

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Nueva Revista de Filología Hispánica
ISSN: 0185-0121
nrfh@colmex.mx
El Colegio de México, A.C.
México

López Torres, Nora Danira
LA SÁTIRA AL CLÉRIGO EN EL CANTAR POPULAR “NO LO PUEDO DESIR DESIRE”
(NC 1856)
Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. LXIV, núm. 2, 2016, pp. 511-525
El Colegio de México, A.C.
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60248434006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

LA SÁTIRA AL CLÉRIGO EN EL CANTAR POPULAR “NO LO PUEDO DESIR DESIRE” (NC 1856)

Frère Jacques, Frère Jacques,
Dormez-vous? Dormez-vous?
Sonnez les matines. Sonnez les matines.
Ding, ding, dong. Ding, ding, dong.
(Canción infantil francesa)

La variedad de cancioncillas recopiladas en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*¹ y *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*² es muy amplia. En este último, con sólo ver el índice y los títulos que, de manera general, las agrupan (“Amor gozoso”, “Amor adolorido”, “Desamor”, “Lamentaciones”, “Del pasado y del presente”, “Por campos y mares”, “Labradores, pastores, artesanos, comerciantes”, “Fiestas”, “Música y baile”, “Otros regocijos”, “Juegos de amor”, “Sátiras y burlas”, “Más coplas refranescas”, “Rimas de niños y para niños”), podemos percibirnos de la abundante presencia de cantarcillos de tono alegre. Seis de los catorce títulos de agrupaciones propuestas aluden a las de este tipo y sólo tres hacen referencia explícita a las de tono triste.

La preponderancia del tono alegre ya ha sido señalada por Margit Frenk en uno de sus estudios, donde menciona que “las canciones tristes, las que expresan, de manera patética o melancólica, el sufrimiento amoroso... son menos, muchísimas menos, que aquellas que respiran alegría y euforia, goce de la vida, desenfado, malicia, abierta picardía”³. Dentro de las cancioncillas alegres podemos encontrar las

¹ MARGIT FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1987.

² M. FRENK, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, UNAM-El Colegio de México, México, 2003. En adelante NC.

³ M. FRENK, “Amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, F.C.E., México, 2006, p. 311.

de tipo satírico burlescas y, en éstas, las que hacen mofa de los diferentes representantes del clero, al recrear el fuerte anticlericalismo que empieza a manifestarse durante el siglo XIV —a partir de la relajación de la moral eclesiástica de la época— y que se incrementa en los siglos posteriores:

la frecuencia con que [la Iglesia] adoptó —muchas más veces en el plano moral que en el doctrinal— una formulación incompatible con los principios cristianos explica el tono de relajación del estamento eclesiástico que caracteriza, por lo menos, los setenta primeros años del siglo XIV, más en Castilla que en Aragón. Contra esta relajación, en ocasiones “soberbia y ufana”, la sociedad reaccionó con una intensa ola de anticlericalismo que, como en ocasiones anteriores y en justa correspondencia con el pecado, afectó a la moral pero casi nunca al dogma⁴.

Los primeros ataques al clero eran principalmente “acerca de la avaricia de papas y prelados, corrupción económica, malas costumbres de los frailes, abuso en venta de bulas y cargos, etc.”⁵; poco a poco las críticas, provenientes desde el interior de la Iglesia y desde fuera, proliferaron hasta producir un fuerte anticlericalismo que permea todos los ámbitos, sobre todo aquellos que estaban más alejados del control inquisitorial, entre los cuales se encontraban las manifestaciones de la poesía popular:

Claro es que lo que el hombre de la Iglesia veía, también lo veían los demás, y que la Inquisición hubo de meterse más de una vez en el campo de lo policiaco para reprimir la tendencia a decirlo, de modo más o menos escandaloso y público; pero por muchos que fueran los amonestados y penitenciados por esta razón, el humor anticlerical pudo ir por cauces que resultaba difícil vigilar. Chascarrillos, versos, refranes, todo esto sirvió para desarrollarlo. Hay, en primer término, un género con el que el pueblo parece haberse recreado y que se presta más que otro alguno a mantener vivos ciertos sentimientos de falta de respeto al clero. Este es el “cuento”; concretamente el cuentecillo chistoso⁶.

⁴ JOSÉ ÁNGEL GARCÍA DE CORTÁZAR, *Historia de España*. T. 2: *La época medieval*, Alfaguara-Alianza, Madrid, 1988, p. 379. Al respecto, JUAN RODRÍGUEZ PASTOR advierte que “los cuentos anticlericales, como señala Antonio Lorenzo Vélez (*Cuentos anticlericales de tradición oral*) parecen contradecir la acendrada religiosidad atribuida a nuestro pueblo; pero, en realidad, con estas actitudes anticlericales, que se adquieren en gran medida por tradición, no se intenta subvertir el orden social, sino burlarse simbólicamente de él” (J. RODRÍGUEZ PASTOR, ed., *Cuentos extremeños obscenos y anticlericales*, Diputación, Badajoz, 2001, p. 14). Esto es, se critican comportamientos específicos y no necesariamente los principios generales, como advierte Lorenzo Vélez.

