

EL CONVITE

EN EL PALACIO DE

EROS

METÁFORA, IRONÍA, FÓRMULA Y

POSESIÓN

JOSÉ MANUEL PEDROSA

MITÁFORAS 11

MADRID, OCTUBRE DE 2018

**EL CONVITE EN EL PALACIO DE EROS:
METÁFORA, IRONÍA, FÓRMULA Y POSESIÓN**

JOSÉ MANUEL PEDROSA

***MITÁFORAS*11**

MADRID, OCTUBRE DE 2018

ESTE LIBRO NO TIENE ISBN

Queda permitida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, siempre que sea sin ánimo de lucro, y con la cita explícita y completa de estos créditos: José Manuel Pedrosa, *El convite en el palacio de Eros: metáfora, ironía y posesión*, Madrid: Mitáforas, 2018.

2018 © José Manuel Pedrosa
2018 © Mitáforas

Este libro ha sido realizado en el marco del Proyecto de I+D “*La mujer frente a la Inquisición española y novohispana*” (FEM2016-781092-P), del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad de España, cuya investigadora responsable es María Jesús Zamora Calvo.

Llegar mucho más allá con la expresión que con la dicción, gracias al empleo de la metáfora, la ironía y el lenguaje formulario, que son las figuras matrices del estilo, es lo que define a la mejor literatura. Muy en especial en el ámbito de la literatura de transmisión oral, que es la más venerable, la de mayores proyección, profundidad, libertad y pragmatismo, y la suministradora de todos los modelos y recursos con que es capaz de operar la literatura escrita.

Los dichos, los cantos y los cuentos cuyas palabras se cruzan en este libro son hijos todos —hasta los que fueron prohijados y reciclados por el genial Boccaccio o por los infatigables compiladores de *Las mil y una noches*— de una tradición oral y de una inventiva popular vastas e inmemoriales.

Están, por ello, poseídos por una inspiración prodigiosa y por una energía inagotable; y fatalmente heridos, al tiempo, de ausencia, ambigüedad y **paradoja**.

José Manuel Pedrosa es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la **Universidad de Alcalá**.

ÍNDICE

“YA TENÉIS PALACIO EN QUE MORAR,
QUINTA EN QUE CAZAR
Y CAPILLA EN QUE OS ENTERRAR”
(8-14)

MORAR, CAZAR, SER ENTERRADO...
Y CANTAR
(15-23)

“EL MULO ZANGOLOTINO
QUE PASTA ALBAHACA DE LOS CAMINOS,
MORDISQUEA HOJITAS TIERNAS DE ESPINO
Y PERNOCTA EN LA FONDA DE SALADINO”
(24-31)

EL DEBATE DEL CAMPESINO
Y EL CLÉRIGO (ATU 1562A)
(32-39)

DEL HÉROE DOMINADOR DEL LOGOS
AL HÉROE SEXUAL
(40-43)

METER AL DIABLO EN EL INFIERNO
(BOCCACCIO, **DECAMERÓN, III:10**)
(44-50)

CUENTOS GALLEGOS
DE INFIERNOS Y DE POZOS
(MÁS EL **DECAMERÓN I:4**)
(51-60)

EL RETRATO DE LA DAMA:
CANCIÓN, CANCIÓN-CUENTO
Y **CUENTO**
(61-79)

“**NO HAY** EN EL MUNDO
MÁS BELLA SOMBRA
QUE LA DE LA COLCHA **DE LA CAMA**”
(80-89)

¿*PAMPIRULAR* SIGNIFICA *PAMPIRULAR*?
INEFABILIDAD, AUTO-REFERENCIALIDAD Y
PARADOJA EN LA CULTURA **POPULAR**
(90-104)

Para Jerusa Pires Ferreira

**“YA TENÉIS PALACIO EN QUE MORAR,
QUINTA EN QUE CAZAR
Y CAPILLA EN QUE OS ENTERRAR”**

Uno de los chascarrillos más célebres de los que han entrado a formar parte del anecdotario pseudohistórico español es aquel que atribuye a la digna aristócrata doña Mencía de Mendoza, Condesa de Haro, quien nació en la ciudad de Guadalajara en torno a 1421 y murió en la de Burgos en 1499, la desenvuelta frase de “señor, ya tenéis palacio en que morar, quinta en que cazar y capilla en que os enterrar”, que habría dirigido, se decía, al esposo que regresaba de una expedición bélica¹.

El doble sentido erótico de cada una de las tres proposiciones que una desenfadada tradición tan folclórica como apócrifa puso en labios de la noble dama no resulta difícil de descodificar. Está, de hecho, respaldado por tradiciones poéticas viejas y más o menos reconocidas, que han hecho del *morar*,

¹ Sobre la anécdota, la dama y su biografía, véase el documentadísimo artículo de Óscar Perea Rodríguez, “Mencía de Mendoza, Condesa de Haro (Guadalajara, c. 1421-Burgos, 31 de diciembre de 1499)”, *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*, ed. Esther Alegre Carvajal (Madrid: Ediciones Polifemo, 2014) pp. 95-130, en particular las pp. 95-96.

del *cazar* y del *enterrar* metáforas tradicionales de la posesión sexual, evocadas o recicladas en grados y con colores diversos en los registros de nuestra literatura oral en primer lugar; y de nuestra literatura escrita, subsidiariamente.

Puede añadirse que las palabras presuntamente pronunciadas por doña Mencía son una manifestación realmente sutil e ingeniosa del *carpe diem* (“aprovecha el momento” o “goza mientras puedas”), uno de los tópicos literarios de recorrido más intenso y prolongado, y que más atención de nuestra crítica literaria —tanta que consignaremos aquí solo el rápido apunte, sin aportar bibliografía— han despertado.

En conexión con el marco poético e ideológico del *carpe diem* o invitación al goce de los placeres de la vida, que tanto tiene que ver con los cuerpos, con sus intercambios y con sus proyecciones simbólicas, cabe añadir que la frase que la tradición puso en boca de doña Mencía es una invitación a que el esposo recién llegado ocupe el cuerpo que había estado por mucho tiempo cerrado y en compás de espera, abierto de nuevo por la esposa a la llegada del varón.

Esta dialéctica de cuerpos primero virtuosamente cerrados y a continuación gozosamente abiertos puede ser, sin duda, interpretada desde argumentos y con parangones que resultan ya más o menos conocidos:

Los héroes se caracterizan casi siempre por tener *el cuerpo cerrado*, es decir, por su *continencia oral* y por su *continencia genital*: pronuncian pocas palabras, o palabras muy medidas, justas y adecuadas por la boca; saben mantener silencio y guardar los secretos; ingresan en su cuerpo poco alimento, al menos mientras dura la gesta heroica; cuando esta termina, el banquete final alivia el *cierre del cuerpo superior*; además, suelen ser castos y sexualmente contenidos, al menos mientras dura la gesta heroica; cuando esta culmina, el matrimonio les libera de este *cierre del cuerpo inferior*.

Esta última condición (*el cierre del cuerpo*) tiene estrecha relación semántica con las condiciones lógicas anteriores: el héroe que tiene *el cuerpo cerrado* consume menos (menos palabras, menos alimento, menos sexo) y se encuentra por ello más lejos de la condición de *acaparador-consumidor*, lo que posibilita que el saldo económico personal que puede exhibir en relación con la comunidad se acerque más a la condición de *donador-no consumidor*. El *cierre de su cuerpo* se relaciona también simbólicamente con *la limitación o carencia* de los bienes con los que al principio cuenta; cuando alcance la situación de bienes *no limitados* (riquezas, saberes, acceso amoroso a su pareja) será libre por fin de *abrir su cuerpo* por arriba (para celebrarlo en un banquete) y por abajo (para consumir el matrimonio).

Por otro lado, si el héroe se caracteriza por ser capaz de *penetrar* en sentido de entrada y de salida por los espacios más estrechos y por los más anchos, su propio cuerpo puede ser también considerado como un *tubo* estrecho con orificios de entrada y de salida.

Cuanto más *cerrado* se mantenga, por arriba y por abajo, mejor guardará las fuerzas y virtudes del carisma heroico indispensables para la realización de sus hazañas.

Es decir, que el héroe es tanto más héroe cuanto más *penetrador* (de otros espacios, de otros cuerpos) y cuanto menos *penetrado* (de su propio espacio corporal) sea [...]

Durante el carnaval se abren, en exultante catarsis individual o colectiva, los orificios corporales superiores (se comen alimentos que en otras épocas están tabuados, se critica, se insulta, se grita, se canta) e inferiores (se exalta y practica la promiscuidad sexual), mientras que durante la cuaresma sucede justamente al revés, porque se trata de la época del ayuno, del silencio y de la continencia, es decir, del *cierre* del cuerpo y de sus orificios.

El carnaval no solo tiene a la cuaresma como opuesto lógico; también la épica es su opuesto lógico. El carnaval exalta la *apertura* de los cuerpos y por tanto, la penetración (con entrada y salida) a través de esos cuerpos de palabras, de alimentos, de flujos y objetos sexuales. La épica exalta el *cierre* y, por tanto, la continencia en el tráfico de palabras, alimentos, flujos y objetos sexuales a través del cuerpo del héroe o de la heroína [...]

Las representaciones tradicionales de los santos nos pueden ilustrar de forma muy significativa sobre lo mismo. Los santos son los paralelos simétricos del héroe en el ámbito de lo religioso. Los santos son *donadores* radicales que lo *dan* todo a su comunidad (especialmente a los miembros que menos tienen), e intentan sacar lo menos que pueden

de los bienes que tiene esta, porque el consumo de cualquier bien se suele identificar con el concepto de pecado: de lujuria, de avaricia, de gula, de soberbia, según se posean y se consuman sexo, riquezas, comida, saberes, poder, autoridad, etc. Si, en muchas culturas, los santos *tienen sus cuerpos cerrados*, es decir, si hacen voto de castidad o de pobreza o de ayuno o de obediencia o de retiro o de silencio, es porque *cerrar los cuerpos* y apartarse del circuito de consumo sexual o económico o alimenticio o político o cultural equivale a apartarse también del pecado².

Sería a todas luces exagerado calificar de heroína y de santa a doña Mencía, solo por el hecho de que hubiese estado durante algún tiempo reservando con celo el palacio para *morar*, la quinta para *cazar* y la capilla para *enterrar* de su ausente esposo.

Títulos que, en cambio, no le vendrían tan grandes serían los de dama de verbo ingenioso, costumbres virtuosas y cuerpo (superior e inferior, oral y genital) puntualmente ajustado a los movimientos de cierre y apertura que suelen ser considerados propios de los cuerpos de los héroes (cerrados mientras dura la gesta heroica, abiertos cuando concluye) más que de los cuerpos de los santos, a los que se suele atribuir el estar siempre cerrados, es decir, el

² José Manuel Pedrosa, “La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte... (modelos narratológicos y teorías de la cultura)”, *Los mitos, los héroes* (Uruña: Centro Etnográfico de Castilla y León, 2003) pp. 37-63, pp. 40, 60 y 61.

persistir en todo momento en la abstinencia y la castidad.

A lo largo de este libro tendremos ocasión de volver más de una vez sobre ella, pero otra cuestión acerca de la cual interesa llamar la atención es la de que el *morar* en un palacio y el *cazar* eran funciones propias del estamento aristocrático-militar (el de los *bellatores*), mientras que el *ser enterrado* en una capilla (no en un cementerio convencional) era no solo privilegio de la nobleza, sino también señal de alianza entre las clases dirigentes y la iglesia católica, es decir, entre el estamento de los *bellatores* o guerreros y el de los *oratores* o eclesiásticos. Que eran quienes podían poner el sello de legitimidad a que hubiera clases con honores y con espacios fúnebres privilegiados.

Falta —acaso porque hubiera podido ser considerado indecoroso o fuera de lugar— en la sentencia que la tradición puso en labios de doña Mencía la referencia metafórica a alguna actividad (por ejemplo, al sembrar, al segar, al apacentar, al martillar, al tejer o al hilar) identificadora del tercer estamento, el de los *laboratores* o productores serviles, al que desde luego no pertenecían ni su esposo ni la aristócrata de Guadalajara.

Acerca de las razones posibles o presumibles de esa laguna, y acerca de otros relatos que sí veremos que acogen metáforas de *laboratores*, iremos dando ejemplos y

elevando hipótesis en las páginas que seguirán.

MORAR, CAZAR, SER ENTERRADO... Y CANTAR

El de la *caza de amor* es una metáfora —que crece a veces hasta adquirir el rango de alegoría— de las que han dejado una huella intensa y perdurable en la literatura hispánica, y en muchas otras³.

Puesto que su impronta ha sido mayormente estudiada en el recinto reservado de la poesía y la prosa de escritores instalados en el olimpo del canon letrado, no vendrá mal convocar ahora unas cuantas

³ Desde aquel clásico artículo de Dámaso Alonso, “La caza de amor es de altanería”, *De los siglos oscuros al de Oro* (Madrid: Gredos, 1958) pp. 254-275, la bibliografía al respecto no ha hecho más que crecer. Trabajos de los más actualizados, y que parten de o citan lo más granado de ella, son los de José Manuel Pedrosa, “El cuento ndowe de *El pájaro y la princesa embarazada* (AT 900A*)”, dos poemas de Catulo y dos cuentos del *Decamerón* de Boccaccio: de la literatura comparada a la antropología”, *De boca en boca: estudios de literatura oral de Guinea Ecuatorial*, coord. Jacint Creus (Vic: Ceiba, 2004) pp. 195-217; Rafael Bonilla Cerezo, “Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora”, en *Góngora hoy (IX): Ángel fieramente humano: Góngora y la mujer*, ed. Joaquín Roses (Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 2007) pp. 157-263; Sébastien Riguet, “La caza de amor es de altanería: sexualidad y metáforas cinegéticas en algunas comedias de Lope de Vega”, *Theatralia* 16 (2014) pp. 145-160; e Isabel Román Gutiérrez, “Las cortinas de Favonio y la caza de amor de Acis (Góngora, Polifemo, XXVII, 213-216)”, *Creneida*, 4 (2016) pp. 312-337.

cancioncillas orales y tradicionales que corroborarán lo que ha sido ampliamente aceptado por todos los exégetas: que su fundamento se halla, en última instancia, en el suelo llano de la voz folclórica:

Paloma que vas herida,
de la mano de un mal cazador,
no levantes tanto el vuelo,
que en el aire las mata mi amor⁴.

Palomita, palomita,
mira que soy cazador,
que si te tiro y te mato
para mí será el dolor.

No todos los cazadores
los que por el monte van;
unos cazan las palomas
otros, las hijas de Adán⁵.

Me lo tienes que dar,
me lo tienes que dar,
lo que pillan los perros
cuando van a cazar⁶.

Tengo un perro ladrador
cazador de codornices,

⁴ Sixto Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols. (Santander: Aldús, 1948-1949; reed. G. de Córdova, 1980) II, p. 269.

⁵ José E. Machado, *Cancionero popular venezolano* (Caracas: Ministerio de Educación-Academia Nacional de Historia, 1988) pp. 57 y 58.

⁶ Rafael Almirón Peña, Juan García López, José Medina Parrizas, Francisca Sáez Pino y Josefa Trigueros Campo, *Cancionero de Albolote* (Albolote: Centro de Educación de Adultos, 2009) p. 60.

que en cuanto ve a una moza
se le hinchan las narices⁷.

También la imagen del *morar* en un palacio (o casa, o posada, o venta, o cuarto, etc.) eróticamente visitado por el varón cuenta con un currículum literario que ha sido ya en alguna ocasión dilucidado⁸.

Las que siguen son cancioncillas populares que podrían ser añadidas a su extenso dossier:

No tapes con la pintura
los colores de tu cara,
que solo en las casas viejas,
se revoca la fachada⁹.

Y a ratones me huele,
niña, tu cuarto;
deja la puerta abierta,
que entre mi gato¹⁰.

En esta triste montaña,
¡ay, de mí!, perdí el camino,

⁷ Modesto Martín Cebrián, *Cancionero secreto de Castilla y León. Coplas picantes, burlescas, escatológicas y anticlericales* (Urueña, Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, 2017) p. 384.

⁸ José Manuel Pedrosa, “El cuarto alquilado, o el cuerpo prostituido: metáfora y erotismo, oralidad y escritura”, *“Hilaré tu memoria entre las gentes”*: *Estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)*. *Palabras para un gallego sabio*, eds. Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011) II, pp. 427-450.

⁹ Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Salta* (Buenos Aires: Baiocco, 1933) núm. 3424.

¹⁰ Martín Cebrián, *Cancionero secreto*, p. 389.

