

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO II



Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
Sonia GARZA
José Manuel LUCÍA MEGÍAS
Joaquín RUBIO TOVAR
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.ª Carmen Fernández López, M.ª Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas
© Universidad Alcalá
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
I.S.B.N.: (Tomo II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

PEREGRINACIONES POR TOPOGRAFÍAS PORNOGRÁFICAS EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

Louise O. Vasvári

State University of New York at Stony Brook

El Libro de Buen Amor, la pseudo-autobiografía erótica del narrador «Juan Ruiz, Arcipreste de Hita» es en gran parte la historia burlesca de los fracasos sexuales que sufre el protagonista con toda clase de mujeres, desde la ligera panadera Cruz hasta una mora. El desdichado protagonista tiene aun peor suerte con las pocas mujeres sexualmente disponibles que encuentra, como la vieja lujuriosa y varias serranas. Ya he tratado en otra parte el breve episodio donde el protagonista trata de ligarse con una vieja (Vasvári, 1990). Ésta termina tachándole de impotente con el proverbio «más es el ruido que las nueces», es decir, ‘mucho prometer, poco rendir’, donde «nueces vacías» los ‘testículos sin semen’, que poco sirven cuando se quiere «apañar» o «romper nueces», ‘copular’.

Aun peores humillaciones sexuales le esperan al pobre «Juan Ruiz», cuando, decide ir en peregrinaje a la sierra en el mes de marzo, la temporada liminal entre Cuaresma y la renovación erótica de Carnaval. Se pierde en la sierra nevada, donde, helado y hambriento, se ve obligado a pedir refugio a varias serranas monstruosas que encuentra guardando el camino. Aquí quiero demostrar cómo las aventuras con las serranas, con origen en los ritos calendarios de las «Águedas», que representan la inversión de los papeles sexuales masculinos y femeninos, se textualizan en el *Libro* a través de la inserción de motivos estereotípicos de los géneros liminales pornográficos. A través del examen de algunos pasajes clave quiero demostrar cómo las aventuras folklórico-carnavalescas de las serranas nos ofrecen temprano testimonio textual de varios motivos muy trillados del corpus pornográfico de los géneros liminales de consumo popular. En particular me referiré al motivo del acto sexual visto como un viaje o una peregrinación por la topografía del cuerpo femenino, que incluye también otros motivos secundarios con relexicalización

sexual como el del peregrino que pide posada o el del ciego que mendiga, o el de los caminos que paradójicamente son simultáneamente descritos como anchos y estrechos o el de sendas nuevas que se convierten en caminos muy usados y abiertos por arrieros.

Un crítico del *Libro*, refiriéndose a los episodios de las serranas, cuestionó «por qué dedicaría el Arcipreste una parte importante de su obra a encuentros físicos, los cuales en el mejor de los casos son inconsecuentes, y en el peor, brutales y grotescos, encuentros con mujeres necias, feas, hasta monstruosas» (Stamm, 1981, p.187, traducción mía). Es evidente, sin embargo, que es precisamente la virilización carnavalesca de estas mujeres y la consecuente desvirilización del protagonista lo que forma la esencia de la hilaridad de estos episodios.

En rigor, las cuatro aventuras narrativo-líricas con las serranas, tal como se nos han conservado, no guardan ninguna conexión interna con el resto del texto. Con todo, se incorporan fácilmente porque cada episodio relata la aventura erótica de un protagonista en primera persona -un escudero, un anónimo «hombre sandío», un pastor y un hidalgo. Ninguno de ellos, como explicó Walsh es «todavía» «Juan Ruiz» sino varios *alter egos* apenas esbozados (para la bibliografía de estos episodios ver Marmo, 1983, y Dagenais, 1991). En este estudio me tengo que limitar sobre todo a las dos primeras aventuras gemelas con las serranas, llamadas la Chata y Gadea, que son las más desarrolladas desde el punto de vista narrativo.