⁵ JULIO CARO BAROJA, *Las formas complejas de la vida religiosa. (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Akal, Madrid, 1978, p. 173.

⁶ *Ibid.*, p. 184.

Las expresiones de la lirica popular referidas (chascarrillos, versos, refranes, cuentecillos) posibilitan recrear la vida e ideología de la época, pues son manifestaciones de las más sentidas formas que la gente tenía de percibir y expresar su entorno cotidiano mediante el humor. La influencia anticlerical en la antigua lirica popular llega hasta nuestros días en la fuerte presencia de cantarcillos que mencionan a representantes del clero. Laurette Godinas, al repasar cuidadosamente las casi tres mil canciones del *Corpus de la antigua lirica popular hispánica (siglos XV a XVII)* y enfatizar la importancia numérica de las que adoptan estas características, menciona que la variedad de personajes que protagonizan las canciones es amplia, “clérigos sacerdotiales —tanto masculinos (frailes y monjes: dominicos, franciscanos, mercedarios, carmelitas) como femeninos (freilas, monjas, priorescas)— y regulares (abades, curas, sacristanes, padres)”⁷. A esta lista se pueden agregar, de acuerdo con el material proporcionado por el NC, algunas de las altas dignidades de la Iglesia, aunque con escasa presencia, como son priores, obispos y arzobispos⁸.

Las críticas y burlas propiciadas por el fuerte anticlericalismo tenían como objeto principal de su ataque a los miembros de una de las altas jerarquías de poder estamentario de la época: la institución eclesiástica. El mundo estaba dividido en tres estamentos básicos, sobre los cuales se cimentaba el funcionamiento del Estado, como lo ha expuesto George Duby en su conocido estudio: “«En este mundo unos oran, otros combaten, otros además trabajan...»; ...Tres tipos de acción: *orare, pugnare, agricolari-laborare*”⁹. Cada uno de estos tres estamentos cumplía una función específica, acatarla aseguraba el buen funcionamiento del Estado, incumplirla traía el desorden y este desequilibrio ponía en riesgo los privilegios de los estamentos superiores.

Al clero le correspondía la función de orar y predicar; el incumplimiento de estos deberes era severamente atacado en cantarcillos, al igual que otros comportamientos prohibidos. Algunas de las principales conductas motivo de su cuestionamiento y ridiculización eran aquéllas que constituían una transgresión al voto de templanza del sacerdote; además de los ya señalados —como son la riqueza, abusos económicos o latrocinios—, empezaron a criticarse los excesos en el comer y beber, el juego, la holgazanería y, por supuesto, la lujuria. Existía incluso una ironía latente en la figura del sacerdote, al ser

⁷ LAURETTE GODINAS, “«Porque non siembra y á pan» (C 1838): El clero en la lirica popular antigua”, *SLL*, 2 (2000), p. 65.

⁸ Algunos ejemplos del NC: 1861 A y B, 2635, 2637 y 1827. Dice L. GODINAS que “la ausencia total de las altas dignidades sacerdotiales, como obispo, cardenal, o papa [en el *Corpus de la antigua lirica popular hispánica (siglos XV a XVII)*] se debe probablemente al hecho de que éstos no solían convivir con las comunidades rurales en las que se origina la lirica popular” (*ibid.*, p. 69).

⁹ GEORGE DUBY, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, trad. Arturo R. Firpo, Taurus, Madrid, 1992, p. 43.

quien predicaba seguir el buen camino y se desviaba del mismo. Una cosa era lo que el clero pregonaba en su doctrina y otra lo que hacía. Este comportamiento quedaba a la vista de todos, aunque no todos ejercían el mismo tipo de crítica ni tampoco corrían la misma suerte al ejercerla. El pueblo, en este campo, hacía lo propio, burlándose de cuanto veía y no correspondía al deber ser.

Un buen ejemplo del acentuado anticlericalismo manifiesto en la crítica hacia la figura del clérigo lo proporciona la cancioncilla “No lo puedo desir desire” (NC 1856), de mitad del siglo XVI. En ella se pueden identificar las marcas de ironía satírica que sutilmente se van acumulando hasta construir la imagen ridiculizada del padre Molines, protagonista del cantarcillo. Localizar estas señales y sus referencias contextuales permitirá elaborar algunas posibles interpretaciones que expliquen lo extremado de la risa socarrona del estribillo. Habrá que recordar que la sátira apunta siempre hacia un blanco social o moral; esto es, extratextual:

La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias... el género puramente satírico en sí está investido de una intención de corregir, que debe centrarse sobre una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque¹⁰.

En la cancioncilla en cuestión, pues, el objeto de la burla es precisamente el estamento eclesiástico, representado por un religioso de comportamiento relajado. Esta sátira se construye a partir de la presentación y la descripción sutiles del personaje del padre Molines, quien desde el inicio es valorado positiva y negativamente a la vez:

No lo puedo desir desire,
no lo puedo desir de risa.
Oíd hun cuento donoso
d'un padre muy venturoso,
5 [a]unque del frío medroso,
según veréys, e[s] su guisa.
No lo puedo desir desire,
no lo puedo desir de risa.

