

ESTRATÉGICAS VISIONES DE LA ERÓTICA MEDIEVAL EN TRES CANCIONEROS DECIMONÓNICOS

J. Ignacio Díez Fernández
Universidad Complutense

RESUMEN

La recuperación de la Edad Media en el s. XIX también valora su literatura erótica, aunque los estudios críticos suelen preferir no verlo. Esta poesía erótica se recoge en distintos cancioneros: la reedición del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, el cancionero homónimo de Lustonó y, ya en el s. XX pero claro heredero del s. XIX, el *Cancionero de amor y de risa*. En ellos la erótica medieval aparece junto a otras vetas poéticas y, en los dos últimos cancioneros, se somete a un evidente proceso de selección. La publicación de los tres cancioneros más que pretender, como se dice, recobrar los «tesoros» medievales, aspira tanto a una compleja venta gracias a diversas estrategias como, al mismo tiempo, a la participación en los choques ideológicos, fundamentalmente con la Iglesia y con los más conservadores.

PALABRAS CLAVE: erotismo, Edad Media, cancionero, selección, filología, ideología.

ABSTRACT

The recovery of the Middle Ages in the 19th century includes the erotic literature, although critics use to prefer not to see it. The erotic poetry is assembled in different *cancioneros*: the reprint of the *Cancionero de obras provocantes a risa*, the homonymous *cancionero* by Lustonó and, already in the 20th century but a clear heir of the past century, the *Cancionero de amor y de risa*. Inside them the medieval erotica appears along with other poetical veins, and in the last two *cancioneros* suffers an obvious selection. The publication of these three *cancioneros* does not try, as they say, to recover the medieval «treasures», but a complex marketing thanks to different strategies, and, at the same time, to take part in ideological confrontations, specially with the Catholic Church and the more conservatives.

KEY WORDS: eroticism, Middle Ages, *cancionero*, selection, philology, ideology.



Yo no puedo decirlo, no soy médico, a Dios gracias
(Pierre Michon, *Señores y siervos*)

1. HISTORIA, CRÍTICA Y EROTISMO

En esos enlaces fáciles que cruzan la historia de la literatura, una de las conexiones más claras es la que une el romanticismo con el pasado medieval. En el minucioso trazado de esa relación suelen estudiarse los temas de la historia de España, la predilección por algunos escenarios, la exaltación de la noche, los motivos legendarios y un largo etcétera en el que no se incluye el erotismo. La parcela erótica, en los estudios literarios y fuera de ellos, ha despertado habitualmente los recelos de los siempre dispuestos guardianes de un objeto de naturaleza tan deletérea como es la moral (casi siempre religiosa), pero también suele despertar las iras o los rechazos de otros guardianes de las más finas esencias, sean estas la identidad patria, la dignidad de la literatura, la seriedad de las instituciones o hasta el prestigio de las editoriales y revistas, por poner sólo algunos ejemplos. Parece que el erotismo corroe y oxida los grandes y férreos monumentos, incluso los de piedra o papel con especial preferencia por los más antiguos, aunque, al mismo tiempo, el erotismo es un componente esencial de ese pasado y como objeto de estudio ha sido cuidadosamente descuidado.

Volver la mirada hacia la Edad Media, ya sea desde la pasión romántica o desde la no menos ardiente pasión positivista¹, supone, pues, un doble proceso de exploración, que aspira a descubrir qué partes del erotismo medieval son recuperables para los intereses decimonónicos y al mismo tiempo permite estudiar los elementos constitutivos de un erotismo moderno o premoderno. En un camino tan ambicioso sí que conviene poner puertas al campo y limitar severamente la esfera de actuación. Está claro que así las consecuencias no serán plenamente extrapolables a toda una centuria, pero, al menos, la mirada curiosamente inquisitiva tendrá un objeto claro que analizar y, si tanto el objeto como el método han sido bien elegidos, es posible que las conclusiones adquieran un valor más general. En todo caso, es imprescindible reducir el ángulo de visión o fijarla², por lo que me centraré en

¹ R. SANMARTÍN BASTIDA, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, Madrid, CSIC, 2002.

² J.L. GUERENA, «La producción erótica española en los siglos XIX y XX», en F. Sevilla y C. Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio de 1998*, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas-Castalia-Fundación Duques de Soria, 2000, II (*Siglo XVIII. Siglo XIX. Siglo XX*), pp. 195-202. Una enumeración de los cancioneros eróticos del s. XIX en P. FERNÁNDEZ, «Censura y práctica de la transgresión: los dominios del eros y la moralidad en la literatura española decimonónica», en J.A. Cerezo, D. Eisenberg y V. Infantes (eds.), *Los territorios literarios de la historia del placer. I Coloquio de erótica hispánica*, Madrid, Huerga & Fierro, 1996, p. 80; véase también J.A. CEREZO, *Literatura erótica en España. Repertorio de obras 1519-1936*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001.

tres cancioneros: uno del siglo XV que se publica en el siglo XVI y se recupera muy oportunamente en el siglo XIX (el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*³); otro del siglo XIX que juega a confundirse con el anterior (el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*⁴); y un tercero que, heredero de la tradición decimonónica, se publica en el siglo XX (el *Cancionero de amor y de risa*⁵).

2. PUBLICAR Y CASTIGAR O EL DICHO COMO HECHO

No suele despertar grandes ansias teóricas entre los estudiosos la aparente tarea previa que acosa a cualquiera que se acerca al erotismo literario, y no es de extrañar. Si, por un lado, el erotismo y la pornografía son el *landmark* por el que todo incauto quiere comenzar, por otro lado la dicotomía se ha vuelto (o ha sido) indomeñable, de modo que los diferentes investigadores, con muy buen criterio, han decidido no ocuparse más de un tema tan engorroso y, como demuestran los diferentes trabajos (aunque esta valoración no se suele explicitar), tan inútil. De hecho, la dicotomía se ha revelado como una tela de araña moral para intentar atrapar a los aguerridos interesados en el erotismo. Cabe cortar tan extraño y pringoso nudo gordiano afirmando que erotismo y pornografía son un todo erótico, que todo es erotismo⁶, lo que no impide que, a la vez, la consideración de lo erótico sea cambiante y deba precisarse en cada época, pues lo que no parece válido es proyectar hacia el pasado las líneas maestras del erotismo contemporáneo (como ha puesto de relieve Martín⁷).

Uno de los elementos del erotismo decimonónico que el presente puede haber barrido es la antigua diferencia entre textos «legales» y ediciones clandestinas, capital a la hora de entender el fenómeno de la transmisión de la literatura erótica

³ *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* [basado en la edición original (Valencia, 1519), con las composiciones suprimidas del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, y las adiciones y «Advertencias» de Luis de Usoz y Río (Londres, 1841-1843)], pról. J.A. Bellón Cazabán; ed. P. Jauralde Pou y J.A. Bellón Cazabán; notas de P. Jauralde Pou, Madrid, Akal, 1974. En adelante, aparecerá citado como el *Cancionero de obras de burlas*.

⁴ *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. E. Lustonó, Madrid, Victoriano Suárez, 1872. Para distinguirlo del anterior me referiré a él como el *Cancionero de burlas*.

⁵ *Cancionero de amor y de risa en que van juntas las más alegres, libres y curiosas poesías eróticas del Parnaso español, muchas jamás impresas hasta ahora y las restantes publicadas en rarísimos libros* [1917], ed. J. López Barbadillo, Madrid, Akal, 1977; ed. J.M. Labrador Ben y A. Sánchez Álvarez-Insúa, Sevilla, Renacimiento, 2007.

⁶ J.I. Díez Fernández, «Asedios al concepto de literatura erótica», en J.I. Díez y A.L. Martín (eds.), *Venus Venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense, 2006, pp. 1-18.

