

Revista de Literaturas Populares



Revista de Literaturas Populares

AÑO IV NÚMERO 2 JULIO-DICIEMBRE DE 2004

dirección

margit frenk

comité de redacción

araceli campos moreno / elizabeth corral peña /
santiago cortés hernández / enrique flores /
raúl eduardo gonzález / mariana masera /
maría teresa miaja / nieves rodríguez valle /
rosa virginia sánchez

comité editorial

magdalena altamirano / martha bremauntz /
maría cruz garcía de enterría / antonio garcía de
león / aurelio gonzález / pablo gonzález casanova /
carlos monsváis / beatriz mariscal / edith negrín /
josé manuel pedrosa / herón perez martínez /
ricardo perez montfort / augustin redondo

cuidado de la edición

comité de redacción

diseño original / diseño de portada

mauricio lópez valdés / gabriela carrillo

tipografía

elizabeth díaz salaberría

imagen de la cubierta

sebastiana del castillo. grabado de un pliego de
cordel

publicación semestral

CANJES, CORRESPONDENCIA:

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO, D. F.

distribución

SIGLO XXI EDITORES AV. CERRO DEL AGUA 248,

04310, MÉXICO D. F.

issn 1665-6431

E-MAIL: litpop@correo.unam.mx

impreso y hecho en México

PÁGINA WEB: www.filos.unam.mx/PUBLICACIONES,

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- Benito Castro y El Rey de los Campos.*
Dos bandoleros cubanos en el cordel catalán del XIX
(CÉLINE GILARD, JACQUES GILARD)..... 213-231
- Muerte de un obispo. Dos folhetos brasileños de cordel*
(ENRIQUE FLORES, RICHARD MARIN) 232-268

ESTUDIOS

- “Como era mentira / podía ser verdad”.*
Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII:
huellas de la cultura carnavalesca
(VERÓNICA GABRIELA NAVA)..... 271-287
- Lo culto y lo popular en un mulato guatemalteco del siglo XVII*
(ARACELI CAMPOS MORENO) 288-306
- Dos bandoleros cubanos en el cordel catalán del XIX.*
Evolución de un género popular
(CÉLINE GILARD, JACQUES GILARD)..... 307-327
- Para uma teoria da adivinha tradicional portuguesa*
(CARLOS NOGUEIRA) 328-339

RESEÑAS

- Eva Silvia Capelli y Josefa Zamudio de Predan, comp.
Lírica tradicional europea
 (MARTHA BREMAUNTZ) 343-348
- José Manuel Pedrosa, comp. *El libro de las sirenas*
 (ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ) 349-356
- Maximiano Trapero, comp. *El romancero de La Gomera*
y el romancero general a comienzos del tercer milenio
 (SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ) 356-364
- Jorge Uría, comp. *La cultura popular*
en la España contemporánea. Doce estudios
 (JEAN-FRANÇOIS BOTREL) 364-368
- Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel
 y Carmen Márquez Montes, comp. *Actas del VI Encuentro-*
festival iberoamericano de la décima y el verso improvisado
 (MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA) 368-372
- Virgilio López Lemus. *La décima constante.*
Las tradiciones oral y escrita
 (MAXIMIANO TRAPERO) 373-376
- Harinirinjahana Rabarijaona y José Manuel Pedrosa, ed.
La selva de los Hainteny. Poesía tradicional de Madagascar
 (MARIANA MASERA) 376-383

“Como era mentira / podía ser verdad”.
Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII:
huellas de la cultura carnavalesca

VERÓNICA GABRIELA NAVA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

No soy renca, ni soy coja,
ni tengo nada de manca;
los cabellos, como lirios,
que, en pie, por el suelo arrastran;
y aunque es mi boca aguileña
y la nariz algo chata,
ser mis dientes de topacios
mi belleza el cielo ensalza.

