

MONTORO Y LA RISA SUBVERSIVA

Eduardo Santiago Ruiz*
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

PALABRAS CLAVE: ANTÓN DE MONTORO, CANCIONERO GENERAL, OBRAS DE BURLAS, POLÉMICA RELIGIOSA, RISA SUBVERSIVA

Resumen: En el presente trabajo se hace un análisis sobre los mecanismos de la risa en la lírica de las “Obras de burlas” del *Cancionero general*. En particular se centra en la función subversiva que la risa desempeña en un poema escrito por Antón de Montoro. El análisis se enmarca en el contexto histórico-social de la época y las importantes tensiones entre judíos, conversos y cristianos.

Abstract: *In this work we make an analysis on the mechanisms of laughter on the lyrics of “Obras de burlas” of the Cancionero general. Particularly focuses on the subversive role that laughter plays in a poem written by Antón de Montoro. The analysis is framed within the historical and social context of the age and the significant tensions between jews, conversos and christians.*

En los cancioneros de la España del siglo xv se cultivó la tradición del insulto como una forma de divertir a la Corte. Motejar el alcoholismo, los defectos físicos, la vejez o la condición religiosa fue un mecanismo de la risa muy común. Se extiende de manera prolífica en el tiempo: hacia el pasado se enlaza con la poesía provenzal “la tradición en la que se inserta este tipo de poesía [la humorística] tiene su origen en la poesía provenzal y en el carácter de divertimento cortesano que contribuyó a su creación” (Dutton 67) y, en el futuro,

* eduardo_atx@yahoo.com.mx

tiene sus descendientes en la llamada agudeza verbal: “de arriba a abajo la sociedad urbana del siglo XVI es invadida por la afición de motejar” (Chevalier 36).

Sin embargo, no todos estos poemas son tan inocentes como parecen. El hecho de que su principal recurso sea la risa no quiere decir que estas obras carezcan de profundidad e importancia; al contrario, retoman y desahogan las preocupaciones más acuciantes de la época, y, en ese sentido, son mucho más profundas que otras que, revestidas de un tono de seriedad, sólo cotillean en la superficie. Esto es particularmente cierto en los poemas de polémica religiosa antologados en las “Obras de burlas” del *Cancionero general* de Hernando del Castillo.¹

La risa es mucho más que un mero divertimento sin intención. Tal como escribió Henri Bergson, la risa es un gesto social “por franca que se la suponga, la risa oculta una segunda intención de acuerdo, casi diría de complicidad, con otros sujetos” (17) y más adelante:

Está en presencia [la sociedad] de algo que la inquieta, aunque sólo a título de síntoma; no es apenas más que una amenaza, todo lo más un gesto. Por lo tanto responderá con un simple gesto. La risa debe ser algo de ese género, una especie de gesto social. Por el temor que inspira, reprime las excentricidades. (27)

Que reprima las excentricidades es cierto sólo parcialmente. De la misma forma que en manos del grupo de poder dominante la risa es represora y sirve para “consagrar la estabilidad, inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas, y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes” (Bajtín 15) en manos de los excluidos es liberadora, subversiva y crítica.

En la risa dominante podemos distinguir un ataque directo que se respalda en el peso de las reglas que dictan lo que se considera correcto e incorrecto. El sólo hecho de que un cristiano viejo resalte la condición no cristiana o conversa de su adversario es suficiente motivo de risa y ataque por sí mismo. Un ejemplo es la siguiente lista de insultos que aparece en la estrofa séptima del poema “Con pura malencinía” del *Cancionero general* que el Comendador Román escribe a Montoro:

¹ Los poemas de polémica religiosa son aquellos en que la condición religiosa del autor o el aludido se convierte en una parte fundamental de la crítica.

[...]
vil escopido marrano
muy haví,
del todo punto judío,
cincuncidado por la mano
de rabí.

La risa que producen estos versos se deriva de la disminución del objeto que atacan y de su franca hostilidad. En cambio, los conversos no podrían permitirse un ataque directo. Resaltar en un individuo características que son tomadas en alta estima por la cultura dominante sería una apología más que un ataque. Por otra parte, atacar los valores culturales de modo directo sería peligroso.

Para criticar a la cultura dominante fue necesario que los poetas no adheridos a ella desarrollaran estrategias indirectas. Uno de ellos, y quizás el más importante, fue Antón de Montoro, que según Costa, “es el único que se apropia del canon y a través de él 1) afirma su identidad cultural 2) denuncia los móviles de las persecuciones políticas 3) funda el valor social de los conversos” (“Poesía completa” XIV). Analizaré un poema del *Ropero de Córdoba*, que representa a la perfección los mecanismos de la risa subversiva: “Vos, al muy gran rey anejo” recopilado en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo.

Este poema aparece en *Poesía completa* con el paratexto de “Montoro, a una mula de Juan Muñiz”. El que lleva en el *Cancionero general* es mucho más descriptivo y exacto: “Otras suyas [coplas de Montoro] en que habla con don Pedro de Aguilar en persona de la mula de Juan Muñiz quejándose ella de él porque la había quitado de donde estaba empeñada diciéndole que mejor estaba empeñada que libre”. Las coplas no están dedicadas a la mula de Juan Muñiz, como podría deducirse del título en *Poesía completa*, sino que es la mula misma la que versifica contra don Pedro de Aguilar.

La mula cuenta que después de pertenecer a Juan Muñiz, entre otros dueños, piensa que su suerte va a cambiar al ser adquirida por don Pedro de Aguilar. Sin embargo, con él le va todavía peor. Por este motivo la mula escribe el poema, que es en sí mismo una queja contra don Pedro de Aguilar. En este resumen sería imposible encontrar indicio alguno de polémica religiosa. No existe el ataque directo. Todo se realiza de forma metafórica o alegórica. Las coplas concentran una apretada simbología que permite identificar a don Pedro de Aguilar con la religión dominante, a Juan Muñiz con el judaísmo y a la mula con los conversos. Por extensión, la discrepancia entre los personajes equivale al conflicto de los

Eduardo Santiago Ruiz

mundos que representan. A continuación se analizan los símbolos que aparecen en la primera estrofa:²

Vos, al muy gran rey anejo,
la mula de Juan Muñiz,
encorbada mi cerviz,
ante vos, de vos me quexo.
Como Dios es trenidad,
vos cabsastes mi lacerio
pues, por darme libertad,
cabsastes mi cautiverio.

Los dos primeros versos sirven para identificar a los interlocutores. Primero se designa al destinatario y se le califica con un epíteto que lo ubica dentro de los círculos de poder: “al muy gran rey anejo”. Don Pedro de Aguilar es un personaje que existió en la realidad. Es posible corroborar históricamente la caracterización que hace Montoro de él. Acerca de la casa de los Aguilar, Quintanilla escribe:

Córdoba fue una de las ciudades que acusó con más intensidad la injerencia de la nobleza en el concejo y en la vida pública en general. Puede decirse que desde el siglo XIV su gobierno estuvo en manos de unas cuantas familias nobles que consiguieron que los oficios concejiles se convirtieran en hereditarios y permaneciesen adscritos a los linajes. A la cabeza de la aristocracia cordobesa estaban los componentes del linaje Fernández de Córdoba en sus distintas ramas: señores de Aguilar, condes de Cabra, alcaides de los Donceles, y señores de Montemayor, que desempeñaban los cargos de alcalde mayor, alguacil mayor, regidor, alcaide de los alcázares, y de la torre de la Calahorra. Bajo los dictados de estos *grandes* de la política local se encontraban otros linajes pertenecientes a la nobleza de rango medio. (109-110)

En particular, acerca de don Pedro de Aguilar, Quintanilla escribe: “a la cabeza del bando monárquico se encontraba don Pedro Fernández de Córdoba, titular de la casa de Aguilar, quien muy pronto fue comisionado por Juan II para defender la ciudad en su nombre” (112). Más adelante describe su suerte después de un revés político:

² A lo largo de este artículo me apego a la numeración de las estrofas según el *Cancionero general*.

