

# MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación  
Hispanica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen III

Edición de Juan Paredes

GRANADA  
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

# Las *Coplas de Disparates* de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica

## I.

Bien nos previene Menéndez y Pelayo de no desestimar la categoría literaria de Juan del Encina por sus “composiciones de la ínfima laya de los *Disparates trobados*”, confundiéndosele “en el grupo de los copleros chabacanos y adocenados”<sup>1</sup>, pues esto sería injusto. Al igual que injusto sería no tenerlos en cuenta (a pesar de una posible aversión personal hacia este tipo de poemas), cuando con ellos se convirtió en un personaje extraordinariamente popular y quedó unido, por antonomasia, su nombre al de disparate, así como nos lo recuerda D. Francisco de Quevedo en su tan citado *Sueño* (Visita de los Chistes):

“Soy yo –dijo– el malaventurado Juan de la Encina, el que habiendo muchos años que estoy aquí, toda la vida andáis, en haciéndose un disparate, o en diciéndole vosotros, diciendo: No hiciera más Juan de la Encina”, “Daca los disparates de Juan de la Encina”. Habéis de saber que para hacer y decir disparates, todos los hombres sois Juan de la Encina, y que este apellido de Encina es muy largo en cuanto a disparates<sup>2</sup>.”

Estos *Disparates trobados* aparecen en su *Cancionero* –formado por obras de amores y jocosas– y, junto a ellos y bajo el mismo epígrafe, se suelen agrupar la *Almoneda*, y *El Juyzio sacado de lo más cierto de toda la astrología*. Es obvio decir que se trata de poemas jocosos, burlescos, escritos con la intencionalidad de provocar la risa de quien los lee, pero los *Disparates* se adornan además con el matiz de lo grotesco y lo imposible. Se caracterizan por su absurdo total o parcial, por la falta de coherencia semántica a nivel de la proposición o entre ésta y la

---

1. *Historia de la Poesía Castellana*, ed. ordenada y anotada por A. BONILLA, Madrid, Librería V. Suárez, 1914, T. II, p. 265.

2. *Sueños y Discursos*, ed. de Felipe C.R. MALDONADO, Madrid, Castalia, 1972, 3ªed. 1990, p.202.

siguiente y, para Menéndez y Pelayo, su única finalidad sería la de “hacer reir acumulando desatinos e incongruencias”<sup>3</sup>. Finadidad poco aceptable como exclusiva, pero tal vez la única visible para un espíritu decimonónico y conservador cuando, además, no contábamos con una gran tradición medieval en este sentido que nos revelara otros matices como el inconformismo, la ruptura de determinados esquemas (entre otros, los literarios), etc<sup>4</sup>. Así, mientras que los “corpus” literarios de lo cómico y lo jocoso ligado a lo irracional eran muy abundantes en otras literaturas románicas, como la francesa, provenzal o italiana, en nuestra literatura castellana son más bien escasos<sup>5</sup>. Sin embargo, es importante señalar que los *Disparates trobados* presentan, en líneas generales, los mismos rasgos tipológicos que configuran los géneros más importantes de lo absurdo en la Edad Media, quedando encuadrados dentro de ellos por una impresionante conexión intertextual. En este sentido, mucho antes de que P. Zumthor o P. Bec publicasen sus trabajos sobre los géneros del “non-sens” franceses<sup>6</sup>, P. Le Gentil hacía

3. *Op. cit.*, p. 261.

4. V. a este respecto RAMBALDO, A., *Juan de la Encina. Obras Completas*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1978, p. IX; y ZIMIC, S., *Juan del Encina. Teatro y poesía*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 36 y 37.

