Cultura popular y diálogo intertextual en el *Cancionero Musical de Palacio*

Decía Juan de Mairena que la lengua castellana se halla impregnada de saber popular y que precisamente es esta «cultura viva y creadora»[1] la que ha prestado tan extraordinaria originalidad a sus obras maestras:

> Pensad —decía— que escribís en una lengua madura, repleta de folklore, de saber popular, y que ése fue el barro santo de donde sacó Cervantes la creación literaria más original de todos los tiempos.

Esta alusión de Antonio Machado puede no ser inoportuna al tratar de reconsiderar la amplitud, hondura y función de la cultura popular en la literatura medieval española. Y digo esto porque aún predomina en amplios círculos intelectuales una imagen de la literatura medieval, donde la tradición culta todavía juega un papel demasiado predominante y exclusivo. Podría simbolizar esta actitud el prestigioso nombre de C. S. Lewis, autor de *The Allegory of Love* y *The Discarded Image*, quien no parpadea al calificar la cultura medieval de «absolutely bookish or learned» y llega a afirmarse de modo sorprendente:

> If their culture is regarded as a response to environment, then the elements in that environment to which it responded most vigorously were manuscripts... In our own society most knowledge depends, in the last resort, on observation. But the Middle Ages depended predominantly on books.[2]

Creo que tal imagen de la Edad Media es, en el mejor de los casos, incompleta y muy discutible, ya que ignora una vasta corriente que es fru-

[1] ANTONIO MACHADO, *Obras, Poesía y Prosa* (Buenos Aires, Losada, 1964), p. 387.
[2] C. S. LEWIS, *The Discarded Image* (New York, Cambridge University Press, 1964), pp. 5, 11.

to del contacto directo con la vida real y con viejas tradiciones orales. Esta cultura de los iletrados es una parte integrante, rica y muy fecunda de la creatividad medieval, que no ha sido investigada en su gran vitalidad, frescura, profunda originalidad y poder subversivo. Una abundante cosecha de canciones, romances, danzas, chistes, anécdotas, parodias de ceremonias litúrgicas, refranes, farsas de ritos feudales, cuentos cómicos y todo un rico folklore, surgido de la experiencia cotidiana, demuestran que esta cultura originariamente oral constituía un vigoroso *sustrato* que desplegó una gran actividad a través de los siglos. Este podía verse a veces amenazado de muerte por una brillante literatura clerical o palaciega y siempre se hallaba sometido a las presiones de la cultura oficial, que imponía formas expresivas (cuaderna vía, cantiga, crónica) y temas literarios (milagros, vidas de santos, fábulas morales). Pero aún en los momentos más difíciles ese *sustrato cultural* estaba ahí, enriqueciendo la fantasía popular y nutriendo sus facultades creadoras. Durante el período mozárabe, cuando Alvaro de Córdoba se quejaba amargamente del olvido en que había caído la cultura de los cristianos, nos sorprende el espectacular hallazgo de las jarchas. Lo que estaba en peligrosa decadencia era la cultura eclesiástica, latina y clerical, pero el pueblo cristiano-mozárabe, aunque se sentía humillado ante el esplendor y prestigio de la Córdoba califal, seguía creando y recreando su propio folklore, sus zéjeles, sus bailes, sus cantarcillos y su música, que acumulaba tal belleza, ingenuidad y encanto, que fueron precisamente los refinadísimos poetas árabes de las cortes de taifas y los poetas hebreos los que fascinados por ellas las salvaron para la posteridad incorporándolas a sus elaborados poemas.