¹⁰ LINDA HUTCHEON, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (algunos textos de literatura hispanoamericana)*, trad. Pilar Hernández Cobos, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997, pp. 177-178.

10 Disen qu'el padre Molines
por no hallarse a los maytines
se puso por escarpines
siete lansoles y huna camisa.
[No lo puedo desir desire,
no lo puedo desir de risa.]
15 Áse puesto por cordón
la soga del esquilón
por capillón, cangilón:
¡ved qué donosa divisa!
[No lo puedo desir desire,
20 no lo puedo desir de risa]
(NC 1856).

La estructura que adopta el cantarcillo es la forma básica del zéjel. Se trata de “un estribillo inicial seguido de una o varias estrofas de tres versos monorrimos (*mudanza*) más un verso que rima con el estribillo (*vuelta*)”¹¹. La cancioncilla en cuestión sería: AB cccb (AB) dddb (AB) eeeb (AB) y el tipo de glosa que despliega es de las que “explican, con un texto narrativo, el porqué de lo dicho en el estribillo”¹². La estructura estrófica del zéjel:

Parece haber sido el molde *ad hoc* para esta clase de canciones [cómicas, chocarreras y applebeyadas]… No es que el zéjel, tan abundantemente cultivado en ese siglo [xvi], se destinara sólo a la poesía burlesca; aparece usado también en poemas de otro tono, incluso en canciones amatarias muy graves y meditabundas, con todos los tópicos de la poesía cortesana. Pero sólo la poesía populachera, ya toscamente satírica, ya ingenua y rústica, dio preferencia al zéjel típico¹³.

Margit Frenk sugiere que esta tradición de los zéjeles proviene de la *trova cazarra*, “de donde procede, en general, el carácter populachero y juguetón de tantas composiciones zejelescas del xvi”¹⁴; a su vez, la *trova cazarra*, señala la autora siguiendo a Menéndez Pidal, era “un género de poesía de grueso humorismo, propio de la juglaría más vulgar”¹⁵.

El primer elemento de la cancioncilla que atrae la atención es el tipo de risa burlona que presenta, mucho más estridente y exagerada que aquella otra que aparece en canciones que también satirizan a personajes del clero. La risa del cantarcillo se distingue porque la voz que enuncia está constantemente aludiendo, mediante el estribi-

¹¹ M. FRENK, “El zéjel: ¿forma popular o castellana?”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, p. 448.

¹² *Ibid.*, p. 452.

¹³ *Ibid.*, pp. 456-457.

¹⁴ *Ibid.*, p. 459.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 458-459.

llo (“No lo puedo desir desire / no lo puedo desir de risa”), a lo extremado del ridículo en que queda convertido el padre; es tal, que la risa resulta incontenible, aun para quien lo cuenta y canta.

La canción presenta al padre Molines, a la hora precisa de mañanitas, vistiéndose con prisa. La razón de su premura no es muy clara, pero se sugerirán algunas posibles interpretaciones al analizar las estrofas, de acuerdo con el orden de aparición en el cantarcillo: “Oíd hun cuento donoso / d'un padre muy venturoso, / [a]unque del frío medroso, / según veréys, e[s] su guisa”. Llama la atención que la voz que enuncia utilice la palabra *cuento* para designar la historia que presenta, pues, como antes se advirtió, se cree que este género fue una de las formas más socorridas para expresar las críticas hacia el clero. A esto se añade, como ya se señaló, el tipo de glosa que presenta el cantarcillo y que tiene como objetivo, precisamente, desarrollar y explicar el motivo de la risa socarrona del estribillo.

El uso del término *cuento*, aludido en la canción, no es errado. La voz cantante nos relata cómo el padre Molines se ve envuelto en una situación que azarosamente lo deja ataviado de tal manera que su nueva apariencia física pone al descubierto las faltas en que incurre de acuerdo con el deber estamentario y con los votos de templanza. Esto lo convierte en objeto de burla del cantarcillo y motivo de la risa incontenible aludida en el estribillo. Se trata, como se puede apreciar, de una cancioncilla con cuento chistoso, de tipo satírico burlesca, que tiene como blanco de ataque a un representante del clero. Margit Frenk explica que éstas son “estrofitas a las cuales se les «cuelga una narración» no estrictamente necesaria. Son, pues, «canciones con cuento». Frente a ellas, hay otras muchas que no se entenderían, o se entenderían de otra manera, si no llevaran adjunto un cuento que les da sentido específico”¹⁶.

La canción inicia llamando la atención del oír con la palabra imperativa “Oíd” y advirtiéndole que aquello que va a escuchar es un cuento *donoso* —esto es, ‘gracioso’ e ‘ingenioso’¹⁷— sobre el padre Molines, personaje que inmediatamente es presentado en la primera estrofa, donde se resume la anécdota del cuento, al tiempo que se le describe como protagonista de la historia. Ya desde el adjetivo utilizado para cuento se advierte la posible presencia del tono irónico en el cantarcillo. En la revisión y propuesta de clasificación elaborada por José Manuel Pedrosa, en su estudio sobre el cuento popular, se distinguen, dentro de la clasificación general de relato cómico, quince subcategorías. Entre éstas retomo el chiste y el cuento de sátira anticlerical y antirreligiosa, como algunas de las posibles formas del cuento dono-

¹⁶ M. FRENK, “Cuentos con canción y canciones con cuento”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, p. 595.

