rey destronado al que convierte en tipo cómico. Los viejos y las viejas renuevan

¹⁴⁰ Decía Bajtín que, desde el punto de vista gramatical y semántico, las expresiones injuriosas eran consideradas como fórmulas fijas del mismo género que el proverbio (1998: 21).

mediante su deseo, aceptado o no, su rol activo en la vida amorosa, se burlan del tiempo y de la muerte; como los religiosos, anulan la distancia que los separa de los jóvenes amantes.

Es muy interesante observar cómo cambian estos personajes en las seguidillas semipopulares y en la tradición mexicana moderna, donde es más importante el elemento ingenioso o el juego intelectual. Con el tiempo y a medida que cambió tanto la concepción poética como la visión del mundo, estos personajes y su tratamiento han sufrido modificaciones. Particularmente, como se puede ver en las tablas comparativas del Anexo I, podemos señalar diferencias importantes en las dos tradiciones que estudiamos con respecto a cada pareja de personajes.

Ahora que la iglesia ha perdido mucho del poder que ostentaba en los Siglos de Oro, la vía de escape que representaba la burla a los religiosos ha perdido fuerza: la poesía anticlerical ha ido desapareciendo o, por lo menos, se ha convertido en una postura individual; ha salido de la plaza pública para entrar en el espacio privado. Así, escasean las canciones protagonizadas por curas y monjas en el cancionero moderno, siendo tan abundantes en la antigua lírica popular hispánica.

En cuanto a la pareja formada por la adúltera y el cornudo, vimos que su presencia se mantiene, si bien en la tradición moderna ya no es la voz de la adúltera la que se burla del marido, como pasaba en la lírica antigua, en que la adúltera como locutora hablaba en el 38% de los poemas recopilados. Ahora es el amante el que se burla del marido engañado, que sigue siendo el personaje ridículo de antaño. Este importante cambio de visión está relacionado por un lado

con la casi desaparición de la voz femenina, que era una de las principales características de la lírica antigua, y por otro, con que esto está más acorde con la concepción arquetípica del hombre y su supremacía en la tradición mexicana, en la que el personaje principal es el hombre conquistador, borracho, parrandero y jugador, para el que las mujeres son un elemento más de su imagen, como lo son la pistola y el sombrero.

Por último, la presencia de los viejos, que en el cancionero tradicional de los siglos XV a XVII no era tan importante, aumenta considerablemente en el siglo XX, principalmente en su versión femenina, a la que se trata con mucha más agresividad y grosería por parte de los hombres, como lo muestra el aumento de la voz masculina, textual y contextual, que habla de la vieja.

En general, en el paso de la antigua lírica a la moderna, a través de la zona de transición que representan las coplas y seguidillas semipopulares, se observa cierta pérdida de la ambivalencia que había en la primera: el tono es progresivamente más sarcástico y menos festivo. Hay más injuria y menos elogio, hay más maldición y menos bendición, más crisis que renovación. Sin embargo, algunos ecos de la concepción carnavalesca siguen apareciendo, ya que, por muy deformado y empobrecido que sea, “el principio festivo popular carnavalesco es indestructible” (Bajtín, 1998: 37).

Personajes arquetípicos como los analizados están presentes, definidos por las mismas características, en otros géneros que guardan una estrecha relación con la lírica, principalmente el cuento popular y el refranero. Considero que sería interesante, en un trabajo futuro, observar si en estos otros géneros también se da

el mismo cambio de tono en el tratamiento, esta paulatina pérdida de la ambivalencia carnavalesca observada.

IV. BIBLIOGRAFÍA

ALÍN, José María (ed.), 1991. *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia.

ALONSO, Dámaso y José M. BLECUA, 1956. *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*. Madrid: Gredos.

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, 1976. *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

ALTAMIRANO, Magdalena, 199□ “La presencia de la camisa en la antigua lírica popular hispánica”. En *Voces de la Edad Media*. Concepción Company, Aurelio González, Lilian Von Der Walde y Concepción Abellán (eds.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 12□-1□7.

ALVAR, Manuel, 1970. *Antigua poesía española lírica y narrativa*. México: Porrúa.

———, 1971. *Cantos de boda judeo-españoles*. Madrid: Instituto Arias Montano.

ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Iván LISSORGUES (recop.), 1984. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.

BAEHR, Rudolf, 1970. *Manual de versificación española*. Trad. de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos.

BAJTÍN, Mijail, 1975. *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.

———, 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios # 417).

- , 1998. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial.
- BAUDOT, Georges y María Águeda MÉNDEZ, 1997. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*. México: Siglo XXI.
- BENVENISTE, Émile, 1986 [1966]. *Problemas de lingüística general*. Tomo I. México: Siglo XXI.
- BERGSON, Henry, 1999 [190□]. *Introducción a la metafísica. La Risa*. México: Porrúa.
- BERISTAÍN, Helena, 200□ [1985]. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- , 2004. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BLEIBERG, Germán y Julián MARÍAS, 1964 [1949]. *Diccionario de Literatura Española*. Madrid: Revista de Occidente.
- BUBNOVA, Tatiana, 199□. “El debate del clérigo y del caballero. Evolución del tema” en *Voces de la Edad Media*. Concepción Company, Aurelio González, Lilian Von Der Walde y Concepción Abellán (eds). México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 9□-104.
- , 1996. “Estado, Iglesia, Universidad: prostitución y proxenetismo como problema de conciencia en la vida cotidiana y en la expresión literaria” en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*. Lillian von del Walde,

- Concepción Company y Aurelio González (eds). México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México, pp. 415-411.
- CÁNDANO FIERRO, Graciela, 2000. *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la baja Edad Media*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- , 2001. *La harpía y el cornudo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CARO BAROJA, Julio, 1980. *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español*. Madrid: Ediciones Istmo.
- CASTAN, Nicole, 1992. “La criminal” en *Historia de las mujeres de occidente, tomo 3: del Renacimiento a la Edad Moderna*, dir. por Arlette Farge y Natalie Zemon Davis. Madrid: Taurus, pp. 487-501.
- CHEVALIER, Maxime, 1982. *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI - XVII)*. Madrid: EDI-6.
- CORREAS, Gonzalo, 1992 [1627]. *Vocabulario de refranes, frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*. Madrid: Visor
- COTARELO Y MORI, Emilio, 1911. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde mediados del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*. Tomo I, Vol. 2. Madrid: Casa editorial Bailly / Baillièrè.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, 1995 [1611]. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia.