¡ay, de mí!, perdí el camino
en esta triste montaña,
en esta triste montaña;
déxame meté'l rebaño,
por Dios, en la to cabaña.

Non sé qué puede tener,
pastora, la to cabaña,
non sé qué puede tener,
non sé qué puede tener,
que se me escapen les cabres
y allá se quieren meter.

Perdí el camino
entre la espesa nublina,
¡ay, de mí!, perdí el camino,
perdí el camino;
déxame pasar la noche
en la cabaña contigo.

¡Ay, de mí!, perdí el camino,
en esta triste montaña,
déxame meté'l rebaño,
por Dios, en la to cabaña.

Pastora, la to cabaña,
non sé qué puede tener,
que se me escapen les cabres
y allá se quieren meter.

Entre la espesa nublina
¡ay, de mí! perdí el camino,
déxame pasar la noche
en la cabaña contigo.

Si con la espesa nublina
equivocaste el senderu,
la mió cabaña no alberga

cabres de cualquier cabreru.

Aunque pastora me ves
y en un disiertu morar,
xuro que en la mió cabaña
el to rebañu no ha entrar.

Anque ta espesa la niebla,
bien sabes la to cabaña;
anda, sigue el to camino
que aquí non topes posada¹¹.

Finalmente, al *enterrar* con sentido genital se le ha dedicado también ya alguna monografía crítica¹². Añadiremos a lo ya conocido unas cuantas canciones representativas más, como esta que debió de andar circulando en época barroca:

Niña de la saia blanca
i enzima la verde escura,
a los pies de tu cama
me hagan la sepultura¹³.

¹¹ Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Nieto y Compañía, 1920) núm. 184. Acerca de la metáfora erótica del guardar las cabras u otros animales en el refugio genital femenino, véase José Manuel Pedrosa, “El herrero, las cabrillas y el horno: léxico y simbolismo eróticos en *La Lozana Andaluza* (XIV) y el *Quijote* (II:41)”, *Criticón* 80 (2000) pp. 49-68; y Pedrosa, “El buen pastor y el pastor descuidado, o la divina virtud frente al amor humano (de la hagiografía medieval al cine)”, *E-Humanista* 11 (2008) pp. 81-120.

¹² José Manuel Pedrosa, “El hoyo de la barba femenina, sepulcro del amante: Cervantes, Góngora, Meléndez Valdés y la tradición popular de *El retrato de la dama*”, *Boletín de Literatura Oral* 1 (2011) pp. 47-75.

¹³ Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana*, ed. Emilio Marcos García (Madrid: CSIC, 1954)

En relación con la siguiente canción que vamos a conocer —de arquitectura formal algo rudimentaria, pero de gran interés cultural y sociológico— es preciso señalar que fue imprecación que los vecinos del pueblo cántabro de Ruiloba compusieron y cantaron en 1842 en contra de un cura con fama de amancebado cuya llegada al pueblo rechazaban:

De Mogro nos ha venido
un curita amartelado,
más lindo y enamorado
que el mismo niño Cupido;
la bandera que ha traído
al punto la enarboló,
y, sin decir aquí estoy yo,
arremete en carne cruda,
abre en ella sepultura
y cual gusanillo se hartó.

[i] Quién este insecto tan voraz
a Ruiloba ha regalado [!].
Obrita es de algún donado,
dice mi jenio suspicaz,
más, si ha de haber caridad,
arrimemos esto a un lado
y dejemos al prelado
que duerma y descanse en paz¹⁴.

p. 455; cfr. Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003) núm. 115.

¹⁴ Tomás Antonio Mantecón Movellán, *Conflictividad y disciplinamiento social en la Cantabria rural del*

Estos son algunos versos tradicionales más que reciclan el tópico de la sepultura erótica:

Te crece en tu barba un hoyo
que, si fuera sepultura,
yo misma me diera muerte
sin enfermedad ninguna¹⁵.

Ese hoyo que tiene
esa tu barbilla,
ha de ser sepulcro
para el alma mía¹⁶.

antiguo régimen (Santander: Universidad de Cantabria, 1997) pp. 350-351. El autor añade este comentario: “En este clima se explica la convulsión que generó el nombramiento del párroco de Ruiloba en 1842. El concejo conocía desde 1817 una sucesión de clérigos amancebados. Hasta 1842, ninguno ocasionó una confrontación como entonces. Ese año el gobierno municipal y el *concejo en masa*, acordó que se opusiese por los medios legales al nombramiento de quien llegaba de una parroquia con más rentas con el objeto de encontrarse con una mujer con la que estuvo amancebado tiempo atrás. Ella le informó de la vacante, el día en que falleció el poseedor. *Niños y mujeres se preparaban para recibirle a pedradas*. De Santander se envió más de una veintena de soldados para proteger su llegada. La tropa llegó tarde. Don José tomó posesión de la vacante sin más incidente que la desertión de sus monaguillos. Pero “por todas partes se murmura, en todas las reuniones se critica al nuevo cura, multitud de coplas obscenas se cantan día y noche por las calles. Ha aparecido un pasquín fijado en uno de los sitios más públicos”.

¹⁵ José Manuel Pedrosa, *Cancionero de las montañas de Liébana* (Santander: Fundación Centro de Documentación Etnográfica sobre Cantabria, 1999) p. 91.

¹⁶ Miguel Salas, *La Almarcha* (Cuenca: [edición del autor], 1980) p. 94.

Tengo la pistola mala,
los perdigones de luto;
abre las pierna, María,
pa enterrar a este difunto¹⁷.

Se hace bien apreciable, a la luz de todo este ramillete de *cazas*, *moradas* y *sepulturas* eróticas recicladas por la musa anónima del pueblo —y que no que ha perdido vigencia entre el Medioevo en que vivió doña Mencía de Mendoza y el día de hoy—, cuán eficaz puede resultar, en términos de expresividad poética, la receta de mezclar metáfora, ironía, amor y verso.

Más aún —y eso lo van a confirmar con elocuencia los capítulos que siguen— si con la metáfora y la ironía se alía el cadencioso y reiterativo lenguaje formulario. Téngase en cuenta que la frase acuñada que la tradición puso en boca de doña Mencía, la de “señor, ya tenéis palacio en que morar, quinta en que cazar y capilla en que os enterrar” es una cruda y desnuda fórmula trimembre.

Cuando frases y cancioncillas tradicionales como las que hemos rescatado propician que aflore el —tantas veces desatendido por la erudición convencional— registro oral, y que pueda ser contrastado con el registro de las elaboraciones “de autor” letrado, mucho más conocidas y estudiadas, no puede menos que aumentar la percepción de que es la

¹⁷ Martín Cebrián, *Cancionero secreto*, p. 181.

tradición oral el crisol en que la metáfora, la ironía y la fórmula, y más aún, la combinación de las tres, son capaces de encontrar su cifra más inquieta y vigorosa.

Y que la poesía escrita, incluso la más sofisticada y canónica, que durante siglos ha dependido, en gran medida, de la oral, no ha dejado nunca de ser hija segundona y de aprovecharse de una luz prestada.

**“EL MULO ZANGOLOTINO
QUE PASTA ALBAHACA DE LOS CAMINOS,
MORDISQUEA HOJITAS TIERNAS DE ESPINO
Y PERNOCTA EN LA FONDA DE SALADINO”**

Permítaseme proponer ahora un salto en el tiempo, en el espacio y hasta en el paisaje lingüístico y sociocultural que podrá parecer en principio arriesgado, pero que quizás llegue a ser visto, al término de nuestro itinerario, con alguna comprensión.

Nos asomaremos a un episodio de un cuento de *Las mil y una noches* que, a caballo entre la *Noche* novena y la *Noche* décima, describe el encuentro erótico entre un joven, pobre e ingenuo (en un principio así lo parece) ganapán o porteador, y tres damas lujuriosas que intentan hacer de él burla lingüística y sexual, aunque al final sea el joven quien se erige en burlador y en triunfador de esos dos solapados torneos.

Repárese en los juegos sutilísimos de ironía verbal, en las metáforas eróticas que cada frase destila, en la astuta reiteración de fórmulas acuñadas y en el modo en que acaba prevaleciendo la potencia sexual de un varón cuya capacidad para ocupar los cuerpos al principio cerrados de las tres damas había sido puesta, *a priori*, en burlona tela de juicio:

Entonces se levantó la portera, se quitó la ropa y, cubriéndose solo con la mata de cabello que a propósito se soltó, se metió en el estanque para jugar. Tomó un poco de agua en la boca y salpicó con ella al invitado. Se lavó bien los distintos miembros y entre los muslos, y salió del agua para echarse en el regazo del ganapán, a quien preguntó:

“Amigo mío, ¿cómo se llama esto?”, señalándose sus partes.

El porteador respondió:

“¿Vuestra vagina?”.

Ella dijo:

“¡Pero qué oigo...! Vergüenza debería darte”, y, agarrándolo del cuello, comenzó a golpearlo.

Él se quejó:

“¡Bueno está ya! Se llama vulva”.

“No, no es ese su nombre”, dijo ella.

Él probó de nuevo:

“¿Vuestro conejo?”.

“No, tampoco”, dijo ella.

“¿Vuestro chochito?”, preguntó él, y volvió a recibir una lluvia de golpes que le molieron la nuca y el cuello.

De modo que decidió preguntarle:

“¿Y entonces cómo se llama?”.

A lo que ella repuso:

“Albahaca de los caminos”.

El porteador exclamó:

“¡Bendita sea la albahaca de los caminos!”, e hicieron circular el cuenco y la copa.

Se levantó luego la segunda, se quitó la ropa, se metió en el agua e hizo como la primera. Al salir se echó también en el regazo del porteador y, señalándose sus partes, le preguntó:

“Dime, luz de mis ojos, ¿cómo se llama esto?”.

“Vuestro coñito”, dijo él.

“¿No tienes reparo en emplear ese lenguaje?”, lo reprendió la joven, y le dio tal palmada que resonó en toda la estancia.

El porteador se aventuró:

“¿Será entonces albahaca de los caminos?”.

“No”, dijo ella, mientras los golpes y pescozones arreciaban.

“¿Pues cómo se llama?”, preguntó el joven.

“Hojitas tiernas de espino”, repuso ella.

La joven dama se echó una tela por encima y se sentaron todos, juntos de nuevo, a conversar y seguir bebiendo. Al ganapán le dolían la nuca y los hombros de tantos golpes como le habían propinado. Un buen rato estuvo la copa circulando hasta que la mayor de las tres damas, la dueña de la casa, que era la más hermosa, se despojó de cuanto encima llevaba.

El ganapán se echó la mano a la nuca y, mientras se la frotaba con las manos, la dama se lanzó al estanque para darse un baño. Mientras buceaba y se lavaba, el huésped no podía dejar de mirarla, pues la tenía ante sí en todo su esplendor. Desnuda como la parió su madre, parecía el creciente; mientras que su rostro relucía más que el plenilunio o una soleada mañana.

El ganapán, pues, le miró el talle y los senos, así como aquellas pesadas nalgas que se ondulaban bajo el agua y, después de lanzar algunas exclamaciones, recitó:

“Quien tu figura con la rama tierna
compara, yerra el símil y difama;
las ramas gustan solo engalanadas,
y tu belleza, si desnuda, aumenta”.

Salió luego la dama del estanque y se echó en el regazo del porteador, a quien igualmente preguntó:

“Dime, jovenzuelo, ¿esto cómo se llama?”, señalándose sus partes.

“¿Albahaca de los caminos?”, preguntó el mozo.

“Frío, frío”, dijo la dama.

“¿Vuestra vagina?”.

“¡Uy, uy!”, exclamó la bella al tiempo que le daba un buen coscorrón al joven, que siguió probando con otros nombres sin mejores resultados. Hasta que el porteador preguntó:

“Bueno, ¿y entonces cómo se llama?”.

La mayor de las tres repuso:

“Se llama la fonda de Saladino”.

Él exclamó:

“¡Bendita seas, fonda de Saladino!”.

La dama se vistió de nuevo y volvieron a beber. Al cabo de un rato se levantó el porteador, se desnudó y bajó al estanque, donde su miembro viril se deslizaba por la superficie del agua. Después de lavarse, tal como habían hecho las tres damas, salió y se tendió en el regazo de la señora de la casa, dejando descansar los brazos sobre los muslos de la portera, y las piernas en los de la intendente, y, señalándose sus partes, preguntó:

“¿Cómo se llama esto, mis señoras?”.

Las damas se echaron a reír de tan buena gana que rodaron por el suelo, y respondieron:

“¡El pene!

“¡No!”, exclamó él, y le dio a cada una un mordisco.

“¡El rabo!”, dijeron las muchachas entonces.

“¡No!”, volvió a contestar él, robándole a cada cual una caricia en los senos.

Pero, como Shahrazad notase que el nuevo día clareaba, interrumpió sus consentidas palabras.

Y, cuando ya caía la noche 10, Duniyazad le dijo a Shahrazad:

“Acaba, hermana, lo que nos estabas contando”.

“De mil amores —respondió Shahrazad, y prosiguió su relato—. Tengo noticia, bienaventurado rey, de que las muchachas siguieron probando: que si “tu verga”, que si “tu falo”..., mientras él las besaba, mordía y abrazaba, y ellas no paraban de reír. Hasta que le preguntaron:

“Bueno, ¿pues cómo se llama?”.

Él repuso:

“Pues se llama el mulo zangolotino, que pasta albahaca de los caminos, mordisquea hojitas tiernas de espino y pernocta en la fonda de Saladino”.

Ellas se tiraron por el suelo de la risa, y, cuando se recuperaron, volvieron a beber y a disfrutar de la mesa puesta en tan buena compañía. Y así siguieron hasta que se les hizo de noche¹⁸.

¹⁸ *Mil y una noches*, trad. Salvador Peña Martín, 4 vols. (Madrid: Verbum, 2017) I, pp. 96-97. El cuento

La traducción de este episodio del cuento del ganapán y las tres damas que he seguido es la absolutamente canónica de Salvador Peña Martín. En su edición, que vio la luz en 2017, el cuento no se halla encabezado por ningún título convencional, de modo que, cada vez que deba mencionarlo, yo haré alusión al relato con la simple referencia (que no título acuñado) de “cuento del ganapán y las tres damas” y no de *Cuento del ganapán y las tres damas*.

Otros traductores sí tomaron la iniciativa de añadir un título interpuesto. Así, Juan Vernet, sobre cuya versión abundaremos, introdujo el de *Historia del faquín con las jóvenes*.

Es narración, como se ha podido apreciar, de texturas riquísimas, aunque lo que va a reclamar ahora puntualmente nuestra atención sea la fórmula, trimembre por cierto,

Pues se llama el mulo zangolotino, que pasta albahaca de los caminos, mordisquea hojitas tiernas de espinos y pernocta en la fonda de Saladino.

Impresiona que la traducción de Salvador Peña Martín sea tan diferente de la solución que prefirió otra traducción al

completo está en las pp. 91-97. La reproducción es literal, aunque me he permitido la modificación de asignar a la intervención dialogada de cada personaje un párrafo separado de los contiguos por puntos y aparte.

español muy prestigiosa de *Las mil y una noches*, la de Juan Vernet:

El mulo de los puentes que se alimenta de la albahaca, come el sésamo descortezado y pernocta en la fonda de Abu Mansur¹⁹.

Cabe señalar que tanto la traducción de Salvador Peña Martín como la de Juan Vernet derivan de la recepción egipcia de las *Noches*, aunque el primero sigue la llamada rama de Calcuta y el segundo la llamada de Bulaq.

Aunque las metáforas esenciales —el mulo que devora eróticamente todo el pasto que se le pone por delante, antes de pernoctar en la fonda genital— que nos trasladan los dos arabistas sean las mismas, merecería la pena que hicieran los especialistas del futuro una colación minuciosa de las soluciones que dan a este episodio las demás ramas, versiones y traducciones que existen, en las lenguas primarias y en las subsidiarias de *Las mil y una noches*.

Se derivaría de ello un enriquecimiento a no dudar considerable y variopinto del elenco de tropos, fórmulas y estilos que se asocian al océano casi inabarcable de estas mil y una historias; y obtendríamos, más allá de eso, una lección muy específica de cómo el recinto brevísimo de una simple fórmula

¹⁹ *Las mil y una noches*, trad. Juan Vernet, 2 vols. (Barcelona: Planeta, 1997) I, p. 38.

verbal es capaz de convertirse, cuando se le añade el abono de las metáforas, ironías y fórmulas aportadas por oleadas sucesivas de transmisores y traductores, en jardín frondosísimo de invenciones.