⁷ A.L. MARTÍN, «Góngora y la visualización del cuerpo erótico», en J. Roses Lozano (ed.), *Góngora Hoy*, IX, «Ángel fieramente humano», *Góngora y la mujer* (del 26 al 28 de abril de 2006) Córdoba, Diputación Provincial, 2007, pp. 265-291.



en el siglo XIX⁸. Sin embargo, incluso una división tan neta y tan justificada puede manifestar una enorme proclividad hacia la creación de automatismos, como el que parece nacer casi de inmediato, tan intuitivamente, y que serviría para separar los textos *menos* eróticos (confiados a los parabienes o la simple tolerancia de la censura y, por ello, aptos para su impresión y distribución autorizada) de los textos *más* eróticos (que algunos preferirían bautizar como «pornográficos») y que, con esta lógica, serían los idóneos para las publicaciones clandestinas. Sin embargo, como afirma Guereña⁹, en el caso de las novelas naturalistas sobre prostitución, «si descartamos las ilustraciones claramente pornográficas, el contenido de estos textos no difiere sensiblemente»¹⁰ de los clandestinos. Ello no obsta para que, naturalmente, sea preciso matizar en cada caso las posibles y previsibles diferencias entre una comunicación clandestina y una legal o legalizada. Como se verá, Eduardo Lustonó toma sus precauciones desde la misma cubierta del *Cancionero de burlas* para, tanto con unas ilustraciones de corte histórico como desde el mismo explícito título (que repite el de un ilustre antepasado: véase § 4), advertir a sus lectores de que la recuperación de los textos obedece a un doble interés: conocer la historia y divertirse¹¹. Cabe señalar también que no es casual que un cancionero clandestino como el *Cancionero moderno de obras alegres*¹² atienda en su selección a unos criterios netamente eróticos, mientras que el cancionero impreso legalmente, el *Cancionero de burlas*, opte por una mezcolanza que reciba los parabienes de los censores¹³.

Publicar poesía erótica o textos próximos puede resultar peligroso en el siglo XIX (y, por supuesto, mucho antes): «Dans ce cadre légal, les poursuites judiciaires

⁸ J.L. GUEREÑA, «La producción de impresos eróticos en España en la primera mitad del siglo XIX», en J.M. Desvois (ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*, Burdeos, Pilar, 2005, pp. 31-42. J.L. GUEREÑA, «“Ce pays malheureux”». La production érotique clandestine en Espagne sous la Restauration (1874-1900)», en E. Ramos-Izquierdo y A. Schober (eds.), *L'espace de l'éros. Représentations textuelles et iconiques*, Limoges, Pulim, 2007, pp. 111-134.

⁹ J.L. GUEREÑA, «La prostitución, un tema literario para el naturalismo español», *Excavatio*, 18.1-2 (2003), p. 276.

¹⁰ Sobre ilustraciones véase J.L. GUEREÑA, «“Ce pays malheureux”...», *op. cit.*, p. 121. También hay «láminas pornográficas sueltas como las nueve estampas grabadas en Barcelona hacia 1820 y coloreadas a mano, o ediciones ilustradas del *Arte de putear*: parece que hubo una edición en 1830 «sin ningún pie de imprenta, pero adornada con “finas láminas” y precedida de un *Album de Venus*», J.L. GUEREÑA, «La producción de impresos eróticos...», *op. cit.*, pp. 35 y 39.

¹¹ J.I. DíEZ FERNÁNDEZ, «Clandestinidad y provocación en el bolsillo: el *Cancionero moderno de obras alegres* como enciclopedia erótica de bolsillo», en A.L. Martín y J.I. DíEZ (eds.), *Venus venerada II: literatura erótica y modernidad en España*, Madrid, Universidad Complutense, 2007, pp. 79-92.

¹² *Cancionero moderno de obras alegres*, Londres, H.W. Spirttual, 1875; Madrid, Visor, 1985, ed. fac.; también Barcelona, Alta Fulla, 2000.

¹³ No sorprende, pues, que los *Cuentos y poesías más que picantes* editados por A. Foulché-Delbosc, en 1899, aparezcan sin firma, como es habitual en la producción netamente erótica: «públcalos por primera vez un rebuscador de papeles viejos», J.L. GUEREÑA, «“Ce pays malheureux”...», *op. cit.*, p. 120.

pouvaient de fait s'étendre à des ouvrages non spécifiquement érotiques mais à la thématique considérée alors comme 'osée' et susceptible par conséquent de porter atteinte aux 'bonnes mœurs'»¹⁴. Por eso, la recuperación de los poemas medievales eróticos, así como los del pasado literario español en general, debe respetar, para el editor y el antólogo, unas líneas maestras que no pasan necesariamente por la exhaustividad, ni siquiera por el rigor. Se trataría, más bien de: 1) construir o reconstruir la tradición o tradiciones españolas negadas por la imposición de una ortodoxia monárquico-católica fundamentalmente y que excluye manifestaciones sexuales muy concretas; 2) explorar las posibles raíces de los temas eróticos dominantes en la Restauración, ahondando en los precedentes de la prostitución, por ejemplo; 3) provocar a un público lector que sabe que pesa una posible persecución legal sobre quienes escandalicen o atenten contra la moral pública, las buenas costumbres y otra serie de constructos más o menos imprecisos. El marchamo de lo antiguo es, además, un arma de provocación añadida, pues al publicar textos antiguos se muestra, con las armas más conservadoras, que hay gustos y comportamientos *tradicionales* que sobreviven a pesar de las negaciones y censuras. Por supuesto, lo más importante es que por encima de este entramado pragmático-ideológico está el placer del lector que ve impresos textos imposibles, textos que irritan a los guardianes del orden establecido, textos que cuestionan ese orden, textos que divierten. Pero, seguramente para las autoridades no es menos importante el enorme peso ideológico que suele destilar la publicación erótica, clandestina o no.

Desde la perspectiva actual no conviene despreciar tampoco la paradoja de que en el siglo XIX se tolere la prostitución, por los motivos que se consideren más apropiados¹⁵, y se persiga o se limite la difusión impresa de textos que puedan *hablar* de la prostitución, de lo que pasa entre cliente y prostituta. No se trata sólo de que para los católicos la frecuentación de prostitutas pueda producir una suerte de inquietud como resultado del evidente conflicto —como puede ver cualquier no católico— entre el código de conducta religioso de lo que algunos llamarían los «papistas» y el hecho de participar en este comercio carnal, sino de que, enfrentada

¹⁴ J.L. GUEREÑA, *ibid.*, p. 123.

¹⁵ «Como en la época medieval y moderna, la prostitución se toleró en la época contemporánea como verdadera empresa de profilaxis social, permitiendo conjuntamente salvaguardar la virginidad femenina, 'honor' de toda la familia, luchar contra el onanismo y la homosexualidad masculina, reducir el adulterio y evitar desórdenes sociales», J.L. GUEREÑA, «La prostitución, un tema literario...», *op. cit.*, p. 265. En la Restauración «cuando el burdel legalizado (y por lo tanto la práctica masculina de acudir a ellos) está presente hasta en las más pequeñas localidades», J.L. GUEREÑA, *ibid.*, p. 268. Véanse, también de J.L. GUEREÑA, «El tiempo de la prostitución reglamentada. Madrid (1847-1909)», en M.D. Ramos Palomo y M.T. Vera Balanza (eds.), *El trabajo de las mujeres. Pasado y presente. Actas del Congreso Internacional del Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer*, Málaga, Diputación Provincial, 1996, II, pp. 53-75; «Literatura y prostitución en el siglo XIX. De la novela folletinesca a la literatura clandestina», en R. Fernández y J. Soubeyroux (eds.), *Historia social y literatura. Familia y clases populares en España (siglos XVIII-XIX)*, primer Coloquio Internacional Acción Integrada Francoespañola, Université Jean Monet, Saint-Étienne, septiembre de 2000, Saint-Étienne, Milenio, 2001, I, pp. 157-175; y *La prostitución en la España contemporánea*, Madrid, Marcial Pons, 2003.



a los hechos, la jerarquía católica se vea obligada a considerar veniales algunas prácticas y gravísimas, otras por más que ambas discurren sin más testigos que los dos protagonistas, cliente y prostituta, es decir, por más que, naturalmente, carezcan de la comprobación (y de su correspondiente sanción) que ofrece lo público: los tratos de cliente y prostituta parecen estar más bien en el ámbito de lo privado o, en algunos casos, de lo semipúblico, con lo que el anatema de las relaciones «contra natura» con una prostituta no pasa de una recomendación. Parece pues, a la vista de las limitaciones en la difusión de textos e imágenes por la imprenta, que la cuestión en la que de verdad se trata de ejercer un control firme tiene más que ver con la esfera de lo público/privado que con la de los hechos/las representaciones, pues, si bien los diferentes códigos morales pretenden abolir la distancia de los hechos y las palabras en el terreno sexual (e incluso en los pensamientos, como hace el cristianismo), lo cierto es que el auténtico control de los poderes *públicos*¹⁶ no se ejerce sobre las conciencias, al menos no directamente, sino sobre las *manifestaciones públicas*. Por ese motivo se autoriza la apertura de casas de lenocinio, pero se prohíbe la publicación de determinadas manifestaciones literarias eróticas¹⁷.