- CURTIUS, Ernst Robert, 1955. *Literatura europea y edad media latina*. T. I, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.
- DÍAZ, Joaquín y Luis DÍAZ VIANA, 198□. *Cancionero del norte de Palencia II*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses / Diputación provincial.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, 1976. *El romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- DÍAZ ROIG, Mercedes y María Teresa MIAJA, 1979. *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. México: El Colegio de México.
- DICCIONARIO PANHISPÁNICO DE DUDAS. 2005. Bogotá: Real Academia Española / Asociación de academias de la lengua Española.
- DÍEZ BORQUE, José María, 1995. "Eros de convento: poesía contra monjas en el Siglo de Oro español" en *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, Luce López-Baralt, y Francisco Márquez Villanueva (eds.). México: El Colegio de México, pp. 71-109.
- DUBY, Georges, 1992 [1982]. *El caballero, la mujer y el cura*. México: Taurus.
- DUBY, Georges y Michelle PERROT (dirs.), 1992. *Historia de las mujeres en Occidente*. Tomos 2 y □ Trad. de Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus.
- Evangelios*. 1925. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FRENK, Margit, (coord.), 197□-1985. *Cancionero folklórico de México*. México: El Colegio de México. 5 Vols.
- , 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia

- , 1984 [1971]. *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México.
- , 1985. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México. (1ª reimpr.)
- , 1989. *Lírica Española de tipo popular*. Cátedra: Madrid. 7ª ed.
- , 200□ *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- , 2006. *Poesía popular hispánica. 44 Estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FRUGONI, Chiara, 1992. “La mujer en las imágenes, la mujer imaginada” en *Historia de las mujeres de occidente, tomo 2: La Edad Media*. Christiane Klapisch-Zuber (dir.). Madrid: Taurus, pp. 419-467.
- GARCÍA GUAL, Carlos, 1997. *Diccionario de mitos*. Barcelona: Planeta.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido, 2001. *Diccionario breve de mexicanismos*. México: Academia Mexicana / Fondo de Cultura Económica.
- HUERTA CALVO, Javier, 1995. *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*. Barcelona: Oro viejo.
- LÓPEZ CRUCES, José Antonio, 2004. Edición, introducción y notas a *La risa en la literatura española. Antología de textos*. Edición digital a partir de la de Alicante, Aguaclara, 199□, pp. 7-□6 (Aljibe). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html> (febrero, 2006).

LORENZO GRADÍN, Pilar, 1990. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

———, 2004. “La *Canción de malcasada* en las tradiciones líricas romances: del contexto al texto”. En *De la Canción de Amor Medieval a las Soleares*, de Pedro M. Piñero Ramírez (ed.). Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, pp. 189-208.

LORENZO VÉLEZ, Antonio, 1997. *Cuentos anticlericales de tradición oral*. Valladolid: Ámbito.

MAGIS, Carlos, 1969. *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México: El Colegio de México.

MARAVALL, José Antonio, 198□ *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.

MARTÍNEZ KLEISER, Luis, 1978. *Refranero general ideológico español*. Madrid: Editorial Hernando.

MASERA, Mariana, 1995. “Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song”. Tesis Doctoral: Queen Mary and Westfield College, Universidad de Londres.

———, 1996. “«Una vieja con un diente / llama a toda la gente»: Análisis diacrónico del personaje de la vieja en el cancionero popular hispánico”. *Revista de Literatura Medieval* VIII. Madrid: Gredos. pp. 105-110

———, 1997. “El simbolismo en la lírica tradicional hispánica: un recurso poético.” en “*Quien hubiese tal ventura*” *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan*

- Deyermund*, Andrew M. Beresford (ed.) Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 87-97.
- , 1999. “«Que non sé filar, ni aspar, ni devanar»: erotismo y trabajo femenino en el Cancionero Hispánico Medieval” en *Discursos y representaciones en la Edad Media* de Concepción Company Company, Aurelio González, Lillian von der Walde Moheno (coords.) México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México, pp. 215-231.
- , 2001. “*Que non dormiré sola, non*” *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- , (coord.), 2002. *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. México: Azul / Universidad Nacional Autónoma de México.
- , 2004. “«Llaman a la puerta / espero yo a mi amor» Tradición y creación en los símbolos del cancionero tradicional hispánico” en *Encomio a Helena*, de Tatiana Bubnova y Luisa Puig (eds). México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 47-58.
- MATTHEWS GRIECO, Sara F, 1992. “El cuerpo, apariencia y sexualidad” en *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 3: Del Renacimiento a la Edad Moderna*. de Arlette Farge y Natalie Zemin Davis (dirs.). Madrid: Taurus, pp. 67-109.
- MENDOZA, Vicente T., 1984. *Lírica infantil de México*. México: Fondo de Cultura Económica (lecturas mexicanas 26).

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1972. *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe.

MENÉNDEZ Y PELAYO, 1945. *Historia de los heterodoxos españoles*. Buenos Aires: EMECE. Tomo IV

MOLINER, María, 1970. *Diccionario de uso del español*. 2 vols. Madrid: Gredos.