5. Es evidente que, especialmente frente a la literatura francesa medieval, en España, a excepción de escasos ejemplos trovadorescos y juglarescos –ALFONSO X, en su *Partida* II, ley XIX, título 9, habla de “jugar de palabra”– la tradición ha sido mínima en este sentido. Hay que situarse ya en el s. XV, con la lírica cancioneril, para encontrar, dentro de su virtuosismo retórico, ese juego del lenguaje que lo libera de su significación delectándose con él. El anagrama, el acróstico, la etimología, los juegos de abecedarios, las letanías y sermones paródicos, etc. proliferan a partir del s. XV, como un aspecto más de esta “jonglerie” (ZUMTHOR, P., *Langue, texte, énigme*, París, Seuil, 1975, p. 37) que, con raíces en la latinidad tardía, aparece en las distintas literaturas románicas, especialmente la francesa y la provenzal. Éstas a su vez servirían de modelos a nuestros poetas que, según P. LE GENTIL, “peuvent, donc, ici encore, s’être plus ou moins directement inspirés de la lyrique française ou encore des *Leys d’Amor provençales*” (*op. cit.* p.192), a la vez que nos remite a Villasandino como uno de los primeros cultivadores y continúa la lista con Diego de Valera, Suero de Ribera, Garcí Sanchez de Badajoz, etc. Situándonos en otro plano literario también abundan en nuestra literatura las antítesis trovadorescas, pero en ocasiones incluso mucho más sofisticadas: “Lloro e río en un momento / e soy contento e quexoso;” (Santillana). En su magnífico ensayo sobre “Jorge Manrique o tradición u originalidad”<sup>7</sup>, PEDRO SALINAS nos subraya la “normalidad” de estas contradicciones; de manera que estas antítesis más que poner de manifiesto la oposición entre dos términos divergentes, van preparando el camino para su convivencia, acostumbrando al lector a las vidas-muertes, locura-cordura, dolor-alegría. La lógica semántica se ve debilitada y próxima a sucumbir ante esta loca coherencia. Sin embargo, en ningún momento, este tipo de discurso alcanza su incoherencia total. Al igual que en la poesía trovadoresca y en la poesía francesa de los siglos XIV y XV se guarda el eslabón final. Hay un plano referencial que semantiza coherentemente el discurso. La poética de sus coetáneos franceses, los Grandes Retóricos –de donde procedían gran parte de estas técnicas–, a pesar de su artificiosidad, de sus equívocos, y a pesar, sobre todo, de la gran tradición francesa del *non-sens*, tampoco llega a la incoherencia total, a lo absurdo, éste permanecerá en el teatro. Punto este importante puesto que será desde él, o en relación con él, de donde partiremos para el estudio de estas *Coplas de Disparates*.

6. ZUMTHOR, P., “Fratrasie et coq à l’ane”, *Mélanges Robert Guette*, Anvers, 1961, pp. 5-18; *Langue et techniques poétiques à l’époque romane*, Paris, Ed. Klincksieck, 1963, cap. III; *Langue, texte, énigme*, Paris, Ed. du Seuil, 1975. BEC, P., *La lyrique française au Moyen Age. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977.

referencia a las profundas conexiones entre la “ensaladas” castellanas y los *Disparates* de Juan del Encina con los principales géneros franceses de lo absurdo, *fatras*, *fatrasie*, *sotties*, etc.<sup>7</sup>, y nos sugiere la idea de profundizar en esta línea de estudio que hoy todavía no ha sido abordada<sup>8</sup>. Resulta, sin embargo, especialmente interesante el análisis de estos poemas integrados dentro de una amplia conexión intertextual románica de lo irracional, con una base dramática, como veremos, en la que adquieren una mayor definición en sus rasgos tipológicos, a la vez que amplían y fundamentan la evolución de estas formas en el ámbito general de las literaturas románicas. No se trata en ningún caso de hablar de un absurdo en general, o de conectarlo con unos antecedentes lejanos, –en este sentido A.M. Rambaldo hace una vaga referencia a su conexión con el tópico de los “adunata” o “enumeración de imposibles”<sup>9</sup>–, sino de analizar los mecanismos literarios concretos que lo producen, y a partir de aquí fundamentar las conexiones con otras formas románicas de lo irracional.

## II.

En la literatura francesa los distintos procedimientos literarios que desde la literatura latina conllevaban una ruptura del código comunicativo (*opposita*, *adunata*, fantasía verbal, tópico del mundo al revés, etc.) desembocaron en el s. XIII en una sistematización y acumulación de los mismos<sup>10</sup>, dando lugar al registro del “non-sens” (*fatrasies*, *fatras* y *resveries*). En la *fatrasie*, –formada por una estrofa de seis pentasílabos seguidos de cinco heptasílabos y construida solamente sobre dos rimas– la ruptura se produce entre los mismos elementos que constituyen la proposición, creándose un “non-sens” absoluto, frente al relativo de las *resveries*, de estructura abierta, formadas por una sucesión ilimitada de tercetos encadenados. En estas últimas la coherencia se mantiene dentro del

7. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Genève-Paris, Slatkine, 1981 (1ªed. 1949-53), t. II, p.191.