Por encima de la división legal que separa los textos impresos, los libros trazan otros vínculos que a mí me interesan más ahora. De los tres cancioneros que estudio, dos carecen de ilustraciones, mientras el tercero, el más moderno en estricto sentido cronológico, hace un uso interesado de un puñado de litografías¹⁸. Son, pues, textos poéticos cuya fuerza queda casi por entero confiada a la palabra. Los tres recuperan poesía antigua, aunque en distinto grado y con distinta penetración en el pasado¹⁹. Los tres buscan desbrozar los ocultos caminos de otras tradiciones hispánicas.

3. LA «PRIMERA ANTOLOGÍA ERÓTICA» DE ESPAÑA

El *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519) es «tal vez la primera antología de erótica que con este exclusivo motivo se publica en España»²⁰. Se trata de una selección de poemas burlescos del *Cancionero general*, que

¹⁶ Una aproximación muy sugerente a los cambios que trajo la Revolución Francesa, plasmados en el Código Penal napoleónico de 1810, sobre la consideración de ciertos delitos y su nuevo fundamento (como «l'outrage public à la pudeur»), así como una extensa discusión sobre los límites de lo privado y lo público en M. IACUB, *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique (XIX^e-XXI^e siècle)*, París, Fayard, 2008.

¹⁷ Aunque hay jueces que distinguen entre la mala y la buena literatura pornográfica: J.L. GUEREÑA, «“Ce pays malhereux”...», *op. cit.*, p. 125.

¹⁸ J.I. DÍEZ FERNÁNDEZ, «Clandestinidad y provocación...», *op. cit.*, pp. 84-85.

¹⁹ En el *Cancionero moderno de obras alegres* los únicos poemas que pueden recordar el medioevo son los cuatro anónimos que cierran el cancionero, aunque sólo la anonimidad es la improbable fuente de la reminiscencia. El cancionero tiene una vocación diferente del *Cancionero de burlas* y del *Cancionero de amor y de risa*. Tampoco hay textos medievales en *Venus retozona* (véase, *infra*, la nota 84).

²⁰ J.A. CEREZO, «El *Cancionero moderno de obras alegres*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 453 (1988), p. 145.

es, al irónico decir de Boscán, «un cancionero que acordó de llamarse general para que todos ellos vivan y descansen con él generalmente»²¹. Toma el título de la novena parte del *Cancionero General*, «Obras de burlas provocantes a risa», que cierra el volumen (pero la selección de 62 poemas de la edición de 1511 sufrirá distintos cambios en las sucesivas). Es, pues, «una recopilación poética del siglo XV, aunque su impresión no se efectuara hasta comienzos del siglo XVI» (con excepción de la *Carajicomedia*²²). No hubo más ediciones durante tres siglos y lo que debiera ser un indicio de su falta de éxito puede interpretarse de una manera diferente, a juzgar por la aceptación de los lectores, en casi todas las épocas, de los textos eróticos: «Como el *Cancionero* no tuvo segunda edición, las copias de la de 1519 deben haber sido leídas hasta que se hicieron tierra o hasta que cayeron en manos de algún censor»²³. No deja de resultar también inicialmente paradójico que el primero de los modernos editores del *Cancionero de obras de burlas* haya sido quien ha podido pasar por el único cuáquero (o el más conspicuo, o un «filocuáquero» o, simplemente, un «simpatizante», según Bellón²⁴) de la historia literaria española, Luis de Usóz y Ríu. Acierta Menéndez Pelayo cuando, como cualquier lector del *Cancionero*, intenta explicar por qué Usóz pudo interesarse, con su estricto sentido moral, en unas composiciones *sucias*: «El intento de Usóz iba a otro blanco que al de reimprimir versos sucios, y aun por eso antepuso a la colección un prólogo en que se esfuerza por atribuir todas las brutalidades e inmundicias del *Cancionero* a poetas frailes»²⁵. Es evidente que no todos los poetas eróticos han sido frailes, pero no siempre se reconoce la riqueza de la contribución de la clerecía a este fértil campo²⁶.

Que la recuperación del clásico *Cancionero de obras de burlas* tiene un propósito militante no tan erótico como cabría esperar es algo que el editor deja claro en las un tanto prolifas «Advertencias» iniciales, con citas apocalípticas de fray Luis de León, de Juan López de Úbeda y de Garcilaso sobre la desvergüenza de sus contemporáneos²⁷. La coartada literaria y cultural aparece al frente de las «Advertencias» de Luis de Usóz, aunque es rechazada de inmediato como una enfermedad, la «libropesía». Sin embargo, lo primero que merece ser explicado es la rareza de un libro curioso e importante de la literatura española:

²¹ J. BOSCÁN, *Obra completa*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, p. 117.

²² *Cancionero de obras de burlas*, ed. P. Jauralde Pou y J.A. Bellón Cazabán, *op. cit.*, p. XXIII (cito siempre por esta edición).

²³ *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. F. Domínguez, Valencia, Albatros Hispánofila, 1978, p. 29.

²⁴ *Cancionero de obras de burlas*, *op. cit.*, pp. XVI y XIX.

²⁵ M. MENÉNDEZ PELAYO, «Un cuáquero español: D. Luis de Usóz y Ríu», en *Historia de los heterodoxos españoles*, 4ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1987, II, p. 902.

²⁶ «Gente de iglesia ha sido mucha de la que nos legó en siglos austeros el caudal amplio de la poesía licenciosa burlesca; tradición es en tierra de Castilla que los curas de aldea no cedan a ningún cristiano en el donaire para decir un chascarrillo verde», *Cancionero de amor y de risa*, ed. J.M. Labrador y A. Sánchez, *op. cit.*, p. 101 (todas las citas proceden de esta edición); J.I. Díez Fernández, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2003, pp. 175-224.

²⁷ *Cancionero de obras de burlas*, *op. cit.*, pp. 9-10.



Este curiosísimo libro, tal vez el más raro ahora y desconocido entre los muchos y raros Cancioneros Antiguos impresos en el siglo XVI, merece, sin disputa, como todos ellos, la atención de los aficionados al estudio de la rica, desconocida y casi inagotable mina de la antigua literatura española²⁸.

La militancia es más importante que esta recuperación cultural, pues lo que de verdad importa es que el *Cancionero* haya sido compuesto «por algún hombre de iglesia», aunque, al finalizar las «Advertencias», Usoz remezcla los argumentos de manera difícil de separar pues a las razones contra los que desconocen la literatura española y se limitan a traducir historias de la literatura compuestas por extranjeros se suman las consideraciones puramente ideológicas contra una nación que carece de libertad²⁹. El perceptivo Menéndez Pelayo no dejó de notarlo en los constantes dardos que nutren las seis páginas que dedicó en sus *Heterodoxos* a Usoz y, además, nos regala una pincelada sobre cómo se pudieron leer, en España y más improbablemente en Gran Bretaña, los textos del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, pues el libro «de tan dudosa buena fe y vilísimo carácter» «llegó a escandalizar al mismo impresor Pickering cuando acertó a enterarse de lo que era»³⁰.

