

**ACTES DEL VII CONGRÉS
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)

Volum III

EDITORS:
SANTIAGO FORTUÑO LLORENS
TOMÁS MARTÍNEZ ROMERO



BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàfiques

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (7è : 1997 : Castelló de la Plana)

Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval : (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997) / editors, Santiago Fortuño Llorens, Tomàs Martínez Romero. — Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

3 v. ; cm.

Bibliografia. — Textos en català i castellà

ISBN 84-8021-278-0 (o.c.). — ISBN 84-8021-279-9 (v. 1). — ISBN 84-8021-280-2 (v. 2). — ISBN 84-8021-281-0 (v. 3)

1. Literatura espanyola-S. X/XV-Congressos. I. Fortuño Llorens, Santiago, ed. II. Martínez i Romero, Tomàs, ed. III. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. IV. Títol.

821.134.2.09"09/14"(061)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà (elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia) sense autorització prèvia de la marca editorial.

© Del text: els autors, 1999

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I
Campus de la Penyeta Roja. 12071 Castelló de la Plana

ISBN: 84-8021-281-0 (tercer volum)
ISBN: 84-8021-278-0 (obra completa)

Imprimeix: Castelló d'Impressió, s. l.

Dipòsit legal: CS-257-1999 (III)



«LA MADEIRA CERTEIRA...A MIDIDA D'ESPAÑA» DE ALFONSO X: UN GAP CARNAVALESCO

LOUISE O. VASVÁRI

State University of New York, Stony Brook, N. Y.

DE LAS 39 cantigas de escarnio y maldecir que Lapa incluye como atribuíbles a Alfonso X, quiero discutir aquí la cantiga que empieza *Joan Rodríguez foi osmar la Balteira*, con su descripción nada velada de la «madeira» desmedida del protagonista. Después de revisar las opiniones críticas anteriores, voy a proponer una interpretación del texto basada en de un estudio folclórico comparativo, para, finalmente, insertarlo dentro de una clase de contratextos carnavalescos —el *gap* [*gab*] o *vanto*.

El texto que nos concierne es el siguiente (Lapa, 1965: no. 11, con las correcciones de Mettman, 1966):

- 1 Joan Rodríguez foi osmar a Balteira
- 2 sa medida, per que colha sa madeira;
- 3 e diss'e[la]: —se ben queredes fazer,
- 4 de tal midid'a devedes a colher,
- 5 [assi] e non meor, per nulha maneira.

- 6 E disse: —Esta é a madeira certaia,
- 7 e, de mais, nona dei eu a vós sinlheira;
- 8 e, pois que s'en compasso á de meter,
- 9 atan longa deve toda [de] seer,
- 10 [que vaa] per antr'as pernas da' scaleira.

- 11 A Maior Moniz dei já outra tamanha,
- 12 e foi-a ela colher logo sen sanha;
- 13 e Mari'Aires feze-o logo outro tal,
- 14 e Alvela, que andou en Portugal;
- 15 e já'i a colheron [e]na montanha.

- 16 E diss': —Esta é a medida d'España,
- 17 ca non de Lombardia nen d'Alamanha;
- 18 e, por que é grossa, non vos seja mal,
- 19 ca delgada pera gata ren non val;
- 20 e desto mui mais sei eu ca Abondanha.

Como explica José Rodríguez, 1976: 34, la producción cómico-burlesca de los Cancioneros galaico-portugueses ha permanecido en buena parte relegada a un olvido intencionado, tanto por lo escabroso de su lenguaje, como por la deficiente conservación manuscrita, consecuencia esto último de lo anterior.