8. Una vez acabado y en imprenta este artículo, he observado que en el libro de PERIÑAN, B., *Disparate, perché y chiste*, Pisa, Giardini, 1979, también se hace una aproximación de los *Disparates* con los géneros del “non sens” franceses. Aunque las conclusiones en algunos casos son bastante aproximadas, nuestra conexión de los géneros fundamentada en una base dramática da un matiz nuevo al estudio.

9. *Op. cit.*, p.IX.

10. Evidentemente no los contienen ni los exclusiviza a todos, pero sí es la muestra más sistemática de este gusto por lo absurdo con efectos cómicos, y que además presenta un seguimiento o evolución posterior en la literatura con formas como el *fatras*. V. a este respecto, MARTÍNEZ, A., *La poesía medieval francesa del “non-sens”: Fatrasies y géneros análogos*, Murcia, ed. de la Universidad, 1987, pp. 62 y ss.



mismo dístico y la incongruencia se da en el paso de un dístico a otro y de manera menos contundente, puesto que se atienden básicamente a enumerar acontecimientos insustanciales o frases proverbiales. En cuanto al *fatras*, que procede de una evolución posterior de la *fatrasie*, presenta dos formas, las “posibles”, semánticamente aceptables, y las “imposibles”, de una total incoherencia semántica pero que no llegan a alcanzar el especial matiz de ruptura y dislocamiento que caracterizaba a las *fatrasies*. Estas aparecen escabrosas e inquietantes, especialmente por su tejido temático en el que lo escatológico, lo grotesco, la muerte, el bestiario, el “desplazamiento”, el “desmembramiento”, propician, en el conjunto de su corpus textual, isotopías tales como /destrucción/, /violencia/, pero siempre con la finalidad última de parodiar, trivializar los sucesos más importantes y provocar una sarcástica risa final. Los mismos elementos pero menos contundentes, mitigados tanto en su incoherencia como agresividad, aparecen en los *fatras* “imposibles”, ampliándose su temática con formas como el amor cortés, etc. Pero lo más significativo de estos géneros es que ya en el s. XIII configuran un registro poético importante de lo irracional.

### III.

Por su parte Juan del Encina sistematiza excepcionalmente las formas castellanas de lo irracional o “disparatadas” en sus tan populares *Disparates trobados*. Son un total de veinte coplas de nueve octosílabos lo que les dedica<sup>11</sup>, corpus textual temáticamente formado sin hilo conductor alguno, en el que se repiten unos unos procedimientos sistemáticos de composición que caracterizan a todo el conjunto. Como en las formas francesas, se da un molde formal rígido, en cuanto a rima ( A B B A A C C A A )<sup>12</sup> y estructura<sup>13</sup>, en el que se “vacía” una serie de

11. Aparece algún poema más suelto como “Caldero y llave, madona,” pero separado de este conjunto y con otra estructura.

12. Es de destacar la gran importancia que adquieren en este tipo de textos la rima, hasta el punto de ser considerada con frecuencia como el móvil de su estructuración poética. Respecto a las *fatrasies*, por ejemplo, señala P. ZUMTHOR que “La rima sin duda ha proporcionado a menudo a los *fatrassiers* el punto de partida de asociaciones sucesivas (del rechazo de asociaciones) con el que se teje el “non-sens”, *Langue, op. cit.* p.83. La misma afirmación realiza R. DURÁN sobre las rimas en “-ote,” que utiliza Encina en sus *Disparates* y que coinciden con las empleadas por Quevedo con estos mismos fonemas, “Nota a dos sonetos de Quevedo”, *Insula*, V. 37, nº 425, p. 2.