Montoro y la risa subversiva

El destierro de don Pedro no se prolongó mucho tiempo. desde el verano de 1444 la balanza del éxito se fue inclinando a favor del monarca, y a partir de entonces la suerte acompañó a sus seguidores en Córdoba. En agosto el rey otorgó al señor de Aguilar el cargo de alguacil mayor. (1113)

Escoger a Pedro de Aguilar como personaje de su poema es elegir un símbolo que representa los intereses y los métodos de la cúpula de poder y de los cristianos viejos.

De inmediato, después de la invocación a don Pedro de Aguilar, el yo poético llama la atención hacia otro individuo que existió en la realidad, el poeta Juan Muñiz. No poseemos mayor información de él, sin embargo, a partir de otros poemas de la época podemos deducir por qué Montoro decidió hacerlo el dueño de la mula. En el *Cancionero general* aparecen: “Suenan de vos una fama” y “Non lo digo por blasfemia”, poemas que Montoro dedica a Juan Muñiz.³ Ambos son cortísimos y de difícil lectura, no obstante, arrojan luz sobre su identidad. Sirva de ejemplo la siguiente copla:

Suenan de vos una fama
en poblado y por camino
que vos quitastes el vino
con hebrillas de tocino
con rajuelas de muxama.

La aparición en estos poemas de elementos que simbolizan el conflicto entre las religiones cristiana y judía como los filisteos, la blasfemia y de manera muy especial el tocino, permiten afirmar que Juan Muñiz era un judío converso.

Montoro utiliza los primeros versos para presentar a personajes por completo opuestos. El primero es un cristiano viejo, figura destacada de la sociedad y reconocible históricamente. Aunque no habla de forma directa, cumple una importante función dentro del poema: es el destinatario del mismo. Juan Muñiz es un poeta judío converso igual que Montoro. El segundo personaje es un referente que ayuda a caracterizar a la mula y situarla entre los dos mundos que Aguilar y Muñiz representan.

³ En *Poesía completa*, pueden ser ubicados con los números 78 y 113. En esta misma edición, otro poema que Montoro escribe a Muñiz lleva el número 81.

La mula es, sin duda, el personaje más interesante. Ella rompe la lógica de la utilización de personajes reales y, más importante aún, parece romper las reglas tácitas de la *driatriba*.⁴ En este sentido, la mula es el animal menos indicado, según la cultura occidental, para debatir, ya que de ninguna manera se le ha considerado sabio o inteligente. Hasta nuestros días, la mula conserva la mala reputación que ya se hacía patente en el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, que incluye, en la entrada correspondiente, un *enigma* que resalta las mañas, el servilismo, la necedad, las equivocaciones constantes de la mula y agrega que “cuando de tal [necio] queremos motejar a uno decimos que es una mula”.

A lo largo del poema, la mula demuestra ser poseedora de un agudo ingenio, contrario a lo que comúnmente se le atribuye. El contraste entre la concepción cultural y las características que posee en el poema es la mejor forma de entender su significado. El resultado es una ironía, la de la *mula sabia*. Es importante notar que Montoro en ningún momento se aprovecha de esta figura para provocar la risa. Más bien está enfocada a producir un rompimiento lógico que subraye el hecho de que la razón se gana por derecho propio y no por prejuicios culturales. En este sentido, la Mula de Montoro es paralela a la Locura, figura que Erasmo de Rotterdam utilizaría pocos años más tarde:

El sabio, con la nariz pegada a los libros antiguos, aprende tan sólo vanas palabras sutilmente combinadas; el loco, por el contrario, expuesto continuamente a todos los caprichos del azar, llega a conocer, gracias a los contratiempos sufridos, la verdadera prudencia. Homero, a pesar de su ceguera, vio claramente la verdad cuando dijo: “El loco aprende a ser sabio a su propia costa”. (42)

De la misma forma que en el texto del filósofo la locura discurre con admirable sabiduría, aquí, el animal necio por excelencia gana para sí, gracias a los ingeniosos argumentos que expone, un merecido título de inteligencia y sensatez. La mula de Montoro está íntimamente relacionada con otras figuras del humanismo europeo, como la locura de Erasmo y el bufón de Shakespeare, en tanto que desde su posición antihegemónica son las más aptas para realizar una certera crítica de la realidad.

⁴ Este poema puede considerarse como una sátira en la que sólo se presentan las coplas correspondientes a un solo poeta.

Acercas del bufón o loco español, Márquez Villanueva (399) escribe: “The indignitas of buffoonery was only a high price to be paid in the currency of laughter for the sake of unbridled expression and the liberty to speak the bitter truth”. En el caso de este poema en particular es necesario hacer una precisión a la afirmación de Márquez Villanueva: no es que lo indigno (entendemos por esto la locura, la necedad, la fealdad, la pobreza o cualquier otro valor contracultural) sea un precio a pagar para tener el derecho a decir la verdad, sino que lo indigno es el único camino a la verdad.

Un estudio más detallado de la relación con el bufón del humanismo europeo excede los propósitos de este artículo. Las posibilidades significativas de la mula no se agotan aquí. La situación personal de Montoro permite dilucidar por qué escogió específicamente a la mula de entre todas las figuras antihegemónicas posibles. Este animal, al ser producto de la cruce entre caballo y burro, participa de ambas especies sin ser ninguna de las dos. Covarrubias la describe como: “animal conocido bastardo engendrado de caballo y asna o asno y yegua, por ser tercera especie”. Sin duda, su doble componente genético es un símbolo del doble componente religioso de los conversos. Al igual que la mula no es ni caballo ni burro, el converso no es ni judío ni cristiano. Es este estar en medio, esta falta de aceptación, esta segregación que sufren los conversos uno de los principales objetivos de la crítica en este poema. Sobre la segregación de los conversos, Morín escribe:

La conversión no suponía *ipso facto* la integración, ya que la teoría de la limpieza de sangre impedía a los conversos el acceso a ciertas carreras y funciones públicas. Todo aquello alimentó en los marranos, incluso en aquellos que habían dejado de judaizar el sentimiento de una diferencia o una exclusión intrínsecamente relacionadas con su identidad. (10)

En el cuarto verso de la estrofa, toda la tensión entre los personajes se hace patente en la forma de un reclamo: “ante vos, de vos me quexo”. Se trata de un verso importante ya que enuncia la intención del poema en la que coinciden tanto el yo poético como el autor; uno se queja de don Pedro de Aguilar mientras que el otro critica la inconsistencia de los cristianos viejos.

El motivo de la queja se expresa con la palabra *lacerio*. En la entrada correspondiente, el *Tesoro de la lengua* registra significados que la relacionan con el detrimento físico y la avaricia. Entendida de esta forma, *lacerio* engloba perfectamente el hambre, las enfermedades y los maltratos recibidos por la mula.

En estrofas posteriores, se utilizarán como elementos de autodenigración para provocar la risa. Sin embargo, el uso de *lacerio* en esta estrofa adolece por completo de este propósito, más bien funciona como una metáfora del deterioro espiritual. Los problemas físicos pasan a un segundo plano para dejar su puesto a la falta de libertad. Se trata de un tema de mayor alcance que deja escuchar la voz de Montoro a través de la voz de la mula, que clama por su propia libertad y la de los conversos.