Señala, asimismo, Nodar Manso, 1990, 161, que hay que admitir que la literatura subversiva ha levantado recelos y prevenciones entre los investigadores del siglo xx. Por ejemplo, de Carolina Michaelis de Vasconcelos dijo Jensen, 1978: 121, que tuvo que estudiar el escarnio galaicoportugués «recogiéndose las largas haldas filológicas de la época: para cruzar por entre tanta basura». Con todo, la estudiosa (1901: 547) entendió la cantiga de Joan Rodrigues en un sentido absolutamente literal e inocuo. Propuso que se trataba de la descripción de una costumbre extraña de la época, la remesa de madera que el rey Alfonso le había mandado a La Balteira —una prostituta conocidísima de la época— y que el constructor, Joan Rodrigues iba a tomar medidas a su clientela con el fin de que ésta adquiriera la madera adecuada para la construcción de la casa. En contraste, Menéndez Pidal, 1969: 121 y sigs., sí se dio cuenta de ciertas «alusiones obscenas» pero es imposible saber cuánto entendió porque prefirió dejarlas sin comentar.

Pellegrini, 1935, 127, que tachó al monarca de transgresar en su poesía de todos los límites de la decencia, y de haberse aprovechado, sin escrúpulos, del propio rango, admitió que, por lo menos, siempre mostró una buena dote de humor. Scholberg, 1971: 56-57, no mucho más abierto en su libro dedicado a la sátira y invectiva en la Edad Media, habla del vocabulario obsceno del rey como el «más desenvuelto que puede imaginarse...[que] se perdona por lo ingeniosos de los conceptos».

Lapa —el primero en publicar en su edición de 1965 la totalidad de las 428 *cantigas d'escarnho* atribuidas a setenta poetas distintos—, aunque se da cuenta de las connotaciones obscenas de la palabra clave *madeira*, parece que no quiso aventurarse a descifrar el texto en su totalidad, contentándose con llamarlo «cantiga de sentido um pouco duvidoso». También dio muestras de estar convencido de que el poema se basaba en acontecimientos reales. Más de medio siglo después del estudio de Michaelis de Vasconcelos, siguió aventurando, aunque sin mucha convicción, la misma interpretación un tanto positivista, de la soldadera que deseaba construir su casa con madera proporcionada por los bosques reales, y de la llegada de Joan Rodrigues a su casa para calcular las medidas de las maderas que habían de ser cortadas. Tal ingenuidad interpretativa por parte de Lapa no se refleja solamente en este texto. Compárese con su análisis de otra cantiga (no. 100), donde se mofa de un tal Alvar Rodrigues, ¡el cual no puede usar su gran *vinha* porque trata de cavar con una *poda* muy corta! Lapa opina que es una «curiosa composição que nos leva aos meios ru-

rais da viticultura, e dentro dela, a técnica da poda da vinha» (véase Vasvari, 1988, sobre la sexualización del campo semántico de la viña).

En su reseña de la edición de Lapa, Mettman, 1966, fue el primero en subrayar que el nivel literal del poema es puro eufemismo, basado en la equívoca *madeira*, cuyo doble sentido se aclara con la lectura de dos otras cantigas, de Afonso López de Baian y de Paai Gómez Charinho (Lapa, 1965: no. 59 y no. 302), cuya palabra clave es *madeira nova*. Sin embargo, no ofrecía Mettman ninguna explicación adicional de la connotaciones posibles, ni de este término ni de otros en el resto de la cantiga.

Martins, 1986: 50, al tratar de la sátira en la literatura medieval portuguesa, tachó a las cantigas de ser de mal gusto «é a gabarolice algo tabernário». Montoya, 1988: 294, aunque aludió a intenciones obscenas, también pareció entender *madeira* en su sentido denotativo, pues todavía consideraba al protagonista Joan Rodríguez como un posible alarife real, satirizado por su excesiva preocupación en conocer el tamaño de la madera que había de emplear en la reconstrucción de una casa, propiedad de la Balteira.

En su reciente edición, Arias Freixedo, 1993, ofrece interpretaciones adicionales de algunas palabras, sobre todo de la tal mal entendida *gata* del v. 19. Lapa la había explicado como «un engenho bélico, propio para arrombar muros, feito de madeira muito grossa», y, sin entender la pertinencia de tal sentido para el poema, prefirió corregirla por *greta*, lectura que cambiaba totalmente el sentido de la frase, y por extensión, de todo el texto. Arias Freixedo señaló otro sentido adicional de *gata*, aun más apropiado en el contexto de la construcción, «unha sorte de andamio voante, en forma de esqueleto de caixa, desde o interior do cal o propio operario podía subir e baixar á vontade, valéndose dun torno». Con todo, su comprensión del texto completo no avanzaba lo suficiente sobre las ediciones anteriores.