Podemos aducir testimonios de concilios y escritores eclesiásticos que prueban, a lo largo de los siglos, cómo en los más oscuros momentos de la Edad Media esta cultura de los laicos vivía en bailes folklóricos («saltationibus») y canciones deshonestas («turpibus canticis») que la Iglesia condenaba severamente.[3]

Esta se transmitía por vía oral, sufría las distorsiones propias de toda tradición folklórica y era la proyección apasionada de las experiencias diarias de los iletrados y del pueblo, si entendemos este concepto según An-

[3] Así lo demuestran los concilios eclesiásticos, voceros de la cultura oficial, cuando condenan insistentemente costumbres licenciosas del vulgo. El III Concilio de Toledo (hacia 589) declara abiertamente la guerra a tales excesos: «Exterminanda omnino est irreligiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit, ut populi, qui debent officia divina attendere, saltationibus et turpibus invigilent canticis...». Véase F. LÁZARO CARRETER, *Teatro Medieval* (Madrid, Castalia, 1981), p. 21. PETER DRONKE, *La lírica en la Edad Media* (Barcelona, Seix Barral, 1978) afirma que a lo largo de la Edad Media «pueden recogerse literalmente cientos de condenas eclesiásticas» de representaciones teatrales, bailes y canciones, por su erotismo y obscenidad (p. 18).

tonio Gramsci como «el conjunto de los grupos *subalternos* e *instrumentales* existentes en cualquier sociedad».[4]

Me estoy refiriendo a lo que Mijail Bajtin llama la «cultura de la plaza pública», que impregnaba creencias, refranes, cuentos, fiestas cómicas y regocijos folklóricos. Incluso las ceremonias litúrgicas comprendían con frecuencia diversiones profanas de un carácter independiente y en disonancia con el rito sacro. Las formas paródicas, las burlas y escarnios, eran expresión de una visión del mundo autónoma y hostil a la oficial, que Vargas Llosa ha sabido formular magistralmente y que no me resisto a citar:

> En el siglo de los ritos corteses y las maneras refinadas, la cultura popular entroniza lo soez y lo obsceno; en el siglo de la fe, la calle trivializa sistemáticamente toda la liturgia con réplicas viles y pedestres. Si para el mundo gótico, el hombre es sobre todo espíritu, para la cultura de la plaza pública será sólo cuerpo, y, como para la vida oficial es la parte superior del cuerpo la mejor, para la cultura cómica sólo existirá «la mitad inferior.»[5]

La cultura de la plaza pública se comienza a regir, en plena Edad Media, por concepciones que están en clara disonancia con su contorno esencialmente religioso.

Podemos, pues, afirmar que la cultura medieval no es en modo alguno uniforme y monolítica. A través de sus textos se percibe una gran variedad de escrituras (popular, estudiantil, goliárdica, cortesana, clerical) constituyendo a veces una especie de contrapunto semántico, de amplias consecuencias artísticas, que denuncia una gran complejidad sociológica. Julia Kristeva ha descrito luminosamente este hecho al decir que «la palabra literaria no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras».[6] Yo quiero precisamente señalar cómo en este laberinto de voces que es el *Cancionero Musical de Palacio* destacan al menos la cultura popular y la cortesana u oficial, entretejidas a veces en un sutil diálogo intertextual digno de ser analizado cuidadosamente.

El *Cancionero Musical de Palacio* no sólo destaca por su riqueza, variedad y arcaísmo, sino que resulta muy representativo de los gustos de

[4] Para una ampliación del concepto de cultura y literatura popular véase M. MOLHO, *Cervantes: Raíces folklóricas* (Madrid, Ed. Gredos, 1976), pp. 15-33.

[5] Véase MIJAIL BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* (Barcelona, Barral Ed., 1971), pp. 11-19 y contraportada.