13. A modo de ejemplo es de señalar que utiliza exactamente la misma estructura que su *Egloga representada en la noche de la Natividad de nuestro Salvador*, que consta de veinte coplas de nueve octosílabos con rima A B B A A C C A A C.

enunciados sin conexión alguna, produciéndose una ruptura integral del código comunicativo, en cuanto que las incompatibilidades sémicas se producen a nivel mismo de la proposición, dando lugar a lo que se ha denominado un absurdo absoluto o total:

vi caçar / una tinaja (VII)

Acordó / remifasol /  
a jugar la badalassa, (XI)

Jugavan / los cabeçales  
.....  
y enojóse / la caldera, (XIII)

.....  
a nado / por un rastrojo,  
.....  
esgrimiendo / con un piojo  
.....  
y a cavallo / por la mar (XIV)

Ordenaron un convento /  
los ajos y las cebollas, (XVI)

Bolteavan con cencerros /  
el invierno y el verano, (XVII), etc., etc.

Incoherencia semántica, sistemática y racionalizada, puesto que, a la acumulación máxima de sandeces y disparates, corresponde un tejido sintáctico provisto contrastivamente de una particular coherencia, y al mismo tiempo queda aprisionada en una rígida estructura estrófica, rímica y rítmica, con regularidad y sistematización en los procedimientos empleados, siguiendo básicamente el mismo esquema de composición que los géneros señalados. En cuanto a los temas, no encontramos una secuencia continua, sino un determinado orden de constantes dentro de una masa temática dada; y, por otra parte, la distribución semico-poética de los mismos aparece constantemente replanteada por la búsqueda sistemática de la incongruencia. Cada copla es un poema invariablemente corto (nueve versos) y cerrado sobre sí mismo (frente a las *Almonedas* y *Coplas de trescientas cosas más* –como la de Marina de Orgaz–, en las que persiste la temática del recuento o del personaje protagonista como hilo conductor).

Juan del Encina tiene el mérito de sistematizar en la literatura castellana el

tratamiento de lo irracional con categoría de género, y además el de hacerlo con la máxima aceptación popular. Sabrá dotar sus *Coplas de disparates* de un especial virtuosismo verbal, con ingeniosas e inesperadas asociaciones que contribuyen a formar ese universo poético irregular, disperso, en ocasiones hasta grotesco, pero especialmente innovador y alusivo dentro de su férrea estructura. Fue un maestro en la burla popular, sarcástica, pero, por su carácter, no exenta de un cierto determinismo, reveladora como en Quevedo o Goya de resentimiento e inconformismo. Crea una particular vena cómica y paródica dentro de un universo carnavalesco, móvil, propio de los más genuinos géneros de lo absurdo medievales como estas *fatrasies*:

D.II

No después de mucho rato  
vi venir un orinal,  
puesto de pontifical  
como tres con un çapato;  
y allí vi venir un gato  
cargado de verdolagas  
y a *Parce Michi* sin bragas,  
cavallero en un gran pato,  
por hazer más aparato.

F.A.XVI<sup>14</sup>

.....  
Un gato que la luna vende  
Salta hacia delante y así  
[ventosea  
A diez hormigas en un con  
[vento,  
De manera que Paris revolotea  
Desde Acre hasta Occidente.

Tan sólo a modo de ejemplo, veremos cómo los semas negativos que contribuyen a las isotopias generales del texto, /movimiento/, /escatológico/, /destrucción/, junto con otras menores como /mundo animal/ o /instrumento/, coinciden en ambos textos. En efecto, extensible a los dos corpus textuales se hace, por ejemplo, la isotopía /movimiento/, se trata esencialmente de “hacer actuar” a animales, personas o cosas de la manera más inverosímil y ridícula, con frecuencia presentada por verbos de percepción como “ver” u “oir”:

D.I

Vi venir en romería  
una nube muy cargada

II

vi venir un orinal(...)  
y allí vi venir un gato

IV

Sabulón y Netalín  
vi venir el almodrote

F.A.IX

Vi una torre(...), Que  
Voló hasta las nubes

X

Vi una cruz que cabalgaba...

XI

Vi a San Quintín(...)  
Detrás de Chauny  
Sus equipajes llevar;

14. Hago referencia a los disparates de Encina con la letra D. y los números romanos indican el orden de la estrofa en el texto según la edición citada; en cuanto a las *Fatrasies* sigo la abreviatura y enumeración de mi traducción, MARTÍNEZ, A., *Fatrasies, Fatras y Resveries*, Barcelona, PPU, 1988.