El *Cancionero* es erótico sólo en parte, ya que el motivo principal que preside la selección de los textos es la burla. Por eso su panoplia temática incluye «antisemitismo, misoginia, erotismo y crítica social»³¹, lo que no impide que ilustres críticos hayan recomendado la lectura de estos poemas con la vieja fórmula del elogio *a contrario*, como Rodríguez-Moñino: «no creemos que en el siglo de oro se haya estampado un conjunto tan obsceno como el que integra estos folios»³². El mismo editor, Luis de Usoz, juzga el libro, que considera lleno de «obscenísimas producciones», con extraordinaria dureza:

un libro en el cual lo que menos lastima es el cinismo espantoso y la obscenidad de ideas y palabras que en él rebosan, pues tales son las blasfemias execrables, las aplicaciones increíbles a torpes y nefandos propósitos en él hechas de la Escritura, y aun de las palabras del Redentor, que se disminuyen el horror y la náusea causada por las unas con el espanto que inspiran las otras³³.

También Menéndez Pelayo, en su condescendiente retrato de Luis de Usoz, no ahorra adjetivos para el *Cancionero*: «libro, más que inmoral y licencioso, cínico, grosero, soez, si bien de alguna curiosidad para la historia de la lengua y de las costumbres»³⁴. No es extraño que Usoz diera a la stampa el libro con pie de imprenta falso, pues, a pesar de lo que afirma, no se publicó en Madrid, por Luis

²⁸ *Ibid.*, p. 3.

²⁹ *Ibid.*, pp. 23-24.

³⁰ M. MENÉNDEZ PELAYO, «Un cuáquero español...», *op. cit.*, p. 902.

³¹ *Cancionero de obras de burlas*, ed. F. Domínguez, *op. cit.*, p. 12.

³² *Cancionero de obras de burlas*, *op. cit.*, p. IX.

³³ *Ibid.*, pp. 13 y 3-4.

³⁴ M. MENÉNDEZ PELAYO, «Un cuáquero español...», *op. cit.*, p. 902.

Sánchez, sino en Londres, en casa de Pickering, en 1841-1843: es la situación opuesta del *Cancionero moderno de obras alegres*, que dice haberse impreso en Londres, por un tal H.W. Spirritual, cuando fue impreso en España, quizá en Sevilla o en Madrid³⁵. Está claro que la crítica ha privilegiado la línea erótica del ramillete de temas que se agavillan en el *Cancionero de obras de burlas*, y, desde el siglo XIX, los editores se han sentido tentados por completar la selección añadiendo algunos poemas³⁶, como hizo Usoz y Río con una decena de textos que estaban en la primera edición del *Cancionero General* o con añadidos que no están en él (como las «Lamentaciones de amores hechas por Garci Sánchez de Badajoz», núm. 71; las «Coplas de “Canta, Jorgico, Canta”», núm. 74; las «Coplas fechas por Rodrigo de Reynosa a unas serranas al tono del *baile del villano*: Mal encaramillo millo/ mal encaramillomé», núm. 79; el «Romance de una gentil dama y un rústico pastor: Estase la gentil dama», núm. 80)³⁷.

Seguramente, las dos piezas eróticas más conocidas del *Cancionero de obras de burlas* son el *Pleito del manto* y la *Carajicomedia*, ambas anónimas. El *Pleito del manto*, de autoría incierta, fue publicado por primera vez en la edición de 1514 del *Cancionero General*³⁸, y lo incluyen en sus antologías tanto Lustonó (con él cierra su *Cancionero*) como López Barbadillo (véanse, *infra*, § 4 y 5). La *Carajicomedia* sólo se ha conservado en el ejemplar único del *Cancionero de obras de burlas*, custodiado en la British Library: es «la verdadera joya del *Cancionero* [...] La obra debió ser escrita entre 1506 y 1519 [...] Fray Bugeo Montesino debe ser el nombre ficticio del auténtico autor, sin duda un desenfadado clérigo —conocía bien el latín y los oficios divinos— de considerable cultura para la época»³⁹. La *Carajicomedia*⁴⁰ es una parodia del *Laberinto de Fortuna* que emplea, como recurso fundamental de la comicidad, palabras obscenas, ya en el título, para tratar en clave burlesca el tema de la impotencia o, visto desde otro ángulo, la importancia del falo, uno de los grandes temas de la literatura erótica⁴¹. No sorprende que no haya sido recogida en los cancioneros decimonónicos, tanto por su extensión (lo que ya es un motivo

³⁵ J.A. CEREZO, *Literatura erótica en España*, op. cit., pp. 244-245.

³⁶ También J.M. Labrador y A. Sánchez crean una *addenda* en su edición del *Cancionero de amor y de risa* para añadir un par de poemas (pp. 79-82) y completan la colección original con otros dos textos al final del volumen: «La creación», de Manuel del Palacio, y «Nomenclatura y apología del carajo», de Francisco Acuña de Figueroa.

³⁷ Los números 60-70 se publican en el *Cancionero general*, pero no en su primera edición de 1511. Los poemas 71-81 del *Cancionero de obras de burlas* han sido añadidos por Usoz y Río. Los números 74 y 80 podrían atribuirse también a Rodrigo de Reinoso: *Poesías de germanía*, ed. M.I. Chamorro Fernández, Madrid, Visor, 1988, p. 59; J.M. CABRALES DE ARTEAGA, *La poesía de Rodrigo de Reinoso (Estudio y edición)*, Santander, Diputación Provincial, 1980, p. 184.

³⁸ M. RUBIO ARQUEZ, «El *Pleito del manto*: un caso de parodia en el *Cancionero general*», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, II, pp. 237-250.

³⁹ *Cancionero de obras de burlas*, op. cit., p. 170.

⁴⁰ *Carajicomedia*, ed. Á. Alonso, Archidona (Málaga), Aljibe, 1995.

⁴¹ J.I. Díez Fernández, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, op. cit., pp. 289-324.



suficiente) como por su complejidad. En todo caso, Usoz sí supo apreciarla en lo que valía, con su habitual juicio certero⁴²: «Sigue a esta composición la *C... comedia*, la más notable y rara obra de este libro [...] y hasta cuyo título —si bien propio— escandaliza»⁴³. Menéndez Pelayo también destaca las dos composiciones, con su peculiar estilo: «Valor se necesita para reproducir, siquiera sea sólo como documentos bibliográficos, el *Pleito del manto* y aquella afrentosa *comedia*, cuyo título entero veda estampar el decoro»⁴⁴. Pero lo que de verdad resulta revelador no es que las dos piezas sean eróticas, claro, ni siquiera la desvergüenza que avergüenza al polígrafo santanderino, sino que se trate de dos parodias, una del proceso judicial y su jerga, la otra de un prestigioso poema del siglo XV como queda anotado. En ellas podría pensarse que el erotismo es un elemento derivado, al servicio de la burla de lo que un optimista incurable llamaría el sistema judicial y otro de semejante tipo llamaría una gran obra, aunque sería conveniente, en este esquema tan neto de subordinaciones, determinar qué gobierna a qué. Pero lejos de esencialismos quizá inútiles sí se puede constatar que la longitud de los dos textos, quizá sus fechas y desde luego la parodia son tres ingredientes que relacionan a los dos poemas. Otros poemas, menos valorados, muestran otra cara y algunos aparecerán *recuperados* en los cancioneros decimonónicos.

4. LA ESTRATEGIA DE LA HOMONIMIA

Uno de los puntos de interés del erotismo medieval y prerrenacentista consiste en su libertad, como comenta Juan Goytisolo al referirse a los períodos «de *lengua más suelta*»⁴⁵. Este uso menos estereotipado que el de la literatura dominante baña diferentes géneros medievales, desde las jarchas hispanoárabes y los poemas latinos, pasando por las cantigas de escarnio en gallego portugués y traducciones del francés, hasta los textos tradicionales en castellano como son los romances y los villancicos, aunque las dos perlas del erotismo medieval son, sin duda, el *Libro de Buen Amor* y *La Celestina*. También la poesía de cancionero esconde sentidos eróticos, como se ha venido explorando desde los trabajos de Keith Whinnom. Fray Diego de Valencia, Alfonso Álvarez de Villasandino, Antón de Montoro, Jorge Manrique, Garci Sánchez de Badajoz, Guevara y otros escriben poesía erótica⁴⁶.