En la lectura del texto que propongo aquí, *Joan Rodríguez* sería la personificación del «realismo grotesco», que fue definido por Bakhtin, 1968, como el cuerpo material conceptualizado como exceso corporal. El cuerpo grotesco se expresa mediante el lenguaje obsceno del carnaval, caracterizado por Bakhtin por su aspecto lúdico y por su exceso de insultos y de alabanzas sexuales y escatológicas. Los insultos se centran siempre sobre la región anal, y las alabanzas, al contrario, se caracterizan por el gigantismo de los órganos sexuales, que forman así parte esencial de un gran cuerpo grotesco universal.

La cantiga de Joan Rodríguez es, además, una combinación de diversos motivos eróticos estereotipados. El fanfarrón jactancioso corresponde a un tema carnavalesco, de popularidad enorme durante la Edad Media, y hasta mucho después, cuyo humor consiste en la descripción velada del miembro viril a través de una serie de doble sentidos. Se describe convencionalmente como *grande, bien hecho*,

grueso, gordo, muscular, rojo, goteando, etc. También se compara el órgano con objetos de forma fálica, como las herramientas, los instrumentos agudos, diversas variedades de legumbres y de otros comestibles, el caballo y varios pequeños animales peludos. Este lenguaje equívoco fue utilizado en todos los géneros menores, como el *fabliau*, la canción de carnaval, las adivinanzas, y, en forma recurrente, en las *cantigas d'escarnho*, en las que el insulto escatológico y el encomio del órgano hipertrófico informa la cantiga, como la de Joan Rodríguez.

Vamos a comprobar que lo que ocurre en el poema, reinterpretado al nivel del lenguaje obsceno carnavalesco, no tiene mucho de oscuro o enigmático, como han querido ver algunos críticos, ya que todo sus dobles sentidos son documentables a través de analogías folclóricas en diversas lenguas. En la primera estrofa, Joan Rodríguez, provisto de una *madeira* enorme, va a la casa de la prostituta, la Balteira, para medir si la madera cabe entre *as pernas da' scaleira* de la casa, es decir, entre las piernas de la Balteira. En las estrofas dos y cuatro, se jacta Joan Rodríguez del tamaño y de la destreza de su órgano – *certeira, longa y grossa*– y de lo bien que encaja en la «escalera». En la tercera estrofa, presume de las otras mujeres (prostitutas conocidas de otras cantigas) que ya ha servido de la misma manera, mujeres que han recibido su *madeira* «en la montanha», es decir en el *mons veneris*. En la última estrofa, en un alarde de falicismo patriótico, propone Joan Rodríguez que su «medida de España» supera a las de Lombardía y de Alemania, y hasta a la de Abondaña, personificación carnavalesca de la plenitud fálica.

Como ya hemos visto, se hace imprescindible para el análisis completo del poema la interpretación correcta de *gata*, pues es un sinónimo que sirve para reforzar la palabra clave del poema, *madeira*, utilizada en sentido equívoco tres veces, con referencia a su *medida* otras tres veces, y aludida, además, con el término *otra tamanha* y con el adjetivo *delgada*. *Madeira* y *gata* son términos perfectos para connotar el miembro viril, porque, en primer lugar, la clase más numerosa de expresiones connotadoras de los órganos sexuales son los que se parecen por su forma, tales como, el lat. *palus, trabus*, esp. *porra, pal(ito), lápiz (delgado)*; pachuco (un dialecto chicano) *palo* «leña, pene, erección», *echar palo* «copular», port. *pau, madeira*, ing. *stick, pole, club, poker, pencil*. La segunda categoría habitual de sinónimos son los nombres de implementos, herramientas, y maquinaria, y la tercera categoría tiene que ver con la agresividad, y *gata* cuadra perfectamente con los dos sentidos que tiene, como máquina para la construcción y como aparato bélico.