V  
 Navegando vi venir  
 tres calabazas por tierra,

VI  
 Vi venir a san Çorito

XII  
 Vino miércoles corvillo

XVIII  
 Oraciones de picota  
 vi venir en escaveche  
 y una barreña de leche

F.B.III  
 Vi todo el mar  
 Reunirse en la tierra, etc.

F.A.II  
 Queso de lana  
 Lleva una semana  
 A la fiesta de San  
 [Remigio, etc.]

Las estrofas quedan temáticamente divididas en dos partes, gravitando en torno a ellas todos los elementos del poema, y constituyéndose dos núcleos semánticos no muy diferenciados. Se sigue fundamentalmente una sucesión de proposiciones paratáticas que ahondan en el mecanismo enumerativo, sin desarrollo ni consecuencia lógica, con nexos conjuntivos, especialmente “y”:

Vi venir .... y allí vi venir, (II).  
 Y assomó .... y vino... (III).  
 Navegando vi venir.... y vino (V).  
 Acordó remifasol.... y el azogue... hizo trato(  
 Entro mastregicomar.... y a cavallo... vino (XIV).

La desconexión propia de estos textos se ve, pues, “agilizada” por la presencia de un mundo en constante movimiento, sin un objetivo determinado, aumentando así su aspecto absurdo y en definitiva la incoherencia que reina en este tipo de poesía. Caos incrementado por el desfile vertiginoso de personajes, de animales, de entes inanimados que “actúan”, desconectados en la mayor parte de los casos de la función referencial que le es propia y sometidos a una serie de intervenciones que los desnaturalizan y los rebajan de su condición. Los nombres geográficos no indican una localización espacial, sino que veremos “Jerusalén / enalbardando su haca”, y Belén será espoleada por “la prueba de la triaca” (VIII) y la misma Roma vendrá “a rienda suelta” y hablará como los seres humanos, diciendo, evidentemente algo sin sentido que provoca la risa (XIV). Los animales que aparecen ya son por sí mismos bastante elocuentes, el puerco, nada menos que “a la gineta” (VI), el ratón, la gusarapa, el caracol, la sardina, el grillo, el piojo, etc. Los animales bailan, “...una pega y un ratón / dançando en un cangi-

lón” (III), juegan y se divierten: “...y jugando a la pelota / una mona y un rocín” (IV). Y en este ininterrumpido baile sin fin también se mueven y danzan los instrumentos domésticos, los elementos culinarios<sup>15</sup>, la sartén lucha para coger una “melcocha” (VIII), “tres calabazas por tierra, / y una açuela y una sierra,” (V) tropiezan para huir; e incluso se dotan de genuinas características humanas, “una tabla de mesón, / preñada de pocos días” (IX), en la más pura escenificación grotesca. Incrementada a su vez por la continua materialización de los elementos abstractos; como tales actuarán remifasol, al azogue, el miércoles, las oraciones, y los términos litúrgicos como Kyrieleysón, Parce Michi, el Requiem eternam o el aleluya, en el más puro estilo carnavalesco. La ruptura de las formas llega no sólo a su actuación sino hasta su misma configuración, “Monserrate en empanada”(XV), “Oraciones de picota” (XVIII), “un broquel con un espada” (I), “órganos de paja” (VII), etc.

Los seres humanos, por el contrario, apenas si están presentes. En principio aparece un genérico “yo” que unido, como he señalado al verbo “ver”, efectúa la enunciación, alejando al texto de todo exponente lírico. Las actuaciones propiamente humanas han sido llevadas a cabo por los animales o entes inanimados expropiándolas de su naturaleza, en un inagotable bestiario, dentro del más genuino estilo fatrásico. Aparece algún personaje ridiculizado como “un obispo en un virote” (IV) o un “cavallero en un gran pato” (II), de una gran expresividad cómica; y también San Çorito, “Beatus vir”, “mastregicomar”, el “buen Juan de voto a Dios”, o personajes históricos, como Merlín, Sabulón, Netalín, Sansón, al que se le desea muerto, destruido: “Muera Sansón” (III), etc. Estos y otros personajes célebres que suelen aparecer en otras *Coplas de disparates*, como Calainos, Maricastaña, Villadiego, etc., se encuentran a su vez en la *Visita de los chistes*<sup>16</sup>, y, al igual que en Quevedo, aparecen aquí para ser ridiculizados, parodiados, y especialmente presentados como antihéroes o “héroes momificados”<sup>17</sup> en un proceso de desvalorización de lo heroico e histórico. En las *fatrasies estarán Mahoma, Ogier el Danés, Alda o la mujer de Carlomagno y otros*. Como en ellas, no hay barreras en la acción de ruptura y desvalorización. Todo es posible: las ciudades se mueven, los animales hablan; si para hacerlo hay que