Viene para concluir este capítulo muy a cuento —me parece— esta apreciación: echábamos en falta, cuando la aristocrática doña Mencía de Mendoza invitaba a su digno esposo a ocupar su palacio para *morar*, su quinta para *cazar* y su capilla para *ser enterrado*, que su discurso no contuviese ninguna metáfora alusiva al ámbito de los *laboratores*, y que se atuviese de manera exclusiva a las metáforas propias de *bellatores* y *oratores*.

Pues bien: en el mulo insaciable y pernoctador en fondas vaginales del cuento del ganapán y las tres damas de *Las mil y una noches* encontramos un ejemplo que no podría ser más oportuno ni más representativo de metáfora de *laboratores*.

Huelga casi decir que este reparto de papeles o, mejor dicho, este reparto de metáforas, queda perfectamente sometido a los determinismos del mundo social, cultural, lingüístico incluso —con protagonista noble en el relato de doña Mencía; con protagonista ínfimo y sirviente en el del ganapán oriental— en que se desenvuelve cada uno de los dos relatos.

EL DEBATE DEL CAMPESINO Y EL CLÉRIGO (ATU 1562A)

Llegará el momento, conforme avancen las páginas de este libro, de profundizar en algunas de las coincidencias, realmente llamativas, que se puede apreciar que hay entre la fórmula trimembre (con tres incitaciones metafóricas a la posesión sexual) que una tradición narrativa medieval y folclórica puso en boca de la doña Mencía de Mendoza hispana, y las fórmulas trimembres (con otras tres metáforas de incitación a la posesión sexual) que asoman en las distintas ramas y traducciones del cuento del ganapán y las tres damas que sirve de gozne entre la novena y la décima de *Las mil y una noches*.

Importa introducir ahora el subrayado de que el debate verbal y erótico del joven al que las tres féminas lujuriosas de las *Noches* se empeñan en poner en ridículo y en someter con sus atrevidos juegos de palabras, pero que se las arregla para salir vencedor del torneo, gracias a la inesperada capacidad lingüística y a la portentosa capacidad sexual que da por exhibir, comparte las líneas esenciales de su estructura con un tipo de cuento internacional que ha recibido en alguna ocasión el título de *El debate del campesino y el clérigo* y tiene el número ATU 1562A en el

catálogo internacional de cuentos de Aarne-Thompson-Uther.

El título convencional que le ha sido allí asignado es el de *The Barn is Burning!*, “El granero se quema”, aunque algunas fuentes prefieren otra etiqueta: *The Master who Gave Strange Names to Things in his House*, “El amo que dio nombres extraños a las cosas de su casa”.

Como al tipo cuentístico ATU 1562A le he dedicado ya una monografía extensa y pormenorizada, con profuso despliegue de versiones y ocurrencias²⁰, me limitaré aquí, para que el lector pueda apreciar a primera vista las coincidencias evidentes —de estructura, argumento, figuras de estilo, ideología— con el episodio del ganapán y las tres damas de *Las mil y una noches*, a reproducir una única versión tradicional.

Fue anotada por Eduardo Martínez Torner en el pueblo de Láncara, en la provincia de León, en 1913:

La chipiritaina.

El cura de una aldea y su ama estaban poco contentos con los criados y criadas que cogían porque contaban a sus vecinos lo que hablaban y hacían.

Hubo un estudiante que se hizo el tonto y dijo al cura que era de la tía María,

²⁰ José Manuel Pedrosa, “Straparola, Truchado y el debate del campesino y el clérigo (ATU 1562A): una vindicación del héroe traductor y de la cultura popular”, *eHumanista* 38 (2018) [“*Compuestas fábulas, artificiosas mentiras*”. *La novela corta del Siglo de Oro*, número monográfico coordinado por David González Ramírez y M.^a Ángeles González Luque], pp. 364-410.

una pobre del pueblo. Coge el chico un freje de leña y se lo va a vender al señor cura.

—Señor cura, ¿me quiere comprar este freje de leña?

—Sí, rapaz, sí. ¿Cuánto quieres por ella?

—Me dijo mi madre que ocho cuartos.

—Vaya, toma un real.

—No, señor, no me engaña, que mi madre me dijo que lo vendiera en ocho cuartos.

Entonces dice el ama al cura:

—Parece tonto. Pregúntele a ver si quiere venir a servir a casa.

El cura le pregunta si quiere venir a servir a su casa y dice él:

—Se lo diré a mi madre.

—Bueno, pues vete y vuelve luego.

Al poco tiempo volvió el rapaz y dijo:

—Aquí estoy, señor cura. Dijo mi madre que sí.

—Bueno, pues ven acá.

—Ay, señor cura, ¡qué casa más bonita tiene usted!

—No se llama casa.

—¿Cómo se llama?

—*Chipiritaina*.

—¡Y, qué *chipiritaina* más bonita tiene usted, señor cura!

—Vamos; ven acá. Te voy a enseñar todo lo que hay y has de tener mucho cuidao que no se te olvide lo que te diga.

—No, señor, no se me olvida. ¡Ay, qué escaleras más hermosas tiene usted, señor cura!

—No se llaman escaleras.

—¿Cómo se llaman?

—Se llaman *estinencias*.

Al subir se encontró con el ama.

—¡Ay, qué ama más guapa tiene ustedé, señor cura.

—No se llama ama, hombre.

—¿Cómo se llama?

—Se llama *prójima nostra*.

—¡Ay, que *prójima nostra* más guapa tiene ustedé, señor cura!

Y ya vió las camas y dijo:

—¡Oh, qué camas más hermosas tiene ustedé, señor cura!

—No se llaman camas, hombre.

—¿Entonces, cómo se llaman?

—*Altos de san Sebastián*.

—¡Oh, qué *altos de san Sebastián* tan bonitos tiene ustedé, señor cura! Y nosotros que tenemos que dormir en un poco e paja. ¡Oh, cuánto zapato, señor cura! Y yo que ando descalzo, que nos los tengo.

—No se llaman zapatos, muchacho.

—¿Cómo se llaman?

—*Calzavitalis*.

Entonces el cura le dijo al estudiante:

—Bueno, ya viste lo que hay arriba; vamos ahora abajo.

—¡Ay, qué lumbre tan buena tiene ustedé, señor cura!

—No se llama lumbre, se llama *la grande alegría*.

—¡Ay, qué *grande alegría* tiene ustedé, señor cura! ¡Y qué gato más guapo tiene ustedé!

—No se llama gato; se llama *cazalosrates*.

—¡Oh, qué *cazalosrates* tiene ustedé! Y qué pozo de agua tiene ustedé, señor cura.

—No se llama agua.

—¿Cómo se llama entonces?

—*La grande abundancia*.

—¡Oh, qué *grande abundancia* tiene usted, señor cura! En mi casa tenemos que ir a muy largo por ella.

—Bueno —le dijo entonces el cura—, ¿se te olvidará alguna cosa?

—No, señor, no se me olvida.

—Pues bien, ahora ahí te quedas con *cazalosrates* y hilas unas estopas que están ahí y cenáis *cazalosrates* y tú, y te acuestas.

—Bueno, señor cura, bueno.

El cura fue a la cama con el ama y entonces el estudiante hiló unas estopas y se las ató al rabo al gato y les prendió fuego y comenzó a dar voces, cantando como los curas en los entierros:

¡Señor cura, usted que está en *los altos de san Sebastián*, deje *la prójima nostra*, calce *los calzavitis*, que aquel que *cazalosrates* sube y baja por las *estinencias*, lleva *la grande alegría* en el rabo, y si no baja usted a echarle *la grande abundancia* puede ser que nos queme *la chipiritaina*²¹!

Con el fin de seguir allegando más elementos de juicio, y de poder valorar mejor la entraña poética y la dispersión folclórica del relato ATU 1562A, lo cual nos ayudará a calibrar mejor su nexos con el cuento del ganapán y las tres damas de *Las mil y una*

²¹ Sigo la reedición de Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares recogidos de la tradición de España*, introducción y revisión de Luis Díaz Viana y Susana Asensio Llamas (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009) núm. 59, pp. 194-195. Véase el aparato crítico correspondiente en pp. 252-254. La edición original había sido publicada en tres volúmenes en Madrid, por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en 1946-1947.

noches, añado este resumen de su argumento, traducido por mí del que aparece en el catálogo de Aarne-Thompson-Uther:

“*El granero se quema*”.

Un amo ha enseñado a su peón (un viajero) a utilizar nombres peculiares para todo, por ejemplo, Pureza para el gato, Belleza para el fuego, Altura para el tejado (y castiga al peón cuando no los llama así).

El peón planea vengarse y ata en la cola del gato un fardo de paja ardiendo. Cuando el gato en llamas incendia el tejado del granero, el peón emplea esas palabras especiales para decírselo a su amo. El fuego arde sin control antes de que el amo pueda comprender el complicado mensaje²².

El catálogo de Aarne-Thompson-Uther nos informa de que este cuento ATU 1562A ha sido documentado, desde finales del siglo XV hasta hoy, en países que van desde Finlandia hasta Sudáfrica y desde Brasil hasta Siberia.

Ello es prueba de la vieja y pluricultural dispersión de los cuentos de ingenio que presentan a un sujeto de cultura o posición dominante que pretende hacer víctima de sus burlas lingüísticas y *políticas* a otro sujeto que se halla en la posición del subordinado, aunque el segundo se defiende tan bien que

²² Traduzco de Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson* (Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica, 2004) núm. 1562A.

acaba saliendo vencedor de la pugna y dejando burlado al poderoso.

En el artículo que dediqué a desentrañar la cronología, la dispersión, la poética y la ideología del tipo de cuento ATU 1562A defendí que su protagonista habitual, que era siempre un joven (campesino, estudiante, soldado, vendedor ambulante...) de extracción rústica o humilde y de escasa educación formal, pero dotado de una intuición y un ingenio naturales que le permitían reaccionar admirablemente ante la agresión, podía ser encuadrado dentro de la categoría del héroe traductor o, si se prefiere, del héroe lógico, o del héroe dominador del logos; un concepto sobre el que hice también, en aquella ocasión, algunas concentradas consideraciones.

Añadí que tal modalidad de personaje funcionaba, por añadidura, como un *trickster*, o burlador, o embaucador incontestable. Algo que no está en absoluto reñido con el estatus de héroe: desde Odiseo, por poner un ejemplo ilustre, puebla la mitología mundial una más que notable cadena de héroes-*tricksters*.

De lo que no cabe dudar es de que usuarios tan consumados e ingeniosos de la metáfora, la ironía y la fórmula como el protagonista del cuento ATU 1562A no se encontrarán demasiados en ninguna literatura.

No añadiré mucho más aquí acerca del tipo cuentístico ATU 1562A, fuera de insistir

en que tiene todo el aspecto de ser rama fraternal mayor del cuento del ganapán y las tres damas de *Las mil y una noches*. Con la diferencia esencial de que el uno se ciñe a la pugna dialéctica y *política* entre el joven pobre y sometido que acaba imponiéndose frente al poderoso abusador y soberbio; mientras que el otro se muestra más atento al conflicto de género y a la competencia sexual —sin que ello borre, de ningún modo, el conflicto dialéctico y *político* de fondo— entre el joven pobre y sometido y las damas abusadoras.

¿A cuál de las dos ramas —la de los dos varones por un lado, o la del varón y las hembras por el otro— podríamos conceder el laurel de ser la más antigua?

Si nos dejamos persuadir por la pluricultural dispersión geográfica del cuento del joven ingenuo que acaba venciendo al señor déspota, el tipo ATU 1562A sería el que más probabilidades tendría de ser el tronco del que habría salido la escueta rama del cuento del ganapán y las tres damas.

Pero pocas hipótesis se pueden dar por seguras y confirmadas en el terreno de la literatura oral o de raíz oral, y al final no queda más remedio que admitir que nadie puede determinar con precisión hasta cuándo y dónde podrían remontar las raíces del cuento del joven astuto y las tres damas lujuriosas de *Las mil y una noches*. Por más que algunos indicios apunten a su condición de pariente menor y de rama tardía del cuento de *El debate del campesino y el clérigo*.

DEL HÉROE DOMINADOR DEL LOGOS AL HÉROE SEXUAL

Sí añadiré, a lo ya señalado de que el joven ganapán del cuento oriental encaja dentro de las categorías del héroe lógico, o traductor, o dominador del logos y del *trickster* o burlador, que su diseño le erige en encarnación notabilísima, además, del perfil del héroe erótico o sexual.

Acerca de esta figura, a la que no se han dedicado tantos estudios como sería menester, conviene aclarar que ha conocido muchas otras encarnaciones emblemáticas. Cuéntanse entre ellas el joven que se finge mudo en un tórrido encuentro con dos damas lujuriosas en el famoso poema “Farai un vers, pos mi sonelh...” de Gilhem, VII conde de Poitiers y IX de Aquitania; o el superdotado Masetto de Lamporecchio, quien se finge jardinero mudo para poder ingresar en un convento de monjas lujuriosas en el cuento III:1 del *Decamerón* de Boccaccio²³; o unos cuantos de los

²³ Véase José Manuel Pedrosa, “El hortelano en el jardín de las monjas (Boccaccio, *El Decamerón* III:1)”, *Relecturas de Boccaccio: narrativa de los Siglos de Oro, cine y teatro*, eds. María Hernández Esteban, Marcial Carrascosa Ortega y Mita Valvassori, [*Cuadernos de Filología Italiana*. Vol. extra (2010)] (Madrid: Universidad Complutense, 2010) pp. 145-162. Véanse además otras pintorescas galerías de héroes de este tipo en Pedrosa, “Rey Fernando, rey don Sancho, Pero Pando, Padre Pando, Pero Palo, Fray

personajes, y no solo los protagonistas, del ciclo de *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais.

La estrafalaria cofradía de los héroes de potencia genésica extraordinaria que se dejan seducir y que al final dejan satisfechas y vencidas a varias damas ha calado hasta en el romancero de tradición oral moderna.

Buena muestra de ello es esta hermosa versión del romance de *El huésped afortunado* que vamos a conocer en versión que fue registrada en Calahorra (La Rioja):

La otra noche salí al campo
con mi caballo trotón;
me encontré con unas damas
más relumbrantes que el sol.
Les pregunté dónde iban;
me dijeron que a un mesón;
y al llegar a la posada,
mi caballo relinchó;
y al relincho del caballo,
la posadera salió.
Pregunté si había cena;
me dijeron: —Sí, señor.
Pregunté qué cena había:
—Dos gallinas y un capón.
Las gallinas pa las damas
y el capón para el señor.
Pregunté si había vino;
me dijeron: —Sí, señor.
Pregunté qué vino había:
—Dos botellas y un porrón.

Priapo, Fray Pedro: metamorfosis de un canto de disparates (siglos XIII-XX)”, *Bulletin Hispanique* 98:1 (1996) pp. 5-27; y Pedrosa, “Cupido, Peropalo, Plutón y san Antonio de Padua: mito, rito e iconoclastia (entre *La Celestina* y Lope)”, *eHumanista* 35 (2017) pp. 475-494.

Las botellas pa las damas
y el porrón para el señor.
Pregunté si había cama;
me dijeron: —Sí, señor.
Pregunté qué cama había:
—Dos sábanas y un colchón.
Las sábanas pa las damas
y el colchón para el señor.
Una se metió en la orilla
y la otra se echa al rincón,
y a mí me ponen en medio
como un pájaro culón.
Y una vieja que allá había
se tiró por el balcón;
si no se llega a tirar,
también le doy su ración.
Y aquí termina la historia
de las damas y el señor²⁴.

Si nos fijamos el objetivo de identificar concomitancias de los versos de este romance con, para no dispersarnos demasiado, solo el cuento de *Las mil y una noches*, los resultados no serán parcos ni triviales: descubriremos a la primera que en el romance español son detectables también los tópicos del joven primero desavisado y convertido luego en consumado atleta sexual, así como el de las varias damas convidadoras al festín erótico; el caballo trotón del romance no puede menos que recordar al mulo lujurioso de *Las mil y una noches* y hacer un guiño, de paso, a la vieja y

²⁴ Javier Asensio García, “La tradición oral calahorrana (I): el romancero”, *Kalakorikos* 9 (2004) pp. 83-128, p. 109.

extendida metáfora erótica del *cabalgar*, que no es el momento, por sus largos alcances, de intentar desentrañar aquí; la reiteración formularia de juegos de preguntas y respuestas, más las metáforas, teñidas desde luego de ironía, del mesón y la comida genitales, tienden, en fin, puentes adicionales y señales de materias narrativas y de figuras de estilo compartidas entre una familia y otra de relatos.