⁴² Aunque no siempre es así, como cuando se decanta no sólo por la verosimilitud sino por el carácter documental del poema (*Cancionero de obras de burlas*, *op. cit.*, p. 14) que se extiende con facilidad (y credulidad) a otros textos (*ibid.*, p. 19).

⁴³ *Cancionero de obras de burlas*, *op. cit.*, p. 12. Véase un comentario de un fragmento erótico de la *Carajicomedia* en J.I. DÍEZ FERNÁNDEZ, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, *op. cit.*, pp. 82-84.

⁴⁴ M. MENÉNDEZ PELAYO, «Un cuáquero español...», *op. cit.*, p. 902.

⁴⁵ J. GOYTISOLO, «La caja de sorpresas», en L. López-Baralt y F. Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, México, El Colegio de México, 1995, p. 160.

⁴⁶ J.I. DÍEZ FERNÁNDEZ, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, *op. cit.*, pp. 74-84.

También los autores que se sitúan en el período de transición entre la Edad Media y el Renacimiento cultivan la parcela erótica: Juan del Encina, Bartolomé de Torres Naharro, Rodrigo de Reinosa, etc. ¿Qué parte de la poesía medieval y de transición al Renacimiento recupera el *Cancionero de burlas*?

El *Cancionero* se abre bajo el signo de buen humor que preside el poema introductorio titulado «¡Alto!». El compilador expone sus dificultades, como es tópico de casi cualquier antología, aunque esta parece haber sido particularmente difícil: «Que costó más dolores de cabeza / al recopilador —que fue el demonio— / que las diabluras de este a San Antonio»⁴⁷. Sin embargo, inicialmente, el poema, teñido por los recuerdos de los Siglos de Oro (el período que domina toda la selección⁴⁸) se detiene en trazar los amplios perfiles del posible receptor del libro, en medio de los invasivos juegos sexuales y de una constante presencia de un humor que al final se vuelve cruel:

Caballeros andantes,
doncellitas probadas y busconas,
viudas desconsoladas y estudiantes,
ilustradas fregonas,
gentes de buen humor, sencillas gentes,
tentadas de la risa
y al ajeno dolor indiferentes⁴⁹.

Es evidente que no todos los poemas van a ser eróticos, y así queda anunciado. Otro de los ingredientes que parece tópico en una antología, particularmente de estas características, es la enumeración de las viejas glorias de cuyos textos se nutre el cancionero. Entre los «íclitos varones / que en los siglos pasados / fueron por su talento celebrados» se incluyen varios nombres áureos, aunque la lista comienza con «Juan de Mena, Naharro, / Castillejo, Reinosa»⁵⁰. El *Cancionero de burlas* se abre con la anónima *Visión deleitable* y continúa con textos de Torres Naharro, Perálvez de Ayllón, el Ropero, Lope de Sosa, un tal Rivera, un tal Mendoza, Rodrigo de Reinosa, Mena, y antes de que Castillejo comience los textos plenamente áureos. El plato fuerte de la selección son los Siglos de Oro: incluye diversos textos de o atribuidos a Góngora y Quevedo, entre muchos otros, y no llega al s. XVIII. Del pasado medieval la selección es máxima, pues se evitan los poemas anteriores al siglo XV. Pero la verdadera selección es la que se ha ejercido sobre el *Cancionero de obras de burlas*, reeditado por Usoz y Río, ya que la práctica totalidad de los textos medievales procede de allí, aunque con otro orden. Estos 16 poemas (incluyendo en ellos el fragmento de la *Propalladia*) están divididos muy desigualmente en dos grupos: el

⁴⁷ *Cancionero de burlas*, op. cit., p. VI.

⁴⁸ Sobre el erotismo áureo véase ahora A.L. MARTÍN, *An Erotic Philology of Golden Age Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2008.

⁴⁹ *Cancionero de burlas*, op. cit., p. V.

⁵⁰ *Ibid.*, p. VI.



grueso de ellos, quince, abre la colección (con 26 páginas), mientras uno sirve para cerrarla, en la sección de poesía anónima (con 24 páginas). El primero, la *Visión deleitable*, era, para Usoz, «la única poesía de este volumen [el *Cancionero de obras de burlas*, núm. 58], que, siendo muy lasciva y torpe, no ofende con el cinismo de las expresiones y no es una verdadera ‘espintria’⁵¹, y es la sola cosa también del libro comparable con las obras lascivas de los italianos»⁵², lo que puede explicar que el poema haya sido elegido para el comienzo: es un texto amable, comparado con otros⁵³. El resto de las piezas también está en el *Cancionero de obras de burlas*⁵⁴, excepto la atribuida a Mena, que cierra la selección inicial, y viene distinguida por otra ortografía y por una nota de advertencia. Aunque la limitación de espacio o los mayores intereses en los Siglos de Oro explicarían, en parte, la selección, parece que Lustonó quiere evitar composiciones más gruesas: «Otras del Ropero a dos mujeres, la una puta y la otra beoda» (núm. 36), una de García de Astorga que tiene que ver con judíos y sodomía (núm. 54), «Otra de Diego de San Pedro a una señora a quien rogó que le besase y ella le respondió que no tenía culo» (núm. 16), u otra del Ropero («Canción suya a una mujer que traía grandes caderas y cuando andaba parecía que amblaba», núm. 25), etc. Cierra la colección el entonces anónimo *Sueño de la viuda* (hoy atribuido a fray Melchor de la Serna⁵⁵), y el famoso *Pleito del manto*, de modo que el *Cancionero de burlas* se abre y se cierra con dos poemas medievales anónimos. Es muy acertado disponer de una sección dedicada a los poemas sin autor, tan abundantes en los Siglos de Oro, aunque es menos explicable que las cien páginas de estos poemas anónimos⁵⁶ se cierren con un poema medieval. Es posible que, de nuevo, el prestigio medieval, más el recuerdo del *Cancionero de obras de burlas*, le haya sugerido a Lustonó esta finta circular, este guiño cultista hacia una obra de más interés filológico, al menos aparentemente, que la suya. Parece que, además, a Lustonó le preocupa dotar de agilidad a su antología y prefiere agrupar dos de los poemas más largos al final⁵⁷, invirtiendo su orden cronológico, quizá también porque el *Sueño de la viuda* puede ser percibido como mucho más provocador, frente a una parodia de los procedimientos jurídicos.

Conviene insistir en que el *Cancionero de burlas* de Lustonó se publicó en España, de manera legal, de modo que el compilador puede haberse visto tentado por la esperable mitigación de las aristas más cortantes del erotismo. Ello no impli-

⁵¹ Medallas eróticas del Renacimiento, J.I. DÍEZ FERNÁNDEZ, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, op. cit., p. 69.

⁵² *Cancionero de obras de burlas*, op. cit., p. 12.

⁵³ Parodia de la obra homónima de Alfonso de la Torre, *Cancionero de obras de burlas*, op. cit., p. 166.

⁵⁴ Naharro (núm. 81), Perálvez (núm. 28), el Ropero (núms. 5, 43, 14 y 44), Rivera (núm. 17), Lope de Sosa (núms. 10, 52 y 53), Mendoza (núm. 78) y Reinosa (núms. 79 y 80).

⁵⁵ Sobre la producción erótica del fraile, véase el número monográfico de *Canente*, 5-6 (2003).

⁵⁶ *Cancionero de burlas*, op. cit., pp. 273-374.