¹⁷ *Donoso*: ‘Que tiene donaire y gracia’, usado en sentido irónico (s.v., DRAE, 21^a ed., 2001, p. 849).

so inserto en la cancioncilla antes referida. El relato cómico, refiere Pedrosa:

es un tipo de discurso breve y muy breve, cuya fuente puede ser a veces oral y a veces escrita (en ocasiones se solapan los dos tipos de transmisión), que integra motivos agudos o ingeniosos, o que describen conductas de personajes que hacen gala de su humor, gracia y capacidad para el engaño, o que transgrede con fines de parodia el canon moral, intelectual, literario, sociocultural, religioso o político dominante, o que saca a la luz no las virtudes sino los vicios individuales y sociales, con ánimo ridiculizador¹⁸.

Este mismo autor advierte que “el término chiste fue utilizado durante los Siglos de Oro con la acepción de cuento cómico breve” (p. 256) y, entre los varios significados que refiere de Corominas, destaca uno que parece convenir a la forma inserta en el cantarcillo: “en la Comedia del Rey Seleuco de Camoens *chiste* es una canción ligera y deshonesta: «—Mande-lhe cantar um *chiste*. / —*Chiste* ñao. Que é deshonesto, / E ñao tem esses extremo. / Outro canto mais modesto» (Veira), y Moraes lo halla en el sentido de «tonilho o letra burlesca, satírica e tal vez lasciva» en André de Resende (1573)¹⁹. Esto es, el chiste o cuento cómico podía adoptar la forma de una canción de tono ligero, como parece funcionar en los versos que aquí se comentan.

Las características que se señalan del personaje son, según parece, una virtud y un defecto, respectivamente: “un padre muy venturoso / [a]unque del frío medroso”. El ser friolento sería un defecto menor, quizás por esta razón es el único que se hace explícito; aunque, al mismo tiempo, este calificativo sugiere, con haría malicia y picardía, otro posible defecto, pero éste no menor: la lujuria. Un padre que, temeroso del frío, busca la compañía de su manceba para aminorarlo. La imagen del clérigo friolento está comúnmente relacionada con el amancebamiento²⁰,

¹⁸ JOSÉ MANUEL PEDROSA, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Editorial Laberinto, Madrid, 2004, p. 234.

¹⁹ DCEC, s.v., p. 70. Cf. J.M. PEDROSA, *op. cit.*, p. 256.

²⁰ J.R. LODARES MARRODÁN, “La manceba del abad. Aspectos histórico-sociales de un cambio lingüístico”, BRAE, 241 (1987), p. 158, señala, sobre el término *manceba*: “Lo que empezó significando: 1. ‘mujer joven’ y 2. ‘criada’ [en los siglos XII y XIII], acabó significando otra cosa muy distinta [en la primera mitad del siglo XIV]: 3. ‘mujer que mantiene relación marital con un hombre que no es su marido’”. Del tercer significado de *manceba* como ‘concubina’, derivan los términos *mancebía*, *amancebado*, *amancebarse*, etc., y este significado orilló a las otras dos acepciones que habían prevalecido en los siglos anteriores. En cuanto a las raíces de la transformación, dice LODARES MARRODÁN (p. 155): “están en las consideraciones que la sociedad de la Baja Edad Media tenía sobre un grupo social determinado: el clero... desde las relaciones de convivencia ilícitas —reales o supuestas— que establecía con sus criadas o amas de servicio, junto con los sentimientos anticlericales y de misoginia que afloraron durante la época, puede explicarse tal cambio”.

como se muestra en la siguiente estrofa de una cancioncilla satírica burlesca:

Acostándose un cura
muerto de frío,
dixo entrando en la cama: ‘ama,
veníos conmigo’
(NC 2636).

La virtud señalada en el padre también es ambigua, ya que venturoso puede interpretarse como ‘feliz’, ‘dichoso’ o ‘afortunado’; pero además como ‘borrascoso’ o ‘tempestuoso’. Es decir, como una persona ‘dominada por el desorden y el libertinaje’²¹. De esta manera, lo que parecía ser una virtud y un pequeño defecto, se ha multiplicado a dos defectos del padre Molines, es libertino y lujurioso. Generalmente, la burla irónica —en este caso de tipo satírico— se presenta “bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente”²², como ocurre con los calificativos anteriores aplicados al padre Molines. La evaluación negativa del protagonista va sentando las bases que garantizarán la eficacia de la sátira. Claro que la ironía satírica, marcada por el doble sentido de las palabras y el correspondiente juicio respecto al personaje, no queda evidenciada inmediatamente, sino poco a poco conforme se avanza en el cantarcillo²³.