Por último, cabe analizar si en esta estrofa de eminente crítica la risa está presente o si sólo es reservada a las otras. Dicho de otra forma: si la risa es una parte orgánica de la crítica o si sólo es una compañera de la misma. El primer requisito para ubicar la risa en esta estrofa es buscar características que la diferencien de la risa directa y de carcajadas ex-plosivas, que abarca la inmensa mayoría de las “Obras de burlas provocantes a risa”, y cuyo principal motor son las vulgaridades, los ataques sexuales, la auto-denigración, las deformidades y la embriaguez. En esta estrofa, ese tipo de risa brilla por su ausencia.

La risa se encuentra en la descripción que hace de sí misma la mula. Una de las características que menciona es que tiene: “encorvada la cerviz”. Se considera que inclinar la cerviz es una forma de respeto. Después de invocar a un hombre de tan alto aprecio como don Pedro de Aguilar, sería lógico presentar esta fórmula. Es aquí donde Montoro introduce un cambio brillante: no se trata de una cerviz inclinada, sino, de manera literal, de una cerviz *encorbada*. Ambos adjetivos se aproximan en su significado al grado de que el aspecto puede ser visualmente el mismo, sin embargo, la sencilla diferencia de que no se trata de un gesto voluntario, sino de una deformación física, altera de forma radical su intención. Es posible que la joroba se deba al exceso de trabajo o a la avanzada edad de la mula.⁵ Sea cual sea su origen, lo importante es que intentar hacer pasar una joroba como actitud de respeto, conlleva un fondo de irreverencia. No es sólo la irreverencia en sí misma, sino que se ha resignificado una expresión para transmitirla. Es este sutil robo de un gesto, de un símbolo para que signifique lo contrario, lo que lo hace intensamente subversivo. El robo de un solo símbolo puede parecer mínimo, pero no es relevante la cantidad, sino la transgresión por sí misma.

El robo de éste se lleva a cabo cuando es extraído de su contexto para ser colocado en otro similar al original. La única diferencia entre ambos contextos es

⁵ En la estrofa segunda se menciona que tiene 22 años. En la número once, la mula habla de su vejez ofendida y sus canas.

mínima, casi imperceptible, pero tan profunda que el signo altera por completo su significado. En efecto, se trata de un robo porque el que hurta —Montoro, en este caso— se apropia de éste y lo utiliza en la realización de sus propósitos. Para el destinatario del poema (don Pedro de Aguilar directamente, los cristianos viejos por extensión) la alteración puede pasar inadvertida o no, de cualquier forma el robo simbólico es irreversible. La conjunción de estos dos elementos: el robo a la cultura dominante y el uso de un canal de respeto para transmitir irreverencia son los motores de la risa que brota de esta estrofa.

La estrofa completa es un excelente ejemplo de la capacidad versificadora de Montoro. Se condensan en ella las más importantes características de su poema, que podemos resumir como: 1) el debate ficticio o enfrentamiento de dos voces opuestas de modo radical entre sí por su postura ideológica, su estrato social, su filiación religiosa y su reputación; 2) una de las voces ha sido creada con cuidado para concentrar la mayor cantidad posible de elementos de exclusión y desautorización. Esta voz representa ideológica, moral y vitalmente al autor; 3) la voz excluida se asume a sí misma como tal, lo que le permite situarse en circunstancias privilegiadas para criticar su realidad y 4) la crítica imposta un tono de respeto que enmascara una profunda irreverencia.

El poema puede dividirse en tres partes, entre las cuales median estrofas que sirven de reflexión a cada una de ellas. Cada parte narra una época distinta de la vida de la mula: su estancia con Juan Muñiz, con el hortelano y con don Pedro de Aguilar, respectivamente. Esta división responde tanto a un criterio de temporalidad de lo narrado, como a uno de funcionalidad. De la misma forma que las premisas de un silogismo, cada una, a pesar de sus diferencias, refuerza el sentido último del poema como unidad.

La segunda estrofa sirve de introducción a la parte del poema destinada a detallar los *lacerios*, en sentido literal, que la mula recibió cuando era propiedad de Juan Muñiz:

Dios me vista de paciencia
a tan incurables daños
ha hoy bien veynte y dos años
que soy suya por herencia.
Hollando polvos y lodos
tanto la hiel se me quiebre
si por estos tiempos todos
daré señas de pesebre.

Eduardo Santiago Ruiz

Las diferencias de esta parte respecto a la primera estrofa son evidentes. Aquí se aprovechan la vejez, las enfermedades, los sufrimientos y en gran medida el hambre para narrar la primera y más larga época en la vida de la mula. El converso ha sido su dueño desde hace 22 años; por lo tanto, su edad tiene que ser, cuando menos, igual a este número. Para un lector actual, ajeno al trato con animales de carga, un dato así pasaría por completo desapercibido; sin embargo, para los coetáneos de Montoro era más evidente que la mula se encuentra, no sólo al final de su vida, sino que ha vivido más de la cuenta, si consideramos que estos animales viven aproximadamente 20 años. Más adelante, en la estrofa once, la mula hace una abierta referencia a su vejez: “Duelan vos mis tristes canas/ en mi vejez ofendida”.

Se trata de un elemento importante para la correcta interpretación del poema. Brinda una muy plausible explicación al encorvamiento que se menciona en el verso “encorbada la cerviz”, de la primera estrofa y es una forma en la que la mula se asegura una respuesta positiva a su petición.

El hambre es uno de los temas más visitados en el poema. Saciada o aumentada, define la vida de la mula, y ésta la utiliza para toda clase de propósitos, desde jurar hasta reflexionar. Su versatilidad radica, por una parte, en que deteriora al individuo, por lo que se presta para la autodenigración. Por otra, el culpable del hambre no es quien la sufre, sino las circunstancias. De tal forma que este tema es el puente idóneo que permite a la voz poética transitar desde la autodenigración más inocente hasta la crítica más severa de las circunstancias. Prácticamente todas las estrofas de esta parte disertan sobre ella. La estrofa nueve es un claro ejemplo de su uso autodenigratorio:

Quando sus talones dan
en mis muy rotas yjadas
suenan las calcañaradas
como maços de batán.
Como yo no sé cautelas
de agudezas ni las vi
menos siento las espuelas
quellas sienten a mí.

En los primeros cuatro versos de la estrofa, Montoro recurre a uno de sus recursos retóricos preferidos: la hipérbole. El sonido que provoca la fuerza del golpe de las espuelas sobre los costados del animal es exagerado hasta compararlo

con el sonido que emiten los batanes, que a juzgar por el capítulo xx de *El Quijote*, podía llegar a ser estruendoso:

[...] pareció descubierta y patente, la misma causa, sin que pudiese ser otra, de aquel horrísono y espantable ruido, que tan suspensos y medrosos la noche los había tenido. Y eran, —si no lo has, ¡Oh lector!, por pesadumbre y enojo— seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban. (I, 248)

La última parte de la estrofa es de difícil lectura, sin embargo, se alcanza a entender que debido a la flacura del animal, sus costillas están tan expuestas y son tan afiladas, que es más doloroso para las espuelas sentir su contacto, que para la mula sentir las espuelas.

A pesar del ingenio de los versos anteriores, el uso más interesante del hambre es, sin duda, cuando Montoro emplea con maestría este problema material para reflexionar sobre problemas espirituales. El hambre se utiliza para continuar la disertación que se inició con la poderosa paradoja acerca de la libertad en la primera estrofa: “pues, por darme libertad,/ cabsastes mi cabtiverio”. Además introduce los problemas de la racionalidad y la sabiduría, de central importancia para el poema. En la tercera estrofa se lee:

Sin dubda bien olvidada
la braveza y presumpción
no con sobra de cevada
tentada de toroçón.