15. Existe una definición de A.M. SCHMIDT sobre el léxico “doméstico” de las *fatrasies* totalmente pertinente para la caracterización de los “utensilios” y objetos culinarios de los Disparates, que aproximan una vez más ambos géneros: “Los tótems y los lares forman (en las fatrasies) una extraña algarazara. Las escobas, los pucheros, los muebles que, por su presencia, exorcizan las larvas acurrucadas en el espacio confinado de la casa, los frutos del huerto, las hortalizas,(...) manifiestan a menudo su elocuencia y entablan con los *fatrassiers* un comercio de cuchufletas recíproco...”, “Le trésor des fatras, poèmes surréalistes du XIIIème, du XIVème et du XVème siècles, *Cahiers de la Pléiade*, 11-13, 1950-51, p. 204.

16. CHEVALIER, M., *op. cit.*, p.368.

17. Como los denomina CHEVALIER, R., *op. cit.*, p. 368.

“desnaturalizar”, “materializar”, “desvalorizar” objetos, seres, abstracciones, no hay traba alguna. A todo ello hay que sumar un cierto clima de indeterminación y nihilismo propiciado tanto por las isotopias generales del texto ya señaladas, como por la no causalidad de las actuaciones, así como por determinadas expresiones populares que implican nulidad; puesto que no hay nada más inconsecuente que “la ley de la barjuleta / escrita en un cesto de agua”(VI) o cualquier cosa que esté “metida en el pozo ayrón”(IX), en el que todo se pierde u olvida, o la indeterminación del “no sé quién”(VIII), que nos recuerda el “No sé (en qué hora nació)” de la incertidumbre y el enigma de Guilhem de Peitieu. Del mismo modo es de destacar la abundante presencia de estructuras en las que se presupone una gran acción en la primera parte o exposición, pero que en su desarrollo no se efectúa o queda trivializada al máximo, siendo, pues, desvalorizada dicha acción en su ridículo desenlace:

Levántose la sardina  
muy sobervia, con un palo

y tras este furor sólo consigue:

tras Solíbranos a malo  
por medio de una cortina; (VII)

Igualmente:

Arremetió la sartén	/	por prender una melcocha (VIII)
y de embidia la cigarra,	/	cavalgó en un argadillo.(XII), etc.

Finalmente la supremacía de los sustantivos materiales y “domésticos” sobre los abstractos, los que designan animales frente a los humanos, la violencia frente a lo poético y la ausencia de sentimientos, especialmente el amoroso, contribuye a reforzar el tono anticortés de los poemas. Sin embargo una distinción muy importante es que aquí, en los *Disparates*, el carácter marcadamente lúdico y festivo reina sobre todos los demás elementos. Entre las actividades más frecuentes se encuentran sin duda alguna las más placenteras: se bebe, se danza y se juega, se tocan los instrumentos en un festín sin fin. Y, además, la vena popular que los alimenta presenta una parodia más dulcificadora que hiriente, alejándose en este aspecto un poco de sus antecesores y en plena concordancia con la posterior evolución de estas formas<sup>18</sup>. En este sentido hay una pieza aislada de

18. Efectivamente más cercanas en el tiempo son las populares “chason de menteries” francesas, y nuestra canción “Ahora que tenemos tiempo, vamos a contar mentiras”, pero en las que, al empezar éstas por un “captatio benevolentiae” con el que se previene al público del irregular contenido de la canción, el choque con lo irracional queda mitigado.