El narrador apoda a la primera serrana *La Chata* y la *chata troya*, donde *troya* es 'puerco/prostituta/vulva' (Vasvári, 1995). La mayoría de los críticos sólo ha analizado *chata* como 'de nariz roma'. Sin embargo, es imprescindible tener en cuenta que tanto *Chata* como *Gadea*, la segunda serrana, son variantes del nombre [A]gata. Ambas aventuras onomásticamente emparejadas aluden a Santa Ágata, patrona de la fecundación y de la lactación, cuyo nombre es, a su vez, la cristianización del *Lou Gat* 'Santo Gato' popular. Todavía hoy en día en la festividad de «Las Águedas» las mujeres tienen licencia para atacar a los hombres, y hasta desnudarlos y tocarles el sexo o verter miel sobre él (Alford, Róheim, Caro Baroja, Gaignebet, García Rodero).

La trama esencial de las serranas se basa en el caudal folklórico de los «cantares de caminantes», del peregrino errado asaltado por una pastora, serrana, u otra mujer agreste con características dominantes, y a menudo asociada con el agua fría o con el tiempo frío (ver los textos en Olinger). Como ha notado Frenk, la alusión al acto sexual siempre queda implícita en los «cantares de caminantes», por ejemplo, en la siguiente queja de un hombre a su amiga: *Alarga, morenica, el paso, que me canso!* Otros ejemplos característicos incluyen los versos sugestivamente truncos *salteóme la serrana junto a par de la cabaña*, y variantes más extensas del género como:

Si d'esta escapo
sabré qué contar;
non partiré dell'aldea
mientras viere nevar

Una mozuela de vil semeiar
fízome ademán de comigo folgar;

non partiré dell'aldea
mientras viere nevar.

y

Paséisme aor' allá serrana,
que no muera yo en esta
montaña

Paséisme aor' allende el río
que estoy triste, mal herido,
que no muera yo en esta montaña

Como se ve por estos ejemplos del cantar de caminantes, muy fácilmente se logra la relexicalización erótica con la descripción del cuerpo femenino supino como paisaje natural, donde el tamaño gigantesco de la mujer representa su hipertrofia sexual. En esta topografía corporal el acto sexual se puede describir como la exploración geográfica del viajero de una tierra inmensa y misteriosa. El órgano sexual femenino y sus contornos pueden figurarse como un *huerto* o un *vergel*, rodeado de un *prado* donde crece la *yerba* o *cebada*, que trata de *cortar el labrador* o *segador*, o con la que da de comer el caballero a su *rocín*. Variantes del huerto pueden ser el *valle*, el *horado*, el *nicho*, la *honda cañada*, la *caverna*, y el *infierno* mismo, todos basados en la analogía de la mujer como una hondura insondable, seductora y peligrosa, que el hombre sólo puede tratar de penetrar a riesgo de muerte. Tal analogía explica por qué proliferan las mujeres agresivas, seductoras tanto por su belleza (las sirenas) como por su fealdad (las serranas). La topografía corporal se extiende con los dos *cerros* o *montañas* que son difíciles de *escalar* o que encierran un *valle* o un *paso* que la mujer defiende contra *salteadores*.

El lugar, ameno u hostil, puede convertirse en todo un país, por ejemplo, el *País Bajo*, ing. *Lowlands*, *Holland* (donde *hole* 'horado'), *Lapland* (donde *lap* 'lamer'), o *Downshire* (donde *down* 'vello púbico'). Para llegar a estos parajes misteriosos suele haber dos caminos muy desiguales, que se desvían, el *camino grande*, muy viajado y la *senda* o *vereda estrecha* y difícil de pasar. A menudo el *viajero* o *caminante* llega *triste*, *hambriento*, o *perdido* al anochecer a la *cumbre de una montaña*, donde quiere *cruzar un profundo río* pero para hacerlo no encuentra ni *punte* ni *vado*. Otra variante del viajero es el *peregrino* en busca de *redención* al final de su larga *jornada*. El desdichado llega a las *puertas del santuario*, donde quiere reafirmar su *fe*, *adorando* entre dos *columnas*, pero encuentra el *templo* tan *oscuro* y *chiquito* que no puede pasar, hasta que, por fin, logra *romper la barrera* con su *bordón*.