El tratamiento de la libertad es muy sutil; no se menciona de forma directa, pero podemos adivinarlo en el condicionamiento de las acciones de la mula. Su actitud no se define como mansedumbre porque no se trata de una elección. Las razones que la hacen olvidar su braveza son el hambre y la enfermedad. El *toroçón* representa a esta última, ya que es un “dolor agudo en la barriga que da a las bestias” (*Diccionario de autoridades*). El Diccionario de la Real Academia Española lo relaciona específicamente con la enteritis “movimiento violento y desordenado que hacen las caballerías y otros animales cuando padecen enteritis con fuertes dolores”. Su actitud, por lo tanto, no es una elección que se tome siguiendo el dictamen del libre albedrío, por el contrario, se debe a la falta de alimento y al dolor. Una situación similar es descrita en la cuarta estrofa:

Eduardo Santiago Ruiz

La hambre continuada
ved como quiere rebuelta
tan queda estaba yo suelta
como otra muy amarrada.

En este caso, el hambre produce efectos que se anulan. El primero es el impulso de rebelión, que explica Costa “lleva el proceso de hiperbolización hasta la personalización del hambre, que actúa independientemente” (Costa, *Poesía completa* 189, n. 42). El segundo es que la debilidad provocada impide que la mula lleve a cabo sus propósitos. Si bien la capacidad de decidir del individuo no se reduce, la libertad es sólo ilusoria, ya que las carencias físicas limitan el panorama de opciones a tal grado que realizar una verdadera elección es imposible.

Lo que se deja ver sólo como ejemplos en las estrofas tercera y cuarta será expresado con toda claridad en la décima estrofa: “que la gran sobra de mengua/haze del libre, sugeto”. Montoro aborda el problema de la libertad desde lo concreto; le preocupa su relación con lo corpóreo, precisamente porque la miseria va mucho más allá de ella misma e interfiere con la autodeterminación. La forma en que trata este tema es muy original y se repetirá con respecto a la racionalidad y la sabiduría. En la octava estrofa se lee:

Sobre hambre tan amarga
el corazón se me aprieta,
gran señor, ved cuál carreta
puede comportar su carga.
Las brutales han por uso
llevar su carga agradable
y de sus rodillas ayuso
ay un ombre razonable.

De la misma forma que en otras partes del poema, el hambre se hiperboliza. Pero a diferencia de las otras imágenes que se refieren a ella, ésta cumple un propósito más importante e inmediato: sienta los precedentes necesarios para comprender la segunda parte de la estrofa, donde hacen aparición la razón y la falta de la misma. En los primeros cuatro versos de la estrofa se la compara con una carga tan grande que no existe carreta que sea capaz de llevarla. Montoro juega con la polisemia y en toda la estrofa *carga* puede interpretarse, bien de forma literal (como un peso o trabajo excesivo), bien como una metáfora del hambre. Según Costa, “de sus rodillas ayuso” puede interpretarse como “a pie” (Costa,

Poesía completa 191, n. 55). La construcción de los versos permite relacionar el que un hombre vaya a pie al lado de un *brutal* con el hecho de que sea su dueño. El dueño es el que alimenta e impone la carga, por lo tanto depende de él que sean soportables para el animal. De modo que, según el poema, el maltrato al que está sometido un animal es proporcional de forma directa a la falta de racionalidad de su dueño. Por otra parte, además de los estragos que causa en el cuerpo, el hambre maltrata también al espíritu, causa sufrimiento, o en palabras de la mula “tanto el corazón se me aprieta”.

Siguiendo la línea de pensamiento trazada por las estrofas anteriores, discurre sobre la sabiduría:

Según los sabios no callan
cuando sus menguas disponen
donde sacan y no ponen
el cabo presto le hallan.
Duelan vos mis tristes canas
en mi vejez ofendida
quen menos de tres semanas
salli yo triste bebida.

La idea expuesta por los sabios es muy clara: el abuso desmedido de un recurso provoca su pronta extinción. De nuevo, la mula aprovecha una de sus menguas, en este caso la explotación a la que ha sido sometida, para señalar la falta de inteligencia de sus amos.

Antes de abandonar el análisis sobre la primera parte del poema es importante remarcar que en ella la risa subversiva y el reclamo contra don Pedro de Aguilar desaparecen de forma momentánea o aparente. La risa ya no se funda en el desafío a la autoridad, sino en las miserias que padece la mula y, por extensión, su dueño Juan Muñiz. Si estas estrofas se analizaran por separado, podrían interpretarse como una invectiva en contra del converso, que subraya su pobreza y su tacañería. Es sólo en el contexto global del poema, donde esta parte adquiere su dimensión subversiva. Extenderse en la descripción de los sufrimientos que padeció con Muñiz, es una forma en la que el yo poético se asegura de reforzar lo que se plantea en la primera estrofa, y se glosa de modo claro en la última parte del poema: que el trato que le propinó Pedro de Aguilar es aún peor.

Es necesario entender las miserias que pasa con Muñiz como una alegoría de la suerte que sufrieron los judíos. Su forma de vida, sin duda, era miserable debido a las persecuciones y a la pobreza “1492 no es un comienzo absoluto, sino una

fecha simbólica en la que se amplifican los procesos iniciados con anterioridad, confiriéndoles un sentido radical” (Morín 9). Pero abrazarse a la religión cristiana no mejoró su situación y además agregó el problema de la segregación. Montoro parece afirmar que el trato que reciben como conversos es tal que más les hubiera valido haberse quedado como judíos.

La segunda parte del poema se inicia en la estrofa número doce. Dos son sus grandes protagonistas: el primero es la enorme emoción que siente la mula al saber que don Pedro de Aguilar va a rescatarla; el segundo —no podía faltar— es el hambre, aunque vista desde su cara opuesta, la saciedad. Se sigue recurriendo al deterioro personal (hambre, enfermedad, dolor), que había sido el principal blanco de ataque, pero sólo para contrastar sus anteriores penas con la buena suerte que goza con el hortelano. Sin embargo, esta época no se salva del efecto cómico que produce la autodenigración; la mula recurre a la gordura y la holgazanería como sus blancos. Por separado, esta parte podría interpretarse como una sátira contra estos defectos, de la misma forma en que la parte anterior podía entenderse como una sátira contra la pobreza y el hambre. Es sólo dentro del contexto del poema como totalidad, que podemos apreciar su verdadera dimensión crítica de la actitud de los cristianos viejos.

Todas estas características hacen que esta parte funcione como un espejo que refleja la imagen invertida de las otras dos. En contraste con su larga vida y sus múltiples sufrimientos, con el hortelano pasa un lapso brevísimo de tiempo en el que no sólo no sufre, sino que se repone físicamente e incluso medra. Es de suma importancia hacer notar que se trata de un verdadero cambio y no de retórica con la que la voz poética intente subrayar sus pesares. La estructura del poema requiere de este corto bienestar antes del mayor sufrimiento para aumentar el efecto patético. En la estrofa doce se lee:

Por mi lazeria non poca
y mis dolores bien llenos
no tenía más ni menos
sino pienso aque quies boca.
No más premia ni doctrina
ni más espuela ni palo
do sacava, yo mezquina,
las mis tripas daño malo.

El cuarto verso dificulta la comprensión. Costa sugiere que debe leerse como “Pienso, ¿quiere boca?” y agrega una interpretación poco satisfactoria: “nótese

el intercambio metonímico de las funciones comida boca con clara función irónica” (*Poesía completa* 187, n. 20). Me parece que la corrupción de este verso es tal que impide acceder al significado original que el autor dio a la cuarteta. Si aceptamos la sugerencia de Costa, deberíamos entender que estos versos dicen que no existe cambio alguno entre su vida anterior y la que lleva con el hortelano, lo que a todas luces contraviene todo lo dicho por las demás estrofas de esta parte.