METER AL DIABLO EN EL INFIERNO
(BOCCACCIO, DECAMERÓN, III:10)

Al conjuro del nombre de Boccaccio que salió a colación en el capítulo anterior, convocaremos ahora el cuento III:10 del *Decamerón*, aquel que respondía al título de *Alibech se hace eremita, y el monje Rústico le enseña a meter al diablo en el infierno; luego, cuando se la llevan de allí, se convierte en la esposa de Neerbale*.

El relato del genial autor florentino se halla puesto en boca del narrador Dioneo, quien en su preámbulo tiene el detalle —de incuestionable utilidad para nosotros— de ir desgranando el muestrario de *moradas* y habitaciones que es capaz de tomar el amor:

Aunque amor habita en los alegres palacios y en las refinadas alcobas más gustosamente que en las pobres cabañas, no por ello deja de manifestar alguna vez su fuerza entre los espesos bosques y entre las rigurosas montañas y en las desiertas grutas; por lo cual se puede comprender que todo está sometido a su poder²⁵.

²⁵ Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, ed. María Hernández Esteban (Madrid: Cátedra, 1994) pp. 465-471, p. 465. Sobre este relato, pueden verse los estudios de Sharon Kinoshita y Jason Jacobs, “Ports of Call: Boccaccio’s Alatiel in the Medieval Mediterranean”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 37 (2007) pp. 163-195; Guido Ruggiero, “A Woman as Savior: Alibech

Gentiles trasposición y discusión, las formuladas por Dioneo, de la tradicional metáfora del *morar* erótico a una filosofía de más largo alcance y a una panoplia de escenografías de lo más plural.

El relato que pone Boccaccio en boca de su narrador cuenta cómo en la ciudad de Gafsa, en Berbería, hubo una vez una muchacha rica y hermosa, de catorce años y exceso de ingenuidad, de nombre Alibech. A oídos de la joven llegó el prestigio de la santidad de la vida retirada, lo que la animó a escapar para hacer vida a solas en un yermo en el que acabó dando con la cueva de un joven eremita llamado Rústico.

Desde el primer momento albergó el solitario santón pensamientos libidinosos con respecto a la muchacha, por lo que urdió y desarrolló este plan:

Primero le enseñó con muchas palabras hasta qué punto el diablo era enemigo de Dios nuestro Señor, y luego le dio a entender que el servicio que podía resultar más grato a Dios era meter al diablo en el infierno, a donde Dios Nuestro Señor la había condenado.

and the last age of the flesh in Boccaccio's *Decameron*", *Acta Historiae* 17 (2009) pp. 151-162; y John Tolan, "Tra il diavolo di Rustico e il ninferno d'Alibech: Muslims and Jews in Boccaccio's *Decameron*", en *Images of Otherness in Medieval and Early Modern Times: Exclusion, Inclusion and Assimilation*, eds. Anaja Eisenbeiß y Lieselotte E. Saurma-Jeltsch (Berlín-Munich: Deutscher Kunstverlag, 2012) pp. 133-141.

La jovencita le preguntó cómo se hacía eso; y Rústico le dijo:

—Lo sabrás en seguida, y para ello debes hacer lo que me veas hacer a mí.

Y comenzó a despojarse de las poquísimas ropas que llevaba y se quedó del todo desnudo, y así también lo hizo la muchacha; y se puso de rodillas como si fuese a rezar e hizo que ella se pusiese ante él.

Y mientras permanecía así, encendido más que nunca Rústico al verla tan bella, llegó la resurrección de la carne; y Alibech, al verla, asombrándose dijo:

—Rústico, ¿qué es esa cosa que te veo que te sale así hacia fuera, y que yo no tengo?

—¡Oh, hija mía! —dijo Rústico—, esto es el diablo del que te he hablado; y mira cómo ahora me produce una molestia tan grande que apenas puedo soportarla.

Entonces dijo la joven:

—¡Oh, alabado sea Dios, pues veo que estoy mejor que tú, porque yo no tengo ese diablo!

Dijo Rústico:

—Tienes razón, pero tú tienes otra cosa que yo no tengo, y la tienes en lugar de esto.

Dijo Alibech:

—¿El qué?

A lo que Rústico dijo:

—Tienes el infierno; y te digo que creo que Dios te ha enviado aquí para la salvación de mi alma, porque si este diablo sigue molestándome así, si quieres apiadarte de mí y soportar que le meta en el infierno, me proporcionarás un grandísimo consuelo y le harás a Dios un enorme placer y servicio, si como dices, has venido a estos lugares para hacer eso.

La joven respondió de buena fe:

—¡Oh padre mío, como yo tengo el infierno, pues sea cuando os plazca!

Dijo entonces Rústico:

—¡Hija mía, bendita seas! Vamos pues y metámosle ahí para que me deje luego en paz.

Y dicho así, llevando a la joven sobre uno de sus lechos, le enseñó cómo debía ponerse para poder encarcelar a ese maldito de Dios.

La joven, que nunca había puesto en su infierno a ningún diablo, la primera vez sintió un poco de dolor, por lo que le dijo a Rústico:

—Por cierto, padre mío, este diablo debe ser mala cosa, y realmente enemigo de Dios, porque no solo a los demás, sino incluso en el infierno, hace daño cuando se le mete dentro.

Dijo Rústico:

—Hija, no siempre sucederá así²⁶.

La razón asistía a Rústico, y la joven acabó encontrando solo placer y no dolor en aquellas ceremonias de encarcelamiento del diablo a las que tan aficionada se hizo:

El juego comenzó a gustarle y comenzó a decirle a Rústico:

—Bien veo que tenían razón aquellos buenos hombres en Gafsa, que servir a Dios era una cosa tan dulce; y por cierto, no recuerdo haber hecho nunca nada que me diese tanto deleite y placer como meter al diablo en el infierno; y por ello considero que

²⁶ Boccaccio, *Decamerón*, pp. 467-469.

todo el que se ocupe de otra cosa que no sea servir a Dios, es una bestia.

Por lo que ella iba a menudo a Rústico y le decía:

—Padre mío, yo he venido aquí para servir a Dios y no para estar ociosa; vamos a meter al diablo en el infierno.

Y al hacerlo, decía ella alguna vez:

—Rústico, no sé por qué el diablo se escapa del infierno; porque, si se quedase allí tan gustosamente como el infierno le recibe y le tiene, jamás se saldría.

Así pues, invitando a menudo la joven a Rústico y animándole a servir a Dios, le sacó tanta la guata del jubón que él sentía frío cuando otro habría sudado; y por ello comenzó a decirle a la joven que al diablo no había que castigarle ni meterle en el infierno más que cuando él levantase la cabeza por soberbia²⁷.

La intimidad místico-erótica con la hermosa Alibech acabó convirtiéndose en una exigencia tan insoportable para el agotado Rústico que el santón recibió con verdadero alivio el que llegase hasta su cueva y se la llevase de allí un joven de Gafsa, llamado Neerbale, que había salido en busca de su paisana. Y que a no tardar se convertiría en esposo legítimo y asumiría como ocupación primordial la de andar metiendo su diablo en el infierno de ella.

Ya hemos dicho que el cuento III:10 del *Decamerón* de Boccaccio nos interesa porque vuelve a poner en escena la relación

²⁷ Boccaccio, *Decamerón*, pp. 469-470.

entre un personaje de posición (social, política, lingüística, cultural, sexual) superior y otro personaje que parte de una situación de ingenuidad y desvalimiento, pero que acaba haciendo valer sus no previstas capacidades e imponiéndose como sujeto dominante.

El que los roles de género se hallen en el cuento de Boccaccio dispuestos en relación inversa (la mujer es la que pasa aquí de dominada a dominante, y no al revés) a la que hasta ahora se nos mostraba como más convencional enriquece, sin duda, el juego de las combinaciones y sugerencias. Y enriquecerá, también sin duda, el discurso crítico el día —ojalá no se retrase— en que lleguen los análisis hechos desde la perspectiva del género.

Nos interesa por lo demás el cuento de Alibech y Rústico porque la metáfora del “infierno” que se incrusta en su centro despliega unos registros muy polisémicos, que el sutilísimo autor florentino sabe afilar, además, con ingenio magistral.

De hecho, el infierno genital de la joven aparece equiparado de manera explícita, en el cuento de Boccaccio, con una *cárcel*, lo que lo coloca sin discusión dentro del campo conceptual de la *casa* o de la *morada*. Pero a eso se añade que el espacio del *infierno* está relacionado también con el mundo de los muertos, es decir, con el ámbito al que la creencia y la tradición dicen que van a dar los sujetos ya fallecidos y *enterrados*.

De manera que en el metafórico *infierno* de Alibech se hallan cifrados dos de los dobles sentidos eróticos —el *morar* y el *enterrar*— cuyo currículum, desde aquella frase célebre de doña Mencía —“señor, ya tenéis palacio en que *morar*, quinta en que *cazar* y capilla en que *os enterrar*”—, estamos intentando recuperar y desentrañar.

CUENTOS GALLEGOS
DE INFIERNOS Y DE POZOS
(MÁS EL **DECAMERÓN I:4)**

La Florencia que en el siglo XIV fue capital cultural y literaria del mundo gracias, entre otros méritos, a que en ella vivió y escribió el inmortal Boccaccio, puede que, por capricho de la siempre imprevisible y vigorosa facultad de irradiación de la tradición oral, se nos venga a mostrar ahora no tan distante, en algún aspecto, de la Galicia campesina de finales del siglo XX.

En dos pueblos gallegos, Abeledo y As Goás, en Abadín (Lugo), han sido documentadas, de hecho, versiones de este cuento, que no dejará de resultarnos familiar:

Meter o demo no inferno e sacar ánimas do purgatorio.

Había unha vez un cura que quería saber cómo era unha muller virxe e non a daba atopado. Aconselleuse con outros curas máis veteranos e déronlle a solución:

—Tes que crialas, ho. Cóllea de pequena e métea na casa e terma dela para que ningún lle tope. Cando medre xa saberás cómo é un virgo.

Fixo como lle recomendaron. Criou unha nena con moito aquel, educouna e

refinouna e, para que non se estragase nos traballos duros, tiña un criado que os facía.

Cando a viu muller, buscou a maneira de deitarse con ela e díxolle:

—Mira, esta noite voume deitar contigo na cama, que temos que meter o demo no Inferno cantas veces poidamos para sacar ánimas das penas do Purgatorio.

A rapaza, claro, non sabía o ritual e deixouno gobernar. Deitáronse e espirose e o cura meteu o demo no Inferno e sacou ánimas do Purgatorio. E, cando acabou, díxolle á moza:

—¡Qué! ¿Gustache meter o demo no Inferno e sacar ánimas do Purgatorio?

—¿Faise así? —preguntou a moza.

—Sí, é lei divina.

—Pois, señor cura, coa de veces que metemos o demo no Inferno o seu criado e máis eu, a de ánimas que debemos ter librado das penas do Purgatorio²⁸!

Resulta obvio, además de admirable, el parentesco que hay entre esta narración registrada en una aldea remota de la Galicia de finales del siglo XX y el cuento III:10 del *Decamerón*, aquel de *Alibech se hace eremita, y el monje Rústico le enseña a meter al diablo en el infierno...* del *Decamerón* boccacciano medieval.

Las coincidencias no resultarán tan sorprendentes para el iniciado en los arcanos de la literatura oral y tradicional como para

²⁸ Xoán R. Cuba, Antonio Reigosa y Xosé Miranda, *Contos colorados: Narracións eróticas da tradición oral* (Vigo: Xerais, 2001) núm. 191.

el neófito: se deben, de manera inobjetable, a que ambos relatos son versiones del cuento-tipo que tiene el número 1425 (*Putting the Devil into Hell*, “Meter al diablo en el infierno”) en el catálogo internacional de cuentos de Aarne-Thompson-Uther.

El cual nos proporciona este resumen, que yo traduzco al español:

Meter al diablo en el infierno. Una joven ingenua pregunta por la manera de servir a Dios, y se le dice que debe apartarse de los placeres mundanos. Se va a un lugar salvaje donde se encuentra con un eremita al que pregunta cómo puede llevar una vida devota.

El eremita le habla del peor enemigo del ser humano, el diablo, a quien la gente amante de Dios debería enviar al infierno. Él le dice a ella que su pene es el diablo, y que en vez de un diablo lo que ella tiene es un infierno. De este modo es convencida para que le ayude a él a meter el diablo en el infierno, en la creencia de que así ayuda a Dios.

El catálogo internacional de cuentos de Aarne-Thompson-Uther especifica que el tipo ATU 1424 cuenta con versiones orales registradas en Finlandia, Portugal, Francia, Frisia, Flandes, Alemania, Italia, Croacia, Rusia, Turquía, en tradiciones judías de Asia, Siberia, China, Estados Unidos, Chile y Egipto. Añádanse ahora las versiones gallegas y obtendremos la instantánea de una dispersión amplia e irregular, que no pude

menos que refrendar lo viejo y tradicional que debe ser el relato.

No cuenta el otro relato oral gallego que nos queda por conocer con los honores de una entrada numerada en el catálogo de Aarne-Thompson-Uther, ni yo conozco paralelos tradicionales cercanos.

Merece, sin embargo, el ingreso en estas páginas porque comparte estrategias discursivas, tópicos narrativos, fórmulas acuñadas, figuras de metáfora e ironía, marcas de conflictos de poder, género y sexualidad, con unos cuantos de los relatos que estamos conociendo.

Dos versiones de este cuento fueron registradas en los pueblos de Abeledo y Aldixe, en Abadín, en la provincia de Lugo:

A criada do bispo.

Era un bispo que tiña unha Sabela. As criadas dos bispos eran Sabelas. E nunha aldea había un cura que pasaba a maior parte do tempo a andar de pícaras, porque era moi amigo das mulleres.

E o bispo chamouno á orde e mandouno ir ó seu pazo.

—Estou enterado de que ti non gardas os teus votos e vouche sacar o curato, mira ben o que fas. Esta noite has durmir aquí no pazo e mañá heiche facer un exame. Se o pasas, aínda che darei unha última oportunidade, pero estás avisado, xa o sabes.

A Sabela levou o cura ó seu cuarto e éravos unha moza de verdade ben guapa. E o cura xa non durmiu pensando cómo había facer para pasar a noite con ela. E foise e

meteuse no cuarto da criada e escondeuse debaixo da cama.

Veu a Sabela, deitouse, e cando o crego pensaba saír e ver o que podía facer, entra o bispo no cuarto e métese na cama con ela.

E o bispo empezoulle a pasar a man pola fronte e a cara e díxolle:

—¿E qué es esto?

—Señor, é a cara.

—Non, neniña, non —díxolle o bispo—. Isto é Terra Chá.

E foille indo coa man máis abaixo e chegoulle ós peitos. E o bispo volveulle preguntar:

—¿E qué es esto?

—E señor, son as tetas.

—Non, muller, non. Son as Campaiñas Alegres.

E veulle pasando a man máis abaixo, cara o centro da barriga, e encontroulle o embigo.

—¡Qué embigo vai ser! É o Marco do Medio Mundo.

E foise indo un pouquiño máis abaixo e foille chegando coa man á galladura.

—¿E esto qué e, miña nena?

—Señor, chámase paxariña.

—Non, muller, non. Isto chámase o Pocirón.

E vaise o bispo,ponse enriba dela, métese no Pocirón e repetiulle tres veces.

O cura estivo alí gacho e, cando viu que adormeceran, marchou con todo o disimulo para o seu cuarto e na súa camiña estivo cavilando un bo pedazo.

Ó outro día érguese, almorzou e baixou ó despacho do bispo para pasar o examen.

Dille o bispo:

—Hoxe voulle tomar algunhas leccións de letra e canto. En primeiro lugar, recíteme vostede o evanxeo de onte:

—Sí, señor —díxolle o cura.

E entón púxose a cantar:

—Pola Terra Chá pasaches,
Campañas Alegres tocaches,
no Marco do Medio Mundo andaches,
e en Pocirón te metiches
e tres veces repetiches.

E depois díxolle “Dominus vobiscum” e unha boa restrada atrás. E o bispo respondeulle:

—Marcha, home, marcha. Vaite para a túa parroquia e non volvas por aquí, que a ti xa non te volvo a examinar²⁹.