La toponimia de esta tierra maravillosa carece totalmente de significación geográfica, vaciándose de función denotativa para convertirse en una toponimia iconográfica que sirve para estructurar la narrativa y para caracterizar a los personajes. Es un paisaje donde las mujeres forzosamente tienen que vivir en lugares como *Garganta la Olla*, el *Puerto de Malangosta*, *Vil Forado*, o a las orillas del *río Coñil*. Otras viven junto a *FuenterRABia*, en la *Calle de ARRABal*, o en *RAVena*. Al mismo tiempo, cierto tipo de marido quizás llamado *Cornelius Tacitus* o *Publius Cornelius* sólo viaja hacia *Cornejo* o *Cornvalla* o es oriundo de estos lugares.

Como se ilustra en los versos *Paséisme aor' serrana* citados arriba, un motivo recurrente en los cantares de caminante es el desamparo total del peregrino, el cual se ve forzado a pedir hospedaje con voz lloriqueante, como en:

– Dame acogida en tu hato,
zagala, de mf te duela:
cata qu'en el monte hiela,
qu'en el monte hiela...

motivo que «Juan Ruiz» logra torcer en chiste pornográfico con el término *posada*, como en (955a,d) «Déxame passar...dame POSADA, que el frío me atierra», y (1009a,b) «Con la coita del frío e de aquella grand elada/ roguéle ese día me quisiese dar POSADA». En el *Libro*, *posada* siempre alude al refugio sexual del triángulo erótico femenino, como se ilustra muy claramente en otro episodio burlesco, el de Pitas Pajas, pintor de Bretaña, cuya mujer *pobló la posada* durante su ausencia con un pintor más joven y provisto de pincel más ducho (Vasvári, 1990, pp. 147-8). *Pobló la posada* con su aliteración *p...p...* fonológicamente y semánticamente sugestiva, es variante de un equívoco común en el corpus pornográfico de todas las épocas. Compárese el caso de la prostituta María Negra de una *cantiga d'escarnho* gallego-portuguesa, la cual es tan vieja y fea que se ve reducida a pagarse la *pissa...que a mete na sa pousada*. La *posada* tan anhelada de las serranas se halla también en la misma tradición equívoca del verso inglés del vendedor ambulante que recomienda como la mejor *inn* 'posada' de la región la de cierta viudita *that keeps the Cock Inn* 'que es propietaria de la posada del gallo', pero que se entiende también como 'la viudita que sabe mantener el pene adentro' (Vasvári «Endrina»). Igual sentido que el *peregrino que pide posada* tiene el fr. *loger l'aveugle* 'alojar al ciego', donde *l'aveugle* (como *el ciego*) se describe en una adivinanza: «tiene ojo pero no ve».

Otra variante más del motivo del peregrino o ciego suplicantes se ilustra en el siguiente lamento de un mendigo que pide limosna muy especializada a las señoras y viudas caritativas (Alzieu, nº 96):

Señora, dadme un poquito
DESO que tenéis guardado
a un pobre que no ha ALMORZADO
no por falta de apetito...
de carne cruda muy caliente,...
Viudas de gallardo brío
si a compasión os movéis,
por vuestra vida me déis,
en que envuelve un NIÑO MÍO,
que se muere de frío
y a ratos se me desmaya.
Metedle bajo la SAYA,
Si queréis que calor cobre.
¿Si hay quién dé limosna a un pobre,
que, si no lo masca, no lo come?

donde padecer de frío y de hambre equivale a la frustración sexual, cuyo remedio es comer «carne cruda» y abrigar su «niño» en el regazo femenino.