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*, año IV, número 2. pp. 271-287.

NAVARRETE, Carlos, 1990. *Documentos para la historia del culto a San Caralampio*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas / Consejo Estatal de Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura / Instituto Chapaneco de Cultura.

PASTOR, Reyna, 1986. “Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista” en *La condición de la mujer en la Edad Media*. Madrid: Universidad complutense, pp. 187-214.

PEDROSA, José Manuel, 1995. *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*. México: Siglo XXI.

———, 1995b. “«Mi marido fue a la mar, chirlos mirlos a buscar»: sentido y pervivencia de un chiste cantado en el Renacimiento y Siglo de Oro”. *Iberoromania* 41, 17-27.

- , 1999. *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*. Guipuzkoa: Senda.
- , 2001. “Los augurios del cuco: versiones hispánicas y paneuropeas”. *Quaderni di semantica* 1 (junio), 9-104.
- , 2002. “El son mexicano de el pampirulo y el tópico literario de los tres estamentos”, en *La otra Nueva España* de Mariana Masera (coord). México, Azul / Universidad Nacional Autónoma de México.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, 2004. *Refranero mexicano*. México: Academia mexicana / Fondo de Cultura Económica.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco, 199 [1627]. *Sueños. La hora de todos. Discurso de todos los diablos*. México: Porrúa.
- RABELAIS, François, 1998. *Gargantúa y Pantagruel*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1976 [1726-1777]. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos.
- RECKERT, Stephen, 2001 [199]. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos.
- REYES, Alfonso, 1989. *La experiencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RIVERA, María Milagros, 1992. “El cuerpo femenino y la «querrela de las Mujeres» (Corona de Aragón, siglo XV)” en *Historia de las mujeres de occidente*,

- tomo 2: *La Edad Media*. Christiane Klapisch-Zuber (dir.). Madrid: Taurus, pp. 59-605.
- RODRÍGUEZ, Pepe, 1995. *La vida sexual del clero*. Barcelona: Ediciones B.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, 1995. "Un caso raro. La vida y desgracias de sor Antonia de San Joseph, monja profesa en Jesús María" en *El monacato femenino en el Imperio Español* de Manuel Ramos Medina (coord.). México: Centro de estudios de Historia de México CONDUMEX, pp. 51-58.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (antol.), 1946. *El epigrama español (del siglo I al XX)*. Madrid: Aguilar.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El Villancico (Estudios sobre lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.
- SCHAUBER, Vera y Hanns Michael SCHINDLER, 2001. *Diccionario ilustrado de los Santos*. Barcelona: Grijalbo.
- SCHOLBERG, Kenneth R., 1971. *Sátira e invectiva en la España Medieval*. Madrid: Gredos.
- SCHULTZ VAN KESSEL, Elisja, 1992. "Vírgenes y Madres entre el cielo y la tierra. Las cristianas en la primera Edad Moderna" en *Historia de las mujeres de occidente, tomo 3: del Renacimiento a la Edad Moderna*, Arlette Farge y Natalie Zemon Davis (dirs.). Madrid: Taurus, pp. 167-209.
- SEGURA GRAÍÑO, Cristina, 1986. "Situación jurídica y realidad social de casadas y viudas en el medievo hispano (Andalucía)" en *La condición de la mujer en la Edad Media*. Madrid: Universidad complutense, pp. 121-133.

STRAUBINGER, Juan, (ed.), 1975. *La Sagrada Biblia. Versión directa de los textos primitivos*. Buenos Aires: Barsa.

TORNER, Eduardo M[artínez], 1966. *Lírica Hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia.

TORRECILLA DEL OLMO, Francisco (ed.), 1997. *Canciones populares de la tradición medieval*. Madrid: Akal.

VASVÁRI, Louise O., 1999. *The heterotextual body of the "Mora morilla"*. London: Papers of Medieval Hispanical Research Seminar, Queen Mary and Westfield College, No. 12.

ZAMORA CALVO, María Jesús, 2005. *Ensueños de razón. El cuento inserto en los tratados de magia (Siglos XVI – XVII)*. Madrid: Iberoamericana.

V. ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

| | |
|---|--------------|
| A buen comer o mal comer (1569 A) | 17 |
| A Cupido han dividido (2389) | 71 |
| A entrambos nos está bien (1827 <i>ter</i> A) | 79 |
| A la niña bonita, chiquita y papigordita (1770 D) | 103 |
| A las dos de la noche (2637) | 50 |
| A las mozas ermosas, gustosas (1770 C) | 102 |
| A las mozas, porque son mozas, (1770 B) | 102 |
| A mi me sobran los pesos (CFM 2-3994) | 113 |
| A mis palomas les dije (CFM 2-5420) | 122 |
| Abaxad, marido, las sienes (1830 <i>ter</i>) | 84 |
| Ábreme, casada (1710) | 81 |
| Agora que soy niña (207) | 55 |
| Ai!, Señor, i tú lo ve (1863 <i>bis</i>) | 52 |
| Al entrar en la iglesia (2368) | 32 |
| Al formar Dios a la mujer (CFM 2-4763a) | 96 <i>n.</i> |
| Al pasar por el puente | 32 <i>n.</i> |
| Al pasar por un convento (CFM 2-5649) | 16 |
| Albrisias os pido, señores (1815 <i>bis</i>) | 74 |
| Allá yrás, doña vieja (1774) | 105 |
| Anda dile a tu marido (CFM 2-5255) | 90 |
| Aora ke soi moza (171) | 100 |
| Aunke soi viexo y kansado (1897 A) | 121 |
| Aunque soy viejo cuitado (1897 B) | 121 |
| Ay!, que me miraba (CFM 2-5098) | 93 |
| Ay, qué trabajos, amigo (CFM 2-5510) | 93 |
| Bendito sea Noé (1600) | 17 |
| Bien quiere el viejo (1779) | 119 |
| Cabras ay en el mal lugar (1825) | 68 |
| Cacareava el abad nuevo (1852) | 30 |
| Carretas ¿por qué rechinan? (CFM 2-5712) | 40 |
| Ciervo le llevan y ciervo le traen (1822) | 68 |
| Cómo canta de mal son (1818) | 71 |
| Cómo lo tuerce y lava (18) | 53 |
| Con el viejo te casaste (1983 B) | 120 |
| Con el viexo te casaste (1983 A) | 120 |
| Con la mujer de hoy día (CFM 2-4764) | 92 |
| Corazón, abre las alas (CFM 2.4784) | 92 |

