

“Por amores lo maldixo.” El incesto madre e hijo en un villancico-conjuro del siglo XVI

Magdalena Altamirano
(San Diego State University-Imperial Valley)

En el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (1987), primero, y en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (2003), después, Margit Frenk editó “los poemitas populares y de tipo popular no narrativos, que se cantaban o decían antiguamente en la península ibérica, según se conservaron, registrados entre los siglos XV y XVII, en varios centenares de fuentes manuscritas e impresas” (2003, 2). La antigua lírica popular es un género de origen medieval, aunque entre los materiales preservados hay algunos que debieron retocarse, o componerse, pasada la Edad Media. Las ediciones críticas de Frenk –parteaguas en el estudio de esta lírica– reúnen casi todos los ejemplos conocidos, con excepción de los pocos que se copiaron en el Cuatrocientos. Ha sido la propia Frenk quien ha insistido en que los textos conservados representan solo una parte de lo que fue el cancionero folclórico arcaico; además, una parte filtrada por la cultura de los músicos, poetas, dramaturgos y otras personas que incorporaron las viejas cancioncitas en sus obras (1990, v-ix). El filtro de la cultura culta se manifestó sobre todo en la selección de los materiales; con frecuencia también se hizo patente en la manipulación de los mismos. Es decir, no se registró todo lo que se cantaba o recitaba en el Siglo de Oro, y no todo lo que se registró se cantaba o recitaba como se manuscibió o imprimió. Aun así, en el conjunto conocido de materiales hay composiciones que confirman la riqueza de esta poesía, al dejar entrever tradiciones escasamente atendidas por los representantes de la cultura culta. Una de estas composiciones es el villancico “Por amores lo maldixo,” incluido en los dos cancioneros polifónicos de Juan Vázquez (1500-1560), los *Villancicos y canciones a tres y a cuatro* (Osuna 1551) y la *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco* (Sevilla 1560). El villancico desarrolla el antiquísimo tema del incesto entre madre e hijo:

Por amores lo maldixo
la mala madre al buen hijo:

“¡Si pluguiese a Dios del cielo
y a su madre santa María
que no fueses tú mi hijo,
porque yo fuese tu amiga!”
Esto dixo y lo maldixo
la mala madre al buen hijo.

Por amores lo maldixo
la mala madre al buen hijo. (Frenk 2003, núm. 504)

Del cancionero folclórico arcaico tenemos más que nada cantarcillos breves, los cuales pudieron haber sido cabezas de villancicos o circulado de manera independiente, y villancicos glosados, como “Por amores lo maldixo,” objeto de estudio de este artículo.¹ El poema

¹ Hubo otros moldes formales, como las canciones paralelísticas o encadenadas acéfalas, las canciones heteroestróficas o los romances-villancico, pero la hegemonía que el villancico glosado alcanzó entre los

armonizado por Vázquez presenta anomalías notables con respecto al corpus conservado de la lírica que nos ocupa. Dos factores explican tales anomalías, en mi opinión. En primer lugar, el cruce con otros géneros folclóricos –en especial el conjuro amoroso; en segundo lugar, una reelaboración culta de materiales tradicionales, motivada por una añeja tradición de cantares incestuosos. “Por amores lo maldixo” expone el más grave de los incestos, el de la madre con el hijo, sin que la progenitora exhiba la falta de intención inicial o la contrición final que acompaña a las perpetradoras del mismo delito en la narrativa medieval europea. Es el único cantar de incesto que se conoce de la antigua lírica popular, pero es difícil creer que un ejemplo así, con ese dramatismo y ese afán trasgresor, hubiera surgido de la nada. Examinemos las circunstancias que le dieron origen.

La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica

“Por amores lo maldixo” muestra en negativo varias características de las canciones amorosas, el grupo temático más abundante de la antigua lírica popular. Es posible que las canciones amorosas dominaran en la tradición oral arcaica (Alín 243-44; Cummins 43), pero la primacía de los asuntos de amor en la poesía culta áurea sin duda influyó para que se aprovecharan más, mucho más, que los cantares que desarrollaban temas distintos, sobre todo si los últimos eran escabrosos. Al igual que las jarchas y las cantigas de amigo gallego-portuguesas, las viejas cancioncitas amorosas registradas en el Siglo de Oro son una manifestación hispánica de la canción de mujer o canción femenina medieval (Frenk 2006, 353-54; Klinck 2); como sus congéneres paneuropeos, los textos peninsulares giran en torno al universo de la mujer y se distinguen por una fuerte presencia de la voz femenina.