Siguiendo la tradición de los cantares de caminantes, en la primera aventura de la serrana agresiva, la Chata asalta al caminante errado y le interroga bruscamente sobre qué busca *por aqueste puerto angosto*. Queda evidente que el diálogo sólo cobra sentido en un segundo nivel de lectura cuando a la respuesta aparentemente inocua de éste de *vome fazia Sotosalvos*, la serrana le amenaza verbalmente con *el pecado te barrunta/ en fablar verbos tan bravos*. Muy conocedora de la topografía pornográfica, la serrana sabe muy bien que *Sotosalvos* se encuentra geográficamente en la misma región que aquellos *montes de Coñares... y montes de Jodiembre... junto al río Coñil* que exploró cierto *capitán Pijandro con solos dos compañeros* (Alzieu, nº 142). Su respuesta a tales *verbos bravos* es pegar al caminante errado con su enorme cayado fálico y llevarle a cuestras, como un zurrón vacío, donde el *zurrón vacío*, que se infla y desinfla con regularidad, connota el escroto vacío de semen (cf. fr. *sac*, *bourse*, al. *Beutel*, *Sach*, ing. *purse*). Llegados al hato de la serrana ésta le desnuda y trata de forzarle a *luchar* con ella, pero el pobre caminante agotado y hambriento se prueba incapaz de penetrar su *puerto de Malangosta*, como queda evidente por la densidad de palabras potencialmente equívocas del siguiente pasaje, que describe el paso estrecho (954a-955d):

Detóvome el CAMINO como era ESTRECHO,
una VEREDA ANGOSTA, HARRUQUEROS los avfan hecho.
Desque me vi en coita, arrezido, maltrecho
«Amiga», dix' «amidos faze el PEDRO barvecho
Déxame pasar..
E, por Díos, dame POSADA, que el frío me atierra».

De Lope ya ha demostrado cómo ciertos vocablos que se repiten en todos los episodios de las serranas, como *camino*, *sierra*, *frío* y *lucha*, a menudo sólo cobran sentido en el nivel erótico. Por ejemplo, la amenaza de la Chata (*de*)mostrar *camino/carrera* sólo puede connotar el acto sexual porque carece de secuencia lógica en pasajes como los siguientes: (965abc) «yo te levaré a cassa / e mostrarte he el camino, / fazerte he fuego e brasa», o (981ab) «Entremos a la cabaña... meterte he por camino e avrás buena merienda». Pero hay más, pues cada uno de los términos que he subrayado arriba conlleva una riqueza de alusiones en el corpus pornográfico, donde, por ejemplo, abundan los equívocos sobre el camino angosto virginal en oposición al *camino ancho* y muy pisado de la mujer sexualmente experimentada. Compárese los chistes sobre *semita* y *via* en el *De Amore* de Andreas Capellanus, imitado por «Juan Ruiz» en el episodio obsceno de «Cruz cruzada panadera» con la relexicalización erótica del proverbio «*senda* que toma por *carrera* el andaluz». Cf. también el elogio de las ventajas de «las casadas [que] tienen hecho el camino a las oscuras cavernas» en oposición a «las doncellas [que tienen] dificultosa la entrada...si no se casa con ellas» (ver documentación en Bowden, 1979, pp. 73-4; Vasvári, 1983, p. 319; Alzieu, nº 96). Igualmente claro es el recelo que expresa un hombre ante el *sendero* de la mujer de sexualidad agresiva (Alzieu, nº 20):

mujer,... que no os pongáis a punto tan presto,
ni luego me metáis por el SENDERO.
Dejadme buscar a mí primero...
y aquello que otras veces a la entrada,
y como dicen, suele entrar MUY JUSTO
entre más FLOJO que madeja en cesta.

Como ya hemos visto en el caso del motivo del peregrino que pide *posada* erótica, el motivo pornográfico del paradójico camino *ancho* y *estrecho* también se puede asociar con el del pobre que pide limosna carnal, como en la siguiente seguidilla «a lo oculto de una dama» (Alzieu 134.15):

Aunque nadie merezca esto que alabo
a ninguno le puedo venir MUY ANCHO.
Den limosna a mis gustos, porque de veras
que lo pasan agora CON ESTRECHEZA

Sólo falta considerar la co-ocurrencia léxica del contraste *ancho/ estrecho* en el contexto de la siguiente paradoja topográfica, atribuida a Góngora, que ya no deja lugar a dudas para ninguna lectura inocente (Alzieu: n° 85):

Aquel OJAL que está hecho
junto de Fuenterrabia,
digáisme, señora mía:
¿cómo es ancho, siendo estrecho?