| | |
|---|--------------|
| Cornudo soys, marido (1829 <i>ter</i>) | 78 |
| Corrido va el abad (1854 A) | 47 |
| Corrido va el abad, / Corrido va (1854 B) | 47 |
| Cucú, cucú, cucucú! (1817 A) | 71 |
| Cucú, cucú, cucucú! (1817 C) | 67 |
| Currúcate, acá, comadre (1706 <i>ter</i>) | 88 |
| D'aquel fraire flaco y cetrino (1834) | 51 |
| De La habana han llegado (CFM 4-9712 <i>b</i>) | 116 |
| De La Habana han venido (CFM 4-9712 <i>a</i>) | 115 |
| De La Habana han venido (CFM 4-9713) | 115 |
| De México ha venido (CFM 4-9714) | 116 |
| De yglesia en yglesia (215 B) | 56 |
| Desde niña me casaron (226) | 74 |
| Desdichada, mal hadada (234 <i>bis</i>) | 74 |
| <i>Deus in adjutorium</i> (1838 B) | 43 |
| Dezía la moça al cura (1859 <i>bis</i>) | 16 |
| Dime paxarito, ke estás en el nido (1618) | 71 |
| Dios me lo guarde mi Diego Moreno (1829 B) | 34 <i>n.</i> |
| Don abad, por akí saldredes (1846) | 47 |
| El abad cayó de la puente (1855 A) | 50 |
| El abad cayó de la puente (1855 B) | 50 |
| El abad ke no tiene hixos (1852) | 30 |
| El abbad y su manceba (1459) | 86 |
| El amor en la vejez (CFM 2-5521) | 122 |
| El kura y el sakristán (1848 B) | 86 |
| El que llega a los sesenta (CFM 2-4416) | 124 |
| Ell abad que a tal or[a] anda (1833) | 87 |
| En Orellana la Viexa (1046) | 102 |
| En San Juan de Dios el prior | 86 <i>n.</i> |
| Érase que se era (1430 H) | 37 |
| Esta noche con la luna (CFM 2-3861) | 90 |
| Está queda, loca (1845) | 39 |
| Esta vieja santularia | 32 |
| Estaba un coyote viejo (CFM 3-6222) | 124 |
| Fraile cucarro (2064) | 52 |
| Fue la viexa al molino (1777) | 105 |
| Fui al mar i vin del mar (1828 A) | 83 |
| Gentil cavallero (1682) | 56 |
| Guíseme caracoles (2624) | 70 |
| Háganle la cama (2369) | 51 |

| | |
|--|-------|
| Hilandera era la aldeana (1193) | 17 |
| Hixa María (1838 A) | 24 n. |
| Indita, ¿qué haremos hora? (CFM 2-3859) | 89 |
| K'avrá sido de mi marido! (1826 A) | 69 |
| Ké dirán de la freila? (1865 B) | 56 |
| Ke se nos va la Paskua, mozas (1567 A) | 100 |
| Kien tiene el huso de alanbre (1836) | 33 |
| Kual vos sois, marido (1831 <i>ter</i>) | 78 |
| Kuando io era moza (1773 <i>bis</i>) | 99 |
| Kuando io era moza (1773) | 109 |
| La buena vieja (1595 <i>bis</i>) | 109 |
| La mujer del panadero (CFM 2-5670) | 123 |
| La mujer que se casa (CFM 2-5560) | 91 |
| La primera la hizo Dios (CFM 2-4763 b) | 96 n. |
| La suerte a los dos nos toca, (CFM 2-4925) | 92 |
| La viexa ke de amores muere (1773 A) | 104 |
| Las blancas y las morenas (2610) | 85 |
| Las casadas se venden (2620) | 73 |
| Las muchachas son de oro (CFM 2-5433) | 113 |
| Las pelonas de quince años (CFM 2-5586) | 112 |
| Las tres morikas de allende (17) | 54 |
| Los que cabras no tienen y cabritos venden (1832) | 69 |
| Los venados son muy listos (CFM 2- 4765) | 91 |
| Madre , la mi madre (2684) | 112 |
| Madre, casadme (206 <i>bis</i>) | 46 |
| Manda pregonar el rey (304) | 73 |
| Mandásteisme saia de grana (1794) | 76 |
| Marido, busca otra rrenta, (1830) | 79 |
| Marieta se fue a los toros (CFM 2-5630) | 91 |
| Me casé con un viejo (CFM 2-5484) | 125 |
| Me casé con una vieja (CFM 4-9715) | 117 |
| Me llamaste viejo y soy (CFM 2-5292) | 124 |
| Mi amor es como el conejo (CFM 1- 2569) | 112 |
| Mi marido es viexo, ermana (1721 <i>ter</i>) | 120 |
| Mi marido fue a la mar (1828 B) | 82 |
| Mi marido y el tuyo (2626) | 69 |
| Mi niña, si os duelen las piernas (1810 <i>bis</i>) | 119 |
| Mi vida toca a su fin (CFM 3-8055) | 123 |
| Miedo m'é de chiromiro (1992) | 83 |
| Mientras el santero va por leña (1701) | 81 |