⁵⁷ Aunque el poema más extenso, el «Capítulo sobre el amor», de Castillejo (pp. 27-73), le sirve para trazar una sólida frontera entre la Edad Media y los Siglos de Oro.

ca que el *Cancionero de burlas* carezca de interés, pero sí que despliega determinadas estrategias, en la selección, en la disposición de los textos y muy manifiestamente en la cubierta para, por un lado, superar las posibles trabas a la publicación y, por otro, llegar a un público más amplio. El pasado literario es una coartada, que se manifiesta en la estrategia de la homonimia y en los guiños de las ilustraciones; también lo es la declarada mezcla de erotismo y humor.

En el *Cancionero de burlas* algunos textos son más inmediatos, gracias a títulos que el tiempo no ha convertido en arcanos («A una dama que fingiendo descuido enseñó las ligas al doctor»⁵⁸), o a los que exhiben una permanente actualidad por sus posibilidades eróticas («Estando en los baños», «La pulga»⁵⁹), o a los que mantienen un lenguaje accesible en textos breves (como los numerosos sonetos y epigramas de los Siglos de Oro), o simplemente en textos narrativos de hazañas netamente eróticas. Pero otros poemas quizá exigen un esfuerzo mayor:

De Lope de Sosa, a un tío suyo, porque sabía que dormía con una mora y envíale unas botas de camino que el tío le había pedido prestadas.

Estas botas llevaréis,
perdoná que son ruines,
por excusar los botines
moriscos que allá hacéis.
¡Oh, mil años, yo me espanto!
Enmendaos, en malas horas,
que meter armas en moras
es caso de Padre Santo⁶⁰.

Parece que la fuerza erótica del texto descansa en el mito erótico que representan las moras en la cultura cristiana y en un chiste, el del v. 7. Que un tío del autor duerma «con una mora» anuncia la impronta erótica del poema, al utilizar un conocido eufemismo que muestra, al mismo tiempo, que no hay matrimonio. El juego con las botas anticipa, probablemente, el chiste que implica «meter», pues también hay que *meter los pies* en las botas. Lope de Sosa juega con la superioridad de las botas cristianas sobre los «botines moriscos» en un doble plano que conecta con la advertencia de la segunda parte, pues «meter armas en moras» es un error, o necesita el permiso papal si se acepta el sentido de ‘vender, transportar o introducir armamento en tierras de moros’, pero al mismo tiempo, y muy maliciosamente, la copla juzga con una sorna aparentemente negativa que el tío meta *su* arma en una mora, lo que exige una burlesca enmienda. ¿Qué lectores del *Cancionero de burlas* captan el sentido erótico o, más simplemente, humorístico del poema? Los modernos editores del *Cancionero de obras de burlas* no arriesgan ninguna anotación que

⁵⁸ *Cancionero de burlas, op. cit.*, pp. 104-105.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 73-76, 82-89.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.



permita interpretar el texto⁶¹. Quizá en el s. XIX se puede percibir con facilidad la metáfora erótica por la familiaridad del verbo «meter»...

Más obvio aparece el caso de otro poema de Lope de Sosa, aunque su contenido erótico sea inexistente:

De Lope de Sosa, porque tañendo el Ave María
se arrodilló cabe una esclava que hedía a ajos.

En la salsa tanto fina
que a todos nos da gran pena
«Dios te salve, Catalina,
de ajos llena»;
y es tu aire tan corruto
que diré, pues me hirió,
«malaventurado el fruto
que de tu vientre salió»⁶².

El poema pertenece a los que explotan el humor, el que se dirige contra los dogmas religiosos, aquí la célebre Anunciación. La comida es a menudo un componente esencial del erotismo y de la poesía burlesca. La halitosis, además, parece fuente de inspiración para Lope de Sosa, que en el *Cancionero de obras de burlas* también escribe «Otra suya a una mujer que le hedía la boca y sin muchos ruegos acudía»⁶³, aunque aquí el elemento erótico parece capital en el título. El poema reproducido es una broma formada a partir de un conocido y recitado texto, aunque la tolerancia para este tipo de bromas en el s. XV seguramente no es la misma que en el contexto anticlerical y antirreligioso de finales del s. XIX; o, dicho de otro modo: su funcionalidad es otra porque depende de un nuevo contexto.

5. AFILADAS ARMAS DE EDITOR

El *Cancionero de amor y de risa* se abre con una «Nota preliminar» que comienza exhibiendo ciertos pujos eruditos, pues menciona nada menos que a Juan Alfonso de Baena y a la Reina Católica. Se trata de un efectivo guiño que busca, primero, el espaldarazo erudito para la recuperación de los textos (con un par de citas en un castellano medieval), la *captatio* de un público femenino, tal y como había hecho Baena (que dirige su recopilación también a las «dueñas y doncellas de su casa»), y la conjuración general del supuesto peligro que rodea a algunas composiciones poéticas pues son «recreación amable de claras mujeres, como de preladados, infantes, duques, condes adelantados, almirantes... y todos cuantos “lo ver e oyr e

⁶¹ *Cancionero de obras de burlas, op. cit.*, p. 95.

⁶² *Cancionero de burlas, op. cit.*, p. 15.

⁶³ Copiada a continuación de la anterior tanto en el *Cancionero de obras de burlas, op. cit.*, p. 161, como en el *Cancionero de burlas, op. cit.*, p. 15.

leer e entender bien quisieran»⁶⁴. Pero la finta no ha hecho más que iniciar su sutil trazado, que sigue desenvolviéndose por hechos y posibilidades, hermanados para reforzar un argumento final: la poesía que Isabel la Católica pudo leer «no pudieron leerla los hombres doctos y sesudos a quienes es de suponer que iba ofrecida en el siglo XIX la única edición hecha del noble *Cancionero*»⁶⁵. El entronque con las necesidades y polémicas decimonónicas no puede ser más claro, así como su deseo de continuidad pues, como el lector habrá intuido, el *Cancionero de amor y de risa* se propone publicar lo que fue censurado, en concreto en la edición madrileña del *Cancionero de Baena*, de 1851 («en cambio, en la siguiente edición, publicada en 1860 en Leipzig» el poema de Villasandino «está íntegro, probablemente porque apareció fuera de España»⁶⁶). En ese punto es irresistible soltar la perorata contra la restrictiva moral de los pacatos y exaltar la vitalidad literaria española, tal y como hace López Barbadillo⁶⁷, el editor del *Cancionero de amor y de risa*:

Por tal ñoñería y descaecimiento en que paró el espíritu español a través de los tiempos, pasa que, ya en los cartapacios sepultados bajo el polvo de librerías y archivos públicos y privados, ya en rarísimos libros vergonzantes puestos de tapadillo en el rincón que aspaventosamente se llama *infierno*⁶⁸ en muchas bibliotecas, yace un tesoro de arte literario, procaz, desvergonzado, rudo, agrio, pero de un enorme valor documental para la historia de costumbres e ideas en la tierra española, y, sobre todo, de un valor inmenso como venero de alegría sana y fuerte, de risa abierta y franca, de donaire bendito⁶⁹.

La «Nota preliminar» reúne buena parte de los tópicos de la defensa del erotismo, aunque deben examinarse con cuidado cuando es un editor el que los desarrolla, pues, evidentemente, sus razonamientos, por más que acertados, no parten del simple amor a la verdad. Así, estos discursos suelen manejar hilos diversos que van de la defensa de la tradición (de *esta* tradición, que también lo es) a la modernidad de España y a la cultura de los lectores, por ejemplo, y manifiestan una especial complacencia en bordear o repetir los argumentos de los católicos integristas, con un ligero toque personal: «¿Por qué no regodearnos con un cuento lascivo, pero chistoso al par y sin torpe malicia y que no caiga en la rijosidad de la bestial lujuria, torva, descompuesta y hedionda como cualquier baja función carnal?»⁷⁰. No le faltan ni razón ni razones al bueno de López Barbadillo aunque su empleo de un

⁶⁴ *Cancionero de amor y de risa*, op. cit., p. 99.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁷ J. BLAS VEGA, «Un capítulo de la literatura secreta en España: la biblioteca de López Barbadillo y sus amigos», *Estafeta literaria*, 645-646 (1978), pp. 16-21; «La personalidad literaria y editorial de Joaquín López Barbadillo», en *Cancionero de amor y de risa*, op. cit., pp. 11-31.