[6] JULIA KRISTEVA, *Semiótica 1* (Madrid, Ed. Fundamentos, 1978), p. 188.

aquel momento artístico del reinado de los Reyes Católicos. Como dice Romeu Figueras:

> Refleja mejor y con mayor extensión que los demás conocidos, las múltiples apetencias poético musicales de los ambientes cortesanos de su tiempo... No hay selección rigurosa en sus páginas, sino amplia constancia de los gustos de músicos y oyentes y del repertorio con que más se divertían y solazaban artísticamente unos y otros.[7]

Es cierto que la gran mayoría de sus canciones refleja el exquisito gusto cortesano de un ambiente refinado y aristocrático. El amor, en su versión cortés y trovadoresca, como culto a la dama, que es idealizada, endiosada y rendidamente servida, impregnaba la mayoría de sus textos. Pero aquella corte tenía oídos muy sensibles para percibir los ecos de la cultura popular. Sus cantarcillos, romances y refranes, eran escuchados con simpatía y fascinación por los cultos poetas y músicos de palacio, que los incluían en sus repertorios, cumpliéndose la paradoja señalada por Menéndez Pidal: «Muchas producciones de la... llamada... poesía popular florecen por efecto de una moda cortesana o culta».[8]Margit Frenk ha puesto de relieve cómo las ideas renacentistas de alta valoración de lo espontáneo y primitivo pusieron de moda, a lo largo del siglo XV, los cantarcillos populares —divulgados junto con su acompañamiento musical por los cancioneros— provocando una «revaloración del arte poético-musical del pueblo».[9] En la corte de Isabel y Fernando hallaba buena acogida todo producto de inspiración popular como reacción a los afeites de la poesía cortesana, demasiado sutil y artificiosa.

Precisamente el núcleo lírico que es la canción folklórica al entrar en contacto con la cultura clerical o con los refinados poemas del cancionero, puede actuar como vigoroso catalizador que pone en efervescencia todo su contorno. Unas veces se funde con el espíritu cortesano y otras lo redime de su artificiosidad retórica inyectándole un soplo de frescor y autenticidad. Así ocurre en la canción número 9:

No quiero ser monja, no,
que niña namoradica só.
Dexadme con mi plazer,

[7] JOSÉ ROMÉU FIGUERAS, Ed., *Cancionero Musical de Palacio (siglos* XV-XVI) en *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. IV-1 (Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965), p. 1. Las obras del *Cancionero Musical de Palacio* (vol. IV-2) las cito en el texto indicando sólo el número de la canción y me refiero a esta edición.

[8] R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española* (Oxford, Clarendoniana, 1922), p. 4.

[9] MARGIT FRENK ALATORRE, *Estudios sobre lírica antigua* (Madrid, Castalia, 1978), pp. 47-50.

con mi plazer y alegría;
dexadme con mi porfía,
que niña mal penadica só.

En ella el refrán expresa los sentimientos de la muchacha envolviendo en su atmósfera de sencillez y rebeldía la glosa, que se contagia de su tono folklórico y sabor arcaico imitando su irregularidad métrica y su mismo léxico («namoradica», «penadica»). Casos semejantes en CMP 360, 361.

Pero también se dan casos en que el cantarcillo sirve de original joya preciosa, de núcleo popular y arcaico, que ilumina las elaboradas glosas de la canción constituyendo un polifónico conjunto donde se da cita, en sus estrechos límites, toda la riqueza de voces de dos tradiciones culturales, no sólo autónomas sino antagónicas. Así ocurre en el número 72, donde el cantar, origen de la glosa, dice así:

Niña, erguídeme los ojos
que a mí enamorado m'an

Roméu Figueras reconoce que «el refrán, sobre el tema de los ojos, tiene factura y expresión muy tradicionales». Es una invitación a la muchacha, a que le dirija una mirada con esos ojos que le enamoran, acto físico, concreto, sugerido por la común experiencia de las relaciones diarias en un contexto rústico. El vocativo «niña» y el tuteo también apuntan hacia fuentes populares.