El cuento gallego que acabamos de leer es una joya excepcional de nuestra literatura de tradición oral. No solo guarda un parentesco estrecho con el cuento III:10 del *Decamerón* de Boccaccio, aquel de *Alibech se hace eremita...* Su argumento tiene además genes en común con el cuento I:4 del mismo *Decamerón*, el que relata cómo *Un monje, caído en pecado digno de muy severo castigo, se libra de la pena reprendiendo oportunamente a su abad por esa misma culpa.*

El vínculo con ese otro cuento del *Decamerón* —en el que no es posible profundizar ahora, porque nos haría perder el hilo principal de nuestra indagación— fue

²⁹ Cuba, Reigosa y Miranda, *Contos colorados*, núm. 240.

desvelado por Xoán R. Cuba, Antonio Reigosa y Xosé Miranda, los arrojados y eruditos editores de la magna compilación de *Contos colorados: Narracións eróticas da tradición oral* gallega —un hito tan sensacional como desatendido entre las compilaciones de la literatura tradicional hispánica— en que quedó recogido.

La calidad extraordinaria de este segundo cuento gallego, desbordante de mordacidad y fantasía, dominador prodigioso de la metáfora, la ironía y la fórmula, nos conduce, por lo demás, hasta un nuevo y fascinante horizonte de análisis.

Porque resulta que una fórmula esencial del relato gallego es aquella que identifica a un insólito “Pocirón” como la *morada* femenina que termina dando acogida al sexo del obispo: “vaise o bispo, ponse enriba dela, métese no Pocirón”, “en Pocirón te metiches”, son dos de las frases más llamativas del relato.

¿Qué significado tendrá este “Pocirón” que llega para unirse inopinadamente al extravagante catálogo de moradas genitales femeninas al que estamos pasando revista? Significado lógico y coherente, puede que no demasiado; motivación estilística, a medio camino entre el juego lingüístico y conceptual burlesco y el disparate, es posible que mucha.

Téngase en cuenta que la voz “Pocirón” forma parte de la muy abigarrada familia léxica y conceptual de “pozo airón” o “pozo Airón”, un topónimo de antigüedad venerable —hay pruebas epigráficas de que

“Airón” fue un dios prerromano de pozos y aguas— que ha sido profusamente documentado en toda la península Ibérica y en la diáspora sefardí, y que se ha asociado desde antiguo a leyendas y cantos narrativos de gran rareza³⁰.

Cuatro versos de un soneto erótico barroco que ha sido alguna vez atribuido a Góngora, con su transparente identificación de la voz “pozairón” con el sexo femenino, se erigen en testigo locuaz del empleo del término como eufemismo erótico:

Amaina el toldo, pálida podenca,
que bien conozco el galgo que te tumba,
y sé que el *pozairón* se te derrumba
del continuo escanciar a la flamenca³¹.

³⁰ Véase al respecto José Manuel Pedrosa, “El pozo Airón: dos romances y dos leyendas”, *Medioevo Romanzo* 18 (1993) pp. 261-275; Miguel Salas Parrilla, *Airón. Dios prerromano de Hispania* (Madrid: Edición del autor, 2005); Miguel Salas Parrilla, “Nuevos datos y documentos acerca de Airón, dios prerromano de los pozos”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2 (mayo-agosto 2006); Alberto José Lorrio Alvarado, “El dios celta Airón y su supervivencia en el folclore y la toponimia”, en *Pasado y presente de los estudios celtas* (Ortigueira, A Coruña: Fundación Ortegalia, 2007) pp. 109-136; Juan Luis García Alonso, “De etimología y onomástica. *Deo Aironi* y Pozo Airón”, *Palaeohispánica* 10 (2010) pp. 551-566; y Juan Manuel Abascal Palazón, “Airones y aguas sagradas”, *Aquae sacrae. Agua y sacralidad en la antigüedad*, eds. Ana Costa, Luis Palahí y David Vivó (Girona: Institut de Recerca Històrica de la Universitat de Girona, 2011) pp. 249-256.

³¹ Véase Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Barcelona: Crítica, 1983) p. 229.

Al cabo de cuatro siglos de la documentación, dentro de un soneto barroco muy subido (o muy bajado) de tono, de aquel sugerente “pozairón” vaginal, el “Pocirón” del relato gallego registrado en el tránsito del siglo XX al XXI vuelve a asomar como vector grotesco del mismo doble sentido erótico.

Ejemplo sobresaliente, pues, de un lenguaje festivamente secreto que ha vivido soterrado a lo largo de los siglos en el registro más reservado del pueblo, y que solo en contadas ocasiones ha dado por aflorar.

Su motivación parece transparente en lo que se refiere a *ποζο-*, pues sabido es que esa voz y ese concepto han sido, desde la Edad Media por lo menos, metáforas muy tradicionales del sexo femenino³². Menos comprensible es esa extraña prótesis de *-airón* o *-irón* con la que ha quedado compuesto el engendro del *ποζairón* o del *Pocirón*, cuyos usos como eufemismos genitales puede que encuentren justificación en el hecho de que, en algunas tradiciones populares, se ha creído que los pozos airones no tenían fondo.

De ahí podría derivar la equívoca identificación del “pozairón” del soneto barroco o del “Pocirón” del cuento gallego

³² Véase José Manuel Pedrosa, “El pozo como símbolo erótico: del *Libro de buen amor* y Góngora a *La Regenta* y Miguel Hernández”, *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, edición de Pedro M. Piñero Ramírez (Sevilla: Universidad, 2005) pp. 1375-1396.

con órganos femeninos sin fondo, es decir, eróticamente insaciables.

Puede que sea esa la explicación, y puede que haya otras posibles y que tengan que ver con desvaríos estilísticos que se escapan a nuestra ciencia. La creatividad verbal y literaria del lenguaje del pueblo no está obligada a atender solo a razones, sino que se toma también a veces la libertad de adherirse a felices y fascinantes sinrazones.

Para denominar eso se han inventado no pocas etiquetas. Una de ellas es la de disparate.

EL RETRATO DE LA DAMA:
CANCIÓN, CANCIÓN-CUENTO
Y CUENTO

Más adelante tendremos ocasión de retornar al territorio del cuento folclórico, que guarda todavía claves relevantes para iluminar algunas de las sombras que siguen envolviendo toda este disperso y poliédrico magma literario.

Es el momento ahora de que viemos hacia el territorio de la canción folclórica, y de que nos acerquemos, en concreto, a la canción conocida como *El retrato de la dama*, que es una de las que con mayor reiteración y con variantes más sugestivas y dinámicas han sido documentadas en la tradición oral hispánica e internacional³³.

³³ Véanse acerca de esta canción los trabajos de Paloma Díaz-Mas, “La canción *El retrato* y su uso ocasional”, *Revista de Folklore* 30 (1983) pp. 199-205; Rafael Beltrán, “En torno a la canción de boda judeo-española *Dize la nuestra novia*: popularización y encuadres dramáticos para la descripción de la doncella”, *De la canción de amor medieval a las soleares. Actas del Congreso internacional Lyrá minima oral III, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, con la colaboración de Antonio José Pérez Castellano (Sevilla: Fundación Machado-Universidad de Sevilla, 2004) pp. 347-372; Pedrosa, “El hoyo de la barba femenina”; y David Mañero Lozano, “Los retratos de la dama. Recursos de traslación y propagación literaria en la confluencia de la tradición

Muchas de las versiones españolas que se conocen de *El retrato de la dama* (avatar, en realidad, del venerable e internacional tópico literario de la *descriptio puellae* o “descripción de la muchacha”) son de gran refinamiento estilístico, y están impregnadas no pocas veces de un lenguaje y un tono elevadamente cortesanos.

La composición conoce, por lo demás, ramas y versiones cuya estructura se asienta sobre una arquitectura paralelística simple; mientras que en otras desarrolla, en cambio, una suerte de paralelismo acumulativo. Algunas versiones se mantienen fieles al verso lírico puro; en otras asoman atisbos o cruces con la narración en prosa; no faltan las que se acogen de manera decidida al molde del cuento.

Muestras de cada una de tales soluciones poéticas van a pasar en las páginas que siguen ante nuestros ojos. Y ello a pesar de que nos abstendremos en este trabajo de considerar toda la dispersión y toda la casuística, tan complejas, de *El retrato de la dama*, y de que nos concentraremos en el análisis de un corpus bastante acotado de versiones que se hallan moldeadas sobre el modelo retórico y los juegos de ingenio del “no se llama así..., sino así...”, que tienen tanto que ver con el diseño de algunos de los relatos que hemos conocido hasta aquí, desde el del ganapán y las tres damas de *Las mil y una noches* hasta el cuento

culta y popular”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 19 (2016) pp. 9-41.

tipo ATU 1562A, el de *El debate del campesino y el clérigo*.

Se trata de versiones en las que, una vez más, la siempre efectista alianza de metáfora, ironía y fórmula queda puesta al servicio del equívoco lingüístico y erótico, lo que engrasa y al mismo tiempo delata el mecanismo de los guiños y complicidades hacia los demás cantos y cuentos que estamos conociendo.

La siguiente versión, que grabé yo en 1995 a una persona del pueblo navarro de Dicastillo, revela trazas inconfundibles de tópicos, fórmulas y figuras de estilo que nos resultarán ya familiares:

—¿Dónde le puso la mano?

—En la cabeza.

—Que no se llama cabeza,
que se llama campo sereno.

—Adiós, campo sereno,
del piquín, del picón,
así la conquistaba
y así la conquistó.

—¿Dónde le puso la mano?

—En la frente,
que se llama portacuernos.

Adiós, portacuernos,
campo sereno
del piquín, del picón,
así la conquistaba
y así la conquistó.

—¿Dónde le puso la mano?

—En los ojos.

—Que no se llaman ojos,

que se llaman miravalles.
Adiós, miravalles,
portacuernos,
campo sereno
del piquín, del picón,
así la conquistaba
y así la conquistó.

—¿Dónde le puso la mano?
—En la nariz.
—Que no se llama nariz,
que se llama trompetera.
Adiós, trompetera,
miravalles,
portacuernos,
campo sereno
del piquín, del picón,
así la conquistaba
y así la conquistó.

—¿Dónde le puso la mano?
—En la boca.
—Que no se boca,
que se llama zampabollos.
Adiós, zampabollos,
trompetera,
miravalles,
portacuernos,
campo sereno
del piquín, del picón,
así la conquistaba
y así la conquistó.

—¿Dónde le puso la mano?
—En la barba.
—Que no se barba,
que se llama barbaazul.
Adiós, barbaazul,

zampabollos,
trompetera,
miravalles,
portacuernos,
campo sereno
del piquín, del picón,
así la conquistaba
y así la conquistó.

—¿Dónde le puso la mano?

—En las tetas.

—Que no se llaman tetas,
que se llaman margaritas.

Adiós, margaritas,

barbaazul,

zampabollos,

trompetera,

miravalles,

portacuernos,

campo sereno

del piquín, del picón,

así la conquistaba

y así la conquistó.

—¿Dónde le puso la mano?

—En el ombrigo.

—Que no se llama ombrigo,
que se llama el botón de poco mundo.

Adiós, el botón de poco mundo,

margaritas,

barbaazul,

zampabollos,

trompetera,

miravalles,

portacuernos,

campo sereno

del piquín, del picón,

así la conquistaba

y así la conquistó.

—¿Dónde le puso la mano?

—En el pis pis.

—Que no se llama pispis,
que se llama robajornales.

Adiós, robajornales,
el botón de poco mundo,

margaritas,

barbaazul,

zampabollos,

trompetera,

miravalles,

portacuernos,

campo sereno

del piquín, del picón,

así la conquistaba

y así la conquistó.

—¿Dónde le puso la mano?

—En el culo.

—Que no se llama culo,
que se llama chimenea de mal humo.

Adiós, chimenea de mal humo,

robajornales,

el botón de poco mundo,

margaritas,

barbaazul,

zampabollos,

trompetera,

miravalles,

portacuernos,

campo sereno

del piquín, del picón,

así la conquistaba

y así la conquistó³⁴.

³⁴ El informante fue J. Garijo, de Estella. Me informó de que aprendió la canción de su familia de

El siguiente es un fragmento de una versión vallisoletana de la misma rama de *El retrato de la dama*:

—¿Dónde llegamos, hermanos?

—A la guseta.

—No se llama la guseta,
que se llama boca tragalagarto.

—¡Oh, boca tragalagarto,
oh botón de mi vestido...³⁵!

Conviene hacer notar que entre los sefardíes de Marruecos y de Oriente esta modalidad acumulativa de *El retrato de la dama* ha sido cantada ritualmente en las fiestas de las bodas. No tienen las versiones sefardíes la desenvoltura crudamente sexual de las españolas, pero las ocasiones festivas en que se cantan sí que nacen, pues, bajo los auspicios de Eros.

La siguiente es versión judeoespañola oriental:

—Ansí dize la nuestra novia:

¿cómo se llama la cabeça?

—Esto no se llama cabeça
sino toronja de toronjal.

¡Ah, mi toronja de toronjal,

ah, mis campos espaciosos!

¡Biva la novia con el novio!

Dicastillo.

³⁵ Joaquín Díaz González, *La cultura oral. Folklore de Valladolid* (Valladolid: Excma. Diputación Provincial, 1989).

—Ansí dize la nuestra novia:
¿cómo se llaman los cabellos?
—Esto no se llama cabellos
sino briles de labrar.

*¡Ah, mis briles de labrar,
ah, mi toronja de toronjal,
ah, mis campos espaciosos!
¡Biva la novia con el novio!*

—Ansí dize la nuestra novia:
¿cómo se llama la frente?
—Esto no se llama frente
sino espada reluziente.

*¡Ah, mi espada reluziente,
ah, mis briles de labrar,
ah, mi toronja de toronjal,
ah, mis campos espaciosos!
¡Biva la novia con el novio!*

—Ansí dize la nuestra novia:
¿cómo se llama las cejas?
—Esto no se llama cejas
sino arcos de tirar.

*¡Ah, mis arcos de tirar,
ah, mi espada reluziente,
ah, mis briles de labrar,
ah, mi toronja de toronjal,
ah, mis campos espaciosos!
¡Biva la novia con el novio³⁶!*

³⁶ Alberto Hemsí, *Cancionero sefardí*, ed. Edwin Seroussi, Paloma Díaz-Mas, Elena Romero, José Manuel Pedrosa y Samuel G. Armistead (Jerusalén: The Hebrew University, 1995) núm. 118.

En la tradición oral de Aragón han sido documentadas versiones que se hallan instaladas en los intersticios del esquema de la canción y la forma del cuento. Gran interés tiene esta que fue registrada a una mujer de Allepuz (Teruel), quien declaró, por cierto, que se trataba de un “cuento”:

Un cura que fue a confesar a una niña:

—Niña, ¿qué es esto?

—La frente.

Le puso la mano en la frente:

—¿Qué es esto?

—La frente.

—No, es el casco reluciente.

Se le puso en los ojos:

—¿Qué es esto, niña?

Los mirava...

—Los ojos.

—Los ojos son los miravalles.

Se le puso en la nariz.

—¿Qué es esto, niña?

—La nariz.

—Pues eso las fuentes maniles.

Se le puso en la boca, dice:

—Esto ¿qu'es, niña?

Dice:

—Pues la boca.

Dice:

—Pues no, que es el zampapanes y otras cosas.

Se le puso en las tetas:

—¿Qué es esto?, niña.

—Las tetas.

—Pues son las mariposas preciosas.

Se le puso la mano en el ombligo.

—Niña, esto ¿qué es?

—El ombligo.
—No, que es el caracol retorcido.
Se le puso más abajo al culo:
—Y esto, ¿qué es?:
—Uy, mire, dice, pues es el aumenta mundos³⁷.

Esta es otra versión, fragmentaria, grabada a un hombre del pueblo de La Cañada de Benatanduz, en Teruel:

El Padre Guardián quiso ser santo y
Dios no quiso que santo fuera.
—¿Por qué?
—Porque tocó a una doncella.
—¿Ande le tocó?
—En la frente.
—Oh, la frente, ojos miradores, nariz
narigales, boca bocaes, barba barberales y
pechos pechales.
Y empezó bajando, bajando... Y dice:
—¿Y ande le tocó?
Dice:
—En el fenacho.
—Eso no es el fenacho, que es un
tragalagartos, que entran vivos y salen
flacos.... Entran gordos y salen flacos.
Así es como lo contaban³⁸.

³⁷ Diego Escolano y Carolina Ibor Monesma, *El Maestrazgo turolense. Música y literatura populares en la primera mitad del siglo XX* (Zaragoza: Prensas de la Universidad, 2013) pp. 290-291.

³⁸ Versión grabada a Genaro Buj, quien nació en La Cañada de Benatanduz (Teruel) en 1930. Él decía que era un recitado de “Carrastolendas”, que solía recitar “el tío Zaera”. Véase Escolano e Ibor Monesma, *El Maestrazgo turolense* pp. 55-56.