En cambio, a partir del quinto verso es claro que el signo de la vida de la mula ha cambiado repentinamente de sentido. Por primera y única vez en su vida, la mula no es maltratada. Este efímero bienestar se irá expresando cada vez con mayor contundencia. Todavía en esta estrofa, la voz poética lo expresa de forma tímida. No hace una referencia directa a su nuevo bienestar, en cambio, recurre a una enumeración en la que los elementos de su experiencia vital anterior se oponen a su actual estado: “no más premia ni doctrina/ ni más espuela ni palo”. Esta forma indirecta de referirse a su bienestar tiene dos propósitos: el primero es aprovechar el deterioro personal producido por el maltrato anterior para provocar risa de autodenigración. El segundo es servir como el primer escalón de una gradación que se irá intensificando en la descripción del bienestar. Aquí comienza un mecanismo sutil pero vertiginoso que deja sentir al lector el cambio operado en la vida de la mula hasta llegar a un punto máximo.

La enumeración con la que se describe la vida anterior de la mula es de sumo interés. En la edición de Costa, en el quinto verso de esta estrofa se lee “no más premia dotrina”. La omisión de *ni* es un pequeño cambio que, sin modificar el sentido general, influye de manera severa en los matices: en la edición de Costa, *premia* funciona como adjetivo que modifica a *doctrina*; es decir, que la mula ya no sufrirá de una doctrina castigadora. En cambio, la conjunción *ni* indica que premia es un sustantivo más de la enumeración o, en otras palabras, que ya no habrá castigos ni doctrina.

A lo largo de todo el poema, el autor se ha esforzado por hacer notar las consecuencias de lo físico sobre lo espiritual, y viceversa. En la breve enumeración que describe la vida anterior de la mula se mezclan ambos aspectos. Por una parte: espuela y palo. Por la otra: doctrina. Es evidente que *doctrina* cuenta con una insoslayable carga religiosa; según Covarrubias: “Doctrina Cristiana, lo que está obligado a saber el Cristiano, y se le enseña en la niñez”. Este sustantivo, extraño entre los elementos de la enumeración que lo acompañan, se refiere a la religión. Toda la enumeración se refiere al tiempo que estuvo en posesión de Juan Muñiz, por lo tanto es posible que se trate de una forma de decir que la religión de judío era nefasta (al final se verá, de todas maneras, que la religión cristiana es

peor). Sin embargo, me parece que la intención del autor al incluir esta palabra es diferente. La enumeración pone al mismo nivel a todos los elementos que contiene. Premia, palo y espuela hacen referencia al maltrato. Así, *doctrina* queda impregnada con la negatividad del campo semántico de las palabras que la acompañan. De esta forma, una especie de espectro se proyecta sobre la doctrina y lo que representa: la religión. Esta sombra estaba presente en la experiencia vital del autor y se deja sentir a lo largo de todo el poema. Ella representa la posibilidad de la religión de convertirse en maltrato, castigo o sufrimiento.

En esta estrofa no deja de estar presente el efecto cómico. Proviene de la autodenigración y la hipérbole. La mula se llama a sí misma “yo mezquina”. Recurre a la vulgarización de las partes de su cuerpo y opone su abundante alimentación al hambre que sufrió con anterioridad: “do sacava, yo mezquina,/ las mis tripas daño malo”. Estos mismos mecanismos, hipérbole y vulgarización, se repetirán en la estrofa trece:

Dando gras y loança
a quien me dio bien tan largo
mi mayor afán y cargo
era sostener mi pança.
De como primero era
de hambre lerda y harona
yo me vi que si quisiera
me vendiera por tusona.

En la primera parte de la estrofa, la mula recurre a una hipérbole sobre su estado corporal para subrayar la buena alimentación que ha recibido por parte del hortelano: “mi mayor afán y cargo/ era sostener mi pança”. Y expresa su agradecimiento hacia él “Dando gras y loança/ a quien me dio bien tan largo”. Sin embargo, su nuevo estado no corresponde con la forma de describirlo. La recuperación física no es sinónimo de que la voz poética no se autodenigre. La imagen que se nos presenta de la mula es la de un animal gordo. En la segunda parte de la estrofa, se recurre a una oposición entre el antes y el ahora, y de nuevo se aprovecha el estado anterior para provocar la risa: el hambre fue tan grande que la hizo holgazana y tonta. En contraste con el pasado, el trato que recibe es tan bueno que la mula incluso ha rejuvenecido. *Tusona*, según el Diccionario de la Real Academia Española es “potranca que no ha llegado a dos años”.

Los primeros y los últimos cuatro versos de la estrofa trece tienen el común denominador de valorar de forma positiva la estancia con el hortelano, de aumentar

la fuerza de la descripción del bienestar —respecto a las estrofas anteriores— y de mantener elementos que alimenten la risa de autodenigración. La diferencia estriba en que, en la primera parte de la estrofa, el objetivo que se ataca es la enorme panza de la mula; en la segunda, los efectos degenerativos del hambre.

En la estrofa catorce se lee:

Yo muy leda y bien pagada
pelechada y plazentera
bien assí como si fuera
con él nascida y criada.
Embiaron me llamar;
tal mi corazón deslate:
“el gran señor dAguilar
procura vuestro rescate”.

Esta estrofa es por completo diferente a lo que podemos hallar en el poema. Una de sus características más sobresalientes es que no existe la autodenigración. Ésta crea una barrera entre el personaje y el lector, coloca a éste último por encima del otro e impide así la empatía entre ambos. Su supresión es necesaria si la voz poética requiere que el lector se identifique con ella. La mula se deshace en expresiones que aluden a su alegría y placer con el hortelano. Su estado es muy bueno, a tal punto que el corto lapso que ha disfrutado con él anula los daños que se le han infligido con anterioridad. El sufrimiento y las cicatrices son curadas del todo. La mula expresa su sentir en estos versos de forma emotiva, directa y clara, lo que permite al lector identificarse emocionalmente con ella durante el tiempo en que se encontraba con el hortelano. Si sumamos a esto que aquí se alcanza el punto cumbre de un proceso creciente de descripción del bienestar, es sencillo darse cuenta que este fragmento de texto está destinado a hacer que el lector sienta la misma plenitud, tranquilidad y alegría que la mula.

A partir del quinto verso se describen los últimos momentos que pasó con el hortelano. En ellos recibe la noticia más trascendental de toda su vida: “el gran señor dAguilar/ procura vuestro rescate”. En el sexto verso se describe una reacción del cuerpo de la mula al recibirla. Según Costa, *deslate* debe interpretarse como sinónimo de acelerar o estallar (*Poesía completa* 187, n. 24). La aceleración del corazón es un claro reflejo a nivel corporal de la enorme emoción que la mula sintió al recibir la noticia. En este caso, algo espiritual tiene una consecuencia física. Pero el efecto literario buscado por el autor va todavía más allá. En este verso, Montoro emplea uno de los poquísimos verbos conjugados en presente de

Eduardo Santiago Ruiz

todo el poema: “tal mi corazón deslate”. Al inicio, por ejemplo, la mula emplea este tiempo para hacer notar la inmediatez de su queja: “ante vos, de vos me quexo”. Por el contrario, en esta estrofa, el verbo en presente resalta en mitad de una narración de hechos del pasado. Por supuesto, no se trata de una falta de consistencia o de un error. Este modesto detalle intensifica la descripción y acarrea importantes consecuencias. La conjugación en pasado establece una distancia temporal con lo narrado. Por el contrario, en presente, entre el narrador y lo narrado no existe separación. El acto de decir y lo que se dice ocupan el mismo instante temporal. En el caso que nos compete, la mula narra estos hechos mucho tiempo después de haber sucedido. La distancia temporal es enorme, sin embargo, la fuerza de la emoción que siente al evocar ese momento es tan grande que le impide dejar de usar el presente como una forma de situarse a sí misma en el momento que está describiendo. Ésta es una forma en que el autor se asegura de subrayar la importancia que el anuncio tuvo para la mula y de acercar lo más posible al lector a esta sensación.