Quijote, II, 44

En la lírica popular de los siglos XV a XVII se pueden observar distintos tipos de composiciones, tanto en el aspecto estilístico como en el temático. Estas diversas canciones “revelan un mundo imaginativo muy peculiar [...] y dejan entrever ciertas formas de sensibilidad, ciertas maneras especiales de sentir el mundo, que no pueden ser sino las de la cultura popular a la que pertenecieron” (Frenk, 1994: 41). Entre la poesía popular y la vida del pueblo es difícil establecer una relación directa, pero es innegable que existe una interrelación entre ambas (Frenk, 1994: 42). Estas cancioncillas permiten observar diversos aspectos de la cultura popular; por ejemplo, puede reflejarse tanto el quehacer cotidiano como la vida festiva. En este sentido, es difícil imaginar que la cultura carnavalesca, elemento intrínseco de lo popular, no haya influido en la creación de la lírica.

La voz del Carnaval en la lírica popular

La cultura carnavalesca no es una expresión arbitraria, sino el principal medio de la cultura popular para manifestarse acerca del sistema social; expresión que no solamente presenta, sino que critica y renueva los principios de la sociedad. Lo carnavalesco es reconocido como una percepción del mundo y de la vida humana alterna a la propuesta por el mundo oficial. El Carnaval se distingue por sus características de espacialidad, temporalidad e intenciones. Las manifestaciones de lo carnavalesco son actos apoyados principalmente en los conceptos de liberación, transformación, nivelación, renovación y replanteamiento del sistema.¹

El Carnaval se distingue por exponer un juicio crítico encubierto por un tono irrisorio; la voz carnavalesca ríe, juega y celebra al mismo tiempo que quebranta y critica al sistema. La cultura carnavalesca representa la expresión del mundo oficial a través de una segunda voz, que no es la de la autoridad; corresponde a la de la sociedad, no como institución, sino como colectividad. La identificación grupal da lugar a un lenguaje específico: familiar, directo y franco. De esta manera, el Carnaval posee sus propias formas de expresión verbal —el insulto, la grosería, el chiste, etcétera:

Juguetona, burlesca, soez o trágica, la musa popular de la Edad Media española se complacía a menudo en dar la espalda a las leyes y normas que pretendían imponer los grupos dominantes de la sociedad. Contraviniendo, en sus cantares, esos preceptos, el pueblo campesino reivindicaba su propia identidad y la relativa autonomía de su cultura y se creaba un espacio suyo, diverso, en medio de la miseria material: un espacio de liberación y de alegría, donde la vida podía adquirir un sentido (Frenk, 1994: 60).

¹ El análisis de la cultura carnavalesca más allá del ámbito meramente festivo y su explicación como un fenómeno de la expresión social fue el trabajo de Mijaíl Bajtín. Dentro del contexto medieval y renacentista el teórico soviético define las manifestaciones de lo carnavalesco. Al respecto véase su trabajo acerca de la cultura popular en el contexto de Rabelais.

La visión carnavalesca le otorga un nuevo sentido al mundo; revela que, debido a sus irregularidades sociales, el mundo cotidiano es el que está al revés. Por ello es que en el Carnaval todas las estructuras y normas del sistema se invierten y subvierten. La lógica que impera, entonces, es la del absurdo y del mundo al revés. Por eso en la concepción carnavalesca cobra relevancia la tontería:

La tontería es profundamente ambivalente: tiene un lado negativo: rebajamiento y aniquilación [...], y un lado positivo: renovación y verdad. La tontería es el reverso de la sabiduría, el reverso de la verdad. Es el reverso y lo bajo de la verdad oficial dominante; se manifiesta ante todo en una incompreensión de las leyes y convenciones del mundo oficial y en su inobservancia. *La tontería es la sabiduría licenciosa de la fiesta, liberada de todas las reglas y coacciones del mundo oficial*, y también de sus preocupaciones y de su seriedad (Bajtín, 1998: 233-234).

La tontería puede, en ocasiones, convertirse en una poesía irracional o de lo absurdo. Algunas de estas manifestaciones, no exclusivas del ámbito carnavalesco, son el *disparate*, la *perogrullada* y el *perqué*.²

Disparates y absurdos en la lírica popular

“En España, la poesía sin sentido se conoció con el nombre de *disparate*, denominación que abarca distintas variedades” (Periñán, 1979: 13). Estas composiciones se caracterizan, principalmente, por ser poemas burlescos y jocosos cuyo contenido, irracional, se construye por el absurdo semántico parcial o total. Los *disparates* carecen de sentimientos, no expresan estados anímicos; su rasgo distintivo es el tono festivo y lúdico. Una distinción secundaria del *disparate* sería la variación rítmico-métrica que adopta y que parece reflejar que este género “lleva inherente en su esencia la repulsa de toda pasiva repetición de un modelo fijo”

² Blanca Periñán analiza al *disparate*, la *perogrullada* y el *perqué* como composiciones definidas. Al respecto véase su texto *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*.