Y esta es, en fin, una versión interesantísima de Rubielos de Mora (Teruel):

Donde se pasea la pulga y el piojo tieso.

—¿Esto cómo se llama?

—Frente.

—Esto no se llama frente. Se llama testera reluciente, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.

—¿Esto cómo se llama?

—Ojos.

—Esto no se llama ojos. Se llama mirambeles, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.

—¿Esto cómo se llama?

—Nariz.

—Esto no se llama nariz. Se llama sonamoco, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.

—¿Esto cómo se llama?

—Boca.

—Esto no se llama boca. Se llama pasatortas, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.

—¿Esto cómo se llama?

—Barba.

—Esto no se llama barba. Se llama barbacoqueta, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.

—¿Esto cómo se llama?

—Gargantilla.

—Esto no se llama gargantilla. Se llama ande pasa la morcilla, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.

—¿Esto cómo se llama?

—Mantones.

—Esto no se llama mantones. Se llaman tetas, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.

—¿Esto cómo se llama?

—Gorrino.

—Esto no se llama gorrino. Se llama caracol retorcido, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.

—¿Esto cómo se llama?

—Entrepiernas.

—Esto no se llama entrepiernas. Se llama ande entran gordos y salen flacos, la cueva de los lagartos, donde se pasea la pulga y el piojo tieso³⁹.

³⁹ José Giménez Corbatón, “Donde se pasea la pulga y el piojo tieso. Pasos de bureo en las masías de Rubielos de Mora (Teruel)”, *Rolde: Revista de cultura aragonesa* 70 (1994) pp. 4-17, pp. 12-13. Debo la revelación de esta versión a mi amigo Carlos González Sanz, que ha analizado este cuento en “Contar las viejas. Apuntes acerca de la libertad sexual de la mujer a través de algunas costumbres y relatos folklóricos del área pirenaica y el norte de la Península Ibérica”, *Imaxes de muller: representación da feminidade en mitos, contos e lendas*, ed. María Camino Noia Campos (Vigo: Universidade, 2012) pp. 149-184. En ese trabajo (pp. 159-160) apunta González Sanz lo que sigue: “Como ejemplo de lo dicho valga también la retahíla acumulativa recogida como paso de bureo por José Giménez Corbatón en la zona de Rubielos de Mora (Teruel), y que, utilizada en el marco de una de estas veladas, podría adquirir, obviamente, un carácter erótico. Esta misma retahíla, por otra parte, es el motivo central de algunas de las versiones aragonesas del cuento tipo ATU 1825A (Uther, 2004) que resultan claramente obscenas. Véase, al respecto, la recogida en el Somontano de Barbastro por Sandra Araguás, Nereida Muñoz y Estela Puyuelo, *La sombra del olvido II Tradición oral en el Somontano occidental de Barbastro* (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2006) núm. 81; y Carlos González Sanz, Carlos, *De la “chaminera” al tejao... Antología de cuentos folklóricos aragoneses catalogados conforme a*

La ambigüedad formal, a medio camino entre la canción y el cuento, de estos avatares aragoneses del complejo heterodoxo de *El retrato de la dama*, va a quedar contundentemente disipada en otra versión que vamos ahora a conocer, y que se encuadra ya claramente en el molde del cuento llamado de *La confesión insólita*, que pese a ello no deja de contener fórmulas en verso cantado que tienden puentes hacia el esquema convencional de la canción.

Fue grabada por Julio Camarena Laucirica en Almedina (Ciudad Real), en el año 1981:

Esto era una abuela. Y tenía una sobrina. Y ya iba siendo grande. Y le dice:

—Vas a tener que ir a confesar, hija mía, que ya eres una mujer.

Pos fue a confesar. Y resulta que, cuando llegó, pues era un poco tarde. Y dice el cura:

—Déjalo; te dejaré pa la última; tú, cuando yo diga: “misa es”, entonces se sale la gente y yo te confieso.

Conque claro, así que fue la hora que se salió la gente, dijo que era misa ya: pos se salió la gente. Y entonces se metió en el confesionario y le llamó. Y llega allí y lo primero que hace es echale mano a las tetas, y le dice:

—¿Esto cómo se llama?

la Clasificación Internacional del Cuento-Tipo, 2 vols. (Cabanillas del Campo, Guadalajara: Palabras del Candil, 2010) tipo núm. 1825A)”.

Y dice:

—Ea, pos... —la muchacha, avergonzá—: las tetas.

Dice:

—Esto no se llaman las tetas, esto se llaman dos margaritas preciosas.

Le pasa la mano un poco más abajo, al ombligo, y dice:

—Y esto, ¿cómo se llama?

Dice:

—El ombligo.

Y dice:

—Esto no se llama el ombligo, esto se llama un hermoso pincel.

Le pasa la mano más abajo y ya la muchacha no quiso contestar; dice:

—¿Y esto cómo se llama?

Dice:

—Ea, tantos nombres tiene...

—Esto se llama la Casa de Jerusalén.

Y ya estaba el tío armao y dice:

—Y este se llama Juan Fajardo. Tenemos que dar tres vueltas a la iglesia; tú llevas a Juan Fajardo agarrao con una mano y en la otra una vela.

Y el cura llevaba un librito y iba diciendo:

—Entre dos margaritas preciosas,
hay un hermoso pincel;
llevan a Juan Fajardo
a entrar en Jerusalén [cantado].

Y había una vieja detrás de un santo. Y entonces se levantó; y dice:

—En sesenta años que tengo
y voy pa setenta

no he visto una confesión
como esta.

Y entonces ya golvió el cura el librillo; dice.

—Vieja pelleja,
vieja de la tentación,
que ande hay una vieja
no hay religión.
Vieja pelleja
de la tentación [cantado]⁴⁰.

Fascinantes y delirantes, sin duda, la inventiva, la desenvoltura del estilo y la creatividad léxica y semántica que despliegan todas las versiones que han ido pasando ante nuestros ojos de *El retrato de la dama*, con su pretensión de refutar que las partes del cuerpo femenino se llamen como se llaman y su empeño en bautizarlas de modo mucho más imprevisible y divertido: “boca zampabollos” o “zampapanes” o “pasatortas”, “ombrigo botón de poco mundo” u “ombligo caracol retorcido”, “gorrino caracol retorcido”, “pispis robajornales”, “culo chimenea de mal humo”, “culo aumenta mundos”, “guseta tragalagarto”, “fenacho tragalagartos, que entran gordos y salen flacos”, “entrepiernas ande entran gordos y salen flacos, la cueva de los lagartos, donde se pasea la pulga y el

⁴⁰ Julio Camarena Laucirica, *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real (II)*, eds. José Manuel Pedrosa, Mercedes Ramírez Soto y Félix Toledano Soto (Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012) núm. 410.

piojo tieso”, “dos margaritas preciosas”, “un hermoso pincel” o “la Casa de Jerusalén”.

Resulta obvio, a la vista de tan estrambótico despliegue, que nos hallamos en un registro próximo al de la enardecida creatividad y las surrealistas figuras de estilo de no pocos de los relatos que ya hemos ido conociendo, empezando por el de *Las mil y una noches* y *El debate del campesino y el clérigo*.

Cabe añadir que engendros como el del “fenacho tragalagartos, que entran gordos y salen flacos” o el de las “entrepiernas ande entran gordos y salen flacos” no dejan de ser reminiscentes de la imagen poética de la sepultura vaginal en la que entra el miembro viril a todo volumen y con el mayor vigor, y en cuyo interior cae en estado de flacidez y de acabamiento.

Tropo que no dista mucho del de la capilla que, recordemos, se decía que ofreció doña Mencía de Mendoza a su esposo para que fuese enterrado en ella, por más que la gentil condesa se callase, en aras probablemente de la economía y redondez de la frase, el ansia de que, tras cumplir el trámite del entierro y la consunción, al digno esposo que entraría gordo y saldría flaco pero vivo de tal oquedad le llegase el turno de la recuperación y de la vuelta (sexual, se entiende) a empezar.

Metáfora-ironía, o ironía-metáfora, que no deja de contar con el respaldo de tópicos y tradiciones tan venerables como la del celeberrimo gorrión fálico —cantado por

Catulo allá por el siglo I a. C.— que, tras hacer las delicias de la juguetona Lesbia, moría de flacidez dentro de la vagina y dejaba tras de sí un rastro de desolación:

Llorad, ¡oh Venus y Cupidos!, y vosotros, cuantos hombres hay sensibles al amor. El pájaro de mi niña ha muerto; el pájaro, objeto de las delicias de mi niña, a quien ella amaba más que a sus propios ojos, pues era como de miel y la conocía tan bien como una hija a su madre y no se apartaba de su regazo, sino que, dando saltos de un lado para otro, solo a su dueña piaba siembre. Ahora avanza por aquel camino cubierto de tinieblas, de donde dicen que no vuelve nadie. Pero os maldigo, malditas tinieblas del Orco, que todo lo bello devoráis. Tan bonito pájaro me habéis robado. ¡Oh, maldito crimen! ¡Oh gorrioncillo, digno de lástima! Ahora, por tu causa, los ojitos de mi niña enrojecen hinchados de llanto⁴¹.

Ahora bien: puede que, entre todo el muestrario de felices disparates léxicos y semánticos que nos han ido saliendo en estas páginas al paso, no haya más genial extravagancia que la de estos versos que coronaban la versión manchega de *La confesión insólita*:

Entre dos margaritas preciosas,

⁴¹ Catulo, *Poemas*, Tibulo, *Elegías*, ed. Arturo Soler Ruiz (Madrid: Gredos, reed. 2000) núm. 3. Véase, sobre el trasfondo erótico del poema, Enrique Montero Cartelle, *El latín erótico: aspectos léxicos y literarios* (Sevilla, Universidad: 1991) pp. 88-90.

hay un hermoso pincel;
llevan a Juan Fajardo
a entrar en Jerusalén.

Ese fálico, pictórico⁴², juanesco⁴³ e irreverente Juan Fajardo, trasladado en gloriosa procesión formularia de tres frases y tres metáforas eróticas —en las que no faltan las dos margaritas (los testículos), el pincel (el falo) y la Casa de Jerusalén (la vagina)— hacia el interior del cuerpo de la mujer, es invención realmente memorable, tocada de impía parodia carnavalesca y de surrealismo inclasificable, de la musa popular.

Tiene para nosotros el interés añadido de la relativa semejanza de su serie de tres proposiciones con aquella sentencia, de

⁴² La metáfora del *pincel* genital remite a monumentos de nuestra literatura como el cuento del pintor don Pitas Pajas del *Libro de buen amor*. Véase al respecto Gabriel Medrano de Luna y José Manuel Pedrosa, “*Te voy a platicar la del toro o la del borrego. ¿Cuál de las dos?: nueve tramas de El hombre que hicieron güey* (o Pitas Pajas) según Sshinda, narrador mexicano”, *eHumanista* 39 (2018) pp. 366-399.

⁴³ El nombre de *Juan* es otro talismán irresistible para la metáfora y la ironía populares en el imaginario español. Véase al respecto José Luis Alonso Hernández y Javier Huerta Calvo, *Historia de mil y un Juanes (onomástica, literatura y folklore)* (Salamanca: Universidad, 2000); y José Manuel Pedrosa, “De Juan Lorenzo a Juan Lanás: Juanes y cuernos trágicos, cómicos y folclóricos”, *Tragique et comique liées, dans le théâtre, de l’Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, *Actes du colloque organisé à l’Université de Rouen en avril 2012*, eds. Milagros Torres, Ariane Ferry, Sofía Moncó Taracena y Daniel Lecler (Rouen: CÉRÉdI, 2012) pp. 1-13.

sentidos triplemente genitales y atravesada de una voluntad análoga de metáfora, de ironía y de deseo de posesión sexual, que cierta tradición vieja y mordaz puso hace siglos en los labios de doña Mencía de Mendoza.

**“NO HAY EN EL MUNDO
MÁS BELLA SOMBRA
QUE LA DE LA COLCHA DE LA CAMA”**

Casi al cabo ya de un itinerario susceptible de tener más estaciones —que es preferible que queden para entregas futuras— llegamos a un conciso pero muy revelador chiste que fue engastado por Joan Timoneda dentro de su *Buen aviso y portacuentos* de 1564.

El título convencional que le vamos a asignar es el de *La mejor casa, la mejor visión, el mejor ruido*.

Helo aquí:

Yendo tres de compañía, un capitán, y un recuero, y un rufián, allegaron a una venta que era de una viuda muy truhanera. Preguntáronle si había algo que comer. Díjoles que no había otra cosa, sino un par de perdigones, pero que los cenaría con ella aquel que le declarase tres preguntas: Contentos, preguntóles qué sombra había mejor, y vista y ruido, en esta mundana vida. Respondió el capitán:

—Sombra de tienda de campo, vista de españoles y ruido de atambores.

Respondió el recuero:

—Sombra de mesón, vista de poblado, ruido de acémilas.

Respondió el rufián:

—Sombra de pabellón, vista de gentil
mujer, ruido de colchones.

Dijo ella:

—Vos cenaréis conmigo los
perdigones⁴⁴.

El argumento de este chiste que Timoneda sacó, como la mayor parte de los que compiló y editó, de la tradición oral de su entorno, nos interesa por unas cuantas razones.

En primer lugar porque el cuento de *La mejor casa, la mejor visión, el mejor ruido* es una reelaboración originalísima, por más que degradada a una escenografía y a unas pasiones y sujetos infames, del viejísimo e internacional tópico, común en tantos mitos y cuentos, de la mujer (muchas veces diosa o princesa) que se ofrece o que es ofrecida como botín a aquel de entre tres pretendientes varones que se muestre más hábil en la superación de determinadas pruebas de fuerza, habilidad o ingenio.

Dentro de ese esquema narrativo general, pero adoptando un punto de vista traviesamente desmitificador e irreverente, el chiste de Timoneda da cuenta de una invitación sexual, en clave al mismo tiempo de metáfora e ironía y en cifra rigurosamente

⁴⁴ Joan Timoneda, *Buen aviso y portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes*, eds. Pilar Cuartero y Maxime Chevalier (Madrid: Espasa Calpe, 1990) núm. 25, pp. 151-152. Véase además Chevalier, “Quince cuentos jocosos”, *Revista de dialectología y tradiciones populares* 57 (2002) pp. 121-138, núm. 13, pp. 131-132.

formularia, que aparece puesta en boca de una desenvuelta mujer. A ella responden tres varones —un capitán, un recuero o arriero y un rufián— que alaban, cada uno en una estudiada secuencia trimembre, una *morada* hermosa, una visión excitante y un ruido sugestivo.

Se presume que aquel que fuese capaz de formular y de ejecutar una teoría y una praxis más elaboradas y convincentes del deseo y de la posesión sexual, es decir, aquel que diese pruebas de ser el mejor dominador de la metáfora, de la ironía, del lenguaje formulario y en general del logos, y que demostrase al mismo tiempo más iniciativa y mayor potencia sexual, sería el que podría hacerse con los laureles de la victoria. De nuevo, la epopeya —y la parodia al mismo tiempo— del héroe lógico, o traductor, o dominador del logos, al tiempo que del héroe sexual.

El primero de los concursantes hace una apología de la “sombra de tienda de campo” y el segundo ensalza la “sombra de mesón”, mientras que el último muestra su predilección por la “sombra de pabellón”, que aquí vendría a significar “sombra de dormitorio”. Además, claro, de por la “vista de gentil mujer [y por el] ruido de colchones”. Argumentos difícilmente rebatibles, que terminan de inclinar el favor de la fémina a su favor.

Sombra sería, en los tres discursos, un sinónimo estilizado de “espacio para *morar*”

o “para habitar”. De lo cual se infiere que en esos tres varoniles enunciados son puestos a competir tres espacios metafórico-irónico-formularios que se inscriben, una vez más, dentro del campo conceptual de la *casa* o *morada*; la tesitura erótica en que está cifrado todo el cuento, y el tono muy subido en que se expresa el conjunto de sus avatares cercanos y de sus parientes lejanos, que hemos ido rastreando en este libro, empuja a llevar la interpretación mucho más allá de ese punto, y a concluir que la tercera de las respuestas varoniles es una expresión vehemente del deseo de ocupar o de poseer la *morada* genital de la mujer. Lo cual no puede dejar de ser, en un concurso de tan singulares características, la llave de la victoria.