En la estrofa quince se lee:

Con todo mi desplazer,
en oyr nombrar a vos
alcé mis ojos a Dios
dixe “Dios me viene a ver
si un tal me favoriza,
andaré sin cargazón
entre su cavalleriza
do saldré puerco cevón.

Toda la segunda parte del poema ha servido para crear un ambiente positivo en el que prospere la esperanza y la sensación de que medrar es posible. La estrofa catorce es el ejemplo más claro de esto, en ella: 1) no existe autodenigración, 2) culmina la descripción del bienestar, 3) se busca lograr la identificación del lector y, lo más importante, 4) la mula muestra la esperanza que siente hacia el futuro al saber que será rescatada.

La estrofa catorce es totalmente irónica, sin embargo, la voz poética no la busca, es decir que no tiene la intención de expresar lo contrario de lo que dice. Y es esto lo que vuelve magistral a esta estrofa. La mula cree con fervor, al grado de que su corazón se acelera, que don Pedro de Aguilar la rescatará y mejorará todavía más su calidad de vida. Situarla en el momento que está describiendo, es un hábil cálculo de Montoro para permitir que su personaje hable con inocencia y

que sus palabras sean sinceras. A pesar de eso, sus palabras son irónicas, y en ello radica su verdadera fuerza. Son irónicas a pesar de sí mismas y de la intención con que son dichas. Su ironía viene de la situación que las rodea. Más allá de toda intención, de toda esperanza, el peso de la realidad convierte su bienestar en un presagio de la oscuridad que se extenderá sobre su futuro. La buena vida tiene su equivalente en el sufrimiento y la esperanza, en la decepción.

La primera parte del poema se dilata en imágenes que aluden al hambre y la miseria. En contraste, la segunda parte, con tan sólo cuatro estrofas, se mueve con una velocidad vertiginosa. El más obvio motivo de esto es que el autor pretende dar así a entender el breve tiempo que pasó con el hortelano. Pero el efecto literario no acaba en el tiempo; la gran diferencia de tamaños entre las partes plasma en el lector la idea clara de un pequeño punto de placer en medio de una larga vida dedicada al sufrimiento. Por lo tanto es de suma importancia para Montoro mantener esta parte lo más corta posible, y lo logra aprovechando con maestría la elipsis. En la estrofa doce se plantea de tajo el cambio producido. La trece dedica una breve alabanza al hortelano y hace énfasis en la recuperación física de la mula. La catorce expresa abiertamente su bienestar; se anuncian los planes de don Pedro de Aguilar de rescatar a la mula y el gusto de ella porque supone que con él gozará de mejor suerte aún. En la quince se expresa de forma clara el motivo del poema al relacionar la religión cristiana con el maltrato.

Las estrofas de la segunda parte del poema están llenas de crueldad e ironía. Lo que supone la mula es lo contrario de lo que le sucederá. Que su suerte cambie justo en su mejor momento las llena de patetismo. Su fugaz plenitud contrasta con su última y más violenta caída. En la estrofa dieciséis comienza la tercera y última parte del poema, y la peor etapa de la vida de la mula. El desengaño no se deja esperar:

Salió mi pienso contrario
quando pensé vuestra ser,
mezquina, vime traer
contra la puerta del honssario,
según el perro pagano
quando de gran cavalgada
mete al fiel xpiano
por las puertas de granada.

El cambio no puede ser más violento. Desde el primer verso de la tercera parte del poema se busca hacer explícita la oposición entre lo que esperaba y lo

que sucedió. Estos rápidos versos remarcan la crueldad de don Pedro de Aguilar y el profundo sufrimiento de la mula mediante la culminación de la ironía que se preparó en las dos estrofas anteriores. El maltrato que recibe es tal que la lleva hasta las puertas del *honssario*. La palabra escapa a las definiciones de diccionarios actuales y antiguos. Sin embargo, en algunos documentos se revela que se trata de un sinónimo de cementerio. En específico, es el nombre que recibían los cementerios judíos de la época de Montoro. En el *Libro de Becerro*, de 1660, se lee: “Según parece deste libro citado á la margen los Señores Reyes católicos Don Fernando y D. Isabel hicieron donación á este consiento de vn honssario ó enterramiento de judíos aquí en los campos desta ciudad junto al río Adajal” (citado por Ballesteros 359).

Es una clara forma de decir que se encontraba al borde de la muerte. El maltrato es extremo. No se especifica un lapso de tiempo, sin embargo, la prontitud de la queja hace pensar que el estado corporal de la mula se deterioró con enorme velocidad. Es importante remarcar el significado de la elección de esta palabra. En todo el poema se hacen constantes referencias a la religión, no obstante, ésta es la primera de ellas en la que la mula se atribuye a sí misma una característica eminentemente judía. Resulta paradójico, por lo tanto, que más adelante, en esta misma estrofa, se compare con un cristiano. Según la mula, su situación es similar a la del *fiel cristiano* que es capturado por un *perro pagano* y llevado hasta su territorio. Costa explica que esto: “completa la analogía entre el cristiano preso y la mula. La comparación evidencia una época en que eran frecuentes las razzias en la frontera granadina” (*Poesía completa* 188, n. 30). Otra consecuencia importante de la analogía es que coloca con ironía a don Pedro de Aguilar en el papel del perro pagano.

En una misma estrofa la mula se caracteriza como judía y como un fiel cristiano. Ambas comparaciones tienen en común que el sujeto religioso se encuentra en una situación de extremo peligro. El judío que es orillado por un cristiano hasta las puertas del cementerio es análogo al cristiano que es conducido por un moro hasta las puertas de Granada. La inclusión de ambas comparaciones evidencia que la mula no se inclina por una religión o por otra. La facilidad con que la mula transita entre ellas es un claro indicio de que Montoro valora la tolerancia entre las religiones muy por encima del fanatismo, la guerra, la violencia y el maltrato. Montoro no se declara a favor de ninguna, pero sí en contra de aquellos que en nombre de la religión suprimen a sus semejantes. Don Pedro de Aguilar que, a diferencia de Juan Muñiz, no maltrata a la mula debido a su pobreza es la encarnación de esta figura.

En las estrofas siguientes la mula describe sus experiencias con don Pedro de Aguilar. En ellas, para provocar la risa de autodenigración, utiliza los mismos recursos que en estrofas que ya se han analizado: hipérbole, ironía intencionada y vulgarización. Es sólo hasta las dos últimas estrofas cuando la voz poética arremete de nuevo contra la moral cristiana:

Vos, en quien virtudes moran,
vos, de quien gracias dependen:
honores ay que ofenden
y vituperios que honoran.
Es mi mal tanto prolijo
que nombrarlo es crueldad
ya sabes por qué se dijo
la libre catividad.

La versión que ofrece Costa de esta estrofa es similar, sin embargo, el significado es por completo diferente. Los primeros versos también ofrecen una alabanza irónica: “Vos, en quien la lealtad/ siempre cura por motivo”. Pero hacia el final la mula le pide a don Pedro de Aguilar que: “volvedme do me sacastes/ o mandar matar mi fambre”. Hambre es una metáfora de su existencia. En otras palabras, la mula pide que la regrese con el hortelano o que acabe con su vida. El efecto buscado nace de que la mula prefiere morir a seguir viviendo con don Pedro de Aguilar.