En contraste con la parca incidencia de voces de mujer que caracteriza a la poesía cortesana de fines del Cuatrocientos y principios del Quinientos (Frenk 2006, 21),² los cantares populares amorosos de voz personal no solo no les niegan a las féminas la oportunidad de hablar, sino que se la otorgan con la misma frecuencia que a los varones; más aún, hay un número considerable de textos en voz neutra, o sea, que podrían ser enunciados por cualquiera de los dos sexos (Maserá 109-10). La voz femenina de la antigua lírica popular también se distingue por su calidad. En las viejas cancioncitas de tema amoroso son las mujeres “quien[es] expresa[n] sus vivencias más íntimas y quien[es] dice[n], con más fuerza, la gran fuerza de su deseo” (Frenk 2006, 50). Esta fuerza de la expresión femenina se opone a la realidad social de la época, en la cual la iniciativa en el amor no le correspondía a la mujer; tampoco era habitual que ella declarara abiertamente sus deseos sexuales. Basta recordar el monólogo de Melibea en el décimo acto de *La Celestina*, justo antes de que la joven le confiese a la alcahueta la pasión que siente por Calisto: “¡O género femíneo, encogido y frágil! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones?” (Rojas 220). Las protagonistas de nuestros cantares no sufren tales limitaciones:

Salga la luna, el cavallero,
salga la luna, y vámonos luego.

Cavallero aventurero,

representantes de la cultura culta operó en contra del registro de las composiciones que se alejaban del molde formal preferido (Frenk 2006, 147-55, 462-69, 621-31).

² La voz femenina empezó a aparecer en la lírica cortesana y urbana de la época posterior gracias al influjo de las viejas canciones populares (Frenk 2006, 373-74).

salga la luna por entero,
salga la luna, y vámonos luego.

Salga la luna, el cavallero,
salga la luna, y vámonos luego (Frenk 2003, núm. 459).

Por el río me llevad, amigo,
y llevádeme por el río. (Frenk 2003, núm. 462)

El simbolismo es un elemento caro a la antigua lírica popular. En las muestras anteriores la invitación erótica se formula a través de símbolos naturales asociados con la fecundidad humana. Frenk sostiene que la voz femenina de las viejas cancioncitas amorosas “expresa una serie de actitudes que, a la luz de las leyes y normas que rigen a la sociedad de entonces [...] resultan anómalas o incluso francamente subversivas” (2006, 21), pero ninguno de los cantares que pudiéramos citar rebasa a “Por amores lo maldixo,” cuya glosa contiene una declaración de amor que trasgrede todos los órdenes posibles, el social y el natural. La intensidad del villancico radica en concederle a la progenitora la voz de la mujer enamorada. En el corpus conservado de la antigua lírica popular rara vez se habla de los deseos eróticos maternos y, cuando ocurre, no es en las canciones amorosas; la protagonista típica de estas es una muchacha soltera (Frenk 2006, 22, 357), no doncella como quería Fernando Cabo Aseguinolaza (227), sin que falten las casadas –más bien malcasadas–, las monjas y una que otra viuda.

“Sin niña y sin madre no hay letra,” decía Lope de Vega (1973, acto 2, v. 1040).³ En efecto, en las viejas cancioncitas amorosas la progenitora es una figura recurrente; su función principal es servir de complemento a los descendientes enamorados, casi siempre la hija. En muchas ocasiones la mención de la madre es mero cliché, desprovisto de significado (Masera 23-24). En la mayoría de los casos no es así, pero, incluso en estos, la progenitora tiende a ser una figura apostrofada o aludida, a quien escasamente vemos en escena. La madre de la mujer puede ser ayudante u oponente. La primera posibilidad, en la modalidad de confidente, es la más abundante, a tal grado que Frenk la considera un rasgo típico de las canciones de mujer hispánicas (1984, 91):

Xil González Dávila llama:
no sé, mi madre, si me le abra (Frenk 2003, núm. 189).

