

Erotismo y poesía pastoril

Álvaro Alonso

(alvaroalonso@filol.ucm.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

Este artículo muestra que varios poemas del *Cancionero Musical de Palacio* (algunos, de Juan del Encina) contienen segundos sentidos de tipo sexual. Se estudian, desde este punto de vista, el campo de los regalos que el pastor hace a la pastora, el del baile y la música, y el de las prendas del pastor.

Abstract

This article shows that some poems of the *Cancionero Musical de Palacio* (some of them by Juan del Encina) hide second sexual meanings. From this point of view, the article studies the semantic field of the gifts the shepherd offers the shepheress, the dance and music, and the shepherd's garments.

Palabras clave

Erotismo
Juan del Encina
Poesía cancioneril

Key words

Eroticism
Juan del Encina
Cancionero poetry

AnMal Electrónica 32 (2012)
ISSN 1697-4239

Frente a su representación idealizada en piezas navideñas o églogas virgilianas, el universo pastoril aparece con frecuencia como encarnación de la ignorancia o la estulticia. En consonancia con esas características, el pastor o la pastora se definen muchas veces por una sexualidad elemental y desbocada, que contrasta con las refinadas convenciones eróticas de los galanes y las damas de corte.

Ya en el siglo XIV, los encuentros del Arcipreste con las serranas (coplas 950-1042) aparecen marcados por una intensa carga sexual (Ruiz 1988: 305-328), y aunque en textos posteriores las pastoras, vaqueras y serranillas atenúan su lujuria y su agresividad erótica, no por eso pierden por completo esos rasgos. No conviene olvidar que son varias las serranillas del marqués de Santillana que terminan con un encuentro sexual entre el caballero y la pastora, y que en tales encuentros el vocabulario tiende a subrayar la naturaleza física de la situación (López de Mendoza

1988: 88, 92, 94). Así, en «Después que nascí», vv. 7-9, el protagonista se encuentra con la serrana de Lozoyuela y «de guisa la vi / que me fizo gana / la fruta temprana» (López de Mendoza 1988: 90).

La figura del pastor es muy rara en la poesía de los siglos XIV y XV: desde luego, mucho más que la de su homólogo femenino. Aun así, ya desde sus primeras apariciones, el pastor poético queda definido por su intemperancia sexual. Hacia los años 1460-1470, las *Coplas de Mingo Revulgo*, vv. 23-60, atribuyen al pastor Candauro una sospechosa inclinación por los *mozalvillos* (Ciceri 1977: 190); y aunque es cierto que Candauro funciona aquí como *alter ego* de Enrique IV, es muy probable que sus excesos no sean solo la transposición de los del monarca, sino también los característicos de un pastor arquetípico.

Algo después, en la obra lírica de Juan del Encina, las referencias explícitas de tipo sexual no son demasiado frecuentes. No faltan, sin embargo, algunos ejemplos, como el de «Pedro, bien te quiero» (Encina 1975: 172), en cuyos versos 7-10 el pastor protagonista se vanagloria:

— A la fe, nustr' ama,
ya suena mi fama,
y aun pues en la cama
soy muy más artero.

Pero, sin duda, el ejemplo más claro de estos pastores (y pastoras) lujuriosos se halla en las composiciones de Rodrigo de Reinosa. Poemas como «Aborrir quiero, Antonilla» o «¡Biva la gala de la pastorcilla» presentan de forma muy brutal las relaciones entre personajes rústicos, o entre el yo poético y una serrana (Reinosa 2010: 157 y 161). Aunque ligeramente más tardío, vale la pena citar uno de los más conocidos episodios de la *Carajicomedia*, en el que el pastor Santilario comienza masturbándose y termina sodomizando al mismísimo demonio.

En esta atmósfera cargada de erotismo que caracteriza al primitivo universo pastoril, cabe preguntarse si muchos términos y situaciones de apariencia inocente no ocultan, en realidad, una segunda intención obscena. Junto a la mención explícita, la alusión y el doble sentido son mecanismos casi inevitables en la poesía erótica y una búsqueda de esta naturaleza no parece, por tanto, descaminada (Díez Fernández 2003: 93-104). Lope (s. a.: 85-109) ha realizado un análisis de esta índole para el *Libro de buen amor*, y Puerto Moro para los poemas pastoriles de Rodrigo de

Reinosa (2010: *passim*). Salvo alguna interpretación dudosa, sus conclusiones me parecen irrefutables, y de ellas me valdré con frecuencia en lo que sigue.