Por otra parte, los versos que la conforman en el *Cancionero general* son de una mayor calidad literaria. Puede dividirse en cuatro fragmentos de dos versos cada uno. Todos ellos tienen independencia gramatical y semántica y hablan de objetos diferentes. Sin embargo, unidos adquieren una sorprendente coherencia. Es debido a su capacidad de elidir que concentran una gran cantidad de significados. El primer fragmento está conformado por los dos primeros versos, que son un eco del principio del poema. La mula vuelve a dirigirse a su interlocutor. Utiliza, como en el primer verso: “vos, al muy gran rey anejo” la palabra vos, como vocativo. La diferencia radica en que el epíteto del principio revela sus vínculos con la realeza. En este caso, se busca resaltar por medio de la ironía la falta de virtudes de don Pedro de Aguilar. El siguiente fragmento está conformado por los versos tres y cuatro. En ellos se plantea una interesante paradoja entre dos opuestos: los honores y los vituperios. Según la mula, hay ocasiones en las que los mejores honores que se puedan otorgar, en este caso, que don Pedro de

Eduardo Santiago Ruiz

Aguilar la haya rescatado, son en realidad un mal. Desde el punto de vista del cristiano, el mejor bien que se puede otorgar es rescatar al otro del paganismo y atraerlo a la salvación de su religión. Pero desde el punto de vista de la mula, el rescate no es sino una desgracia. De esta forma, el don más grande se convierte en el peor daño que es posible causar. La tercera parte de la estrofa, versos cinco y seis, hacen énfasis en que el daño que ha recibido de su nuevo dueño es enorme: “Es mi mal tanto prolixo/ que nombrarlo es crueldad”. El último fragmento hace referencia a la libertad, uno de los temas centrales del poema. *Dixo* es una clara muestra de que la mula cita palabras ajenas: “ya sabeys por que se dixo/ la libre catividad”. Es posible que se trate de un dicho popular o de la reelaboración de una frase culta. Cuando la mula pasa a manos de don Pedro de Aguilar, el maltrato hace que pierda la libertad. Es paradójico que una de las consecuencias del fanatismo hacia la religión cristiana, que tiene como uno de los pilares de su doctrina a la libertad, sea la anulación de la misma.

En la estrofa veintidós se lee:

Duelaos la pena cruda
que vos pronuncia mi letra
quel clamor de la res muda
los nueve cielos penetra.

Los dos primeros versos plantean la posibilidad de que el destinatario se vea conmovido por el poema. En los dos últimos se expone la interesante paradoja acerca de que las quejas realizadas por los seres que no tienen voz son las que poseen un mayor alcance. Se inserta aquí una referencia religiosa, ya que más allá de los nueve cielos sólo se encuentra Dios. De esta forma, Montoro cierra el poema con una breve disertación sobre la posibilidad de las quejas de cumplir su cometido. En cierta forma, estos últimos versos explican la generación del poema entero. Montoro funda en sus escritos la esperanza de que sean capaces de modificar las actitudes de sus oponentes, con la fuerza de sus argumentos.

En cada uno de estos versos se revela una habilidad poética excepcional y una inteligencia inusitada. Los recursos verbales de Montoro y su sensibilidad para captar la realidad no tienen parangón entre sus contemporáneos. La voz poética se sabe superior y logra triunfar ante sus rivales al menos en un ámbito: por medio de la risa que esgrime contra ellos: “El humor no es resignado, sino rebelde, no sólo significa el triunfo del yo sino también el principio del pla-

cer, que en el humor logra triunfar sobre la adversidad de la circunstancias reales” (Freud 2998).

Sin embargo, esta superioridad es un símbolo ambiguo. Implica que, a pesar de que un individuo esté dotado para el triunfo, puede sufrir y fracasar de modo irremediable si no es tolerado por la cultura que lo rodea. En este sentido la mula es también una imagen fiel de su autor. Sin importar su inteligencia, habilidad y sensibilidad, Montoro fracasó. No como escritor; fracasó ante la imposibilidad de transformar las circunstancias de las que estaba inconforme y que criticaba.

El poder que encierran las dos estrofas finales es arrobador. A pesar del paso del tiempo, de las discrepancias verbales o de la distancia histórica, un lector moderno es por completo capaz de sentirse hechizado por el desprecio que se esconde tras las alabanzas; por la extrañeza de la paradoja, que invierte los significados de dádiva y oprobio y por la mención de la crueldad junto a un alegato acerca de la libertad y su anulación. Las señas particulares de los personajes son borradas por la universalidad que sus argumentos y su enfrentamiento representan. La voz poética, ubicable como la mula de Juan Muñiz de manera inequívoca, se convierte en la fuerza que se opone a la crueldad y la opresión, la fuerza que pide tolerancia como antídoto en contra de la muerte, que es la máxima consecuencia de la supresión que busca la cultura hegemónica. Don Pedro de Aguilar es sólo una de las infinitas formas que puede adquirir el vos, que se halla en la cumbre de la cultura y la moral dominantes, lleno de virtudes y gracias altamente valoradas, y que por lo mismo es intolerante a la otredad y busca a toda costa eliminarla. Montoro clama a favor de derechos simples y fundamentales de todo ser humano: la vida y la libertad hasta de los más humildes, de aquellos que no tienen voz o que han sido silenciados.

	fo.	ccxliii
¶ Este escrito es el espejo donzella en q os mireys por q boluays el cōsejo alas locuras q auays Por lo q teneys en el vos de mí no rēgays queta mas pues el mundo vos dexa vos deueys dexar a el ¶ Para dueña defonesta para donzella diosa en las nescidades presta en los mores perezosa Otras viles cōdicioncs q teneys quiero encobrir por q ternie q dezir de vuestras falsas faciones ¶ El gesto teneys dui modo aziago como en martes assi biē dize me todo como mirado por partes Dela muerte figurada vuestro ralle mucho roca fea vieja nescia y loca flaca buxa y desdonada ¶ El cuello tā descarnado teneys como bestia muerta el cuero no muy delgado q qualquier mote /os acierta Bermejos son de color mas q ruuios los cabellos por cierto no niega ellos el coraço ser traydor ¶ La frente mostrays mal be la trincha descubray (cha y donzella muy cōtrecha creyendo q os enmoçays El seso teneys muy vano los ojos mal encaados y los diētes aserrados dauet nascido tēprano	¶ La nariz teneys torada becha de mala faciō y la boca sonetida mas no a buena rason Las manos de labrador y las vñas crescidillas no tienē poder cerillas para parallas meior ¶ Fin No quiero dela bondad dezir algo si sabria por q vuestra fealdad no me lo cōsentiria No quiero mas escreuir otras tachas muchas ciertas q teneys vos encubiertas ques asco delas dezir ¶ Otra del ropero a juā muñiz por q le vido tener nouenas en santa maria dlas dueñas. ¶ No lo digo por blaffemia ni por injuria seño no me diēse dios mas premia cōseruado vuestro honoz De cō dos moçillas buenas y del rascōgillo tierno sacaros dēssas nouenas y llevaros al infierno ¶ Otra suya al alcay de delos donzeles. ¶ Como quādo cortā arbol q defiēde soel sobejo y quādo quiebrā el marmol q sostiene tēplo viejo como nao sin aparejo quādo va de mar en fuera Assi queda la frōtca sin vuestra mano guetrea como dama sin espejo	¶ Otras supas alas/ damas dela regna. ¶ Cerco de luna muy leda buenas en todo lugar pues nos auēs de tratar para q por pena dar vos pones en alimonedā Que vuestras vists son tales de bella soberania q hareis alos leales tocar en aleuofia ¶ Fin Si queres quitar cōquistas y sobre saltos y enojos y dar plazer alos ojos sed repentes y no vistsas ¶ Otras supas/ en q habla cō don pedro daguilar en psona dla mula de juā muñiz querādo se ella del por q la auia quitado de dōde estaua/ empeñada/diziēdo le q meior estaua empeñada q libre. ¶ Los al muy grā rep aneto la mula de juā muñiz encoçada mi ceruiz ante vos de vos me quero como dios es trenidad vos causastes mi lazario pues por darme libertad doblastes mi catiuerio ¶ Dios me vista de paciēcia a tā incurables daños ha op biē repnte y dos años q soy suya por berēcia Mollando poluos y lodos tāto la hiel se me quiebre si por estōs tiēpos todos dare señas de pisebre

Las obras de burlas.