Volviendo a nuestro pasaje que describe el encuentro malogrado del caminante con la Chata, vemos que el protagonista renueva su queja inicial contra la imposibilidad de pasar por la *vereda muy estrecha* con otra queja parecida, *amiga... amidos faze el perro barvecho*, es decir, que su *perro* no puede cavar en tierra dejada en barbecho. La relexicalización erótica de la imagen del perro como cavador queda claro si recordamos que el cognado italiano de *cavar*, *chiavare*, es ‘copular’ y que términos para perro y otros animales peludos connotan el sexo masculino (Vasvári, 1990). Compárese con una canción carnavalesca del xv, que ofrece la descripción del *bracchetto* ‘sabueso’ ideal para cazar *perdizes* (Guerrini, 1883, 103-4): *Abbin gran naso, grossa e bella testa* (y cf. también it. *caccio*, *cazzo* ‘perrito/pene’, Fr. *caiche* ‘pene,’ esp. *perr[ic]a* [*Lozana andaluza XVIII*], ing. *flog/ walk/ stroke the dog* ‘masturbarse’). Compárese también con la alusión a idéntico tipo de «labor agrícola» en el siguiente verso de una canción de jazz americano:

If you want my cabbage patch,
You gotta hoe the ground.

(‘Si quieres [cultivar] mi parcela de col/ tienes que cavar la tierra’), donde «cabbage» es el sexo femenino.

La queja del protagonista de que el camino es muy angosto y que su perro no puede cavar en tierra abandonada es ilógica porque al mismo tiempo afirma que es un camino

ya muy trillado por arrieros. La paradoja del camino simultáneamente muy ancho y estrecho, tal como *el ojal ancho, siendo estrecho* de Góngora que acabamos de ver, sólo cobra sentido en un nivel de lectura de violencia textual, que pertenece al motivo más general de la mujer vista como camino sin fin o como abismo sin fondo, que refleja la ansiedad masculina ante la corporalidad agresiva pero seductora de la mujer que le amenaza con tragarlo completamente. Compárese la siguiente adivinanza inglesa, «Riddle of the Paradoxical Character of an Hairy Monster Often Found Under Holland [=hole+land]» (de Vries & Frier: 35-6):

Tho' many a Man this PATH has trod
And rang'd from Side to Side about;
Yet, none that ever went that ROAD,
E'er found its utmost Limits out.

(‘Aunque muchos hombres han trillado esta senda / y han VAGADO de una parte a otra;/ ninguno que ha pasado por este camino,/ pudo nunca hallar sus límites.)

En una versión rusa del temor masculino al *regressus ad uterum* un hombre cae en el sexo de su mujer, donde yerra por tres días sin encontrar salida pero sí encuentra a otro hombre en busca de su caballo y coche (¡y en otra versión modernizada el hombre busca su motocicleta!) Se expresa la misma fantasía del sexo femenino sin fondo en una letrilla, pero aquí es la mujer la que proclama los atributos de su *cofre* chico pero inmenso (Alzieu, nº 82):

Es chico y bien encorado...
Es mi COFRE de una pieza,
pero caben muchos dentro,
y no le veréis el centro
aunque metáis la CABEZA.

El motivo se hace aún más absurdo en un poema medieval inglés que describe el sexo de una mujer como *wyde as a chirche that had a gabyl* ‘tan ancho como una iglesia con faldón’, y en francés como *portes fermés...comme à passer une charrette de foin* ‘puertas cerradas de tal modo como para dejar pasar una carreta de heno’. En otra canción americana cuatro putas viejas compiten en elogiar la medida de su sexo y de su ingenio. La primera alega que el suyo es más grande que el aire porque los pájaros pueden entrar y salir; la segunda dice que el suyo es tan grande como el mar porque los barcos pueden navegar en él; pero es la última la que gana con la descripción más ingeniosa de todas (Cray 6-8):

Mine's the biggest of all.
A man went up in springtime
And didn't come out till fall!