⁶⁸ Véase ahora M.-F. QUIGNARD y R.-J. SECKEL (dirs.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, París, Bibliothèque Nationale de France, 2007.

⁶⁹ *Cancionero de amor y de risa*, op. cit., p. 100.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 101.





vocabulario que no desdeñaría un Menéndez Pelayo puede resultar sospechoso de socarronería o, mucho más acertadamente, ser socarrón. Ningún lector del *Cancionero de amor y de risa* podrá encontrar en los poemas la «rijosidad de la bestial lujuria», pero si el lector tiene fuertes y profundas convicciones morales (*id est* religiosas, *id est* católicas) es muy probable que no comparta el aserto y que, por supuesto, reaccione infantilmente para sentirse ofendido. No es extraño, pues, que López Barbadillo continúe tejiendo su juego con referencias divertidas en un lenguaje reconocidamente religioso y con alusiones al pasado: «Así, no creyendo ofender al cielo y alegrar un poco la tierra, he formado este libro, que, a la manera antigua, se llama *Cancionero*»⁷¹. El compilador apoya con insistencia las virtudes del orden cronológico con el repaso de los nombres más ilustres, lo que supone una defensa de la tradición, de la otra tradición que es, como se dice de Reinosa, «tan español y tan poco estudiado»⁷², y se limita la presencia del siglo XIX como lo habría hecho un editor de ese siglo, pues «del más cercano ayer» «no he querido escoger, por demasiado próximo, sino contadas muestras»⁷³; por supuesto no deben descartarse también otras razones, como el fundamento del *Cancionero de amor y de risa* en cancioneros previos, precisamente del s. XIX, o el deseo de no volverse demasiado incómodo con la censura, como pudo ocurrir con el *Cancionero moderno de obras alegres*.

Es difícil precisar hasta dónde llegan las ironías y dónde comienza la *naïveté*, por eso, cuando López Barbadillo considera que en el «Romance de una gentil dama y un rústico pastor» se muestra el «numen ingenuo y juvenil»⁷⁴ de Rodrigo de Reinosa, el lector puede sentirse un tanto confuso o algo regocijado. Con independencia de quién sea su autor y con independencia de que el poema también esté en el *Cancionero de burlas* con la misma atribución, lo que me interesa es subrayar el erotismo del conseguido romance y sus calculadas ambigüedades. El comienzo es ya sospechoso desde el mismo título, aunque la técnica es diferente de la que crea la *Carajicomedia*, pues el adjetivo «gentil» es ambiguo y puede referirse tanto a la nobleza de la dama como, mucho más probablemente, a su condición de prostituta, tal y como recuerda Lustonó. Además, que el narrador pondere los pies de la dama es también sospechoso, pues esos pies desnudos son un conocido motivo erótico (presente también en el encuentro del cura y el barbero con Dorotea en la primera parte del *Quijote*):

Estase la gentil dama
paseando en su vergel;
los pies tenía descalzos,
que era maravilla ver⁷⁵.

⁷¹ *Ibid.*, p. 101.

⁷² *Ibid.*, p. 102.

⁷³ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 156.

La reacción del pastor a una dama que le habla «desde lejos» es extraña y parecería investir al «rústico pastor» de una nobleza mucho mayor que la que posee la «gentil dama», aunque finalmente el pastor decide contestar, si bien «con gran saña». La «gentil mujer» no parece percibir ese rechazo y «con una voz amorosa» lanza una oferta inesperada: «Ven acá, tú, el pastorcico, / si quieres tomar placer». El pastor, por más que rústico, parece disponer de una escala de valores firmemente asentada, basada en sus obligaciones familiares y laborales (que luego se identificarán con las propias de la burguesía)⁷⁶, que le permite rechazar sin contemplaciones tan tentadora oferta, especialmente porque, como se encarga de ponderar la «gentil dama» de inmediato, lo que está rechazando es una auténtica belleza:

—Vete con Dios, pastorcico,
non te sabes entender;
hermosuras de mi cuerpo
yo te las hiciera ver:
delgadita en la cintura;
blanca soy como el papel;
la color tengo mezclada,
como rosa en el rosel:
las teticas, agudicas,
qu'el brial quieren hender;
el cuello tengo de garza
y los ojos d'esperver;
pues lo que tengo encubierto,
maravilla es de lo ver...⁷⁷

Una enumeración se opone a la otra, la familia y el trabajo frente a un claro y detalladamente descrito *objeto* de placer sexual. Sin embargo, el «rústico pastor» no se detiene. De ese modo el poema podría cargarse de un sentido moral, ese que con tanta satisfacción los moralistas subrayan bajo las distintas formas en que la tentación es vencida, y puede recordar a los que han sido educados en la tradición cristiana la célebre huida de José ante las tentaciones de la esposa de Putifar⁷⁸. El juego de la ambigüedad está en el origen de una buena parte de la erótica, que o bien guarda una sorpresa final o bien elabora un discurso doble, aparentemente ingenuo y profundamente reflexivo. Es la técnica de López Barbadillo en su «Nota preliminar», aunque el análisis también ha encontrado otros materiales que cimentan

⁷⁶ «Non era tiempo, señora, / que me haya de detener, / que tengo mujer e hijos / y casa de mantener, / e mi ganado en la sierra / que se me iba a perder, / y aquellos que me lo guardan / non tenían qué comer», *ibid.*, pp. 156-157.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁸ Claro que Manuel del Palacio da otro sesgo a la historia: «de Putifar, de cuyo nombre hermoso / puta es sin duda la mujer llamada; / ¿qué importa que José siendo un mocoso / huyera al contemplarla arremangada? / ¡Quién sabe si por causas que no explico / estaría capado el pobre chico!», *Cancionero de amor y de risa, op. cit.*, p. 278.



ese discurso. La fuerza erótica del romance no descansa, como es evidente, en la hipotética descripción de un coito, ni en el éxito de las estrategias de una prostituta, sino en la morosidad con que la «gentil dama» describe su cuerpo y, naturalmente, en la sorpresa de una oferta tan abierta (y tan ambigua). Parece claro que López Barbadillo valora el poema en función del juego que debe presidir todo cancionero erótico, un juego basado en una ironía a veces fácil a veces más sutil, aunque está claro que ninguno de los poemas recogidos en el *Cancionero de amor y de risa* o en otro cancionero erótico puede ser «ingenuo» aunque sí «juvenil».

Los textos medievales del *Cancionero de amor y de risa* se publican precedidos de una ilustración celestinesca que cuenta con un rótulo: «Siglo XV». Al igual que los dos cancioneros anteriores, el compilador prescinde de la producción medieval previa, más que por posible desinterés, por la importancia del *Cancionero de obras de burlas*. De hecho, López Barbadillo utiliza el *Pleito del manto* y añade el controvertido poema de Villasandino⁷⁹ como una abierta declaración de intenciones, mucho más explícita que la «Nota preliminar»:

Señora, flor de madroño,
yo querría sin sospecho
tener mi carajo arrecho
bien metido en vuestro coño:
por ser señor de Logroño
no deseo otro provecho
sinon foder coño estrecho
en estío o en otoño⁸⁰.

Bajo el marbete de «Siglo XVI» recoge varios poemas de o atribuidos a Rodrigo de Reinosa (entre ellos dos que están también en el *Cancionero de obras de burlas*: núms. 80 y 79) y añade un par más que no están en los cancioneros anteriores⁸¹. Quedaría así probada la afirmación de López Barbadillo de que ha buscado poemas en la Biblioteca Nacional, aunque la presunción de que la mayoría de sus textos son novedosos es más discutible. Una cierta desfachatez parece ser una técnica de *marketing* necesaria, pues para vender hay que ser el primero en algo: «por primera vez, a lo que me parece, en obras de tal clase, he ido siguiendo cronológicamente las manifestaciones de este aspecto del parnaso español»⁸², lo que es verdad parcialmente, ya que también Lustonó ha seguido un cierto orden cronológico, impreciso por la inclusión, entre otros factores, de los poemas anónimos, así como

⁷⁹ Al final de la «Nota preliminar» singulariza López Barbadillo los poemas del siglo XV pues su *Cancionero* va «limpio, en cuanto es posible, de osadías de expresión, salvo en el siglo XV, cuyos vocablos rudos nos hacen sonreír como cuando oímos a un abuelete venerable y gruñón echar un ajo», *Cancionero de amor y de risa, op. cit.*, p. 104.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁸¹ Su procedencia no está clara, tal y como indican J.M. Labrador y A. Sánchez en su citada edición, pp. 38-39.