Resulta significativo que el primero de los espacios, el de la “sombra de tienda de campo” —hoy diríamos de “tienda de campaña”—, se adscriba al mundo de la milicia; el segundo, la “sombra de mesón”, al de la arriería; y el tercero y sin duda más conveniente y convincente para la dama-prostituta incitadora, la “sombra de pabellón” —o “sombra de dormitorio”—, al del retozo sexual.

Conviene tener aquí en cuenta que, entre el total de dieciocho acepciones que de la voz *pabellón* ofrece la última edición del diccionario académico, hay siete que se relacionan con el concepto de *casa* o de *habitación*, y varias con el de *dormitorio*:

1. Tienda de campaña en forma de cono, sostenida interiormente por un palo grueso hincado en el suelo y sujeta al terreno alrededor de la base con cuerdas y estacas.

2. Colgadura plegadiza que cobija y adorna una cama, un trono, un altar, etc.

8. Edificio que constituye una dependencia de otro mayor, inmediato o próximo a aquel.

9. Cada una de las construcciones o edificios que forman parte de un conjunto, como los de una exposición, ciudad universitaria, hospital, cuartel, etc.

10. En los cuarteles, cada una de las habitaciones donde se alojan los jefes y oficiales.

12. poét. Cosa que cobija a manera de bóveda.

13. Arq. Resalto de una fachada en medio de ella o en algún ángulo, que suele coronarse de ático o frontispicio.

Se debe por lo demás subrayar que los tres varones —el capitán, el recuero o arriero y el rufián— concursantes del cuentecillo de Timoneda son, el primero un exponente algo ramplón del estamento de los *bellatores* o militares; el segundo un representante cualificado del gremio de los *laboratores* o servidores; y el tercero un hampón ínfimo que se encontraría en el cabo más degradado de la pirámide social, por debajo de cualquier otra especie de *laborator*.

El chiste de Timoneda, que se mueve por un mundo poblado por prostitutas,

militares venidos a menos —cabe sospechar que el grado del “capitán” fuera fanfarronada de las que eran típicas entre la soldadesca—, arrieros y pícaros, y que corona como triunfador al más abyecto de los tres pretendientes, se nos muestra así en el extremo opuesto de la élite social del *bellator* aristocrático en que quedaba encerrada la fórmula de incitación erótica que se dijo que dirigió doña Mencía de Mendoza a su noble y belicoso consorte, solicitándole que la poseyera.

Es, este de Timoneda, un cuento de raíz folclórica que ha conocido no pocas reelaboraciones orales y letradas, viejas y modernas. Dentro del repertorio de las versiones orales de documentación reciente tiene una calidad y por eso un significado singulares la versión que Arturo Martín Criado registró en el pueblo burgalés de Fuentelcéspedes (Burgos) en 1987:

Esto era un capitán, un labrador y un cura que se apostaron media docena de pichones a ver quién decía el mejor brindis. Dijo el capitán:

—Para mi sombra mi bandera,
para mi gran placer
ver mis tropas vencer,
y alojada en buenos pabellones:
para mí son los pichones.

Dijo el labrador:

—Para sombra una noguera,

para mi gran placer
ver mis trigos crecer,
y deshechos los terrones:
para mí son los pichones.

Dijo el cura:

—Para sombra una bodega,
para mi gran placer
verme entre los muslos de una mujer,
y la polla metida hasta los cojones:
para mí son los pichones⁴⁵.

Apréciense bien que las tres respuestas que dan estos tres concursantes remiten de nuevo al campo conceptual del *morar*, en el sentido físico y en el sentido genital. Y que la sombra de la bodega que prefiere el cura debe de ser alusión a un tipo de habitación, tanto en el registro espacial como en el sensual, más acogedora que los espacios a la intemperie de la sombra de la bandera que ensalza el capitán y de la sombra de la noguera que loa el labrador.

Pero hay además en la propuesta que hace el cura una promesa explícita —que habrá quien considere pura jactancia carnavalesca, mientras que para otros será salida de tono francamente brutal—, de ocupación de la *morada* genital femenina, cuando el susodicho expresa su deseo de “verme entre los muslos de una mujer, y la

⁴⁵ Arturo Martín Criado, “La mejor respuesta, el mejor discurso, el mejor sueño”, *Revista de Folklore* 173 (1995) pp. 166-168, p. 166.

polla metida hasta los cojones”, que no tiene parangón en los discursos, vacíos de vehemencia sexual, de sus dos rivales.

Ello permite deducir, puesto que el cuento burgalés deja el desenlace en el aire, quien habría de ser el ganador del concurso. Además de ser el último en hablar y de mostrar su apego al amable recinto interior de la casa, y no a espacios que quedan fuera y a la intemperie, el cura es el único que se lanza a expresar en voz alta su deseo de ingresar en el espacio genital femenino, y que promete que tiene la potencia sexual que se precisa para ello. El triunfo no podía sonreírle sino a él.

Al maestro Manuel da Costa Fontes debemos una monografía enciclopédica con identificación y estudio de varios de los paralelos antiguos y modernos de este cuento, empezando por algunos franceses de los siglos XV al XVII, y rematando por un muestrario de versiones de España, Portugal, Hispanoamérica y Brasil que han sido documentadas en la tradición oral de las últimas décadas.

El gran estudioso nos ha desvelado entre ellas algunas joyas realmente insólitas. La más deslumbrante, por su colosal extensión y por su calidad narrativa singular, fue grabada por el propio Manuel da Costa Fontes en 1987 de labios de un narrador nacido en las islas Azores, aunque vivía en los Estados Unidos.

El relato, del que solo podemos dar un breve resumen aquí, es la crónica de una apuesta erótica que una prostituta formuló ante un sacerdote, un capitán de marina y un soldado. Como era de esperar, el último que habló, que fue además quien dio garantías mejores de potencia sexual, fue el que se hizo con el triunfo⁴⁶.

El resumen que hizo Costa Fontes de un extenso y elaborado cuento francés reelaborado por Philippe de Vigneules en 1515 tiene un interés especial para nosotros, porque vuelve a destacar por encima de los demás al candidato que, asistido por mejores capacidades para la metáfora, la ironía, la repetición formularia y la posesión sexual de

⁴⁶ Véase Manuel da Costa Fontes, “*Puputiriri: An Eastern Folktale from the Disciplina clericalis*”, *Folklore and Literature: Studies in the Portuguese, Brazilian, Sephardic, and Hispanic Oral Traditions* (Nueva York: State University of New York Press, 2000) pp. 9-27 y 231-238. Cabe añadir que para Costa Fontes este tipo de relato es una especie de contrahechura obscena de otro, una de cuyas versiones se halla en la *Disciplina clericalis* (comienzos del siglo XIII) de Pedro Alfonso. Ese paralelo medieval se corresponde con el tipo ATU 1626 (*The most wonderful dream*) del catálogo de Arne-Thompson-Hans-Jörg Uther. Véase sobre tal cuento María Jesús Lacarra, “*El pan comido: el sueño más maravilloso* (ATU 1626) y otros cuentos afines: un recorrido por algunas versiones hispánicas de la tradición oral y escrita”, *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, eds. Rafael Beltrán y Marta Haro (Valencia: Universidad, 2006) pp. 217-246. Según Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares de Castilla y León*, 2 vols. (Madrid: CSIC, 1988) II, núm. 252, p. 87 y 488, y según también Martín Criado, el cuento conocido en España como *El mejor discurso respecto al lobo* está relacionado también con este complejo narrativo.

la mujer, proclama como bien superior (“no hay hoy en el mundo más bella sombra que la de la colcha de la cama) la *morada* genital femenina:

Tres grupos de frailes, comerciantes y soldados se encuentran en una posada donde, además de otras comidas, se están cocinando unos pollos. Todos querían los pollos, pero solo había suficientes para dos de los grupos. Viendo que se hacía más caso a los otros, especialmente a los comerciantes, uno de los soldados propuso que el representante de cada grupo que formulase el mejor dicho, de acuerdo con el modelo que él mismo iniciaría, compartiría los pollos con sus compañeros. Todos se mostraron de acuerdo. Dijo el soldado:

—No hay hoy bajo el cielo sombra más bella que la del estandarte, almohada más bella que el rocín, ni *clincailles* [en el sentido de ruido] mejor que el del arnés.

Responde un comerciante:

—No hay más bella sombra que la de una bella casa, más bella almohada que la de una bella mesa, ni *clincailles* mejores que los del dinero.

Y dice uno de los frailes:

—No hay en el mundo más bella sombra que la de la colcha de la cama, más bella almohada que la de la teta, ni mejores *clincailles* que los de los cojones⁴⁷.

⁴⁷ Traduzco de Fontes, “*Puputiriri*” pp. 31-32.

¿**PAMPIRULAR** SIGNIFICA **PAMPIRULAR**?
INEFABILIDAD, AUTO-REFERENCIALIDAD Y
PARADOJA EN LA CULTURA **POPULAR**

Semejanzas más que sugerentes con el cuento de *La mejor casa, la mejor visión, el mejor ruido*, cuyos avatares a partir de la versión de Timoneda acabamos de rastrear, muestra una canción seriada a la que vamos a dar el título de *El pampirulo* y que ha sido registrada en muy contadas ocasiones en la tradición oral española. De ella se ha localizado también algún raro vestigio en el folclore mexicano.

Esta es una versión que grabé yo en el pueblo de Almoharín (Cáceres) en el año 1989:

—Allí viene un pastorcito,
*qu'*aquel vendrá de vagar,
*qu'*aquel te lo puede *pampirular* [bis].
—Pastorcito de mi vida,
prenda de mi corazón,
que aquí yo te traigo la maldición [bis].
—Tengo el ganado en la sierra,
las ovejas por *abijá*,
que no te lo puedo *pampirular* [bis].

—Allí viene un padre cura,
*qu'*aquel vendrá de vagar,
que aquel te lo puede *pampirular* [bis].

—Padre cura de mi vida,
prenda de mi corazón,
que aquí yo te traigo la maldición [bis].
—Tengo la gente en la iglesia
y la misa por rezar,
que no te lo puedo *pampirular* [bis].

—Allí viene un soldadito,
*qu'*aquel vendrá de vagar,
que aquel te lo puede *pampirular* [bis].
—Soldadito de mi vida,
prenda de mi corazón,
que aquí yo te traigo la maldición [bis].
—Tengo permiso del rey,
del teniente capitán,
que yo te lo puedo *pampirular* [bis]⁴⁸.

No es posible determinar el significado exacto de la voz *pampirular*, puesto que se trata de una invención léxico-semántica de la cuerda de tantas otras voces de la familia extravagante de los zangorromangos, los

⁴⁸ Canción registrada por mí a la señora María Molina, de 49 años, entrevistada en su pueblo, Almoharín (Cáceres), el día 27 de noviembre de 1989. Es canción que estudié en mi artículo “El son mexicano de *El pampirulo* y el tópico literario de *Los tres estamentos*”, *La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia*, ed. Mariana Maserá (Barcelona: Azul, 2002) pp. 71-97, en el que aclaré que “la *maldición* a la que se refiere la mujer en todas sus intervenciones debe de ser, probablemente, un eufemismo de sexo femenino. Se conocen, en efecto, otras canciones populares en que la alusión no a una *maldición*, pero sí a una muy similar *perdición*, tiene connotaciones eróticas indudables. Véase por ejemplo Fernando Gomarín Guirado, *Cancionero secreto de Cantabria* (Santander: Universidad de Cantabria, 1989) núm. 158: “Todas las mujeres tienen / en el ombligo un pegote, / y un poquitín más abajo, / la *perdición* de los hombres”.

dongolondrones, los bimbilindrones, los pipiripandos, los chipirichapes o los rancataplans⁴⁹.

El caso es que el engranaje argumental concreto de la canción registrada en Almoharín, más la parentela verbal

⁴⁹ Véase José Manuel Pedrosa, “Zangorromangos, bimbilindrones, chuchumbés y otros eufemismos líricos populares”, *Olivar* 18 (2012) pp. 135-175. Para más detalles y ocurrencias, véanse las pp. 168-169: “¿Qué gruesa enciclopedia lexicográfica, qué delirante repertorio verbal, qué inventiva de autor insomne podría competir con el desfile abigarrado al que hemos asistido de zangorromangos, zamarrones, zarabandas, zarambeques, zarandillejas, zarandillos, zaragallas, zarandas, zanganillos, zarramandrines, zaranderas, zarangondeos, zaramandangas, zarandolas, zumba que zumbas, dongolondrones, cuchichichillos, mangos, gandumbas, zangomarangotangos, bimbilindrones, fariririrás, chaconas, zarabullís, bullicuzcuz, zangoneos, dargadandetas, bonbodonbones, chiribiribuelas, pipiripandos, piperepís, pínqueles, respinguetes, abirlintintís, triquitraques, argamandixos, remifasoles, chipirichapes, ñarñaretas, girón gironbetes, dunganduxes, quilidin quilindin quilindainas, dongolondainas, dongolondrón con dongolondreras, galindós, chuchumbés, pampirulos, perlindangos, ringorrangos, zorongollos, remenemenes, rengue rengue rengues, recataplans, turururús y tururureras, maturrangas, rondines de rondones, dindindaledales, tra-lará-ranes, tarará tararás, txapele-txapele-txapeles, triqui triqui traques, titiris mundis y tringulis munquis, fandangos, mirandangas, talandorias, cingolondangos, quiquiricuáandos, quiquiricañas, triquitrapes, chirichipís, entenguerengues, chúngala que chungas, chifles y chiflinas, chibiribitrines y chibiribitrones, ran cataplans, pirulís tras tras, alacays, chandemingorras, tícolo-tácolos, churrumpí titulirumes, requemeques, farfolleos, cingurangos, tracatruco, chilindrones, puputiriru, trampalantranos, sirindangos, porongas, birbirichiñas, pitarecos (etcétera)?”

extravagante a la que hemos señalado — concentradamente— en la página anterior, más los paralelos cercanos y lejanos, con las características series trimembres y los dobles sentidos eróticos como los que hemos ido identificando en las páginas de este libro, nos llevan a aventurar que este intrigante *pampirular* pudiera ser acaso una feliz y efímera quimera que signifique “meter” o “endosar”, además de “satisfacer”, “dar placer”, “seducir” y “poseer” sexualmente.

Envuelto todo en las veladuras pudorosas de lo eufemístico, al tiempo que pronunciado como apología exultante del galanteo y la unión sexual, con su juego anexo de rituales de selección, recusaciones y acercamientos.

Pero además, para mí que tuve el privilegio de estar presente, la fonética ruda y contundente de *pampirular*, las histriónicas inflexiones de la voz y la fuerte al tiempo que delicada y encantadora personalidad de la mujer que cantó, el tintineo insinuante del almirez con que vigorosamente ella se acompañaba y el entorno campesino de aquella España rural en que hice el registro y que hoy ya no existe —siendo que la experiencia del paisaje humano aporta informaciones y emociones esenciales para la comprensión de lo que acontece en el espacio etnográfico—, añaden más matices y tornasoles, imposibles de trasladar a la cifra escrita, a la comprensión de ese enigmático y hermoso vocablo.

Hasta el punto de que, si me preguntasen qué definición de la voz *pampirular* me parecería la más adecuada, la única que yo juzgaría que tiene la hondura y la precisión suficientes sería “pampirular”.

Esa sería, con exactitud, mi respuesta, a sabiendas y con la esperanza de que esta paradójica auto-referencialidad podría ser estrategia de las menos inútiles y de las más plausibles cada vez que nos veamos en el brete ya que no de intentar lo imposible comprensión perfecta, sí de buscar el acercamiento a los arcanos del lenguaje popular y de la cultura popular, que son tantas veces refractarios a la torpe iluminación del diccionario académico y al dogmatismo de la cultura canónica.

Podrá parecer exageración, o círculo vicioso o perogrullada, pero no lo es: la cultura popular como mejor puede ser entendida cabalmente es desde dentro, desde el esfuerzo por acercarse y por asimilar sus lenguajes, códigos y recursos, y no desde los secos reglamentos de la cultura de las élites.

Sin salir de esta francamente insondable canción de *El pampirulo*, cabe añadir que los matices afectivos que aportan los diminutivos “pastorcito” y “soldadito”, y el título más o menos familiar de “padre” aplicado al cura, más el hecho de que los tres sujetos “vengan”, según reza la canción, de una actividad tan inconcreta como es la de “vagar”, sitúan a todos en un registro llano, humilde, difusamente pueblerino, alejado de

los palacios nobiliarios y las barreras severas de clase que eran mencionados o que se traslucían en otros de los cantos y cuentos que han ido pasando ante nosotros.