En la poesía erótica del Siglo de Oro se puede encontrar numerosos ejemplos en que varios de estos términos aparecen en un mismo texto, como es el caso de la mujer que describe el miembro potente de su marido cucharatero, que también satisface a las vecinas:

De un leño grueso y rollizo
cortó un trozo
y se hizo, como es mozo,
trece cucharas del trozo
en un día entero.
Mi marido es cucharatero,
diómelo Dios y así le quiero.

(Alzieu, 1975: no. 75)

Dentro de este mismo poema la mujer describe asimismo el miembro de su marido con los términos siguientes: *herramienta de tres piezas, cazo, acero, trozo, madero y nabo*. En otro poema relacionado con el anterior (no. 92), dos comadres han mandado a sus maridos a Cervera (destino de los cornudos o «ciervudos») para poder entretenerse mientras con el barbero. Dice una de ellas que cuando el marido vuelva de Cervera *traerá madera / para hacer calzadores*. Es decir, el marido impotente tendrá que conseguir un pene protético si la quiere «calzar».

El tomar la *medida* sexual, de la Balteira y de Joan Rodríguez, respectivamente, aludido en los versos dos y diesiseis, es un concepto que se relaciona con otro motivo erótico muy trillado. Compárese con una canción contemporánea, donde una prostituta marroquí pide que venga un tal señor Abas, «pene», para «medir» el fundamento que hay que cavar para la construcción de una casa o cúpula (Kapchan, 1994: 91). La misma preocupación mediadora muestra una farsa francesa del siglo xv, en que una mujer se queja de que los hombres siempre se jactan de tenerlo muy grande, pero que cuando llega el momento de medirlo, lo tienen tan chiquito como el dedo pequeño y carcomido de la viruela:

q'ils faillent bien a la mesure
quant il est question de aulner...
qu'il n'en avoit que ung petit doy,
qui estoit, en brefve parolle,
mengé de la grosse verolle.

(Hindley, 1967, no. 16)

En el *si ben queredes fazer* del verso tres, se sobrentiende por el contexto la palabra *casa*; es decir, el protagonista le explica a la prostituta como tiene que proceder para «construir bien una casa». Por falta de espacio, remito al lector a mi reciente libro (Vasvari, 1999) sobre el simbolismo universal de *casa*, e ideas afines, como «sexo de la mujer», basado en su capacidad de contención a manera de recipiente. Aquí, de forma parecida, al ejemplo marroquí citado

arriba, recomienda Joan Rodríguez que hay que medir bien *antr'as pernas da'scaleira* para que se consiga la *madeira* adecuada para la construcción. Compárese con el caso del caldero, que se recomienda en un español macarrónico para un trabajo de construcción semejante, donde las palabras de la rima connotan el sexo femenino o masculino:

Je vos pondré una clave
dentro de vuestra serralla
que romperá muralla ...
Je atapar los agujer
de toda la *casa vostra*
con la ferramienta nostra...
de serrar las vuestras portas
sin que dés maravedís

(Alzieu, 1975: 81)

Compárese asimismo, el mismo motivo en un texto inglés del siglo XIV, donde el narrador insulta a una dama, diciéndole que ningún hombre es capaz de dormir en su *halle* «casa» si no está provisto de una «tienda» («pene») de quince pulgadas, con dos trabas («testículos»); unos versos más adelante se aclara, sin embargo, que toda esta terminología arquitectónica se refiere a las entretiernas de la dama:

May no man slepe in yure halle
for dogges, madame — for dogges, madame;
but if he have a tent of xv ynych
with twey clogges,
to dryve away the dogges, madame.
I-blessyd be such clogges,
that ufe such bogges,
by-twyne my lady legges....

(Robbins, 1952: 27)

Otra mujer inglesa, que quiere alquilar su vivienda, asegura que en ella caben igualmente príncipes, nobles, y villanos:

If any man doth want a house
Be he prince, baronet, or squire
Or peasant...
I have a tenement, that which
I know will fit them...

(Vasvari, 1990: 147)

No nos sorprenderá que esta propiedad se llame «Cunny Hall», «Casa del «Coñejo»», que se encuentre al pie de la Monte de la Barriga, junto a un arroyo, y en un bosque espeso que siempre está muy oscuro. Compárese, en este contexto, con la mujer del desafortunado Pitas Pajas en el *Libro de buen amor*, la que *pobló la posada* durante la larga ausencia de su marido (Vasvari, 1990).