EROTISMO PASTORIL EN EL *CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO*

Mi propósito es centrarme en el *Cancionero Musical de Palacio* (en adelante, *CMP*), comenzando por el análisis de un texto concreto, de sentido sexual bastante obvio. Pasaré luego al estudio de algunos de los dobles sentidos que aparecen aquí y allá en diferentes composiciones pastoriles de ese mismo cancionero.

«¡Norabuena vengas, Menga!»

El primer texto que me propongo analizar es el que comienza «¡Norabuena vengas, Menga!», que reproduce el diálogo entre un pastor y una pastora. Al saludo de esta responde el personaje masculino explicando dónde ha dejado su ganado y prometiendo varios regalos a su interlocutora (*CMP* 1996: 183-184):

— ¡Norabuena vengas, Menga!
¡A [la] fe, que Dios mantenga!

— ¿Dónde dejaste el ganado,
pastorcillo descuidado,
pues que vienes tan cansado?
— ¡A [la] fe que Dios mantenga!

— Dexélo en un regajo
paçiendo a gran gasajo,
i vengo por pan i ajo.
— ¡A [la] fe, que Dios mantenga!

Daros he la mantequilla,
aunque enbuelto en la capilla,
si me dais pan i morçilla,
antes que nustr' amo venga.

l traigo un poco de leche,
i dadme algo en que lo eche,
porque más os aproveche.
¡A l[la] fe, que Dios mantenga!

Por empezar por lo más claro, parece indiscutible el sentido obsceno de los cuatro versos finales. La petición de un recipiente para echar la leche «porque más os aproveche» tiene algo vagamente absurdo si los versos se leen de forma inocente: es perogrullesco que a nadie ha de aprovecharle un líquido que no puede beber porque no lo ha recogido en un recipiente. En realidad, este tipo de observaciones («para que te aproveche», «para agradarte», «para que quedes satisfecha», o bien «que es cosa de mucho gusto» o «que te dará gran solaz») suelen orientar la lectura en un sentido sexual. Basten dos ejemplos. El primero corresponde a un texto del Siglo de Oro, y en él, un vendedor de cedazos se dirige así a una muchacha (*PESO* 1984: 141 [vv. 10-13]):

Tomad deste delantero,
que es de tan buena hechura
que de cada cernedura
vos habréis muy gran solaz.

Ponderar el *gran solaz* que la muchacha obtendrá del cedazo y de cerner con él parece un poco exagerado, salvo que cedazo y cernedura quieran decir otra cosa.

El segundo ejemplo corresponde a Rodrigo de Reinoso. Aquí el pastor le promete a la pastora un pedazo de carne (2010: 161 [vv. 63-66]):

¡Juro hago a Santiago
que yo tengo en el horcajo
de oveja un buen tasajo
con que te pueda agradar!

El sentido obsceno del término *tasajo* me parece indudable, y así lo señala Puerto Moro en la nota correspondiente. Pero lo que ahora me interesa es la expresión «con que te pueda agradar», análoga a «porque más os aproveche» o «que

te dará gran solaz», y que es como un guiño al lector para subrayar el doble sentido de la palabra anterior. Ayuda a esa interpretación el hecho de que *aprovechar* sea una palabra frecuente en contextos veladamente sexuales (Garrote Bernal 2012: 27 y n. 27). Así que la propuesta del pastor del *Cancionero Musical de Palacio* se vuelve plenamente coherente si la leche es el semen; el recipiente, el órgano sexual femenino, y el provecho al que se alude es el placer erótico que la pastora ha de obtener.