(Periñán, 1979: 31). A pesar de su heterogeneidad hay un procedimiento literario que caracteriza a estas composiciones: la variación de versos, rimas y sentidos finales. Sin embargo, la variación estructural y semántica del *disparate* está condicionada por una sintaxis, una morfología y un léxico que permiten que el texto sea comprensible.³ El *disparate* puede comprenderse, entonces, como un desorden poético, en diversos grados, tanto en el nivel estilístico como en el temático.

La subversión genérica que representa el *disparate* le permite apropiarse de versos, estrofas o canciones completas con la intención de modificarlos para fines humorísticos. La reformulación paródica de una canción adquiriría un nuevo significado a partir del grado de la alteración del modelo:

El pueblo artífice, transmisor y transformador de estas canciones conoce la técnica del montaje y del desmontaje de sus formas y significados y consciente y artísticamente la gramática y la “antigramática” —ambas igualmente “estéticas”— de la expresión tradicional. El pueblo es capaz de reformular irónica y paródicamente estos poemas dentro de un abanico de gradaciones que pueden llegar a operar con el sinsentido como elemento poético y comunicativo, puesto que ninguna de nuestras canciones deja de transmitir un mensaje irónico que sus cantores y oyentes son capaces de emitir y percibir para los fines —humorísticos y festivos— para los que fueron concebidos (Pedrosa, 1996b: 50-51).

Modelo ortodoxo, modelo heterodoxo: el *disparate*

Las posibilidades de variación son múltiples; la combinación de elementos alterados dependía del ingenio popular. José Manuel Pedrosa aduce, como ejemplos de esta distorsión de rimas y sentidos, las siguientes canciones, en las que observa un modelo coherente y una versión disparatada (Pedrosa, 1996b: 44):

³ Periñán comenta que el *disparate* español, a diferencia del italiano o el francés, no es un absurdo absoluto, no son meramente “palabras en libertad” (1979: 40).

<p>Tienes una carita buena y rebuena; como hueles a pobre, no hay quien te quiera.</p> <p>(NC 2599)⁴</p>	<p>Tienes una carita mala, y remala; como pides dinero, me da calambre.</p> <p>(NC 2657)</p>
---	--

Ambos ejemplos comparten el primer verso, pero en la versión disparatada el segundo verso, paralelo al modelo original, invierte el valor de los términos (*buena / mala* y *rebuena / remala*), lo que provoca un cambio de sentido: de serio a cómico. El tercer verso mantiene en ambos ejemplos la misma idea de pobreza como atributo del personaje (“como hueles a pobre” / “como pides dinero”), pero nuevamente el efecto paródico se subraya en el verso par. En el verso cuarto, el sentido es totalmente disímil. Sin embargo, la comicidad del segundo cantar no es casual. El juego de lo absurdo consiste en que el público conoce la versión original; el efecto cómico se apoya en la “transgresión” de sentido que se hace al modificar los versos.

La función lúdica de estos versos disparatados se advierte desde el contexto festivo en las fuentes en las que están incluidos; José Manuel Pedrosa observa que en *El galán de Mariblanca* se pueden localizar varias muestras de este tipo de textos disparatados (Pedrosa, 1996b: 44);⁵ ejemplo de ello es la versión disparatada de “Tienes una carita...”, que figura en el siguiente contexto: “En el baile cantaré / unas ciertas seguidillas / que el otro día escoché / al hijo del sacristán” (NC 2657, Contextos).

Pero no es necesario reformular todas las estrofas de un cantarcillo para obtener una versión paródica o disparatada; esto puede observarse en el siguiente ejemplo que presenta otro tipo de variación, a saber, la adopción sólo del verso inicial:

⁴ Los textos citados figuran en el *Nuevo corpus de la lírica popular (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk, al cual remiten los números precedidos de NC.