La segunda estrofa plantea el conflicto del personaje: “Disen qu’el padre Molines / por no hallarse a los maytines”; seguido de su desventura: “se puso por escarpines / siete lansoles y huna camisa”; y acentuado por la burla del estribillo: “No lo puedo desir desire / no lo puedo desir de risa”. La referencia a *maitines* alude a un tiempo específico para el rezo, es la ‘primera de las horas canónicas, rezadas antes del amanecer’²⁴. Lo más probable es que se trate de un padre maitinante, quien tenía la obligación de asistir a maitines; el incumplimiento de este deber era severamente castigado:

²¹ *Venturoso*: ‘Que tiene buena suerte... Que implica o trae felicidad’, o bien, que es: ‘Borrascoso, tempestuoso’ (DRAE, s.v.). *Borrascoso*: ‘Que causa borrascas... Propenso a ellas... Dicho de una vida, de una diversión, etc.: Dominadas por el desorden y el libertinaje’ (DRAE, s.v.). El *libertinaje* entendido como ‘una falta de respeto a la religión’ (DRAE, s.v.).

²² L. HUTCHEON, art. cit., pp. 176-177.

²³ HUTCHEON afirma: “La ironía es, a la vez, estructura antifrágica y estructura evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto mismo. Actitud que permite y exige, al lector-decodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo” (p. 177).

²⁴ DRAE, s.v.

Por quanto las campanas fueron inventadas para que se tañesse en las iglesias a las Horas y officios divinos, y los fieles christianos se convierten a devocion quando las oyen y van a la yglesia a oyr los divinos officios. Y porque somos informados que en muchas yglesias de nuestro obispado ni se tañen a Vesperas, ni a Maytines, ni a la Ave María, y aun a la missa muy pocas veces, acerca de lo cual conviene proveer... que rezen las Vesperas y los Maytines en las iglesias, pudiendolo hazer, pues para aquello fueron diputados, sobre lo qual les encargamos las conciencias²⁵.

Porque somos informados que muchos clérigos que tienen capillas... no hazen en ellas el servicio devido, no diciendo las misas que son obligados, ni quando, ni como se devén dezir... establecemos e mandamos que los tales capellanes que tienen semejantes capillas, digan en ellas todas las misas e officios que son obligados... so pena que las missas que faltaren... no les sean tomadas en quenta y pierdan por rata lo que por ellas avian de aver... y se digan las tales missas a su costa... Y mandamos al mayor-domo de la tal fabrica lo id a e cobre para ella, so pena de excomunión²⁶.

Ejemplos de la relajación del clero abundan. Ésta era tal que, al parecer, resultaba práctica común el incumplimiento del deber más básico, aquello que correspondía a su función estamentaria, asistir misa y rezar. Precisamente, el verso diez, “por no hallarse a los maytines”, hace referencia a este tipo de comportamiento; presenta, además, una ambigüedad semántica que despliega en algunas de sus posibles interpretaciones: 1) por no encontrarse a esa hora donde debía estar (se viste de prisa para intentar llegar); 2) por no evidenciarse (descubrirse) a esa hora incumpliendo con su deber (se apresura a vestirse: a) con la intención de disimularse, b) equivocándose sin intención). Una de las variantes (A¹) que maneja el NC registra: “por no faltar a maitines”. Esto es, 3) por no faltar a su obligación (de asistir misa y rezar), se viste apresuradamente para llegar.

Las razones del equívoco o intención al vestirse, trocando las prendas de su hábito por los otros aditamentos en los que queda ataviado, pueden ser: la oscuridad de la madrugada —regularmente la hora de maitines era a las tres de la mañana—, la prisa y el frío. Estos dos últimos pueden darse por: 1) temor al castigo que conlleva el incumplimiento de su deber, 2) la holgazanería que no le permitió despertar a tiempo, 3) la lujuria que lo mantenía entretenido con su manceba. Al respecto, Laurette Godinas destaca un punto importante:

²⁵ Tomado del “Sínodo de Pedro de Acuña y Avellaneda, 16-20 julio 1553”, quien ocupó la sede de Astorga (1548-1555), luego fue trasladado a Salamanca donde murió en 1555 (ANTONIO GARCÍA GARCÍA, *Synodicon Hispanum III*, Católica, Madrid, 1981, p. 131).

²⁶ Tomado del “Sínodo de Cristóbal de Rojas y Sandoval, 4-23 mayo 1553”, quien fue obispo de Oviedo (1545-1556), Badajoz (1556-1562), Córdoba (1562-1571) y Sevilla (1571-1580) (A. GARCÍA GARCÍA, *op. cit.*, p. 514).

los cambios de estilo y de mentalidad que se perciben en la literatura popular después de 1580 afectaron también el tratamiento del clero: de una crítica muchas veces velada pasó a ser una sátira muy colorada de los religiosos, y desapareció por completo la alusión a los abusos económicos para dejar lugar a una denuncia de su depravación; se invierte además el blanco de las críticas, que toca en 85% de los casos al clero regular, masculino en casi todos los casos²⁷.