Encina, recogida también en su *Cancionero*, con una estructura idéntica a la de cualquier *fatras imposible*, como por ejemplo siguiente de Watriquet de Couvin:

## Encina

Caldero y llave, madona,  
jur'a Di, per vos amar  
je voleu vo'l adobar.

Je vos pondré una clave  
dentro de vostra serralla,  
que romperá una muralla  
nin jamay no se destrave,  
Per mo foy, que donde trave,  
según es mon ferramén,  
que vos quedar ben contén,  
que no me posa olvidar.

## Watriquet

Sin el consuelo de mi amada  
No vivirá mucho tiempo.

Sin consuelo no viviré  
Si vos no besáis la mitad,  
Señor, de mi trasero;  
Y si el agujero lagrimea,  
Vos masticaréis costra y media  
de este sucio unguento  
De alrededor, así sabréis  
Cómo se mezcla tal papilla;  
Después la sorbéis completa  
[mente caliente,  
Así podréis tener abundancia  
De hiel durante mucho tiempo.

Los once versos que constituyen este *fatras* llevan un dístico matriz que inicia el tema, al igual que en Encina los ocho versos de la composición van precididos de tres versos con idéntica función y temática, el burlesco requerimiento cortés de una dama. Sin embargo, no necesariamente tenemos que encontrar una adaptación total de la estructura formal del *fatras*, sino que, como señala P. Le Gentil<sup>19</sup>, se puede partir de la *glosa* propiamente dicha, cuya analogía con el *fatras* es bastante próxima, aunque sin correspondencia exacta; puesto que el rasgo esencial es tomar como punto de partida una forma fija y citarla sucesivamente, y, según estas reglas, dicha cita se puede hacer, como en España, bien al principio o final del poema. Otro factor muy importante es la aproximación cronológica, teniendo en cuenta que, mientras que las *fatrasies* se circunscriben al s. XIII, los *fatras* rebasan estos límites y alcanzan su época de expansión en el s. XV, llegándose incluso a cultivar en el s. XVII. Watriquet como “gran retórico” está muy cerca del estilo cancioneril de poetas como Encina y las influencias francesas en esta época son irrefutables.

## IV.

Es evidente que a la hora de establecer conexiones las *fatrasies*, *resveries*, quedaban ya un poco lejanas en el tiempo, pero su continuidad y evolución en

19. *Op. cit.* p. 229.



formas posteriores como los *fatras*, las *sotties*, etc., mantenían sus rasgos tipológicos básicos, a la vez que ponían de manifiesto otros que nos aproximan más a los *disparates* y en general al conjunto de los géneros irracionales. En este sentido, por ejemplo, las *sotties* continúan dentro de esta línea de lo irracional, pero con un cambio muy importante: ya son géneros dramáticos. En las *sotties* de los s. XV y XVI nos encontramos con un elevado número de obras construidas a base de una enunciación continua de cosas, bien absurdas por su evidencia e insustancialidad o bien imposibles. Acumulación, repetición, contraste, ruptura semántica a nivel del discurso, en definitiva todo un cúmulo de procedimientos fatrásicos. Y precisamente en este punto P. Le Gentil alza un nuevo elemento de conexión teniendo en cuenta el parentesco entre *fatrasie* y *sottie* y el hecho de que tanto Encina como Gil Vicente (*ensalada*) sean dos autores dramáticos<sup>20</sup>. Por otra parte, las *frottolas* italianas –construidas básicamente con frases proverbiales, sucedidas sin conexión alguna y engarzadas por la rima– conectaban igualmente con los géneros de lo irracional franceses, y nos presentaban en una de sus variantes, el *gliòmmero*, una estructura dramática (en la que los juglares se intercambiaban comparsas incomprensibles para el lector pero tal vez no para el espectador), que se ha considerado como un elemento de conexión entre la farsa y las *resveries*, y que, evidentemente, por las razones ya argumentadas, habría que hacer extensible dicha vinculación a nuestras *ensaladas* y *disparates*, adquiriendo consistencia la hipótesis de una amplia estructura dramática como base, como eslabón intertextual de este extenso panorama de la poesía de lo irracional. La conexión es generalizada y se extiende a todo el ámbito románico, *fatrasies*, *resveries*, *sotties*, *frottola*, *gliòmmero*, coplas y comedias de *disparates*, entre otras. Se pasa del canto o la narración al gesto y a la acción. Respecto a este punto, entre otros estudiosos, F. Serralta señala la conexión entre *coplas* y comedias de *disparates*, y muestra como ejemplo concreto la comedia de Durandarte y Belerna como representante de una “verdadera transición histórica entre *Coplas* y *Comedias de disparates*”. Sin embargo, consciente de la dificultad del paso de un género a otro, habla de la “incompatibilidad” entre el puro verbalismo de estas enumeraciones y el necesario dinamismo que ha de ser la base de toda obra teatral<sup>21</sup>. Sin embargo recordemos que los “dits” franceses, generalmente monólogos de charlatanes, entran en los primeros repertorios teatrales como monólogos dramáticos. Se trata esencialmente de monólogos formados por acumulaciones verbales cómicas, con los que se intenta “rellenar” a base de sandeces e inverosimilitudes, como lo harán las “canciones de mentiras” o las “coplas de disparates”. Pero además, por el fraccio-