⁸² *Cancionero de amor y de risa, op. cit.*, pp. 101-102.

también se interesa por ese orden el anónimo compilador del *Cancionero moderno de obras alegres*, aunque ninguno de ellos organiza sus poemas tras cuidadosas e ilustradas portadillas dedicadas a cada uno de los siglos que van desde el s. XV hasta el s. XIX.

6. ¿TEMAS DE HOY Y SIEMPRE? LA INSUFICIENCIA DE UN CLICHÉ

Dos de los cancioneros, el *Cancionero de burlas* y el *Cancionero de amor y de risa*, buscan en la Edad Media los orígenes y se organizan de forma cronológica, aunque con destinos distintos, pues Lustonó, quizá para favorecer la publicación legal, no traspasa la frontera del Barroco, y no explora esa *terra cognita* de los siglos XVIII y XIX. Construye así un talud de seguridad que avale las intenciones de recuperar una literatura del pasado, no conectada (al menos no explícitamente) con los intereses del presente. Sin embargo, en la lectura de los textos medievales sí late, o puede hacerlo, la actualidad, como revelan los punzantes comentarios de Luis de Usoz, en este caso al hilo de la *Carajicomedia*: «¿Podría jamás llegar el desenfreno a tanto como en este Cancionero con la libertad de imprenta, libre de esa ahogadora e implacable censura religiosa?»⁸³. Casi medio siglo después de Lustonó, López Barbadillo parte de un esquema similar, aunque el contexto es otro y sus intereses pueden declararse más abiertamente: el *Cancionero de amor y de risa* sí llega hasta el siglo XIX, quizá porque sí cuenta con el precedente del *Cancionero moderno de obras alegres*⁸⁴. Ambos cancioneros, el *Cancionero de burlas* y el *Cancionero de amor y de risa*, ambos legales, comparten el interés «filológico» por la Edad Media y comparten incluso algunos de los poemas, que proceden de la militante y filológica edición de Usoz y Río.

La erótica puede verse como un juego de variaciones en torno a un puñado de temas más o menos eternos⁸⁵. Pero la literatura erótica también se alimenta de la oportunidad, del contexto, de las diferentes sociedades. Por eso la cuestión de los lectores no debe soslayarse. ¿Es la poesía erótica, medieval o no, un arte de minorías? Previsiblemente. De hecho los cancioneros citados aún hoy apelan a un público minoritario, aunque podría pensarse que sólo porque acogen textos antiguos, de

⁸³ *Cancionero de obras de burlas*, op. cit., p. 13.

⁸⁴ Y también, entre otros, de *Venus retozona. Ramillete picaresco de poesías festivas debidas a la juguetona musa de nuestros vates Quevedo, Góngora, Trillo, Polo, Iglesias, etc. etc. recopiladas por Amancio Peratoner. Finalizando con la preciosa sátira de Quevedo «Riesgos del matrimonio» y el «Delirio» de Espronceda (?)*, ed. corr. y notablemente aumentada, Barcelona, La Enciclopédica, 1892. El cancionero no incluye poemas medievales y sí diversos textos catalanes y otros muchos poemas presumiblemente del s. XIX. J.M. Labrador y A. Sánchez indican que hay una edición de 1872 «prácticamente inencontrable», *Cancionero de amor y de risa*, op. cit., p. 95.

⁸⁵ Entre ellos podrían estar las dos clases que recoge F. CANTIZANO PÉREZ: *El erotismo en la poesía de adúlteros y cornudos en el Siglo de Oro*, Madrid, Universidad Complutense, 2007.



difícil lectura. En el siglo XVI el *Cancionero de obras de burlas* es un texto de probable consumo minoritario, en la medida en que es un texto independiente (¿cuántos leyeron sus poemas como parte del *Cancionero general*?). Los modernos editores consideran «una situación muy probable de autores de minorías (todos lo eran) y público minoritario»⁸⁶. También los cancioneros del siglo XIX (y su heredero de comienzos del XX) parecen haberlo sido, legales o no, no sólo por el peligro o el precio sino porque el disfrute *intelectual* (¡sí!) de estos poemas no es tan automático como el término «erotismo» parecería sugerir. Es verdad que las imágenes eróticas (pictóricas o cinematográficas) sí que aseguran la extensión democrática de un consumo inmediato y sin requisitos previos, pero la lectura de textos paródicos (como el *Pleito del manto* o la *Carajicomedia*), o de textos que entablan un divertido diálogo con las costumbres, con la literatura o con la tradición, sí precisa un gusto mínimamente elaborado. Es cierto que algunos poemas también admiten un consumo más inmediato, si la broma es directa o puede desligarse de sus implicaciones culturales, y a veces ocurre. Pero más a menudo el placer de esta lectura exige un lector de cierta cultura: escolares y clérigos en la Edad Media y sus figuras equivalentes o sus herederos (pues aunque resulte paradójico lo son) más o menos legítimos en los siglos XIX y XX⁸⁷.

Se repite que la risa es un elemento constitutivo del erotismo hispánico. A menudo las obras recogidas en los cancioneros citados provocan la risa o lo pretenden, pero la constante apelación a la risa también puede constituir una coartada, una coraza protectora puesto que la risa parece ofrecerse como una manifestación de la inocencia. En realidad, bajo esta perspectiva, la falta de seriedad permitiría una recuperación inocente de un sentido del humor perdido. Más acertada me parece la idea de que si bien la risa corroe o puede hacerlo, también libera y sobre todo la risa aligera los contenidos profundos y peligrosos de algunos mensajes. Es evidente que los poderes públicos de la España católica consideran el erotismo un elemento peligroso de disgregación. No se trata sólo de reírse de la religión («es obvio que mientras mayor es el papel social y político de la religión en una determinada sociedad y época, mayor es también la posibilidad de la referencia jocosa a lo religioso», dice Bellón⁸⁸), sino de reírse de los valores establecidos, dominantes e impuestos: la risa libera por su propia fuerza, pues al despojar de la supuesta seriedad a estos valores pierden su último fundamento o, más propiamente, su credibilidad, su dominio. La risa como coartada ante el censor, como guiño al consumidor, como disfraz y como disfrute.

Los tres cancioneros limitan su alcance, y no sólo por su previsible consumo minoritario, pues la clave historicista, tan patente en el *Cancionero de burlas* y

⁸⁶ *Cancionero de obras de burlas*, op. cit., p. XXIX.

⁸⁷ «En todo caso, lo cierto es que la *Carajicomedia* juega al contraste entre su propia vulgaridad y la solemnidad del texto de Mena [...] Es claro que el poema debió de resultar mucho más atractivo para los lectores cultos de la época, bien familiarizados con el *Laberinto*, y habituados a respetar su talento poético», *Carajicomedia*, ed. A. Alonso, op. cit., pp. 30-31.

⁸⁸ *Cancionero de obras de burlas*, op. cit., p. XXVI.

en el *Cancionero de amor y de risa*, evita abordar temas muy presentes en el siglo XIX como la extensión de las enfermedades venéreas o como el aprecio del preservativo (aunque no entre los médicos⁸⁹). Cada uno de los cancioneros supone (como la primera novela de López Bago, *Los Amores*, de 1876⁹⁰) una «provocación calculada» de alcance y efectos distintos.



⁸⁹ J.L. GUEREÑA, «Elementos para una historia del preservativo...», *op. cit.*

⁹⁰ J.L. GUEREÑA, «La prostitución, un tema literario...», *op. cit.*, p. 263.