| | |
|---|-------|
| Mientras que el morico duerme (466) | 80 n. |
| Mongica en religión (215 A) | 56 |
| Mucho quieren las damas (2635) | 34 |
| Nadie no diga (1839) | 38 |
| Ni sábado sin sol (2002 A) | 122 |
| Ni sábado sin sol (2002 B) | 122 |
| Niña, si kieres ventura (1837) | 46 |
| No cogeré flores del valle, (860) | 101 |
| No lo puedo desir desire (1856) | 35 |
| No porque los ves grandotes (CFM 3-6892) | 90 |
| No quiero ser monja, no, (210) | 56 |
| No te cases con viejo (chiquitita) (CFM 2-5483b) | 125 |
| No tengais, marido, a mal (1827 <i>ter</i> B) | 79 |
| Non puedo dexar (1826 <i>bis</i>) | 76 |
| O homem que a mulher não guarda (1816) | 67 |
| Pa cuando se casen, les cuento este cuento (CFM 2-5142) | 90 |
| Pájaro, pájaro, pájaro (CFM 4-9710) | 113 |
| Para nuestro plato (2625) | 69 |
| Pensáis ke os adaman a vos (1774 <i>bis</i>) | 104 |
| Peor que peor (1861 A) | 38 |
| Pínguele, respíngue (1827) | 31 |
| Por el hueco de un carrizo (CFM 2-5519) | 113 |
| Por eso es uno cornudo (1932 <i>bis</i>) | 79 |
| Por estas calles derechas (CFM 4-9708) | 112 |
| Por ti no tengo camisa | 58 |
| Porque duerme sola el agua (166) | 54 |
| Preguntó la vieja (2655 [variante C]) | 111 |
| Quatro merçe[d]arios (2631) | 32 |
| Que de vieja me torno moça (1553) | 101 |
| Que éste era un viejo y una vieja (CFM 4-9691) | 126 |
| Qué hace un viejo en casarse (2621) | 119 |
| Qué harán los que pudieren (39 B) | 119 |
| Qué haze acá, muger mía (1832 <i>ter</i>) | 87 |
| Qué puede ser que no sea? (CFM 4-9706) | 114 |
| Que se nos va la Pascua, moças (1567 B) | 100 |
| Que se nos va la tarde, çagalas (1567 C) | 100 |
| Querer vieja yo (1776) | 105 |
| Quién tuviera el venturón (CFM 4-9898) | 69 |
| Ru, ru, menina, ru ru! (2048) | 109 |
| Salen de Sevilla (2638) | 39 |

| | |
|--|---------------|
| Se dice que el matrimonio (CFM 2- 5003) | 93 |
| Señora yo ya me voy (CFM 2-4914) | 94 |
| Ser vieja y arrebolarse (1772) | 104 |
| Si aveis dicho, marido (1733) | 75 |
| Si de mal de amores (1835) | 33 |
| Si Dios de aquí me levanta (1908 <i>bis</i>) | 107 |
| Si la moça me pide (1770 <i>bis</i>) | 103 |
| Si las viexas son gaiteras (1469 A) | 101 |
| Si no me cassan ogaño (205) | 46 |
| Si sois del abad (1861 B) | 38 |
| Socorred al cuero (1771 A) | 107 |
| Sólo Adán en el mundo, <i>morena</i> (2627) | 96 |
| Soy viejo, y me atrevería (CFM 2-5309) | 124 |
| También van las viejecitas (CFM 4-9720) | 115 |
| Tanta xente de bonete (1833 <i>bis</i>) | 27 |
| Tengo que decir misa | 58 |
| Tienen los ke pobres son (1832) | 68 |
| Toda la calle pa'bajo (CFM 2-5263) | 94 |
| Todos han subido (2632) | 28 |
| Tres eran, tres (1455 <i>ter</i>) | 76 |
| Tres kosas ai konformes en el mundo (2011 <i>bis</i>) | 25 <i>n.</i> |
| Tres kosas ai konformes en el mundo (2011 <i>bis</i>) | 52 |
| Tú eres vino (1567 <i>bis</i>) | 17 |
| Un pajarito voló (CFM 2-5694) | 57 |
| Una ley bien ordenada (1815 <i>ter</i>) | 75 |
| Una monja se empachó (CFM 2-5695) | 42 |
| Una monja y un fraile (CFM 2-5653) | 40 |
| Una nueva le traigo (2647) | 110 |
| Una vella mais un vello | 125 <i>n.</i> |
| Una vieja con un diente (1441) | 108 |
| Una vieja lloraba (CFM 4-9711) | 115 |
| Una vieja muy revieja (CFM 4-9707) | 114 |
| Una vieja salió a mear (CFM 4-9727) | 117 |
| Una vieja se cagaba (CFM 4-9725) | 117 |
| Una vieja se cayó (CFM 4-9699) | 126 |
| Una vieja se echó un pedo (CFM 4-9726) | 117 |
| Una vieja y un viejito (CFM 4-9694) | 126 |
| Una vieja y un viejito (CFM 4-9696) | 126 |
| Una vieja y un viejito (CFM 4-9697) | 126 |
| Una vieja y un viejito (CFM 4-9698) | 126 |

| | |
|--|-----|
| Una vieja y un viejo (<i>CFM</i> 4-9692 [variante B]) | 126 |
| Una vieja y un viejo (<i>CFM</i> 4-9692) | 126 |
| Una viexa se meó (1957) | 110 |
| Una viexa se murió (1956) | 106 |
| Vegezita arrugadita (1451) | 108 |
| Viejo malo en la mi cama (1735) | 121 |
| Voy a hacer una barata (<i>CFM</i> 2-4037) | 114 |
| Y al pasar por su ventana (<i>CFM</i> 2.5097) | 93 |
| Y una monja en un convento (<i>CFM</i> 4-273) | 41 |
| Ya están tocando la queda: (<i>CFM</i> 2-5297) | 89 |
| Yo le pregunté a Cupido (<i>CFM</i> 2-4783 a) | 92 |
| Yo me quería casar con un mocito barbero | 54 |
| Yo soy el gabilancillo (<i>CFM</i> 2-3860) | 89 |