---

20. *Op. cit.* p. 199.

21. SERRALTA, F., “Comedia de disparates”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1976, p. 456.

namiento de un monólogo entre varios personajes representados con números se puede llegar a una obra dramática, como la *Sottie des menus propos*, que se reduce a un diálogo imposible. Obra dramática, pero estática, la cual, por la acumulación de propósitos sin conexión alguna, queda trasformada en una letanía absurda.

El teatro gusta de estos “tiempos muertos” y el dinamismo dramático queda superado por el verbalismo enumerativo. Es elocuente que se dé en Encina el cultivo y auge de las obras dramáticas y los *Disparates*, del mismo modo que éstos tendrán su época dorada, coincidiendo con la del teatro, en el Siglo de Oro<sup>22</sup>. Es, pues, cada vez más evidente la vinculación de las formas de lo irracional con los géneros dramáticos. Sin duda, sus conexiones, tanto a nivel de las motivaciones como de los efectos textuales son muy importantes (literatura anticortés y burlesca), pero no se trata de trazar la trayectoria directa de tal a tal forma, sino que el denominador común sería más bien ese espíritu medieval atraído por lo carnavalesco, lo burlesco, lo báquico, lo obsceno, manifestándose en sus formas literarias más populares y en este caso el teatro era idóneo para incorporar y expandir el discurso absurdo. La etapa literaria también era la más propicia para estas conexiones, pues como nos lo recuerda P. Le Gentil, a propósito de las coincidencias en el cultivo de parecidos juegos literarios juglarescos o goliardescos, era muy grande “la analogía de los gustos y de las modas literarias en todas las literaturas occidentales, a finales de la Edad Media, tanto en los géneros menores, graciosos o burlescos, como en los grandes géneros de la poesía galante y de la poesía seria”<sup>23</sup>.

## V.

*Los disparates trobados* de Juan del Encina gozaron de tal aceptación popular que se integraron a modo de proverbio en nuestra lengua para aquello que se sale de lo común y racional, es decir, “lo disparatado”(V. Covarrubias, Correas, etc.). Encina se convierte en un personaje de folclore, “como el propio Quevedo, señala R. Durán, pasaría a serlo asociado a los chistes escatológicos”<sup>24</sup>. Sus ingeniosas asociaciones de imágenes, inesperadas, enormemente alusivas, móviles, de gran fuerza expresiva y comicidad, participaban en gran medida de ese universo móvil,

22. CHEVALIER, M., *Op. cit.* P. 368.

23. *Op. cit.* T. I, p. 458.

24. *Op. cit.*

grotesco y caótico, común a las grandes corrientes literarias de lo absurdo medieval<sup>24</sup> y en general de la tradición cómico-satírica, presentando, como he mostrado, grandes conexiones intertextuales con otros géneros de lo irracional. Dentro de este universo intertextual resaltaré la ingeniosidad de sus *Disparates*, salida de su propia fantasía, y la magistral estructuración de la tradición medieval.

Antonia MARTÍNEZ PÉREZ  
Universidad de Murcia

---

25. Vid. MARTÍNEZ, A., *La poesía...*, op. cit., pp. 22 y ss.