La simple mirada gozosa, pendiente de los ojos de la muchacha, se intelectualiza y ahonda al contacto con doctrinas neoplatónicas de sello renacentista. En muchas canciones, observa Beysterveldt, «el amor no parece ser más que un puro goce de los ojos que consiste en la contemplación de la belleza de la dama, y el único favor que le pide el amador es seguir mereciendo el privilegio de mirarla». Pero este motivo, uno de los más insistentes de los cancioneros, forma parte de la compleja alegoría de la batalla del amor, una vasta empresa guerrera, donde los ojos (y los sentidos en general) son los traidores que desde dentro de la fortaleza ayudan a los sitiadores a tomar cautivo el corazón, objetivo final del asedio.[10] La convencional casuística cortesana logra impregnar y determinar el código semiótico de los dos zéjeles siguientes que hablan del desdén de la amada, del amor como tormento penoso, como fuerza capaz de devolver la vida, como cautiverio amoroso que priva de la libertad a los enamorados y de la mirada esquiva de la dama que puede causarle la muerte:

[10] ANTONY VAN BEYSTERVELDT, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina* (Madrid, Insula, 1972), pp. 151-160.

No los alçéis desdeñosos,
syno ledos y amorosos,
que mis tormentos penosos
en verlos descansarán.

De los muertos hazéis bivos
y de los libres cativos.
No me los alçés esquivos,
qu'en vellos me matarán.

La repetición del estribillo después de cada estrofa presta relieve al contraste de un cantarcillo popular, simple y concreto, que pide a la niña que le mire, y las sutiles conceptuosidades de los poetas cortesanos que crean una complicada casuística amorosa en torno a la mirada, alegre o esquiva, liberadora o asesina, de la dama. Sobre una canción cuidadosamente seleccionada, el poeta ha creado un sutil juego intertextual que logra dar relieve al frescor y la ingenuidad de la lírica popular contrastada con la elaboración artística y el refinamiento de la cultura oficial de la corte. La canción resultante es verdaderamente, usando las palabras de Julia Kristeva, «absorción y transformación» de otros textos.[11]

El juego intertextual puede acarrear serias consecuencias tanto artísticas como ideológicas. Las dos escrituras en disonancia, mediante el artificio paródico, logran intensificar a veces el ímpetu rebelde de la cultura popular que hace caer tabús y difunde una visión pagana de la existencia. Me refiero a la canción 21. El refrán «Yo con vos, señora,/ Yo con vos», no tiene carácter popular, sino marcado sabor culto, evidente en la invocación «señora». Pero hay otros elementos de la tradición oral que impregnan su sistema sígnico. Mientras la dama cautiva al galán con su gracia y belleza singular, el caballero trata de servirla con limpia lealtad:

—Por mi fe, señora,
que, en cuanto bibierdes
doquiera que fuerdes,
Yo con vos

.....

Que me despidáys
yo n'os dexaré,
que antes moriré
yo por vos.

[11] KRISTEVA, *Semiótica 1*, p. 190. Ejemplo parecido es la canción 76.

Es expresión de una fidelidad inconmovible, muy a tono con la tradición amorosa cortesana, que se va corroborando con cada estrofa: os seré fiel toda vuestra vida (estrofa 1) y aun después de muerto (estrofa 2), aunque me arrojéis de vuestro lado os seguiré sirviendo incluso a costa de la vida (estrofa 3). La atmósfera de un amor altamente espiritualizado que transforma el goce de los sentidos en placer puro e intelectual, según se percibe en toda la tradición poética del siglo XV, sonaba en su plena seriedad. Sólo los ecos de la cultura popular en que va envuelto el poema (ritmo ágil, verso breve de cuatro o seis sílabas, aire ligero, rima de redondilla, anonimato) podía sugerir una leve sombra de duda. La gracia movida y juguetona levantaba la ligera sospecha de que todo pudiera acabar en explosión de humor e ingenio picaresco. Después de tres estrofas impregnadas del espíritu del más humilde vasallaje, el chispazo de la pasión no sublimada, sino real, introduce el escabroso tema. Se suscitan las más elevadas expectaciones para defraudarlas a renglón seguido provocando así un sorprendente efecto crítico y poético. La cuarta estrofa rompe la convención idealizadora con el desgarro de la más osada búsqueda sexual:

Si mudardes cama,
rueg'os yo lo sepa;
sía tal que quepa
yo [con vos].