⁵ Otras rimas recopiladas en el *Nuevo corpus* presentes en *El galán de Mariblanca* dentro del mismo contexto de baile son: “A orillitas del río / me siento y lloro / que he perdido las llaves / de la bodega”, “Echadita de pechos / en la ventana, / se comió las sardinas / la gata negra” (NC 1964 bis, 1951 bis).

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

(NC 645)

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

(NC 1953)

Las dos coplas comparten el primer verso. Este recurso transfiere el motivo del modelo amoroso original al disparatado, lo que se reafirma con el segundo verso del modelo paródico. Los versos pertenecientes a una tradición amorosa son subvertidos en el último verso de la segunda coplita. El beso, acto anhelado por el enamorado, es degradado por la inserción de un elemento del mundo de lo material, una alusión directa a lo bajo corporal.⁶ El beso es doblemente transgresor; el “beso de amor”, que debe ser dado en la boca, es sustituido, pero no es cualquier sustitución, es la aparición del mundo de lo bajo y lo corporal: “el oxo del trasé”. En este sentido, vale la pena mencionar que, dentro de la concepción carnavalesca, la boca funciona, excepcionalmente, como símbolo degradado de lo alto, ya que queda al mismo nivel de significado que el trasero.⁷ La misma lógica carnavalesca es subvertida.

Un caso similar de adopción de un solo verso es:

Soñaba yo que tenía
alegre mi corazón,
mas a la fe, madre mía,
que los sueños sueños son.

(NC 875)

Un perro caió en el poço,
otro perro tira d'él,
sólo por dar a entender
que los sueños sueños son.

(NC 1953 *ter*)

⁶ Desde el punto de vista de Bajtín las imágenes de lo material y lo corporal cobran un sentido ambivalente que les permite renovar o degradar al mundo (1998: 24).

⁷ Las partes del cuerpo que se identifican con el mundo de lo bajo son la boca abierta, los órganos genitales, los senos, las barrigas y la nariz; estos representan los orificios, protuberancias y ramificaciones con los que el cuerpo se abre al mundo exterior o penetra en él (Bajtín, 1998: 30).

Las dos coplas hablan de cosas totalmente diferentes; la relación entre ellas sólo recae en el último verso. El segundo ejemplo refiere una historia dentro de la lógica del mundo al revés donde los personajes son animales que actúan como personas. Del mismo modo que la degradación del beso, la mención del verso de los sueños, en el contexto de la animalidad, refuerza la idea del absurdo, despojando al verso de su sentido original. La efectividad de este disparate se apoya, por un lado, en la ruptura de la sucesión lógica y, por el otro, en el hecho de que la gente reconocía la copla original (Pedrosa, 1996b: 53-54).

Una variante de la versión disparatada, en la que se ha perdido el verso parodiado, pero que mantiene y extiende el tema de lo absurdo es:

Un gato cayó en un pozo,
y otro gato lo sacó,
y otro gato le estaba llorando,
primo hermano del que cayó.⁸

(NC 1953 bis)

Podría decirse, pues, que la lógica que impera en estas canciones es la del mundo al revés, donde es posible lo imposible. El Carnaval da vuelta a la realidad; coloca arriba lo que se encuentra abajo y abajo lo que está arriba.⁹ Esto explicaría el sinsentido de la siguiente seguidilla, en comparación con su modelo:

Por la mar abajo
ban los mis ojos:

Por la mar abajo
biera hun buey volar:

⁸ Las supervivencias en la tradición oral moderna son: “Un cojo cayó en un pozo / y otro cojo lo sacó, / y otro cojo le decía: / —Cojo, ¿quién t’arrempujó?”; “Un diablo cayó al infierno / y otro diablo lo sacó, / y dijeron los diablitos: / —¿Cómo diablos se cayó?” (NC 1953 bis, Correspondencias). En estos ejemplos no aparecen ya animales como personajes, pero las figuras del cojo y el diablo pertenecen también a las imágenes de lo carnavalesco.

⁹ “Las desinhibitorias transgresiones de la lógica desatan una eclosión de la fantasía apoyándose como recurso primario en el arquetipo del «mundo al revés», uno de los módulos más antiguos y fértiles de la fiesta carnavalesca, siempre renovable y de gran difusión en la época” (Periñán, 1979: 44).

quíerome ir con ellos,
no baian solos.