A la vista de esa lectura, parece muy probable que también tenga que interpretarse en clave sexual la mantequilla de la estrofa anterior. La sospecha se convierte casi en certidumbre si se tiene en cuenta la aclaración «aunque envuelto en la capilla». Es difícil precisar si el término *capilla* debe entenderse aquí como «capa corta» o como «capuchón», de acuerdo con Covarrubias (1611: 296b): «Dixose capilla *a capite*, por ser cobertura de la cabeça». En cualquier caso, el enunciado es, de nuevo, ligeramente absurdo si se entiende en su sentido literal: «te daré mantequilla, *aunque* vaya envuelto en mi capilla». ¿Por qué el hecho de ir *envuelto en una capilla* (o en cualquier otra prenda) habría de ser un obstáculo para dar mantequilla? El enunciado, en cambio, adquiere pleno sentido si se recuerda el poema «Marica jugaba», donde el personaje femenino se entretiene jugando al frailecico del haba (*PESO* 1984: 156-158):

Toma una habilla
de mediano tomo
y de en medio el lomo
saca una tirilla,
con que la capilla
ponía y quitaba
de aquel frailecillo del haba.

Según el *Diccionario de Autoridades*, el *frailecillo del haba* es un «juguete que hacen los niños cortando la parte superior de una haba y, sacándole el grano, queda el hollejo de modo que recuerda a la capilla de un fraile». Pero, como explican los modernos editores del poema, «esa capilla tiene mucho de capullo, y este fraile se parece bastante a Matihuelo», es decir, al falo (*PESO* 1984: 158). Así que el haba, y el acto de ponerle y quitarle la capilla, tienen aquí un evidente sentido obsceno. Como lo tiene en el poema pastoril de *CMP*.

Igualmente sospechosa es la recompensa que pide el pastor: «pan i ajo» en el verso 9 y «pan i morçilla» en el 13. No hace falta documentar la equivalencia entre el *pan* y el órgano sexual femenino. Pero los dos alimentos que acompañan aquí al pan tampoco parecen haber sido escogidos al azar: la morcilla puede fácilmente evocar el falo, en tanto que el *ajo* se encuentra con frecuencia en textos eróticos (*PESO* 1984: 329). Venus, en brazos de Vulcano,

Por más que dijo que era porquería,
se estuvo queda, y alargó las ancas
al ajo y queso, de que fue gustando.
(*PESO* 1984: 71)

Pueden parecer incongruentes las alusiones al órgano sexual masculino cuando se habla de una mujer, pero tales incoherencias son normales en la poesía erótica, donde importa más el poder evocador de los términos que su perfecta adecuación al contexto. De hecho, las parejas del tipo *pan* (sexo femenino) + *ajo*, *morcilla* (sexo masculino) obedecen a un esquema tópico. Así, de nuevo en *PESO*, el falo «dice que tiene un sabor más dulce que pan y nueces» (1984: 153). A lo que anotan los editores:

Pan y nueces. Expresión popular, para encarecer el sabor de alguna cosa. Pero el poder evocativo muy concreto de la palabra *nueces* y el sentido figurado muy frecuente de *pan* (*cunnus*) hicieron que la expresión *pan y nueces* cobrara alguna vez un sentido parcialmente erótico.

«Pan y ajo», «pan y morcilla», «pan y nueces» parecen, por tanto, variaciones de un mismo esquema metafórico que agrupa la referencia al órgano sexual femenino con la del falo o los testículos.

Después de considerar los regalos que piensan intercambiar el pastor y la pastora, conviene detenerse en el segundo motivo de la composición, el del ganado que pasta. La imagen de un animal que paca se asocia con frecuencia con el acto sexual. Un caracol, por ejemplo (*PESO* 1984: 161 [vv. 3-8]):

De su huerto en la frescura
una dama *apacentaba*

en caracol que adoraba,
gozosa de su ventura:
él *pació* de su verdura
y en su concha se escondió [...]

O el cordero de Pitas Payas, al menos en la versión de fray Melchor de la Serna. En ella el pintor traza así la imagen en el cuerpo de su mujer (Labrador Herraiz y DiFranco 2003: 69 [vv. 79-84]):

De un pequeño cordero la figura,
y en el medio del vientre atravesado,
al óleo le pintó por más segura.
Y la cabeza púsole inclinada
como que de el hambre estimulado
quiere pacer la *hierba delicada*.

La oveja es aquí equivalente al falo, y su *cabeza*, de acuerdo con una conocida metáfora, equivale al glande (*PESO* 1984: 332). En este contexto, la *hierba* no puede ser sino el órgano sexual femenino o, quizá, el vello púbico.