(‘El mío es el más grande. Un hombre subió en primavera y no salió hasta el otoño’)

Como último ejemplo, veamos la adivinanza francesa medieval que expresa la misma idea muy directamente (Hassel, 1982, 656):

- Je vous demande que c'est: de tant plus que l'on

quiert et moinst l'on le trouve.

- C'est le fons du con, qui oncques n'est trouvé.

(- 'Te pregunto, ¿qué es que la cosa que cuanto más buscas menos encuentras? -Es el fondo del coño, que no se encuentra nunca').

La alegación del peregrino de que el paso estrecho pero ancho e inaccesible fue abierto por arrieros es también una asociación tradicional. Los arrieros representan la sexualidad animal por identificarse con sus bestias de carga, entre las cuales el asno, animal hiperfálico por excelencia, es el 'pene' (Vasvári, 1990). Cf. el siguiente proverbio sobre Mariquita, la proverbial mujer ligera: «Mariquita me llaman los arrieros, / Mariquita me llaman, voime con ellos». Compárese también la canción carnavalesca italiana donde unos *mullatieri* 'arrieros' se identifican con sus *mulleti*, 'asnos' grandes y bien formados que «volentier van sempre dove/ son guidate pe' sentier/ non facciam troppo divieto» ['de buena voluntad seguimos el sendero sin hacer desvíos'] (Ross & Hutton, 1912, pp. 186-7). En otra canción italiana una mujer insaciable alaba a su marido como *buon mullatieri*, sólo porque antes de acostarse con él ya se había satisfecho en el establo con el *muletto* de éste.