(NC 177 B)

como era mentira,
podía ser verdad.

(NC 2650)

Al respecto de este tipo de cantarcillos, observa Antonia Martínez que un recurso común de la poesía disparatada es la presencia de los verbos *oír* y *ver* (Martínez, 1995: 266): “Camino de gibraltar / vide venir un piojo / con una espina en un ojo, / que venía de segar” (NC 1952 *ter*). José Manuel Pedrosa se refiere a este tipo de composiciones como “visiones disparatadas” (Pedrosa, 1996a: 224).¹⁰ En el caso específico de “Por la mar abajo...”, el “yo” asume la voz para dar testimonio del hecho imposible, supliendo a la voz lírica que habla de amor.

Vale la pena señalar que la irracionalidad del contenido no se fundamenta únicamente en el mundo al revés; el absurdo puede entremezclarse con lo grotesco y lo escatológico del universo carnalesco. Este recurso es patente ya en el ejemplo citado de “¡Ai de mí, ke la miré...” En la misma línea se encuentra la siguiente copla:

En esta calle mora
una moça caripapuda,
que con las tetas barre la casa
y echa pedos a la basura.¹¹

(NC 1958)

Dentro del conjunto de cancioncitas absurdas recopiladas en el *Nuevo corpus*, ya sean estrictamente disparates o no, llaman la atención las canciones que tratan acerca de partos ilógicos y extraordinarios.

¹⁰ José Manuel Pedrosa observa que las “visiones disparatadas” son composiciones que en el mundo occidental han sobrevivido desde la Edad Media hasta la actualidad en toda la tradición oral de Hispanoamérica (1996a: 219-233).

¹¹ Margit Frenk trae a cuento la coplita del NC 113: “Isabel, boka de miel, / kara de luna, / en la kalle do moráis / no hallarán piedra ninguna” (1994: 54).

Del ratón a la borrica desorejada: el mundo al revés que da a luz

Esta noche pasada
parió el de Feria
un frisón de Alemania
con gurapera.

(NC 2378)

Antón Bordón
parió un rratón,
vamos a ver ké xesto le pon.

(NC 1951)

En un primer acercamiento los ejemplos anteriores podrían ser interpretados solamente desde la visión del mundo al revés; un parto ilógico donde la presencia de animales parece completar la imagen del universo invertido. Pero la reiteración de este motivo en otras canciones revela que en ellas se conjugan varios elementos del mundo carnavalesco (NC 1951, 1995 *bis*, 2674-2685). Para explicar estas canciones es necesario entender la vida desde la concepción carnavalesca, como “un proceso ambivalente, interiormente contradictorio” (Bajtín, 1998: 29). El coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez y el despedazamiento corporal son, entonces, imágenes que aluden a un cuerpo imperfecto, el cuerpo grotesco, que está en continuo estado de cambio y creación. Lo grotesco engloba los dos eslabones de la vida: la muerte y el nacimiento (Bajtín, 1998: 52-53). En el universo carnavalesco la imagen de la joven embarazada, símbolo de fertilidad, se sustituye; las ancianas embarazadas o la muerte encinta remiten a la ambivalencia de la vida en cuanto que “todo lo que tiene, en fin, algo de bajo —de horriblemente terrenal y por ende mortal— [...] propicia el nacimiento y la creación” (Priani, 1996: 296). Los partos extraordinarios son un tópico común en la visión carnavalesca. En ocasiones, el sentido de lo fantástico subyace en las circunstancias que rodean al parto,¹² en

¹² Un ejemplo característico acerca de circunstancias extraordinarias en el alumbramiento es el creado por Rabelais al describir el nacimiento de Gargantúa. Gargamelle, embarazada de Grandgousier, goza de una comilona que culmina en el nacimiento de Gargantúa en medio de excrecencias y flatulencias (Bajtín, 1998: 198-203). En esta misma temática rabelesiana, Bajtín analiza las circunstancias del nacimiento de Pantagruel (1998: 296-297).

la cantidad de niños concebidos,¹³ el físico de los niños¹⁴ o en el personaje que pare.¹⁵

En el mundo al revés, como se ha mencionado, se invierten todos los preceptos y se usurpan todas las funciones; todo sucede de manera contradictoria a la lógica cotidiana:

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.