El *per antr'as pernas da'scaleira* del verso diez es muy sugestivo, en primer lugar, porque *escalera* es un término para prostituta o tercera (como en el *Libro de buen amor*, 924d). Por otra parte, por la imagen sexual inconsciente que tiene el hombre temeroso de la mujer gigantesca, el acto sexual se expresa a menudo con símbolos verticalizantes, como el volar o escalar o subir una montaña, escala o escalera (Fenichel, 1954; Vasvari, 1998). Como ilustración del sentido erótico de *escalera*, véanse también los ejemplos siguientes en gallego y húngaro, respectivamente:

Debaixo d'a escaleira
d'o señor Gobernador
hai unha parra con uvas:
¡quién será o vendimiador!

(Ballesteros, 1886: II. 26, no. 14)

Gyere el vadászni,
megtanulsz nyulászni,
Hogy kell a szüzlányok
Hasára felmászni;
Létrát oda tenni,
És azon felmenni,
két arany golyóval,
Egycsörü puskával duplázni.

(Fohn, 1905:132)

(«Ven conmigo a cazar, aprenderás a cazar «coñejos», cómo se sube por encima de una vírgen, cómo poner la escala y subir en ella, [y] con dos balas doradas tirar con una escopeta»)

Si el escolar de la *Razón de amor*, «que siempre dueñas amó», aprendió cortesía en Alemania, en Francia y en Lombardía, no es nada sorprendente que en la última estrofa de nuestra cantiga remate Joan Rodríguez la alabanza de las virtudes de su enorme *midida d'España*, asegurando que es muy superior a las de Lombardía y Alemania. Compárese con la erotización de las listas de lugares extranjeros en un poema provençal de un «jodador infatigable» que quiere copular todo el tiempo; mientras más lo hace, más deseo tiene, y dice de sí mismo que puede aventajar en este deporte a los dos mejores jodadores de

Lombardía (Bec, 1984: 167-9): *Que plus non fot, qu'el fotria per dos / De fotedors melhors de Lombardia*. Compárese, asimismo, con el grito de un limpia-chimeneas francés, personaje erótico proverbial, que al recomendar sus servicios a las damas, recita una retahíla de los lugares donde ha practicado su profesión, explicando que siempre ha ayudado a las damas a «fregar sus chimeneas» sucias, y que éstas le ayudaban a «subir» a ellas:

Ramenez la cheminée hault et bas,
Dame, chamberière, bonsoir.
N'y a céans riens que houlser?
Je suis ung fort homme de bras
Pour ramonner et hault et bas...
J'ai houlsé à Tours et à Blays,
A Paris, en Lorraine, en Mès,
En Gascongne et en Bretagne,
En Espagne, en Allemaigne,
En Flandres, à Chartres, à Reims,
Et tout à a force de mes rains.
Les femmes ne se plaignent pas
De ramonner leur cheminée hault et bas...
Elle me aida à monter...
Je coigne, je frappe, je torche,...

(Angot, 1978, 37-40)

Una palabra que nadie ha querido comprender es la *Abondanha* del último verso —*e desto mui mais sei eu ca Abondanha*—, donde el protagonista, comparándose con este personaje, dice que entiende más de sexualidad que él. En la forma femenina de la palabra, la Abundia, o Satia, o la dame Abunde del *Roman de la Rose* representan originalmente las magas benéficas, símbolo de la fertilidad, con el vientre hinchado y con sus órganos sexuales hipertróficos (Camporesi, 1980: 207-10). Por otra parte, el Abundance masculino es el gemelo alegórico de Carnal, enemigo del ayuno de la Cuaresma. Por ejemplo, en una farsa francesa, los *Faits de Nemo* «Los Hechos de Nadie», se cita como autor un tal *Jean d'Abondance*, una especie de Don Carnal (Koopmans, 1985: 91-94). Joan Rodríguez, que sufre de una hipertrofia sexual, es el tocayo de *Abondanha*.