La aventura sexual que sufre un «hombre sandío» con la segunda serrana Gadea es tan degradante como la del escudero con La Chata. Se encuentra el desafortunado caminante con la serrana *valiente* 'hombruna, priápica' en el *puerto de Fontefrida*. Como la Chata, ésta también le pega (y peor, tras la oreja) con su *cayada fita* 'erecta' y exige que juegue con ella (981d) *el juego por mal de uno* 'el juego donde uno siempre pierde'. El desdoblamiento de las escenas de las serranas que pegan al protagonista representa la inversión carnavalesca de la tradición matrimonial de «pegar a la novia» con el *baston de mariage* [*à un bout*] (Bakhtin, 1968, p. 205). Cuando el viajero hambriento da la excusa que no puede cumplir su voluntad antes de haber comido, ésta le insulta de *cornejo*, juego con *cornudo*, y por extensión, 'cobarde, impotente', *gafo* 'leproso, pervertido sexual', y *envernizo* 'débil, sin calor sexual'. Igual a la vieja lujuriosa que le motejó de impotente con el proverbio *más es el ruido que las nuezes*, la serrana le amenaza con mostrarle *cómo se pela el erizo*. En este verso tan mal entendido por la crítica, *erizo*, 'castaña', tiene la misma connotación que *nuezes* (cf. el vituperio ing. *I'll skin your nuts alive* 'te pelaré las nueces vivo', *roast his nuts over an open fire* 'ponerle en muy mala situación'). A pesar de que el desdichado le suplica a la serrana que le (983d) «mostrase la senda que es NUEVA», ésta le indica (985ab) «dos senderos:/ ambos son bien usados e ambos son camineros». En la topografía pornográfica del episodio los dos caminos tienen que indicar el camino vaginal y el rectal, ambos, como dice, bien usados. De tal modo, poco nos debe sorprender si el tan abusado protagonista concluye después de tales aventuras que: (973a,c) «espendí mi cabdal...vi que la mi bolsa que se parava mal». Si recordamos que en la equivalencia figurativa entre impotencia económica y impotencia sexual *espend* (ing. *spend*) 'gastar' es también 'eyacular' y que la *bolsa* malparada, igual que el *zurrón vacío* citado arriba, es el escroto vacío (cf. ing. *I blew my wad* 'gaste mi dinero, eyaculé'), vemos que los pobres peregrinos han tenido peor suerte con las serranas que cierto *gigolo* francés, quien, por lo menos, *remplit son portefeuille en vidant son sac* 'rellenó la cartera al vaciar su monedera'.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFORD, V., «The Cat Saint», *Folklore* LII (1941), pp. 161-83.
- ALZIEU, P. et al. eds., *Floresta de poesías eróticas del siglo de oro*, Toulouse, France-Ibérique Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983.
- BAKHTIN, M., *Rabelais and His World*, Cambridge, MIT P, 1968.
- BOWDEN, B., «The Art of Courtly Copulation», *Medievalia et Humanistica*, IX (1979), pp. 67-85.
- CARO BAROJA, J., *El Carnaval*, Madrid, Taurus, 1965.
- CRAY, E., *The Erotic Muse: American Bawdy Songs*, Urbana, U of Illinois P, 1992.
- DAGENAIS, J., «Cantigas d'escarnho and Serranillas: the Allegory of Careless Love», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII (1991), pp. 247-63.
- DE LOPE, M., *Traditions populaires et textualité dans le «Libro de buen amor»*, Montpellier, CERS, 1984.
- DE VRIES, L. & P. FRIER, *Venus Unmasked: An Inquiry into the Nature and Origin of the Passion of Love*, NY, Stein & Day, 1967.
- FRENK, M., «Amores Tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV (1991), pp. 377-84.
- GAIGNEBET, C., *A Plus Hault Sens. L'esotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.
- GARCIA RODERO, C., *Festivals of Rituals in Spain*, NY, Harry N. Abrams, 1994.
- GUERRINI, O., *Canti carnascialeschi, trionfi, carri, e mascherate*, Milano, Edoardo Sonzogno, 1883.
- HASSELL, J. W., *Middle French Proverbs, Sentences, and Proverbial Phrases*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1982.
- OLINGER, Paula, *Images of Transformation in Traductions Hispanic Poetry*, Newark, Del., Juan de la Cuesta, 1987.
- MARMO, V., *Dalle fonti alle forme. Studi sul «Libro de buen amor»*, Napoli, Liguori, 1983.
- ROHEIM, Geza, «Saint Agatha and the Tuesday Woman», *Fire in the Dragon and Other Psyschoanalytic Essays on Folkore*, Princeton, Princeton UP, 1992 (1946), pp. 43-58.
- ROSS, J. & E. HUTTON, eds., *Poesie volgari di Lorenzo de' Medici*, Edinburgh, Ballentine P, 1912.
- STAMM, J. R. «The *loca demanda* of Juan Ruiz». *Journal of Hispanic Philology*, V (1981), pp. 115-97.
- VASVÁRI, L. O., «La semiología de la connotación. Lectura polisémica de Cruz cruzada panadera», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII (1983), pp. 299-324.
- , «A Tale of 'Tailling' in the *Libro de Buen Amor*», *Journal of Interdisciplinary Studies/Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, II (1990), pp. 13-41.
- , «Chica cosa es dos nuezes: Lost Sexual Humor in the *Libro del Arcipreste*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXII (1990), pp. 1-22.

- , «Pitas Pajas: Popular Phonosymbolism», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXIV (1990), pp. 1-22.
- , «Why Is Doña Endrina a Widow? Traditional Culture & Textuality in the *LBA*», en Louise Mirrer, ed., *Upon My Husband's Death. Widows in the Literature and Histories of Medieval Europe*, Chicago, U of Chicago P, 1992, pp. 259-87.
- , «Múltiple Transparencia Semántica de los Nombres de la Alcahueta en el »Libro del Arcipreste«, en Juan Paredes, ed., *Medioevo y Literatura: Actas del Quinto Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, U. de Granada, 1995.
- WALSH, J. K., «The *LBA* As a Performance Text», *La Corónica*, VIII (1979), pp. 5-6.