El glosador anónimo desarrolla con moderado artificio uno de los posibles temas sugeridos por el refrán, que en el contexto cortesano orientaba hacia ideales bien diferentes. La cultura de la plaza pública enriquecida con la experiencia cotidiana desintegra el falaz y evasivo clima idealizador del texto poético con la violenta irrupción de un lenguaje directo y ordinario que burla en letra y espíritu los más altos valores de la cultura oficial. En el poema se entrelazan, cruzan y anulan, dos tipos de escritura que nutren su riqueza semiótica de dos intertextualidades antagónicas: la popular y la culta cortesana. Son dos visiones del mundo, que el diálogo intertextual de esta parodia del amor cortés pone en contacto, haciendo que choquen en los estrechos límites de una canción actitudes psíquicas que son también tensiones sociales perceptibles en el rico y multidirigido tramado del discurso.

Estas melodías paralelas que constituyen una polifonía más o menos armonizada, no siempre responden a tradiciones culturales antagónicas, sino que a veces representan corrientes diversas, que se refuerzan e intensifican mutuamente. Si los textos latinos de la liturgia romana son utilizados con frecuencia en la cultura callejera con fines paródicos y burles-

cos, y con matiz subversivo, también ocurre otras veces que el poeta cortesano introduce textos religiosos como expresión sublimada de sus profanos sentimientos amorosos. Un versículo de la liturgia de Semana Santa: «O vos omnes qui transitis per viam, videte si est dolor sicut dolor meus», expresión del supremo dolor de Cristo, se entreteje en un intenso contrapunto dentro de un poema amoroso de gusto cortesano para expresar «el motivo de la desesperación amorosa, tan caro a la poesía cortés, en un lamento público dirigido a los amantes suplicando piedad y consuelo. Es notable el estilo sombrío y la expresión trágica y angustiada», como dice J. Roméu Figueras (CMP 232). El lenguaje litúrgico se combina con el amoroso cortesano para intensificar el atormentado lirismo a que intentaba elevarse el culto poeta del siglo XV:

¡O vos omnes qui transitis
por esta vía de amor
doleos de mi dolor!

Doleos d'un mal tan fuerte,
aunque más no lo sintáis,
que'en doleros de mi muerte,
con esto me consoláis.

¡O vos omnes que pasáis
por esta vía de amor,
doleos de mi dolor!

Doleos de la tristura
que tengo por bien amar;
duélaos mi desaventura,
que naçí para penar.

Los que avéis de caminar
por esta vía de amor
doleos de mi dolor. (CMP 232.)

Desde el primer verso esta invocación litúrgica envuelve al amador en la atmósfera sacra y dolorida de un apasionado *vía crucis*. El diálogo intertextual tiene lugar aquí dentro de la cultura oficial, aristocrática y cortesana, entre el ambiente secularizado de la corte real y la tradición clerical y litúrgica. La dualidad de voces dentro del texto no resulta aquí disonante ni subversiva, sino intensificadora.

Pero no siempre se presenta el texto como sincrónico «mosaico de citas». A veces se enriquece por vía diacrónica al impregnarse sus signos en una tradición textual que nutre y determina su sistema semiótico. La can-

ción 20 («So ell enzina, enzina») destaca por la complejidad intertextual y psíquica de su lirismo[12]. En ella una muchacha cuenta a su madre el conmovedor encuentro amoroso. Podemos destacar aquí: 1) la voz femenina portadora del mensaje lírico, rasgo muy común de la canción tradicional y de otros tipos de lírica, que produjo en Portugal y en Galicia una floreciente primavera poética en el siglo XIII; 2) la muchacha que se dirige confidencialmente a su madre, rasgo constante desde las jarchas, que se repite en los villancicos populares posteriores. Peter Dronke afirma: «mientras en las canciones españolas y gallegas la madre de la muchacha se evoca con simpatía, como la persona en quien pueden confiarse sus ardientes sentimientos, en las canciones francesas la madre es cruel, averigua los sentimientos de la muchacha y la castiga (siempre sin resultado, desde luego)»[13]. Creo que podemos percibir aquí la diferencia entre una poesía culta que refleja el rígido orden social de la alta clase feudal y la expresión popular de una atmósfera más relajada y despreocupada de las presiones oficiales. La realidad sociológica peculiar de la Castilla medieval, en continuo cambio gracias a los avances de la reconquista, posibilita a la tradición española el mostrar más bien esta relación confidencial e íntima.