En el poema que nos ocupa, las ovejas que pacen en un valle apartado tienen el mismo valor. Para apuntar a ese sentido erótico, el autor ha recurrido aquí a varios expedientes, cuya presencia en el contexto no puede ser casual. En primer lugar, la sugerente rima en *-ajo*. En segundo lugar, la ponderación del placer que experimenta el ganado pertenece al mismo tipo de aclaraciones que ya hemos visto: «paciendo a gran gasajo» es una advertencia parecida a «porque más os aproveche». Más teniendo en cuenta que el término *gasajo* es frecuentísimo en la poesía erótica (Garrote Bernal 2012: 27).

Motivos obscenos en otros poemas pastoriles de *CMP*

Quizá sin la coherencia que tienen en la composición anterior, son varios los poemas del *Cancionero Musical de Palacio* que presentan pasajes susceptibles de una segunda lectura erótica. Presento aquí los motivos más frecuentes.

Regalos pastoriles: cucharas, cazos y cedazos. Ya se ha visto que la enumeración de los regalos del pastor es uno de los contextos donde con más frecuencia aparecen términos con doble sentido. Así ocurre en «¡Norabuena vengas, Menga!», pero también en Rodrigo de Reinoso y en el Arcipreste de Hita. A la vista de esos textos, no parece fuera de lugar leer en clave erótica enumeraciones como las de Juan del Encina en el poema «Ya soy desposado» (CMP 1996: 229 [vv. 214-225]):

– Cucharón y caço
también le demanda.
– Y artesa i cedaço,
que aliñándose anda
y a mercar se manda [...]
– Mérquente unos pendes
para pender lana.
– Si tú me los vendes,
antes de mañana
y aun de buena gana.

Los cuatro sustantivos de los primeros versos tienen frecuentemente implicaciones obscenas. Para *cucharón* y *cazo* basta recordar «Mi marido es cucharetero» (PESO 1984: 128 [vv. 3-7 y 24-28]). No puede excluirse que para *cazo* haya además una influencia del italiano *cazzo*:

Mi marido hace cucharas,
con mil lindezas tan raras
en el cabo,
que labra como en un nabo
en un madero [...].
También cazos sabe hacer,
y, viéndose antes de ayer
sin embarazo,
a Pascuala hizo un cazo
espumadero.

Para *cedazo* y *artesa* puede remitirse a los dos poemas recogidos en PESO, donde el cedazo aparece como equivalente al órgano sexual masculino en un caso

(«¡Al cedaz, cedaz!») y del femenino en otro («Déjame cerner mi harina»). (La artesa aparece solo en el segundo de esos poemas.)

En la estrofa siguiente, el uso de *pende*, en lugar del más normal *peine*, obedece con toda probabilidad al deseo de evocar *pendejo*. Tanto más cuanto de lo que se trata es de peinar *lana*, término que, según veremos con más detalle luego, tiene una frecuente significación erótica.

Otros regalos pastoriles: «cosas», nuégados y caracoles. La composición «Un, señora, muerto havías» no es un poema pastoril, pero incluye la característica lista de regalos rústicos, por lo que vale la pena que la consideremos aquí (CMP 1984: 146 [vv. 16-27]):

Dart' he cosas bonitas,
de muchos cuentas i manillas
y çapatas mucho ricas
i otras cosas maravillas. [...]
Muchas frutas i rosquillas,
nuégados i caracoles;
dart' he undaya con coles,
qu' es muy rico comezón.

Al menos el ofrecimiento de nuégados y caracoles no ofrece dudas. Los nuégados, hechos con nueces y miel, tienen el mismo valor que las nueces, y de esa forma aparecen en numerosas composiciones. Para mayor claridad, la que empieza «Fue Teresa a su majuelo» los relaciona sin más con un nabo (PESO 1984: 277-278). En cuanto a los caracoles, ya se han visto los versos en los que pacían el secreto huerto de la dama. Pero más relevante es el siguiente texto, del *Cancionero de Rávena* (PESO 1984: 164):

Las mozuelas tiernas
se huelgan con él [el caracol],
porque es como miel
cuajada en almendras.

«Miel cuajada en almendras» es algo muy parecido a los *nuégados* del poema de *CMP*. Es decir, la dieta es muy parecida en los dos poemas: caracoles y miel y nueces (nuégados) en uno, y caracoles y miel y almendras en el otro. A la vista de esas alusiones, habrá que entender también como referencias eróticas las «cosas bonitas» y las «cosas maravillas» de los versos anteriores. Y, por supuesto, no ha de ser una casualidad que el poema termine definiendo el régimen alimenticio de la muchacha como rico *comezón*: un sustantivo todavía hoy especializado en designar el deseo sexual (*PESO* 1984; 187).