(NC 2684)

Por lo tanto, un hombre dando a luz no está fuera de lo posible, pero innegablemente sólo puede concebirse como un cuerpo grotesco.¹⁶ Esta imagen de preñez más que horrorizar remite a una regeneración de la vida.

¹³ Otro motivo dentro de la tradición popular es el alumbramiento múltiple, el cual podría tener diversos significados, según si se interpreta como despectivo o como burlesco. Esta es la tradición que se refleja en el romance acerca de los infantes de Lara, en el cual se alude a que doña Sancha da a luz a siete varones: “que pariste siete hijos, como puerca en cenegal”. François Delpech estudia estas figuras en las leyendas ibéricas (1986: 344 ss.).

¹⁴ En cuanto a los niños cuyas características físicas se encuentran fuera de lo normal, Catalina Buezo analiza estas figuras en el teatro breve español como representaciones de lo ridículo.

¹⁵ En el ambiente festivo, la aparición de estos hombres preñados se puede observar también en las obras teatrales, especialmente en las mojigangas. En el teatro español de los Siglos de Oro se conserva el testimonio de la obra *El parto de Juan Rana* donde el protagonista se disfraza de mujer para poder dar a luz (Serralta, 1990: 85-86).

¹⁶ El motivo de nacimientos ilógicos de animales tampoco es un tópico exclusivo de esta lírica, basta mencionar el paso de Carnaval “La incubación de

En el conjunto de estas canciones se juega con la misma idea de que el hombre sea el que para, pero no se pone en duda la capacidad reproductora masculina como un hecho grotesco o absurdo, sino que el impedimento recae en la constitución física de los personajes y la difícil tarea del alumbramiento:

El Adelantado
pide al de Uceda
que le diese licencia
que parir pueda.

Madre, el duque de Alva
no pare nunca,
porque no lo consiente
su compostura.

Y responde el de Uceda
muy mesurado:
“No pára vueselencia
que es delicado”.

Y el de Bocio,
por imitarle,
arto lo procura,
mas nunca pare.

(NC 2682)

(NC 2681)

Asimismo el hecho de que en esta serie de canciones, despegándose del mundo al revés, los protagonistas no sean animales, sino personas, conlleva un explícito tono burlesco y paródico. Los personajes mencionados en estas historias no están seleccionados azarosamente, representan ya sea al escarnecido mundo de lo oficial, “sant Germán”, “el duque de Alva”, “el Adelantado” y “la condesa” (NC 2765, 2681, 2682, 2683), o al humorístico mundo popular, “Antón Bordón” y “Pero Pando” (NC 1951, 1995 *bis*).

Los personajes de estas canciones, desvalorados al ser figuras retratadas grotescamente, aunque no haya una mención descriptiva, son por segunda ocasión destronados al dar a luz a animales o a seres grotescos:

Esta noche pasada
Tabara parió

Esta noche pasada
paría Pastraña

los terneros” de Hans Sachs. Esta obra trata de la absurda idea de un campesino tonto que desea incubar terneras a partir de quesos con la intención de sustituir a una que se le ahogó y evitar que su esposa lo regañe (Sachs, 1996: 353-391).

una niña que al mundo
espanto causó.

(NC 2676)

una niña de huesos
de feligrana.

(NC 2677)

El juego del mundo al revés conduce a que las criaturas sean reemplazadas por bestias, como es el caso de “Antón Bordón / parió un ratón” y “el de Feria, / [que parió] un frisón de Alemania”. En este sentido, cabe destacar las seguidillas¹⁷ que dicen:

Esta noche pasada
parió Quiroga
beinte i sinco lagartos
i una paloma.

Esta palomita
quedó preñada
i parió una borrica
desorejada.

Y esta boriquita
tiene una fuente,
donde ba Quiroga
y toda su gente.