El pretexto para la aventura amorosa es una peregrinación o romería. Abundaban en la Edad Media cantos de peregrinos que suministraban al caminante datos precisos sobre la topografía, las villas a visitar, hospederías, peligros y precauciones a tomar, y las costumbres de los pueblos, todo ello envuelto en el más pío espíritu devoto[14]. También son conocidas las canciones medievales gallegas en que la muchacha con frecuencia pide permiso para emprender una peregrinación confesando, sólo a su madre, el proyectado encuentro con el amigo. En esta canción el vocabulario religioso («romería», «devota», «biendita») y hasta el dinamismo de la acción, que aparentemente persigue una intención piadosa, suscitan unas expectaciones contra las que chocará el comportamiento de la doncella. Vitalidad y pasión son más fuertes que las presiones morales, también presentes en el poema como muestra el epíteto «mezquina». La vida se desborda y rompe los muros de contención de una represora visión religiosa de la existencia:

[12] La romería como pretexto para ver al amigo responde a una vieja tradición poética gallego-portuguesa, que es más escasa en Castilla, como comprueba FRENK ALATORRE, *Estudios*, pp. 216-217.

[13] DRONKE, *La lírica*, p. 120.

[14] Véase PEDRO ECHEVARRÍA BRAVO, *Cancionero de los peregrinos de Santiago* (Madrid, Centro de Estudios Jacobeos, 1967), pp. 3, 15, 19, 21, 27.

So ell enzina, enzina;
so ell enzina.

Yo me iva, mi madre,
a la romería;
por ir más devota
fuý sin compañía.

So ell enzina.

Por ir más devota
fuý sin compañía.
Tomé otro camino,
dexé el que tenía...

A la media noche
recordé, mezquina;
halléme en los braços
del que más quería.

La repetición del estribillo, mientras nos ayuda a imaginarnos el lugar del feliz encuentro, señala y pone de relieve una progresión psicológica y evoca una rica tradición popular. Cada estrofa arroja nueva luz sobre el sentido real de la ambigua situación prenunciando el desenlace irónico y erótico de la sagrada peregrinación. La quinta estrofa muestra la pena de la muchacha cuando los amantes son interrumpidos por la aurora, que viene a poner fin al amor:

Pesóme, cuytada,
desque amanecía
porque ya goçaba
del que más quería.

Este lugar común se remonta a las «albas» o cantares de amancer, género viejísimo que produjo en España una gran variedad de versiones[15].

Todo este poema está escrito en un tono ambiguo, equívoco e irónico, cruce de dos escrituras que se superponen y se desmienten mutuamente. La protagonista alardea de su devoción, mientras en realidad está intentando saciar sus deseos carnales. La aventura acaba irónicamente bendiciendo la devota romería al pie de la encina.

Esta canción es también una parodia de gran complejidad. El público medieval la entendía así porque estaba acostumbrado a los muy difundidos cantos de peregrinos. Para captar su sentido completo el lector, como

[15] Las «albas» españolas no tienen el refinamiento detallado de las francesas o alemanas estudiadas por Jonathan Saville, *The Medieval Erotic Alba* (New York, Columbia University Press, 1972).

en el caso de la alegoría, tiene que mirar más allá del texto. La parodia es un caso particular de intertextualidad, como la alusión, el pastiche o la cita, ya que establece una relación entre dos textos diferentes. El *nuevo texto* es escuchado por el público medieval contra el fondo de los *viejos textos*, las canciones y leyendas de romería que evocaban la visita a santuarios de gran popularidad. Por otra parte el texto parodiado se halla perfectamente fundido con el texto parodiante. Este juego intertextual resalta vigorosamente la potencia subversiva de la canción. Si el *viejo texto* contaba una historia que era religiosa, devota, teocéntrica y a tono con los valores establecidos, el *nuevo texto* habla de una peregrinación que es profana, licenciosa y rebelde a las normas morales predicadas por el clero.