Cualquiera que sea la situación, la figura en que queda convertido el padre Molines, al intentar salir con prisa, es caricaturesca: una imagen que está en completa armonía con el fuerte anticlericalismo de la época. Cecilia López Ridaura afirma que dicho “anticlericalismo es predominantemente una actitud social, colectiva y, por tanto, es una manifestación que se da en la *plaza pública* bajtiniana”²⁸. La imagen empieza a configurarse en el momento en que se elabora la descripción de su vestimenta: “se puso por escarpines / siete lansoles y huna camisa”. Es tanta la premura con que el padre intenta salir, que en lugar de ponerse *escarpines* (utilizado como sinónimo de ‘zapatos’²⁹) lleva, enredadas entre los pies, un montón de ‘sábanas’³⁰ y, entre éstas, su camisa o camisón. La hipérbole “siete lansoles” viene a subrayar el carácter friolento, lujurioso o de amancebamiento del padre Molines —anunciado desde la primera estrofa— y a mantener el énfasis en este defecto. La imagen podría aludir también a las correrías sexuales del fraile: “siete lansoles” (siete sábanas) bien podrían pertenecer a siete camas visitadas por el padre durante la madrugada³¹.

²⁷ L. GODINAS, art. cit., p. 77.

²⁸ CECILIA LÓPEZ RIDAURA, “Frailes y curas libidinosos en la antigua lírica popular hispánica”, *RLitPop*, 2014, núm. 2, p. 387.

²⁹ *Escarpin*: ‘Zapato de una sola suela y de una sola costura’ (DRAE, s.v.).

³⁰ *Lançol o lencol*: ‘cada uma das duas peças retangulares de tecido... que se põem na cama, uma para isolar do colchão o corpo que dorme ou descansa e a outra para cobri-lo’ (*Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Objectiva, Rio de Janeiro, 2001, s.v., p. 1740).

³¹ Al respecto, LÓPEZ RIDAURA señala: “En la antigua lírica popular hispánica hay varios poemas que tratan de los amoríos entre frailes y monjas. El hecho de que comparten no sólo el mismo espacio físico (iglesias, conventos, capillas) sino el mismo estado, hace que con frecuencia se les relacione en la poesía burlesca en un tono más picaresco que condenatorio (al contrario de lo que pasa en el caso de la mujer que se amanceba con el cura...)” (art. cit., pp. 395-396). Y pone como ejemplo las seguidillas: “Salen de Sevilla / Cincuenta frayles / Con bordones de a palmo / Y alforjas grandes. / De Toledo parten / Cincuenta monjas, / A buscar los frayles / Y sus alforjas” (NC 2638). Y agrega el siguiente comentario: “las monjas los van a buscar por sus «grandes» alforjas. Son los adjetivos los que le dan la connotación sexual al poema: el «largo bastón» —pene— y las «grandes bolsas» —testículos—... de los curas, tal y como se infiere en el poema «El demonio del jesuita / con su sombrero tan grande...»”. La autora (p. 396) refiere la presencia de estas dos cuartetas en el *Cancionero folklórico de México* (1973-1985).

Al describirse la desventura del padre poco a poco se va configurando su imagen ridiculizada. Ésta se observa con mayor claridad al quedar completada en la tercera estrofa, que viene a apoyar además el dato de premura con que se viste el padre Molines: “Ase puesto por cordón / la soga del esquilón / por capillón, cangilón”. Al vestirse apurado, en lugar del cordón o cinturón, se puso la soga de la ‘campana’³² y en vez de su ‘capucha’³³, se puso una ‘vasija’³⁴ en la cabeza. López Ridaura advierte que ésta es “una imagen sumamente carnavalesca con un trastocamiento en el que los objetos desempeñan un rol que no les corresponde y que además los rebaja al plano de lo bajo material y corporal”, según los conceptos bajtinianos. La autora destaca dos símbolos típicos: “la camisa y el cordón, prendas de vestir que en los poemas amorosos se usan con una intención muy sugerente”³⁵. Son símbolos que, específicamente, tienen connotaciones sexuales.

Al revisar las diversas hipótesis y conjeturas que lectores y críticos han elaborado sobre el significado de la expresión “gastar o romper zapatos”, en el Tratado Cuarto de *El Lazarillo...* (“Cómo Lázaro se asentó con un fraile de la Merced, y de lo que aconteció con él”), Pedrosa muestra, mediante ejemplos del folklore, que se trata de una metáfora erótica:

a la expresión y al concepto de *romper zapatos* se le ha asociado en español, en francés y en italiano... y también en gallego, en portugués y en vasco... una intensa e inequívoca acepción de *tener relaciones sexuales*, que ha seguido muy bien arraigada hasta hoy en las tradiciones orales (sobre todo en el cancionero folclórico) y en el imaginario colectivo panhispánicos³⁶.

El crítico emprende la revisión de una amplia variedad de ejemplos que permiten sustentar esta idea y, entre los cantarcillos citados en sus indagaciones, retoma el que aquí se revisa para comentar precisamente sobre el cordón y el orden en la descripción de las prendas del religioso al tratar de emprender la partida, iniciando por los pies:

He aquí que el “cuento donoso” que promete con gran aparato retórico (“oýd” y “vereýs”) la primera estrofa de la canción queda truncado antes de que el mal vestido fraile pudiera echar siquiera a *pasear...* o a *trotar*

³² *Esquilón*: ‘Cencerro pequeño, en forma de campana’. ‘Campana pequeña para convocar a los actos de la comunidad en los conventos y otras casas’ (*DRAE*, s.v.).