(NC 2674)

¹⁷ A finales del siglo XVI y principios del XVII se conforma una escuela poética semipopular, caracterizada porque se combinan en ella los elementos de la literatura culta con los motivos folclóricos. “Las seguidillas se improvisaban, se cantaban y se bailaban en todas partes. Se cantaban *seguidas*, en largas series ininterrumpidas, sin necesaria conexión temática. En unos cuantos años conquistaron los ambientes estudiantiles y los rufianescos e invadieron la literatura, transformando a la letrilla y al romance nuevo y convirtiéndose en el alma del teatro musical (entremeses, bailes, mojigangas)” (Frenk, 2001: 22). Estas seguidillas, con una temática del mundo popular, permiten observar la influencia entre la cultura popular y la oficial, siendo una prueba de la doble culturalidad que existió en la Edad Moderna y desmintiendo la idea de que no hay contacto entre los distintos grupos socioculturales.

En estas seguidillas ya no sobresale únicamente el parto animalesco, sino su desmesura. No hay que olvidar que desde la concepción carnavalesca la abundancia y la desmesura refuerzan la idea de la fertilidad, por ende, la regeneración de la vida, sobre todo la de la vida festiva. Este exceso parturiento de seres grotescos es el mismo que identifica al de “sant Germán”:

Esta noche pasada
parió sant Germán
veinte cinco gangosos
de que es capitán.

(NC 2675)

Pero en el caso de Quiroga aparece la degradación de lo sagrado al dar a luz a una paloma, símbolo de la santidad, la pureza y del ámbito religioso y oficial. El juego no termina ahí. La paloma pare a su vez a una borrica, símbolo de lo profano y corporal. Así, el mundo de lo alto procrea al de lo bajo. En este contexto, la presencia de la fuente parece aludir a un espacio colectivo y festivo que confirma el tono lúdico de la serie de seguidillas.

La asociación de imágenes de lo absurdo, del mundo al revés y la desmesura se integran en el siguiente cantar:

Pero Pando, Pero Pando,
quando la mar passó,
maravíllome, marabíllome
cómo no, cómo no se haogó.

Passó el mar en dos delfines,
que tiraban seis rozines,
y bailaba los Matachines
que un cangrejo les tocó,
con trescientos palanquines
y al son de seis mill clarines:
maravíllome cómo no se haogó.

Cassó con una doncella
 —maravíllome que fuese doncella ella,
 maravíllome—,
 seis mill hijos tubo en ella
 —marabíllome—,
 y fue tan grande su estrella,
 que de un parto los parió.
 Marabíllome cómo no se haogó, se haogó.¹⁸

(NC 1995 bis)

El carácter extraordinario de la historia, el que el personaje no se ahogara durante su travesía marítima, se señala desde la primera estrofa y permanecerá como estribillo a lo largo de toda la composición.¹⁹ Lo absurdo reaparece en la segunda estrofa en la descripción de su vehículo marino, que es doblemente arrastrado. Los animales, característicos del mundo al revés, hacen acto de presencia, representados por el cangrejo. Este, junto con los matachines, establece el ambiente festivo. De tal manera, la música y el baile aparecen en escena, pero no sólo el qué sino el cómo. El carácter hiperbólico permea todo el cantar desde el ambiente de fiesta hasta el parto de la doncella.

Volviendo sobre los versos “como era mentira / podía ser verdad”, podría decirse que esta es la lógica que gobierna a las distintas formas de poesía sin sentido o disparatada. El grado de absurdo semántico o la alteración métrico-rítmica no estaban reglamentados, quizás solamente por el ingenio de la cultura popular. La función lúdica y de liberación de este mundo de disparates y absurdos encuentra como mejor aliada a la cultura carnavalesca y a todo su universo de lo corporal revitalizante.

¹⁸ Este cantar aparece en una pieza del teatro breve, el *Baile de Pero Pando*, y se menciona en una obra teatral burlesca también del siglo XVII, el baile de *Los Remedos*. El contexto del baile es: “Cántese algo de donaire, / de gusto y de nobedad... / de Pero Pando el cantar” (NC 1995 bis, Contextos). Cf. Pedrosa, 1996c: 8-9.

¹⁹ Este cantar es analizado por Pedrosa como una evolución cómica del romance del Rey don Sancho. Pedrosa señala el cambio de una composición poética desde la épica medieval hasta la tradición actual, y menciona su forma barroca (1996c).