VI. ANEXO I: TABLAS COMPARATIVAS

VI.1. El cura

| Posición del personaje | Poemas (cantidad) | | Voz | | | |
|---|-------------------|------------------|--------------------|------------|------------------|-----------------|
| | NC | CFM | | NC | CFM | |
| Locutor: El personaje habla de sí mismo (primera persona) | 6 6.7% | | Personal masculina | textual | 4 ¹ | |
| | | | | contextual | 2 ² | |
| Alocutario: El discurso se dirige al personaje (segunda persona) | 13 14.6% | | Personal femenina | textual | 6 ³ | |
| | | | | contextual | 1 ⁴ | |
| | | | Personal masculina | textual | | |
| | | | | contextual | | |
| Personal neutra | | 6 ⁵ | | | | |
| Delocutor: se habla del personaje (tercera persona) | 61 68.5% | 12 92.3% | Personal Femenina | textual | 8 ⁶ | |
| | | | | contextual | 2 ⁷ | |
| | | | Personal masculina | textual | 2 ⁸ | 4 ⁹ |
| | | | | contextual | 1 ¹⁰ | 1 ¹¹ |
| | | | Personal neutra | | 14 ¹² | |
| Impersonal | | 34 ¹³ | 7 ¹⁴ | | | |
| Indeterminada | 9 10.1% | 1 7.6% | | | 9 ¹⁵ | 1 ¹⁶ |
| TOTAL | 89 | 13 | | | | |

VI.2. La Monja

| Posición del personaje | Poemas (cantidad) | | Voz | | | |
|---|-------------------|------------|--------------------|-----------------|------------------|-----------------|
| | NC | CFM | | NC | CFM | |
| Locutor: El personaje habla de sí mismo (primera persona) | 12 54.5% | | Personal femenina | textual | 11 ¹⁷ | |
| | | | | contextual | 1 ¹⁸ | |
| Alocutario: El discurso se dirige al personaje (segunda persona) | 1 4.5% | 1 12.5% | Personal femenina | textual | | |
| | | | | contextual | 1 ¹⁹ | |
| | | | Personal masculina | textual | | |
| | | | | contextual | | 1 ²⁰ |
| Personal neutra | | | | | | |
| Delocutor: se habla del personaje (tercera persona) | 5 22.7% | 6 75% | Personal Femenina | textual | | |
| | | | | contextual | | |
| | | | Personal masculina | textual | | 2 ²¹ |
| | | | | contextual | | 1 ²² |
| Personal neutra | | | | | | |
| Impersonal | | | 5 ²³ | 3 ²⁴ | | |
| Indeterminada | 4 18.2% | 1 12.5% | | | 4 ²⁵ | 1 ²⁶ |
| TOTAL | 22 | 8 | | | | |

VI.3. La adúltera y el cornudo

| Posición del personaje | Poemas (cantidad) | | Voz | | | |
|--|-------------------|------------------|--------------------|------------|------------------|------------------|
| | NC | CFM | | | NC | CFM |
| Locutora adúltera: El personaje habla de sí mismo (primera persona) | 34 38.2% | 1 1.2% | Personal femenina | textual | 34 ²⁷ | 1 ²⁸ |
| | | | | contextual | | |
| Locutor cornudo: El personaje habla de sí mismo (primera persona) | 4 4.5% | 9 11% | Personal masculina | textual | 2 ²⁹ | 5 ³⁰ |
| | | | | contextual | 2 ³¹ | 3 ³² |
| Alocutaria adúltera: El discurso se dirige al personaje (segunda persona) | 3 3.4% | 11 13.4% | Personal femenina | textual | | |
| | | | | contextual | | |
| | | | Personal masculina | textual | 2 ³³ | 10 ³⁴ |
| | | | | contextual | | |
| Personal neutra | | 1 ³⁵ | 1 ³⁶ | | | |
| Alocutario cornudo: El discurso se dirige al personaje (segunda persona) | 5 5.6% | 4 4.8% | Personal femenina | textual | | |
| | | | | contextual | | |
| | | | Personal masculina | textual | | 2 ³⁷ |
| | | | | contextual | | 2 ³⁸ |
| Personal neutra | | 5 ³⁹ | | | | |
| Delocutora adúltera: se habla del personaje (tercera persona) | 5 5.6% | 39 47.5% | Personal Femenina | textual | | |
| | | | | contextual | | |
| | | | Personal masculina | textual | | 20 ⁴⁰ |
| | | | | contextual | 2 ⁴¹ | |
| Personal neutra | | | 2 ⁴² | | | |
| Impersonal | | 3 ⁴³ | 17 ⁴⁴ | | | |
| Delocutor cornudo: se habla del personaje (tercera persona) | 17 19% | 11 13.4% | Personal Femenina | textual | | |
| | | | | contextual | | |
| | | | Personal masculina | textual | | 1 ⁴⁵ |
| | | | | contextual | 1 ⁴⁶ | |
| Personal neutra | | 6 ⁴⁷ | 6 ⁴⁸ | | | |
| Impersonal | | 10 ⁴⁹ | 4 ⁵⁰ | | | |
| Indeterminada | 21 23.6 % | 7 8.5% | | | 21 ⁵¹ | 7 ⁵² |
| TOTAL | 89 | 82 | | | | |