³³ *Capilla*: ‘Capucha sujetada al cuello de las capas, gabanes o hábitos’. Coloquialmente: ‘Religioso regular, a diferencia del clérigo secular’ (*DRAE*, s.v.). *Capillo*: ‘diminutivo de capa’ (*DRAE*, s.v.).

³⁴ *Cangilón*: ‘Vasija de barro o metal que sirve para sacar agua de los pozos y ríos, atada con otras a una maroma doble que descansa sobre la rueda de la noria’ (*DRAE*, s.v.).

³⁵ C. LÓPEZ RIDAURA, art. cit., p. 405.

³⁶ J.M. PEDROSA, “Los zapatos rotos del *Lazarillo de Tormes*”, *AnMal*, 36 (2013), p. 86.

(como el *Lazarillo*), armado con este intimidatorio “cordón, la soga del esquilón” del que el lector podría esperar, sin duda, maravillas eróticas, y con el que no sería difícil componer un cuento no donoso, sino donosísimo. Téngase en cuenta, además, el muy importante papel que juega la indumentaria en lo que parecen ser los prolegómenos de la expedición sexual de este otro fraile, los cuales comienzan, quizás no por casualidad, por el atuendo de los pies, aunque sin llegar a citar los zapatos: “se puso por escarpines / siete lansoles y huna camisa”. Pero una vez más, cuando la voz cantante había sembrado las mayores expectativas, y cuando la narración parecía que comenzaba a adquirir temperatura, el discurso queda truncado, y lo que nos imaginamos ha de tomar el lugar de lo que no nos es dicho (p. 77).

En la confusión del “cordón” de la vestimenta del religioso con la “soga” de la campana —que es evidentemente mucho más larga que el primero—, el cantarcillo sugiere maliciosamente, mediante la imagen hiperbólica, el enorme tamaño del órgano sexual del padre Molines. Un cantarcillo que refiere precisamente a esta particularidad de los religiosos señala:

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

Cada elemento señalado en la vestimenta del padre tiene una connotación específica que añade un nuevo dato y apunta hacia una nueva falta en la que incurre este representante del clero, cuyo origen se puede deducir a partir de las características del vestido con el que se describe (cinturón o cordón, capucha, escarpines y camisa), el cual se acerca más al del monje o fraile, pues la utilización del cinturón sólo estaba permitida en el religioso que vivía recluido en monasterios:

El clérigo se distingue del laico por conservar la indumentaria antigua a causa de su mayor honestidad y del monje porque su indumentaria no es un hábito propiamente dicho. El vestido largo y sin armas se contradistingue tanto del vestido corto y con ellas, del laico, como del vestido también largo, pero con aditamentos específicos (cinturón, capucha, etc.) del monje. Sí. Se ha inventado el “vestido clerical”³⁷.

Miguel Ángel Garrido apunta que ya desde los siglos V y VI surge la necesidad de distinguir al clérigo mediante la vestimenta. Durante el siglo XI, con la explosión del lujo y la moda de la corte, la necesidad

³⁷ MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO, “El traje del clérigo: función y significación”, *RDTp*, 43 (1988), p. 310.

de afianzar el vestido clerical crece, porque su traje empieza a verse como un síntoma de su interioridad. Este mismo autor señala que es hasta el siglo XIV cuando se logra establecer una legislación formal al respecto y en el siglo XVI se instituye el vestido clerical que prevalece hasta ahora. Algunas de las principales razones que se esgrimieron para establecer una vestimenta fija del sacerdote, son las que se exponen en Los Estatutos de Auch (1770), citadas por el propio Garrido:

La primera es a fin de que este hábito particular recuerde sin cesar a todo sacerdote lo que debe al carácter de que ha sido revestido y a la obligación rigurosa que tiene de distinguirse de la gente del siglo, tanto y más aún por sus costumbres que por su exterior. El vestido es en el espíritu de la Iglesia como un censor y un moderador siempre presente y que, en todos los tiempos y en todas las circunstancias de la vida le hace acordarse de lo que es y de lo que debe ser, de lo que debe hacer y de lo que debe rehuir (p. 313).

En relación con la figura del fraile, Margit Frenk refiere:

En el cancionero es tan evidente como en el refranero la animadversión de la gente contra el clero secular, pero, en cambio —y esto llama la atención—, la gran mayoría de las canciones y rimas sobre frailes los tratan con cierta benevolencia; son, por cierto, más abundantes que las referentes a curas³⁸.

Algunas de las principales razones del éxito amoroso del que gozaban los clérigos con las mujeres, referidas en la antología de *Poesía erótica del Siglo de Oro* (1984), son su riqueza y su extraordinaria potencia viril; sobre esta última se enfatiza sobre todo la de los frailes³⁹. Al respecto, López Ridaura menciona:

Los frailes sí son ampliamente correspondidos por las mujeres del cancionero, lo cual tendrá que ver con su supuesta potencia sexual. Desde aquella cancioncita dos veces recogida de la tradición oral en el siglo XVI: “No me digáis, madre, mal / del padre fray Antón, / que es mi enamorado, / y yo téngole en devoción [NC 1840 B]”⁴⁰.