Desde las parodias del amor —“...¿i adónde la besaré? / —En el oxo del trasé” (NC 1953)—, hasta los embarazos extraordinarios —“Esta palomita / quedó preñada / i parió una borrica / desorejada” (NC 2674)—, los disparates de la lírica popular son una huella del gozo que el pueblo experimenta cuando desconstruye y recrea su mundo, ya sea en su aspecto más mundano o en su aspecto solemne.

Bibliografía citada

- BAJTÍN, Mijaíl, 1998. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza.
- BUEZO, Catalina, 1992. “El niño ridículo en el teatro breve, plasmación dramática de una práctica festiva”. *Criticón* 56: 161-178.
- DELPECH, François, 1986. “Como puerca en cenegal: *remarques sur quelques naissances insolites dans les légendes généalogiques*”. En *La condición de la mujer en la Edad Media*, coord. Yves-René Fonquerne y Alfonso Esteban. Madrid: Casa Velásquez / Universidad Complutense, 342-370.
- FRENK, Margit, 1994. “Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española”. En *Actas del III Congreso de Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, coord. María Isabel Toro Pascua. Salamanca: Universidad de Salamanca, I, 41-60.
- _____, 2001. *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*. 12ª ed. Madrid: Cátedra.
- _____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- MARTÍNEZ, Antonia, 1995. “Las Coplas de Disparates de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica”. En *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Medioevo y Literatura*, comp. Juan Paredes. Granada: Universidad de Granada, 3, 261-273.
- PEDROSA, José Manuel (1996a). “Borges y la retórica del disparate: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de *El Aleph*”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 14: 215-233.

- _____, (1996b). “Canciones disparatadas y rimas frustradas: Notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos XVII al XX)”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pidal* 72: 39-67.
- _____, (1996c). “Rey Fernando, rey don Sancho, Pero Pando, padre Pando, Pero Palo, fray Priapo, fray Pedro: metamorfosis de un canto de disparates (siglos XIV-XX)”. *Bulletin Hispanique* 98: 5-27.
- PERIÑÁN, Blanca, 1979. *Poeta ludens. Disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII*. Pisa: Giardini.
- PRIANI, Ernesto, 1996. “¡Salud! un modelo del placer en François Rabelais”. En *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. Actas de las V Jornadas Medievales*, comp. Lilian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González. México: UNAM / El Colegio de México, 291-298.
- SACHS, Hans, 1996. “La incubación de los terneros”. En *Pasos de Carnaval*, trad. Ma. Teresa Zurdo. Madrid: Cátedra, 353-391.
- SERRALTA, Frédéric, 1990. “Juan Rana, homosexual”. *Criticón* 50: 81-92.

*

NAVA, Verónica Gabriela. “Como era mentira / podía ser verdad”. Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII: huellas de la cultura carnavalesca. *Revista de Literaturas Populares* IV-2 (2004): 271-287.

Resumen. Es clara la influencia de la cultura carnavalesca en la lírica popular de los siglos XV al XVII, a través de distintas composiciones, como el *disparate*, la *perogrullada* y el *perqué*. La atención de este trabajo se centra, por un lado, de manera general, en la variación semántica y estructural del *disparate* y, por otro, en la lógica de lo absurdo y del mundo al revés que lo caracterizan. El objetivo es mostrar cómo el *disparate* representa la conjugación de la visión lúdica del mundo con la oportunidad de parodiarlo. Entre los ejemplos analizados destacan las seguidillas, incluidas en el *Nuevo corpus*, que versan acerca de embarazos extraordinarios dentro de la lógica del universo carnavalesco.

Abstract. *The carnival culture shows its influence in the folk Hispanic lyrics from the 1400s to the 1600s through different compositions such as disparate, perogrullada and perqué. This paper is focused on revising the semantic and structural variations of the disparate on one side, and on the other the logic of absurd and the world upside down that characterize it. The objective is to make evident how the disparate combines, in its composition, the ludic vision of the world and the opportunity to parody it. Amongst the analyzed examples stand out the seguidillas that talk about extraordinary pregnancies in the logic of the carnival universe and are now included in Margit Frenk's Nuevo corpus.*