El alarde fálico de Joan Rodríguez pertenece al género oral del *gap* (o *vanto*), un monólogo de mentiras exageradas, variante de los cuentos de mentiras, donde el protagonista cuenta historias de su fuerza, destreza, proezas militares, o de su capacidad sexual, todas ellas absolutamente imposibles. El *gap* es una forma casi infantil de auto-exaltación, en la que el miembro viril

bien fornido del protagonista se hace objeto de alabanza, de afirmación propia y de agresión para con los otros machos. En sentido psicológico pertenece al complejo de exhibicionismo de hípermasculinidad, y constituye un esfuerzo compensatorio para defender al ego frágil contra toda sospecha de apego psíquico al elemento femenino. En otras palabras, es una especie de rito dramático de confirmación de la identidad genérica, donde el miembro viril bien fornido y siempre tieso es el equivalente funcional de la hombría (Gilmore y Uhl, 1987: 340-3). Compárese con el alarde fálico de un hombre que en un círculo de amigos en un café se jacta de su hombría cogiéndose el nudo de su corbata, moviéndolo de un lado a otro; y calificándose de *cojo+nudo*, donde *nudo es* «cojones», y al mismo tiempo, la corbata actúa un pene protético (Flachskamp, 1938). Véase también el *gap* de Olivier en *Le pelèrinage de Charlemagne*, donde éste apuesta que va a poseer a la hija del rey Hugo de Constantinopla cien veces en una sola noche; aunque solo logra treinta *coups*, la hija del rey queda tan satisfecha con su actuación que colabora en la mentira (Vasvari, 1991: 185-6).

El género del *gap* sigue muy vigente hoy en día en muchas tradiciones orales, como en el ejemplo del cantante de calypso (un género de canción caribeña), Mighty Sparrow, que alardea de ser la cabra del pueblo, capaz de satisfacer a todas las mujeres (de forma que la que diga que no, miente):

Is me the village ram
I don't give a damn
If any woman say that I
leave she dissatisfy
She lie, she lie, she lie.

(Edwards y Sienkewicz, 1990,101)

En otro ejemplo contemporáneo, recogido en Arkansas en 1953, se equiparan las proezas sexuales del protagonista camionero en varios países con sus éxitos bélicos en la guerra de Cuba, donde el buque de guerra americano, el Maine, causó la derrota a los españoles:

When I was young and I drove a truck,
and all the maidens I did fuck,
I fucked in Cuba, and I fucked in Spain,
I'm the champion fucker of the battleship Maine!

(Randolph 1992: 213)

Al final, el protagonista de tales *gabs* se convierte en un pene erecto enorme, al que está atado una figura humana. Tal órgano ya no es un objeto natural

sino sobrenatural, creador y destructor omnipotente, que en los géneros pornográficos es objeto de veneración. En la misma tradición de Joan Rodríguez está un tal Martigüelo o Matihuelo, al cual se describe paradójicamente como muy atractivo para las muchachas, *a pesar de no ser muy lindo ni muy alto* (Alzieu, 1975: 136). Cuando va en procesión con damas de la aristocracia valenciana, éstas vienen cantando las letanías de Matihuelo, en una de las cuales la invitación de la dama a este hombre-pene deificado casi repite las palabras de nuestro texto:

Muñoza quiso cantar
«Si te han de aposentar,
ruégote quieras tomar
lo mío por entresuelo.
(Alzieu 1975, 136)