Más regalos pastoriles: leche, cuajada y tasajos. La revellada. En el poema «Ya no 'spero qu' en mi vida», un pastor lamenta que su pastora se haya casado con otro. Lo que más le duele es la ingratitud con la que ha olvidado sus regalos (*CMP* 1996: 237 [vv. 18-28]):

Mirara la revelada
que le dava muchos dones:
manteca, leche, cuajada,
quesillos y requesones,
i las pullas i razones
qu' entre nos havían pasado
andando el ganado.
Mirara los gasajados
qu' entre ella fueron i mí
i quantos buenos tasajos
en este mundo le di.

La enumeración puede entenderse de forma inocente, pero la acumulación de términos ambiguos sugiere un segundo sentido obsceno. Es cierto que la *leche* de los versos iniciales es un regalo pastoril tan frecuente que, en ausencia de otras pistas, resultaría forzado entenderla en sentido sexual. Sin embargo, unos versos después aparece la palabra *gasajados*, frecuentísima en la poesía erótica. Pero, sobre todo, son los «buenos tasajos» del penúltimo verso los que resultan más reveladores. A diferencia de la leche, los tasajos no son un regalo pastoril «normal», y parecen especializados en contextos exclusivamente obscenos. Ya he mencionado el poema

de Rodrigo de Reinosa donde el término se refiere claramente al órgano sexual masculino, en significativa relación con *horcajo*.

Quizá los versos más difíciles sean los dos primeros: «Mirara la revelada que le dava muchos dones». Podría entenderse que la *revelada* es el sujeto de *mirara* y, en tal caso, habría que darle el sentido de 'la que se rebela'. El término no es imposible referido a una pastora que ha abandonado a su pastor, pero no parece del todo satisfactorio. Propongo, en cambio, leer *la revellada*, es decir 'la reverencia', 'el homenaje', entenderlo como complemento directo y puntuar de otra forma: «Mirara la revellada, que le dava muchos dones», es decir, «Mirara [la pastora] mi reverencia, el respeto con el que la trataba, pues le daba muchos regalos». Pero si debiera leerse *revellada* conviene no olvidar que el término aparece en Rodrigo de Reinosa (2010: 154) con significado claramente obsceno, tal y como señala Puerto Moro. De manera que el clima sexual de esta lista de regalos estaría dado desde el comienzo.

El baile y la música. Repicar. Los poemas pastoriles del Arcipreste y los de Rodrigo de Reinosa presentan ejemplos muy claros de palabras asociadas con el baile y la música que deben ser interpretadas en clave sexual. Lope (s. a.) y Puerto Moro (en Reinosa 2010: 155) comentan con acierto esos textos y basta remitir a sus observaciones.

Volviendo ahora al *CMP*, son varios los poemas susceptibles de esa lectura. Así, en la composición que comienza «Gran plazer siento yo ya» (1996: 284 [vv. 32-39]):

Yréla yo a musicar
con la gaita i caramillo,
con la flauta y çaramillo
cada noche a despertar,
y Minguillo cantará:
«¡Mi fe, ayudart' he yo!»
Andaré yo repicando,
que ella rehuelgue, aosadas.

No consigo documentar el término *çaramillo*, pero todos los demás (*caramillo*, *flauta*, *gaita*) pueden adquirir fácilmente un valor fálico. De hecho, es muy posible

que el caramillo pastoril de Candaulo tenga ya esas implicaciones en las *Coplas de Mingo Revulgo* (Ciceri: 1977)¹:

Él risadas, en oílo,
ni por eso el caramillo
nunca dexa de tocar.
¿Sabes, sabes? El modorro,
allá dond' anda a grillos,
búrlanle los moçalvillos
que andan con él en el corro.

En cuanto a Minguillo, puede sospecharse que es, como Matigüelo, una personificación del órgano sexual masculino, y su canto, entonces, habrá de interpretarse en el sentido erótico que tiene en infinidad de composiciones.