VI.4. La vieja

| Posición del personaje | Poemas (cantidad) | | Voz | | | |
|---|-------------------|------------------|--------------------|------------|-----------------|------------------|
| | NC | CFM | | | NC | CFM |
| Locutor: El personaje habla de sí mismo (primera persona) | 9 22.5% | | Personal femenina | textual | 6 ⁵³ | |
| | | | | contextual | 3 ⁵⁴ | |
| Alocutario: El discurso se dirige al personaje (segunda persona) | 2 5% | 7 9.8% | Personal femenina | textual | | |
| | | | | contextual | | |
| | | | Personal masculina | textual | | 2 ⁵⁵ |
| | | | | contextual | | 4 ⁵⁶ |
| Personal neutra | | 2 ⁵⁷ | 1 ⁵⁸ | | | |
| Delocutor: se habla del personaje (tercera persona) | 25 62.5% | 53 74.6% | Personal Femenina | textual | | |
| | | | | contextual | | |
| | | | Personal masculina | textual | 5 ⁵⁹ | 10 ⁶⁰ |
| | | | | contextual | 3 ⁶¹ | 9 ⁶² |
| | | | Personal neutra | | 3 ⁶³ | 8 ⁶⁴ |
| Impersonal | | 14 ⁶⁵ | 26 ⁶⁶ | | | |
| Indeterminada | 4 10% | 11 15.5% | | | 4 ⁶⁷ | 11 ⁶⁸ |
| TOTAL | 40 | 71 | | | | |

VI.5. El viejo

| Posición del personaje | Poemas (cantidad) | | Voz | | | |
|---|-------------------|-----------------|--------------------|------------|-----------------|-----------------|
| | NC | CFM | | | NC | CFM |
| Locutor: El personaje habla de sí mismo (primera persona) | 2 12.5% | 5 13.1% | Personal masculina | textual | 2 ⁶⁹ | 4 ⁷⁰ |
| | | | | contextual | | 1 ⁷¹ |
| Alocutario: El discurso se dirige al personaje (segunda persona) | | 2 5.2% | Personal femenina | textual | | |
| | | | | contextual | | 1 ⁷² |
| | | | Personal masculina | textual | | |
| | | | | contextual | | |
| Personal neutra | | | 1 ⁷³ | | | |
| Delocutor: se habla del personaje (tercera persona) | 12 75% | 23 60.5% | Personal Femenina | textual | 2 ⁷⁴ | 1 ⁷⁵ |
| | | | | contextual | 1 ⁷⁶ | |
| | | | Personal masculina | textual | | 1 ⁷⁷ |
| | | | | contextual | | |
| | | | Personal neutra | | 4 ⁷⁸ | 8 ⁷⁹ |
| Impersonal | | 5 ⁸⁰ | 13 ⁸¹ | | | |
| Indeterminada | 2 12.5% | 8 21% | | | 2 ⁸² | 8 ⁸³ |
| TOTAL | 16 | 38 | | | | |

- ¹ Son los poemas con los números: 49□1565 A□1565 B□1565 D.
² 1458 *bis*□1846 *ter*
³ 1565 C□1828 B□1842□1843□1844□1864.
⁴ 1447 *ter*.
⁵ 727□1846□1846 *bis*, 1860□1861 *bis* A□1861 *bis* B.
⁶ 205□206 *bis*□1827□1839□1840 A□1840 B□1841□2368.
⁷ 1455 *ter*□1853.
⁸ 1832 *ter*□2630.
⁹ *CFM*: 1-2733□2-3109□2-3817□3-8362.
¹⁰ 1012.
¹¹ *CFM* 4-9470.
¹² 1430 D□1837□1840 *bis*, 1856□1859□1861 A□1861 B□1863 *bis*□2060 A□2060 B□2369□2631□2633□
2658.
¹³ 0724□1430 D *bis*□1430 H□1459□1833□1833 *bis*□1834□1834 *bis*□1835□1836□1845□1847□1848 A□1848
B□1849□1850□1851□1852□1852 *bis*□1854 A□1854 B□1855 A□1855 B□1857□1858□1862□1862 *bis*□1863□
1866 *bis*□2011 *bis*□2064□2632□2635□2638.
¹⁴ *CFM* 1-0234□2-5650□2-5651□2-5652□2-5653□2-5712□2-5714.
¹⁵ 1198 D□1537 B (por discrepancia); 1838 A□1838 B (diálogos); 1854 *bis*□1859 *bis*□2634□2636□2637
(mixtas).
¹⁶ *CFM* 2-5649 (mixta).
¹⁷ 207□208□210□212 A□212 B□212 *bis*□213□214□215 A□215 B□1686 A.
¹⁸ 209.
¹⁹ 660.
²⁰ *CFM* 3-9565.
²¹ *CFM* 2-5116a□2-5116b.
²² *CFM* 2-3799.
²³ 18□1065 *bis* A□1865 A□1865 B□1866.
²⁴ *CFM* 2- 5694□2-5695□4-273.
²⁵ 211 (diálogo); 375 B□1682□2125 B (por discrepancia).
²⁶ 2-3795 (mixta).
²⁷ 466□887 C□1454 *ter* A□1454 *ter* B□1455 *ter*, 1690 *bis*□1733□1794□1815 *ter*, 1826 A□1826 B□1826 *bis*□
1827□1827 *bis*□1827 quattuor□1827 *ter* A□1827 *ter* B□1828 B□1828 *bis*□1829 A□1829 B□1829 *bis* A□1829
bis B□1830□1830 *ter*□1831□1831 *bis*□1831 *ter*□2367□2622□2623□2624□2625□2626.
²⁸ *CFM* 2-5297.
²⁹ 1832 *ter*□1932 *bis*.
³⁰ *CFM* 2-3790□2-4765□2-5142□2-5279□3-6159□3-8472.
³¹ 1828 A□1969.
³² *CFM* 2-4961□3-6860□3-6892.
³³ 1706 *ter*□1710.
³⁴ *CFM* 2-3859□2-3860□2-3861□2-3862□2-3863□2-4925□2-4926□2-5255□2-5316□2-5368a.
³⁵ 1701.
³⁶ *CFM* 2-5254: este poema trata de una adúltera cornuda.
³⁷ *CFM* 2-5096□3-6871.
³⁸ *CFM* 3-6872□3-6880.
³⁹ 1823 A□1823 B□1823 C□1824 B□1993.
⁴⁰ *CFM* 1-2504□1-2505□1-2742□2-3752□2-3979□2-4386□2-4783a□2-4783b□2-5470□2-5263□2-5471□2-
5472a□2-5472b□2-5472c□2-5472d□2-5472e□2-5473□2-5509b□2-5509c□3-7455.
⁴¹ 1869 *bis*□2610.
⁴² *CFM* 2-4653□2-5645.
⁴³ 1746□1815 *bis*, 2620.
⁴⁴ *CFM* 2-4763a□2-4763b□2-4764□2-4776□2-4784□2-5507□2-5559□2-5509a□2-5560□2-5561a□2-5561c□
2-5562□2-5563□2-5564□2-5644□2-5661□3-7456.
⁴⁵ *CFM* 2-3974.
⁴⁶ 1818.
⁴⁷ 1822 *bis* A□1822 *bis* B□1823 *bis* A□1824 *bis*□1825□2628.