BIBLIOGRAFÍA

- ALZIEU, Pierre et al. (1975): *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, France-Ibérique Recherche, Toulouse-le Mirail.
- ANGOT, J. M. (1978): *Le Parnasse érotique du xvème siècle*, Slatkine, Génève.
- ARIAS FREIXEDO, Xosé (1993): *Antoloxía de poesía obscena dos trovadores galego-portugueses*, Edicións Positivas, Santiago de Compostela.
- BAKHTIN, Michael (1968): *Rabelais and his World*, MIT Press, Cambridge, MA.
- BALLESTEROS, José Pérez (1886): *Cancionero popular gallego, y en particular de la provincia de la Coruña*, Ricardo Fé, Madrid.
- BEC, Pierre (1984): *Burlesque et obscenité chez les troubadours. Pour une approche du contre-texte médiévale*, Stock, Paris.
- CAMPONESI, Piero (1980): *Alimentazione, folclore, società*, Pratiche Editrice, Parma.
- EDWARDS, Viv y SIENKEWITZ, Thomas J. (1990): *Oral cultures past and present: rappin' and Homer*, Basil Blackwell, Cambridge, MA.
- FENICHEL, Otto (1954) «The Symbolic Equation: Girl=Phallus», *Collected Papers, Second Series*, Norton, New York, pp. 15-6.
- FLACHSKAMP, Ludwig (1938): «Spanische Gebärdensprache», *Romanische Forschungen*, LII, pp. 205-58.
- FOHN, Julius (1904): «Magyarische Reigentänzlieder aus der Grossardeiner Gegend», *Anthropophyteia*, II, pp. 125-53.
- GILMORE, David D. y UHL, Sarah C., (1987): «Further Notes on Andalusian Machismo», *The Journal of Psychoanalytic Anthropology*, x.4, pp. 341-60.

- HINDLEY, A. (1967): «Ragot, Musarde, et Babilie», *Revue d'Histoire du Théâtre*, 19, pp. 7-23.
- JENSEN, Frede (1978): *Earliest Portuguese Lyric*, UP., Odense.
- KAPCHAN, Deborah A. (1994): «Moroccan Female Performers Defining the Social Body», *Journal of American Folklore*, cvii(1994), pp. 82-105.
- KOOPMANS, Jelle (1984): *Quatre sermons joyeux*, Droz, Génève.
- LAPA, Manuel Rodríguez (1965): *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Editorial Galaxia, Vigo.
- MARTINS, Mário, (1986): *A Sátira na literatura medieval portuguesa (séculos XIII e XIV)*, I.C.L.P., Biblioteca Breve, Lisboa, 2a ed.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1969): *Poesía juglaresca y juglares*, Espasa-Calpe, Madrid, 5a ed.
- METTMAN, Walter (1901): «Zu Text und Inhalt der altportugiesischen *cantigas d'escarnho e de mal dizer*», *Zeitschrift für Romanische Philologie*. XXV (1966), pp. 278-321, 669-85.
- MICHAELIS DE VASCONSELOS, Carolina «Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch», *Zeitschrift für Romanische Filologie*, xxv, pp. 278-321, 542-573, 669-85.
- MONTOYA, Jesús (1988): *Alfonso el Sabio. Cantigas*, Cátedra, Madrid.
- NODAR MANSO, Francisco (1990): «La parodia de la literatura heroica en las cantigas de escarnio y de mal decir», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, ix, pp. 151-61.
- PELLEGRINI, Silvio (1935): «Sancho I o Alfonso x», *Studi romanzi*, xxvi, pp. 78-93; repr. en su *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Adriatica Editrice, Bari, 2a ed., 1959.
- RANDOLPH, Vance (1992): *Roll Me In Your Arms: «Unprintable» Ozark Folksongs and Folklore*, University of Arkansas, Fayetteville.
- RODRÍGUEZ, José L. (1976): «La cantiga de escarnio y su estructura histórico literaria: el equívoco como recurso estilístico nuclear en la cantiga d'escarnho de los cancioneros», *Liceo Franciscano. Revista de Studios e Investigación*, 2a época, xxix, pp. 33-46.
- ROBBINS, Rossel Hope (ed.) (1952): *Secular Lyrics of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Clarendon Press, Oxford.
- SCHOLBERG, Kenneth, (1971): *Sátira e invectiva en la Edad Media*, Gredos, Madrid.
- VASVARI, Louise O. (1988): «Vegetal-Genital Onomastics in the *Libro de buen amor*», *Romance Philology*, xl, pp. 1-29.
- (1990): «Pitas Pajas: Popular Phonosymbolism», *Revista de Estudios Hispánicos*, xxiv, pp. 1-22.
- (1999): *The Textual Body of the Morilla d'un bel catar*, University of London, London.