En los dos versos finales tenemos un término, *repicando*, de indudable valor obsceno. Dos ejemplos (*PESO* 1984: 211 [vv. 3-4] y 69 [vv. 1-4]):

Para hacer de la novia cata y cala
y *repicar* el virginal pandero.

Abríme, Minguilla,
abríme, y te daré,
botín cerrado
que te *repique* en el pie.

La ya consabida referencia al provecho o al placer que ella ha de obtener de esta música, «que ella rehuelgue, aosadas», refuerza esa significación sexual.

Un doble sentido parece tener también el poema «Daca, bailemos, carillo», en el que dos pastores se apresuran a buscar a la prometida de uno de ellos (*CMP* 1996: 193 [vv. 44-50]):

— Abállate, no engorremos,
que ora me diste la vida;
i vamos muy de corrida,

¹ Agradezco a Devid Paolini que haya llamado mi atención sobre ese pasaje.

que soy sano si la vemos.
Y el caramillo llevemos,
para fazelle un sonezillo.

¿Es casual que coincidan en el mismo contexto *correr* y *caramillo*? Algo después, uno de los dos amigos aconseja al otro: «Vamos siquiera de huzia, / i ponte de repiquete». La expresión suscita la perplejidad del moderno editor de Encina (1975: 165): «*repiquete*: voz de sentido dudoso aquí. Posiblemente está relacionada con el verbo *repicarse*, así que la frase *ponte de repiquete* vendría a significar “ponte el vestido en que más presumes de elegante”». Conviene retener estas dudas del editor para algo que señalaré en seguida.

En «Ya soy desposado», también de Juan del Encina:

– ¿Tocaste las quintas
de tu caramillo?
– Y al trocar las cintas
mucho cantarcillo.
Diome aqueste anillo [...]
– ¡Quánta castaña,²
Mingo, por el cielo!
– Y aun, ¡qué çapateta
dava allí un moçuelo!,
¡haz gemir el suelo!

Obsérvese que el caramillo aparece aquí junto al anillo, es decir, una fácil (y frecuente) metáfora para el órgano sexual femenino. En cuanto a la expresión «haz gemir el suelo», su propósito parece introducir el verbo *gemir*, que refuerza el sentido erótico de la *çapateta* a la que se alude inmediatamente antes.

Unos versos después, el amo aconseja al pastor: «Aburre los çelos / i tenla [a la pastora] repicada» (CMP 1996: 227 [vv. 136-137]). La expresión «tenla repicada» es lo suficientemente rara como para provocar de nuevo las dudas de Jones, quien anota (Encina 1975: 181 [vv. 143-144]): «*tenla repicada*. ¿“tenla en mucha estima”?».

² Así en la edición de González Cuenca, aunque la rima exige *castañeta*. Probablemente el error está ya en el manuscrito, y no deja de ser revelador, ya que es frecuente la equivalencia «castaña = testículo».

No me parece casual que dos expresiones ligeramente anómalas de los poemas de Encina (*tener repicada* y la anterior, *ir de repiquete*) estén relacionadas con el verbo *repicar*. Da la impresión de que el autor ha echado mano de esos giros extraños simplemente porque le permitían evocar la palabra *repicar* y sugerir así un sentido sexual para sus versos.

Indumentaria del pastor manto, capilla, capillo y jubón. Ya se ha visto, en el poema «¡Norabuena vengas, Menga!», que la *capilla* a la que allí se aludía tenía un claro sentido obsceno. No parece el único caso en *CMP*. Así, en «Ya soy desposado», amo y pastor dialogan sobre los regalos que este último dará a su prometida (*CMP* 1996: 226 [vv. 116-127]):

— ¿Qué le diste en donas,
que te dé Dios vida?
— Lo que otras personas
dan a su querida:
cosa bien guarnida.
Nuestr' amo,
ya soy desposado.
— ¿Y aun manto bermejo
hasle ya endonado?
Y aun buen capillejo
de hilo colorado,
azul y morado.

La «cosa bien guarnida» que promete el pastor recuerda a las «cosas bonitas» y las «cosas maravillas» que hemos visto ya en un poema anterior, donde esas cosas se concretaban en «nuégados y caracoles». En ese contexto, no parece arriesgado atribuir un significado sexual al *manto bermejo* y al *capillejo*. Contribuye a esa interpretación el color rojo y los matices azul y morado del capillo en cuestión.