¶ Que millaga secreta
como muy defuerrada
descofa y bié mādada
muy regida y cō dicta
Sin dubda bié oluidada
la braueza y presumpció
no cō sobra de ceuada
retada del torogó

¶ La hambre cōtinuada
ved como quiere rebuelta
tā queda estaua y o suelta
conio otra muy amarrada
Como la gēre repola
de noche todos vagāgos
bié como sierpe rauiosa
yua buscar mis percāgos

¶ Ueys señor: aqillos muros
desus muy viejas paredes
yo gelos pare qual vedes
cō estos diētes muy duros
Quāto mas señor: tragaua
tāto mayor hambre auia
si alguié no me miraua
por: gra piēso lo tenia

¶ Ued cō penas tāto graues
si le catare omezillos
rebuscādo los granillos
q̄ languā a sus aues
Quādo quiere hazer lardos
mis pechos mis ancas llenas
las penquillas delos cardos
q̄ sobrauā delas cenas

¶ Otros males ques espāto
de q̄ me daua grā parte
nunca dios mi hambre barte
si señor: gelo leuāto
En verano noche y día
vnas bojuelas de parras
en q̄ su moço trap a
enbueclas las alcaparras

¶ Sobre hambretā amarga
el coragō se me apueta
grā señor: ved qual carreta
puede cōportar su carga
Las brutales han por vso
lleuar su cargo agradable
y de sus rodillas a pulso
ay un ombre razonable

¶ Quādo sus talones dan
en mis muy rotas yjadas
fueñā las carcañaladas
como maços de batā
Como yo no se cautelas
dagudezas ni las vi
menos siēto las espuelas
q̄llas me siēten anni

¶ Agora yo no lo riebro
ni retrato de mi lengua
q̄ la grā sobra de mēgua
haze del libre sugeto
Como no tiene majuelos
muy brotados de mugrones
empeño me en vnos fuelos
de bocados forellones

¶ Segū los sabios no callan
quādo sus mēguas disponē
dōde sacā y no ponē
el cabo presto le hallan
Quelan vos mis tristes canas
en mi vejez ofendida
quē menos de tres semanas
falli yo triste benida

¶ Dize agora como bol
gaua enel empeño.

¶ Por mi lazertā no poca
y mis dolores bié llenos
no tenia mas ni menos
fino piēso aque quies boca
No mas premia ni doctrina
ni mas espuela ni palo
do sacaua yo mezquina

las mis tripas daño malo

¶ Dando grās y loanga
aquié me dio bié tā largo
mi mayor afan y cargo
era sostener mi pança
De como pañero era
de hambre lerda y barona
yo me vi q̄ si quisiera
me vēdiera por: tufona

¶ Yo muy leda y bié pagada
pelechada y plazcēra
bié asfi como si fuera
conel nascida y criada
Embiarō me llamar
tal mi coragō desflare
q̄l grā señor: daguilar
procura vuestro rescate

¶ Con todo mi desplacer
en oy: nombrar a vos
alge mis ojos a dios
dize dios me viene a ver
pues un tal me fauoriza
andare sin cargazon
entre su caualleriza
do saldre puerco ceuon

¶ Sallo mi piēso al cōtrario
quādo pensē vuestra ser
mezquina vime traer
Contra la puerta el bonffario
segun el perro pagano
quando de gran caualgada
mete al fiel xpiano
por las puertas de granada

¶ Quādo por su puerta entra
sabe dios q̄ mas quisiera (ua
quē sus ombros me troxera
martin perez ala caua
Deme dētro en la boyā
vime del todo perdida

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Trads. Julio Forcat y Cesar Conroy. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- Ballesteros, Enrique. “El cementerio hebreo en Ávila”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, xxviii. Cuaderno III. (marzo, 1896) 353-364.
- Bergson, Henri. *La risa*. Colección Austral 1534. Trad. María Luisa Pérez Torres. México: Espasa-Calpe, 1994.
- Castillo, Hernando del, comp. *Cancionero general. Recopilado por Hernando del Castillo, Valencia, 1511. Sale nuevamente a luz reproducido en facsímil por acuerdo de la Real Academia Española*. Ed. Antonio Rodríguez-Moñino. Madrid: Real Academia Española, 1958.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I. Ed., intro., y notas Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia, 2001.
- Chevalier, Maxime. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Madrid: Crítica, 1992.
- Costa, Marithelma. “Estudio preliminar y notas al texto”. Antón de Montoro. *Poesía completa*. Colección Cancioneros Castellanos 3. Cleveland: Cleveland State University, 1990.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, et al. *Tesoro de la lengua castellana o española* [Ed. Facsímil]. Documentos ELE. Históricos. Diccionarios. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Reproducción digital de la edición de Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León..., 1674. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80250529545703831976613/index.htm>>. Fecha de consulta: Enero de 2008.
- Cuaderno de ordenanzas*. 1397. Colección documental del archivo municipal de Hondarribia. Donostia: Eusko-Ikaskuntza, 1993-1995.
- Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. 2 tomos. Madrid: Real Academia Española, 2001.
- Diccionario de autoridades*. 1726. Madrid: Real Academia Española/Gredos, 1967.
- Dutton, Brian y Victoriano Roncero López, eds. *La poesía cancioneril del siglo xv*. Medievalia Hispanica 8. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2004.
- Freud, Sigmund. “El humor”. *Obras completas*, III. Trad. Luis López Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 1984.
- Márquez Villanueva, Francisco. “Jewish 'Fools' of the Spanish Fifteenth Century”. *Hispanic Review* 50, no. 4 (Otoño, 1982): 385-409.

Eduardo Santiago Ruiz

- Montoro, Anton de. *Cancionero*. Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Hispánicos 64. Eds. Francisco Cantera Burgos y Carlos Carrete Larrondo. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- . *Poesía completa*. Colección Cancioneros Castellanos 3. Pról. Brian Dutton. Ed., estudio y notas Marithelma Costa. Cleveland: Cleveland State University, 1990.
- Morín, Edgar. “Prólogo”. *Los judíos de España: historia de una diáspora, 1492-1992*. Dir. Henry Mechoulam. Madrid: Trotta, 1993.
- Pregón General para la buena gobernación de esta Corte*. 1585. Madrid: Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid, 1998.
- Quintanilla Raso, María Concepción. “El dominio de las ciudades por la nobleza. El caso de Córdoba en la segunda mitad del s. xv”. *La ciudad hispánica* 3, no. 10 (1987): 109-123. Ejemplar dedicado a: La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI.
- Róterdam, Erasmo de. *Elogio de la locura*. Colección Obras Inmortales. Trad. José Má. Espinás Masip. México: Ediciones Ateneo, 1983.

D. R. © Eduardo Santiago Ruiz, México, D. F., julio–diciembre, 2008.

RECEPCIÓN: Febrero de 2009

ACEPTACIÓN: Junio de 2009