-
- ⁴⁸ CFM 2-5003□2-5251□2-5432□2-5627□2-5662□3-8054.
- ⁴⁹ 1819□1832□1832 bis□1816□1821□1822□1933□2389□2627□2629.
- ⁵⁰ CFM 2-5528□2-5529□2-5630□4-9898.
- ⁵¹ 1456 ter□1618□1668 A□1668 B□1668 C (diálogos); 1817 A□1817 B (discrepancias); 1817 C□1820□1823 bis C□1823 bis B□1824 A□1824 E□1824 C□1824 D□1829 ter□1830 bis A□1830 bis B 1830 bis C (diálogos); 1992 (discrepancia); 2621(diálogo).
- ⁵² CFM 2-4914 (diálogo); 2-5097□2-5098□2-5474□2-5510 (mixtas); 3-6127□3-6250 (diálogos).
- ⁵³ 171□1553□1567 B□1567 C□1773 bis, 1773 ter.
- ⁵⁴ 860□1209 bis□1908 bis.
- ⁵⁵ CFM 2-4013□2-5311.
- ⁵⁶ CFM 2-4177□2-4220□2-4224□2-5310.
- ⁵⁷ 1771 A□1774 bis.
- ⁵⁸ CFM 2-5223.
- ⁵⁹ 1770 C□1770 D 1770 bis, 1775□1776.
- ⁶⁰ CFM 1-2635□2-3772□2-3994□2-4043□2-5278□2-5518□2-5519□4-9708□4-9710□4-9715.
- ⁶¹ 1736 ter□1770 B□2078 bis.
- ⁶² CFM 1-2569□1-2636□2-3116□2-4037a□2-4037b□2-5280□2-5356□2-5587□4-9716.
- ⁶³ 2048□2684□1777.
- ⁶⁴ CFM 2-5706□4-9700□4-9701 (variante Z)□4-9702□4-9723□4-9742□4-9758□4-9766.
- ⁶⁵ 1046□1441□1451□1469 A□1524 C□1770 A□1771 B□1772□1773 A□1773 B□1778□1956□1957□2655 (Variante C).
- ⁶⁶ CFM 2-5433□2-5486□2-5495□2-5526□2-5586□3-5988□3-7910□3-8306□3-8541□4-9691□4-9699□4-9703□4-9704□4-9711□4-9712a□4-9713□4-9714□4-9717□4-9718□4-9719□4-9720□4-9722□4-9724□4-9725□4-9726□4-9727.
- ⁶⁷ 1567 A□2117□2647□1774.
- ⁶⁸ CFM 2-4225 (diálogo)□3-5916□4-9694□4-9695□4-9697□4-9698□4-9705□4-9706□4-9707□4-9712b□4-9721 (mixtas).
- ⁶⁹ 1897 A□1897 B.
- ⁷⁰ CFM 2-5292□2-5309□3-6881□3-7008.
- ⁷¹ CFM 2-5420.
- ⁷² CFM 4-9709.
- ⁷³ CFM 3-6454.
- ⁷⁴ 1721 ter, 1735.
- ⁷⁵ CFM 2-5484.
- ⁷⁶ 1810 bis.
- ⁷⁷ CFM 3-8207.
- ⁷⁸ 1769□1779□1983 A□1983 B.
- ⁷⁹ CFM 2-4692□2-5478□2-5479□2-5483a□2-5483b□3-8206□4-9139□4-9616.
- ⁸⁰ 39 B□1213 bis□1469 B□2002 A□2002 B.
- ⁸¹ CFM 2-4416□2-5520□2-5670□3-6029□3-6222□3-6257□3-6580□3-7840□3-8118□3-8261□3-8264a□4-9692□4-9692 (variante B).
- ⁸² 1931□2621.
- ⁸³ CFM 2-4622□2-5157□2-5158□2-5159□2-5521□3-8055□4-9116□4-9696.