Las mismas imágenes del manto o capa y de la capucha vuelven a aparecer en «Daca, bailemos, carillo». Un pastor le pide a otro una serie de prendas para bailar (*CMP* 1996: 193 [vv. 57-62]):

— Pues también m' has de prestar

el tu jubón colorado
y el cinto claveteado
para salir a bailar,
porque no quiero llevar
otra capa ni capillo.

Teniendo en cuenta el doble sentido del baile, bien se comprende que el pastor quiera salir sin *capillo*. El sentido del término habrá de ser idéntico al que tiene en una composición tardía, en la que la diosa Venus se ofrece a un joven, y a su falo, que no se hace rogar dos veces. El texto tiene la ventaja de que es metafórico solo a medias, es decir, que mantiene la metáfora de la cabeza desnuda, pero llama al capillo por su nombre (Díez Fernández 2003: 294-295):

Entre dos blancas grevas inclinado,
desnuda del prepucio la cabeza [...]
estaba un joven bello arrebatado
a la bagasa Venus ofreciendo
el mondongo reciente en sacrificio.

La ecuación metafórica «glande = cabeza» hace posible la metáfora «prepucio = capillo», pero si se parte de una imagen ligeramente distinta, «glande = cuerpo» se llega a la identificación entre el prepucio y la capa (o *manto*, como se lo llama en otros poemas). Si la capa tiene aquí el significado que sugiero, el jubón (colorado, por más señas) habrá de ser lo que hay debajo. De hecho, en la misma composición, ya unos versos antes, un pastor saltaba y bailaba *en jubón* (CMP 1996: 192 [vv. 15-20]):

— ¡Dusna, dusna el çamarón!
¡Sal acá, pes' a San Junco!
¡Riedro vaya el despelunco,
salta en el corro en jubón!
¡Mira qué agudillo son
para saltar con gritillo!

El *gritillo* del último verso (como lo de «hacer *gemir* el suelo» en un poema anterior) debe ya sugerirnos la verdadera naturaleza de este baile y estos saltos. El

zamarrón sería entonces el equivalente de la *capa* y el jubón tendría la misma significación que en el pasaje recién citado.

Un jubón colorado aparece de nuevo también en relación con el baile en un contexto que ya he citado (*CMP* 1996: 284 [vv. 32-46]):

Yréla yo a musicar
con la gaita i caramillo [...].
Andaré yo repicando,
qu' ella rehuelgue, aosadas.
Mis calzas abotonadas,
mi jubón el colorado,
mi gala relucirá
que nunca nadie le vio.

Esta obsesión por las capuchas, las capas y los jubones (preferentemente rojos, o rojo-azulados; y preferentemente relacionados con el baile) no puede ser inocente.

Veamos, en fin, un último poema de *CMP* que, aunque no estrictamente pastoril, vuelve a asociar una prenda roja con el baile. Es el que comienza «Dale si le das» (1996: 100-101):

Dale, si le das,
moçuela de Carasa;
dale si le das,
que me llaman en casa.
Una moçuela de Logroño
mostrado me havía su co...
po de lana negra, que hilava.

El artificio más llamativo de este pasaje, que se repite en todo el poema, consiste en la rima sugerida por un final de verso, pero contrariada por el siguiente. A ese artificio hay que añadir otro, más sutil, consistente en que el verso aparentemente inocente («copo de lana negra») tampoco lo es, ya que admite una segunda lectura equivalente a la palabra sugerida y negada (*coño*). El valor de *copo* y de *lana* (sobre todo, negra), se ve claro en el poema «Cata el lobo dó va» (*PESO* 1984: 4-7):

Cata el lobo, Juana,
que a tu hato un día
dicen que quería
mordelle la lana [...]

Y la nota de los editores, que vale la pena reproducir: «*La lana*. También se decía *copo*. Lo que designa se deduce fácilmente del consejo de Lozana: “Amuestra a tu marido el copo mas no del todo”. Así que «co... po de lana» equivale, sin más, a *coño*.

Puesto en marcha el mecanismo, se aplica en varias estrofas, hasta llegar a la última, que es la que ahora me interesa:

Y ella me mostró un rendajo;
yo atesetele mi cara...
peruça colorada para la baila.