La fuerza subversiva y hasta revolucionaria de este cantar aparece aún más avasalladora si consideramos que la peregrinación ha sido presentada de continuo en la literatura medieval como una alegoría de la visión teocéntrica de la vida; es la imagen de la humana existencia como camino hacia el cielo. Recordemos que la peregrinación a Santiago acaba en el llamado «pórtico de la gloria» de la catedral compostelana. Gonzalo de Berceo en la «Introducción» a los *Milagros de Nuestra Señora* lo dice expresamente:

Todos somos romeos que camino andamos:
San Peidro lo diz esto, por él vos lo probamos.
Quanto aquí vivimos, en ageno moramos;
La ficança durable suso la esperamos,
La nuestra romería entonz la acabamos
Quando a paraíso las almas enviamos[16].

La muchacha de la canción castellana está subvirtiendo toda la tradición cultural cristiana y la está vaciando de cualquier tipo de contenido religioso, inyectándole, al contrario, un sentido pagano y licencioso. La peregrinación es aquí la alegoría de una concepción de la vida puramente terrestre, antropocéntrica y fuertemente erotizada.

La cultura de la plaza pública —como se revela en estos textos— es parte importante de una imagen más completa de la Edad Media. Las composiciones paródicas y burlescas que hemos mencionado son textos que aluden a otros textos; los absorben, los elaboran, los desintegran o los refutan. Pero, al mismo tiempo, se inspiran en la experiencia diaria y en la vida real, y mantienen intensos contactos con la tradición oral.

[16] BERCEO, *Milagros*, Introducción, estrofas 17-18. Sobre el mecanismo de funcionamiento de la parodia (su intertextualidad), véase LINDA HUTCHEON, «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, núm. 46 (abril 1981), p. 143.

En el *Cancionero Musical de Palacio*, a pesar de su atmósfera generalmente idealizante, encontramos bastantes poemas que responden a una concepción terrestre de la existencia, que mencionan el cuerpo y el amor físico, y que comprueban el error en que incurren quienes hablan de «la concepción antivital del ser humano» en el siglo XV español. Esta podrá ser una faceta, tal vez la más visible, del cancionero, pero en él entran también textos que se nutren de la cultura de la plaza pública y de la concepción carnavalesca de la existencia, obras poéticas y musicales que se acercan a la vida diaria desmintiendo la afirmación de Beysterveldt de que «entre la literatura y la vida de aquella época mediaban insuperables diferencias»[17]. Los textos estudiados prueban cómo la cultura callejera parte de la experiencia cotidiana de las clases bajas para elaborar una imagen de la existencia centrada en el cuerpo y en lo corporal, en las necesidades fisiológicas y en la vida sexual. Esta va abriendo desde muy temprano hondas grietas en la cultura oficial hasta lograr invertir su sentido teológico en una visión terrestre y antropocéntrica. El redescubrimiento de los autores clásicos griegos y romanos, y el renacer de los dioses paganos no fueron la única fuerza que condujo a la nueva visión renacentista del mundo. Hubo otras muchas. Una de ellas fue la rica experiencia popular de la vida diaria en su expresión folklórica, poética, sus danzas, canciones, chistes, cuentos cómicos, etc., que crecieron independientemente de la cultura oficial, desarrollaron sus propios ideales terrenos y comenzaron a buscar ávidamente valores semejantes a los que aportaba la prestigiosa literatura de los clásicos.

JUAN CANO-BALLESTA

University of Virginia

[17] BEYSTERVELDT, *La poesía amatoria*, p. 150.