Un ejemplo mucho más directo donde se menciona el “cordón”, específicamente del fraile, lo refiere José Manuel Pedrosa al citar el romance que inicia:

³⁸ M. FRENK, “Curas y frailes en el cancionero popular del Siglo de Oro”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, p. 317.

³⁹ PIERRE ALZIEU, ROBERT JAMMES e IVÁN LISSORGUES (recops.), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1984, p. 107.

⁴⁰ C. LÓPEZ RIDAURA, art. cit., p. 325.

Estábase Pai Pero
Con las manos puestas

romance que concluye con el verso:

Cordón del frailecito ¡ay qué rico cordón!
(Larrea Palacín 1952-1954: II, 286-287)⁴¹.

Una referencia más al “cordón” del fraile se encuentra en Félix María de Samaniego, en los versillos del siglo XVIII que narran la ocasión en la que un fraile franciscano llega a pedir limosna a la granja de una viuda:

Mas la viuda, cogiéndole una punta del cordón, le detiene y le pregunta, afable y cariñosa, si no necesitaba de otra cosa⁴².

Las prendas que se mencionan en el cantarcillo en cuestión suponen un comportamiento específico en el padre Molines; por ejemplo, “por capillón, cangilón”. El *capillón* del monje implicaba el recogimiento del sacerdote que, entregado exclusivamente al servicio de Dios, se aísla del mundo mediante esta capucha que se extiende a lo largo de todo su cuerpo hasta los tobillos. Sin embargo, la apariencia grotesca del padre, tras la confusión de las prendas, lo inserta abruptamente en la vida del siglo y pone de manifiesto quién es verdaderamente: un ser dominado por el desorden y el libertinaje. López Ridaura identifica la concupiscencia como “el pecado por antonomasia de los clérigos y frailes” que protagonizan los poemas que analiza en su estudio⁴³. La autora identifica la figura del fraile libidinoso como una de las grandes representantes de la poesía burlesca (pp. 401-402).

Un ejemplo ilustrativo de este comportamiento relajado del monje o fraile en la época es el que menciona Juan de Pineda en sus *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, donde hace alusión a la función del *capillón*:

...entre los religiosos, se enseña a los nuevos "el recoger de los brazos y de los ojos y a cubrir las cabezas con las capillas, y es cosa que los adorna y autoriza". Pero otro comenta, sarcástico: "Poco se usa donde yo sé ese recogimiento, pues algunos van braceando por las calles descapillados y

⁴¹ Apud J.M. PEDROSA, "El hortelano en el jardín de las monjas: Boccaccio, *Decameron III, 1*", *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. extraordinario (2010), p. 153.

⁴² FÉLIX MARÍA DE SAMANIEGO, "La limosna", en *El jardín de Venus*, ed. electrónica de Emilio Palacios Fernández, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003. (Consultado el 26 de octubre de 2015).

⁴³ C. LÓPEZ RIDAURA, art. cit., p. 388.

diciendo chufetas a los oficiales que están en las tiendas; y si hay lodos, levantan algunos los hábitos casi hasta las corvas con tal espectáculo que aun los que los ven se afrentan”⁴⁴.

En el cantarcillo, el atuendo en el que queda ataviado el padre Molines pone en evidencia quién es, qué es lo que rehúye y qué lo que realmente hace: incumple con su deber estamentario y quebranta sus votos de templanza. La confusión de las prendas, al vestirse con prisa, construye una imagen ridiculizada del personaje en la que cada nueva pieza intercambiada puede interpretarse en un sentido inverso al del significado original de la vestimenta del religioso, como antes se observó. Esta ironía satírica burlesca del padre se elabora en justa correspondencia con el relajamiento del estamento eclesiástico de la época. López Ridaura refiere: “En estos poemas, por debajo del humorismo que pueden llegar a mostrar, está una sociedad que juzga y condena o, al menos, denuncia, la doble moral que estos hombres ejercen”⁴⁵.

Poco a poco cobra importancia la valoración negativa del padre, sugerida desde el inicio, para adquirir finalmente la preponderancia en la interpretación y garantizar la eficacia del ataque elaborado por la sátira. Queda así completa la burla que la cancioncilla elabora, aunque todavía en el verso final remata socarronamente: “¡ved qué donosa divisa!”. De esta manera, se exhorta a los oydores a que vean, esto es, que construyan en su imaginación, a partir de la imagen satírica representada, la caricatura en que ha quedado convertida la figura del padre Molines. A la vez, las palabras “donosa divisa” recuerdan al oír el inicio del cantarcillo, que le había anunciado un “cuento donoso”, y le permiten recuperar el sentido irónico del cuento que se mantuvo latente hasta el final. La risa socarra e incontenible del estribillo cobra poco a poco sentido conforme se construye, en cada nueva estrofa, la imagen caricaturesca del religioso en la que quedan cifradas cada una de sus faltas.

NORA DANIRA LÓPEZ TORRES
El Colegio de San Luis

⁴⁴ JUAN DE PINEDA, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, Atlas, Madrid, 1963, p. 431.

⁴⁵ C. LÓPEZ RIDAURA, art. cit., p. 410.