Si el «copo de lana» equivalía al *coño* que sugería la rima, la «caperuza colorada para el baile» habrá de ser equivalente al *carajo*, igualmente sugerido por la rima. O quizá, de manera más concreta, al prepucio.

CONCLUSIÓN

A favor de la interpretación sexual de los textos que aquí he propuesto pueden aducirse, por tanto, varios argumentos:

1. Los términos se documentan con frecuencia en poemas inequívocamente eróticos. Más aún: muchas veces tales términos se agrupan de forma idéntica a como lo hacen en otros textos obscenos. ¿Es verosímil, por ejemplo, que la casi imposible dieta de nueces, miel (nuégados) y caracoles no tenga una segunda intención en *CMP* y sí la tenga la muy parecida de almendras, miel y caracoles de *PESO*?

2. Casi siempre tales términos aparecen en contextos donde son frecuentes los juegos de palabras. Recordemos, como ejemplo, la enumeración de los regalos que ofrece el pastor a su pastora. El lector que había leído esas listas de regalos pastoriles en versos como los del Arcipreste o Rodrigo de Reinosa ¿no estaría dispuesto a leer en clave erótica casi cualquier enumeración de ese tipo? Tanto más

cuanto que tales enumeraciones van asociadas muchas veces al anuncio de la boda del pastor, con todas las facilidades que la situación «noche de bodas» ofrece para los chistes obscenos. Consideraciones no muy diferentes podrían hacerse a propósito del contexto «baile pastoril», favorable al *double entendre* ya desde el *Libro de buen amor*.

3. Las palabras susceptibles de una doble significación aparecen acumuladas de una forma poco natural en muchos de estos poemas. Así en «Ya soy desposado» aparecen, unos casi a continuación de los otros, *cucharón, cazo, cedazo, artesa, pende y lana*.

4. La lectura inocente de esos versos es, a veces, ligeramente absurda: «te daré leche aunque envuelto en la capilla». ¿Por qué *aunque*? Más aún: el acto de dar leche y el de ir envuelto en una capilla son tan dispares entre sí que su mera mención sucesiva va contra toda norma de coherencia discursiva: «Te daré leche. Voy envuelto en una capilla» parece un discurso anómalamente inconexo. En otros casos no puede hablarse de absurdo, pero sí de expresiones extrañas: así, por ejemplo, el consejo de tener *repicada* a la pastora, o la referencia al pastor que con sus bailes (el baile, de nuevo) hace *gemir* el suelo resultan, aunque comprensibles, llamativos en su formulación, e invitan a pensar que el autor buscó expresiones tan poco naturales porque necesitaba a todo trance introducir los términos clave *gemir* y *repicar*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- M. CICERI (1977), «Le *Coplas de Mingo Revulgo*», *Cultura Neolatina*, 37, pp. 75-149 y 187-266.
- CMP (1996) = *Cancionero Musical de Palacio*, ed. J. González Cuenca, Madrid, Visor.
- S. de COVARRUBIAS (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1989².
- J. I. DÍEZ FERNÁNDEZ (2003), *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto.
- J. del ENCINA (1975), *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. R.O. Jones y C. Lee, Madrid, Castalia.
- G. GARROTE BERNAL (2012), «A pelo y a pluma: algoritmos de conceptos en Castillejo y *La pícara Justina*. (Con una digresión para uso de cervantistas)», *Tres poemas a*

nueva luz. Sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cruz y Gerardo Diego, Zaragoza, Prensas Universitarias, pp. 13-45.

J. J. LABRADOR HERRAIZ y R. A. DIFRANCO (2003), «Adiós a Petrarca. Textos eróticos de fray Melchor de la Serna. Antología», *Canente*, 5-6, pp. 17-137.

M. de LOPE (s. a.), *Traditions populaires et textualité dans le «Libro de buen amor»*, Montpellier, Université Paul Valéry.

Í. LÓPEZ DE MENDOZA (2003), *Obras completas*, ed. Á. Gómez Moreno y M. P. A. M. Kerkhof, Madrid, Castalia.

PESO (1984) = *Poesía erótica del Siglo de Oro*, ed. P. Alzieu, R. Jammes e Y. Lissorgues, Barcelona, Crítica.

R. de REINOSA (2010), *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, ed. L. Puerto Moro, San Millán de la Cogolla, Cilengua.

J. RUIZ (1988), *Libro de buen amor*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Castalia.