Estas licencias afectivas e igualadoras, que nos llevan a imaginar al “pastorcito”, al “padre cura” y al “soldadito” como tres pobres diablos andariegos, matizan y distorsionan sensiblemente la evidencia de que los tres sujetos movilizados son representantes ejemplares de los tres estamentos de los *laboratores*, *oratores* y *bellatores*, tan bien posicionados siempre en las taxonomías canónicas, y tan distanciados (y a veces enfrentados) en las clasificaciones políticas y sociales al uso.

El torneo poético y conceptual entre el pastor, el clérigo y el soldado, y la victoria una vez más del último concursante —el soldado en esta versión cacereña, aunque en otros relatos haya una proporción abultada de victorias del clérigo—, aporta una solución más, que ha de sumarse al muestrario de las muchas y varias que preferían otras lecciones. Ello confirma que, en este nebuloso territorio de la cultura popular, no es fácil librarse de ninguna modalidad de la eventualidad ni del accidente.

De hecho, expliqué en uno de mis trabajos anteriores⁵⁰, sin apurar ni mucho menos el catálogo ni los alcances de todas las combinaciones documentadas, que

⁵⁰ Pedrosa, “El son mexicano”, pp. 84-85.

si en este cuento francés de 1515 —igual que en el de Nicolas de Troyes de hacia 1536— el vencedor de la prueba de ingenio retórico y de iniciativa sexual resultaba ser el fraile, en otras versiones el resultado podía inclinarse hacia otros candidatos. Por ejemplo, en la adaptación de Rabelais, era Panurge quien superaba a Pantagruel y a Epistémon. Y en la de Timoneda de 1564, era un “rufián” quien finalmente se imponía a un “capitán” y a un “recuero”.

En la tradición oral moderna existen tanto los textos que dan la victoria al religioso como los que se decantan por el soldado, a costa muchas veces de uno de sus superiores militares. En efecto, una salmantina hacía perder la apuesta a un “rico andaluz” y a un “capitán” frente a un “soldado”⁵¹; y una sevillana daba también como perdedores a un “teniente” y a un “padre cura” frente a un simple “corneta”⁵².

Sin embargo, en la versión tradicional registrada en el pueblo de Fuentelcásped (Burgos), el capitán y el labrador eran superados por el religioso. [...] También se han documentado versiones de tradición oral moderna que muestran al soldado como el candidato con más méritos para convertirse en compañero sexual de la mujer. Ello se aprecia muy bien en una versión portuguesa

⁵¹ Véase José Luis Puerto, *Cuentos de tradición oral en la Sierra de Francia* (Salamanca: Caja Salamanca y Soria, 1995) núm. 62.

⁵² Véase José Luis Agúndez García, *La tradición oral en la zona de Marchena, Arabal y Paradas (Sevilla)*, tesis doctoral (Madrid: UNED, 1996) núm. 170.

de Leiria recogida [por Manuel da Costa Fontes] en 1973⁵³.

Esta combinatoria de sujetos, gremios y argumentos, con su inestable reparto de victorias y derrotas, se nos revela tan arbitraria y tan volátil que impide aventurar hipótesis acerca de cómo pudo ser el prototipo o lección original, y obliga a invalidar por arriesgada cualquier conjetura que se haga acerca de las especies de personajes que andarían enfrentados y saldrían favorecidos o perjudicados en esa del todo irrecuperable trama prototípica.

Algunas de las versiones que sacan a relucir y que enfrentan los méritos sexuales del clérigo y del militar se aproximarían, si se cae en una valoración superficial, al venerable tópico literario, sobre el que existe una bibliografía copiosísima, que ha sido etiquetado como *El debate de las armas y las letras*. Pero lo cierto es que el obligado tercer factor en discordia no podría menos que contribuir a desdibujar y a sembrar dudas acerca de esa quizás inventada o forzada polaridad, improbablemente primigenia.

Por su parte, las versiones que escenifican la competición del clérigo, el militar y el campesino, como la de *El pampirulo* de Almoharín, es verdad que suben a escena, al menos si se ve *grosso modo*, las muy

⁵³ Alda da Silva Soromenho y Paulo Caratão Soromenho, *Contos Populares Portugueses (Inéditos)* 2 vols. (Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1984-1986) I, núm. 191.

consabidas relaciones entre los estamentos de *oratores*, *bellatores* y *laboratores*. Tan ponderados en el recetario académico que se hallan en la base de las teorías con que grandes escuelas de mitógrafos e historiadores, encabezadas por maestros de la talla de Georges Dumézil o Georges Duby, quisieron explicar la estructura política, social y cultural subyacente en el imaginario y en la organización de las sociedades del mundo indoeuropeo y occidental.

En fin, que puesto que el rasgo poético dominante de todos nuestros discursos orales es su alta variabilidad, su inclinación a escapar o a contradecir las categorías convencionales y su capacidad para adaptarse a contextos culturales e ideológicos dinámicos, es prudente que descartemos como utópico cualquier intento de remontar al perdido *Ur-text*, al que no llegaríamos ni aunque pudiésemos seguir acumulando y escrutando más variantes y combinaciones, que lo más que harían sería seguir complicando el panorama y alejando la solución clara y unívoca.

En estrecha conexión con esta paradoja está otra de las que han ido cobrando relevancia y misterio desde los párrafos iniciales de esta monografía —aquellos de la invitación erótica que una vieja tradición difamatoria atribuyó, como dirigida a su esposo, a doña Mencía de Mendoza—, sobre la base de que el *morar* en un palacio, el *cazar*

en una quinta y el *ser enterrado* en una capilla eran metáforas exclusivas del elitista campo conceptual de *bellatores* y *oratores*.

Se puede presumir que si en la frase atribuida a doña Mencía no se tenía en cuenta al estamento de los *laboratores* o productores, ello podría ser debido a que la clase social de ambos condes no era desde luego la servil. Acaso —pensaría quien moldeó la frase para atribuírsela a doña Mencía— sería más digno o más coherente o más convincente ceñirse a actividades representativas o exclusivas de la aristocracia que no dar entrada a metáforas de gente ruin que pudieran pecar de discordantes e incluso de infamantes.

Pero sabemos que metáforas con referente erótico del registro de los *laboratores*, tales como las del sembrar la tierra, cavar el jardín, regar el huerto, segar el cereal, varear las aceitunas, vendimiar la uva, pastorear el ganado, golpear el hierro, trabajar en el horno o en el alfar, hilar en la rueca o tejer en el telar tuvieron franca y desinhibida acogida en la sofisticada poesía de corte y élite que floreció en el siglo de doña Mencía, y en otros siglos.

No hubiera sido, por eso, ni desusado ni mucho menos disparatado el engarce de una metáfora de *laboratores* en la secuencia trimembre que alguien puso en boca de la ardorosa condesa.

Tan coherente fue, en cualquier caso, la selección de metáforas del superior registro

de los *bellatores-oratores* que hizo doña Mencía como la de aquellas otras tres metáforas del registro exclusivo de los *laboratores* que el cuento de *Las mil y una noches* asoció, recordemos, con precisión y formulismo implacables a un ganapán tan pobre como dotado de ingenio y sobrado de virilidad:

El mulo de los puentes que se alimenta de la albahaca, come el sésamo descortezado y pernocta en la fonda de Abu Mansur.

No parece, a la vista de todos estos accidentes y paradojas, sino que los discursos que estamos analizando se complacen en acumular insinuaciones en vez de certezas, y penumbras en vez de luces. Lo cual puede que no sea tan inconveniente y que permita establecer, por cierto, el mejor pacto posible entre el receptor y la más alta literatura.

Renunciar como no tenemos más remedio que hacer a la posibilidad de la reconstrucción rigurosa o de la hermenéutica perfecta puede tener, en fin, la ventaja de permitir liberar y encauzar nuestro tiempo y nuestras energías hacia otros horizontes, para intentar corroborar algo que sí que queda al alcance de nuestra capacidad de demostración empírica: que los dichos, los cantos y los cuentos que hemos tomado en consideración son planetas con algún grado de parentesco cercano o lejano entre sí, y que orbitan dentro de una constelación de signos

culturales que puede que tenga muy dilatados, complejos e imprecisos confines, pero que es constelación al fin y al cabo, y sin que quepa la menor duda.

La red de vislumbres a la que nos hemos asomado ha resultado ser en efecto, con sus borrones y lagunas, lo suficientemente trabada y segura como para que podamos defender, sin faltar al rigor de la argumentación científica, que estamos ante una común sustancia argumental, poética, estilística, ideológica, sociológica, que se organiza en ramas y familias de perfiles más o menos reconocibles y que recurre a figuras de estilo cuyas coincidencias, aun con países, fronteras, mares o lenguas de por medio, no pueden menos que despertar asombro, invalidar casualidades y refrendar lazos de parentesco.

La argamasa poética e ideológica que imanta todas estas coincidencias y vínculos no puede ser el azar sino los genes y las tradiciones compartidos, al margen de que ignoremos los cuándo, dónde, cómo y quiénes dieron exactamente la pauta y la ocasión. No puede haber casualidad sino parentesco —sustentado sobre la tradición oral que se difunde por doquier: también bajo la espuma ocasional de los textos escritos— en el reconocible concierto al que contribuyen el dicho atribuido a doña Mencía de Mendoza, los cuentos del ganapán y las tres damas de *Las mil y una noches*, *El debate del campesino y el clérigo*, la

hermosa *Alibech* de Boccaccio, *La confesión insólita*, *La mejor casa*, *la mejor visión*, *el mejor ruido*, y las canciones de *El retrato de la dama* y el *Pampirulo*. Eso si nos acordamos solo de unas cuantas de las teselas más consistentes del mosaico que hemos intentado, de un modo que admitimos parcial y rudimentario, recuperar.

Perturba, ante tan enredado y aleatorio panorama, una duda: ¿cuántas versiones esencialmente orales y subsidiariamente escritas de todos estos enunciados, y de quién sabe cuántas ignotas ramas y avatares más, acompañadas de qué músicas, qué gestos, qué rituales, qué risas, habrán visto pasar los siglos, fuera de los alcances de los útiles de escribir y de fijar o perpetuar en la memoria, y por tanto de nuestra posibilidad de escrutinio?

¿Cuánta mayor variedad y calidad podría haber sido añadida a la ya impresionante riqueza de los testimonios conocidos, si el afán destructor del tiempo no se mostrase siempre tan contrario al frágil hilo de la voz y de lo popular, y si permitiese que llegasen hasta nosotros algo más que precarias esquiras?

Es constatable que, además de los señalados, nos han quedado unos cuantos cabos más por intentar anudar y más de un horizonte alternativo por escrutar con detalle. Sin ir más lejos, sabemos que el siglo XV no fue solo el siglo de doña Mencía de Mendoza: fue también el siglo en que se halla

documentada la primera versión conocida del romance de *La gentil dama y el rústico pastor* y en que debían estar vivos en la tradición oral los romances de *El veneno de Moriana* y de *El conde Alarcos* que serían puestos por escrito en la centuria siguiente; y el siglo, además, en que el Marqués de Santillana alumbró sus inmortales *serranillas*.

Ni que decir tiene que la hermosa dama que un día instó a un rudo pastor a que ejercitase su virilidad sobre ella, y la Moriana que envenenó a su antiguo prometido el día de la boda con otra, y la infanta que obligó a Alarcos a asesinar a su esposa para quedarse con él, y las serranas que salían a la caza de varones con los que yacer son ejemplos relevantes de mujeres convidadoras a la posesión sexual del varón que han llenado páginas imborrables de nuestra tradición literaria. Más o menos inmersas o cercanas o deudoras todas —seguro que no por casualidad— de la tradición oral.

Se apartan, sin embargo, en no pocas de sus líneas maestras, del muy ceñido y compacto corpus de relatos al que hemos preferido ser fieles. No se ajustan tales dramáticos romances ni esas sutiles *serranillas* a esquemas formularios infaliblemente trimembres, ni suben a escena concursos entre estamentos, ni están en tono de disparatada comedia, ni desnudan imágenes —y no solo metáforas— sexuales explícitas, procaces en ocasiones. Son planetas de una constelación vecina, con un

espacio puntual de intersección —el de la expresión por parte de la mujer del deseo de ser poseída por parte el varón—, pero nada más.

Ahí quedan en cualquier caso, a la espera de hermeneutas que se decidan a estudiar si no su intimidad sí su laxa contigüidad —ya que lo contiguo no deja de ser una categoría operativa dentro del sistema literario— con el vasto tropel de dichos, cantos y cuentos unidos por lazos de mayor cercanía al que nosotros hemos hecho todo lo posible por ceñirnos.

La expresión de ardiente deseo amoroso que fue atribuida hace tantos años a la condesa doña Mencía de Mendoza y que ha dado pie a estas páginas se nos queda, en fin, tanto más breve en proporciones, y tanto más abierta y fecunda en sugerencias, cuanto más se amplía su séquito de paralelos y reflejos cercanos y lejanos, directos e indirectos, íntimos o solo contiguos.

Y con ellos, el cortejo de los cabos sueltos, las infabildades y paradojas que forman parte inalienable, también, de su esencia.

Gracias a

Julio Camarena Laucirica, quien me regaló
datos que, tantos años después, han
resultado indispensables para
este trabajo.

In memoriam.

Y también a

Salvador Peña Martín, Héctor Urién,
José Luis Garrosa, Carolina Ibor Monesma,
Carlos González Sanz, David Mañero

y **Óscar Abenójar**

MITÁFORAS

EDITORIAL

DIRECTORES

Óscar Abenójar · José Luis Garrosa · José Manuel Pedrosa

CONSEJO EDITORIAL

José Luis Agúndez · Sergio Callau · Alberto del Campo Tejedor ·
Eva Belén Carro Carbajal · Alexandra Chereches · Xochilquetzali
Cruz Martínez · Daniel Escandell Montiel · David González
Ramírez · Carlos Gerardo Hernández Paulino · Ángel Gonzalo
Tobajas · Desirée López Bernal · Josemi Lorenzo Arribas · David
Mañero Lozano · Francisco Molina Moreno · Laura Puerto Moro
· Bernadett Smid

CONSEJO ASESOR

Martín Almagro Gorbea · Susana Asensio Llamas · Cristina
Azuela · Xaverio Ballester · Luis Beltrán Almería · Martha
Bremauntz · Araceli Campos Moreno · Claudia Carranza Vera ·
Gerardo Fernández Juárez · Antonio Domínguez Leiva · Ángel
Gari Lacruz · Francisco Miguel Gil · Luis Miguel Gómez Garrido
· Raúl Eduardo González · Luis González Fernández ·
José Manuel González Matellán · Margit Frenk · Gustav
Henningsen · Carolina Ibor Monesma · María Jesús Lacarra ·
Miguel Manzano · María Antonia Martín Zorraquino · Alejandro
Martínez de la Rosa · Mariana Maserá · Gabriel Medrano de Luna
· Pedro Moya Maleno · Pedro Piedras · José Manuel de Prada
Samper · Juan José Prat · Francisco Ramírez Santacruz · Salvador
Rebés · Joaquín Rubio Tovar · Marina Sanfilippo · Jesús Suárez
López · María Tausiet · Dolores Thion · María Jesús Zamora
Calvo · Mercedes Zavala del Campo · Daniela Zizi

MITÁFORAS

COLECCIÓN DE LIBROS INDEPENDIENTES Y GRATUITOS

1

José Manuel Pedrosa

*Heródoto y la soprano que cruzó el mar
con el hombro tatuado*

(2016)

2

José Manuel Pedrosa

*Dante y Boccaccio entre brujas y caníbales:
el cuento de El corazón devorado en
África y Europa*

(2016)

3

Alberto del Campo Tejedor

Elogio de la locura sevillana

(2017)

4

Óscar Abenójar

*Primer tesoro de cuentos
del Atlas telliano*

(2017)

5

Óscar Abenójar
*Segundo tesoro de cuentos
del Atlas telliano*
(2017)

6

Juan José Prat Ferrer
*Y la diosa cantó:
anotaciones
sobre el pensamiento mítico*
(2017)

7

Óscar Abenójar
*Tras las huellas de Don Juan
por el norte de África
y por la Grecia clásica*
(2018)

8

Agustín Clemente Pliego
*Cancionero popular
de Castellar de Santiago*
(2018)

9

Xaverio Ballester

*Gemelos, ciclôpes y chamanes:
tres exégesis míticas*

(2018)

10

Mohamed Abdelkefi

*En busca del pájaro esmeralda
y otros cuentos tunecinos de Lela Ula*

(2018)

11

José Manuel Pedrosa

*El convite en el palacio de Eros:
metáfora, ironía, fórmula y posesión*

(2018)