Por un pageçillo
del corregidor
peyné yo, mi madre,
mis cavellos oy.

Por un pageçillo
de los que más quiero
me puse camisa
labrada de negro
y peiné, mi madre,

³ La cita procede de *La niña de plata*. El Fénix agregó un comentario similar en *La Dorotea*, en la cual también se burló de los apóstrofes a la madre enunciados por voces masculinas (Vega 1980, 197).

mis cavellos oy.

Por un pageçillo
del corregidor
[peyné yo, mi madre,
mis cavellos oy]. (Frenk 2003, núm. 276B)

La puerta, el peinar de los cabellos y la camisa son símbolos eróticos frecuentes en la antigua lírica popular. La complicidad materna, voluntaria o involuntaria, se da menos que la confidencia:

Embiárame mi madre
por agua a la fonte fría:
vengo del amor herida. (Frenk 2003, núm. 317)

En el otro lado de la moneda tenemos a la mujer que se opone a los amores de la hija:

Seguir al amor me plaze,
aunque rabie mi madre (Frenk 2003, núm. 147).

Aunque me vedes
morenica en el agua,
no seré yo frayla.

Una madre que a mí crió
mucho me quiso y mal me guardó:
a los pies de mi cama los canes ató,
atólos ella, desatólos yo,
metiera, madre, al mi lindo amor. (Frenk 2003, núm. 213)

La progenitora generalmente es una receptora silenciosa; su voz se escucha, a veces, en los pocos cantares dialogados que se conservan:

–Donde vindes, filha,
branca e colorida?

–De láa venho, madre,
de ribas de hum rio:
achey meus amores
em hum rosal florido.

–Florido, enha filha,
branca e colorida? (Frenk 2003, núm. 307)

Los rosales en floración simbolizan el intercambio sexual. En el corpus conocido de la antigua lírica popular hay algunos textos con madres de varón; la función principal sigue siendo la de confidente:

Madre, una moçuela
que en amores me habló
¡piérdala su madre,
y hallásemela yo!” (Frenk 2003, núm. 260).

De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el ayre.

De los álamos de Sevilla,
de ver a mi linda amiga,
de ver cómo los menea el ayre.

De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el ayre. (Frenk 2003, núm. 309B)

Los escasos ejemplos que aluden a la sexualidad materna se hallan fuera de las canciones de amor. La forma dialogada de esta cuarteta picaresca le permite a la progenitora equiparar sus deseos sexuales a los de la hija:

–Madre, la mi madre,
que me come el quiquiriquí.
–Ráscatele, hija, y calla,
que también me come a mí. (Frenk 2003, núm. 1653)

En el siguiente pareado refranescos es el hijo quien relaciona la sexualidad de los dos miembros de la familia: “Kuando vos fuéredes monxa, madre, / seré io fraile” (Frenk 2003, núm. 1565B). En cantares como los anteriores el eros materno es visto de manera cómica. Nada comparable con el villancico armonizado por Vázquez, el cual revierte el esquema de la confidencia amorosa típica de la antigua lírica popular hispánica. En “Por amores lo maldixo” es la madre –no la hija– quien vive el amor y lo declara, y el destinatario del mensaje es el hijo –no la madre; la ruptura del esquema se completa con la identificación –terrible– del hijo con el amado.

El incesto en la poesía popular antigua

“Por amores lo maldixo” parece más un punto de llegada que uno de partida. Todo indica que, lejos de ser una pieza única, el villancico se enlaza con una tradición de poemas incestuosos, con vertientes líricas y narrativas, poco atendida por las fuentes que preservaron la poesía popular antigua de la península ibérica. Esa tradición existía pero las evidencias que nos han quedado de ella son escasas, al menos dentro de las fuentes habituales. Elizabeth Archibald (232) y Paul G. Brewster (35) afirman que el incesto se ha desarrollado en múltiples géneros literarios –cultos o populares, escritos u orales–, a lo largo de la historia y en infinidad de culturas. Testimonios literarios y extraliterarios prueban que, aunque tabú, el incesto formó parte de la sociedad española de la temprana modernidad; por ello, resultaría muy extraño que el tema no hubiera dejado su impronta en lo que el pueblo cantaba o recitaba. El romancero, el gran hermano de la antigua lírica popular, nos puede ilustrar al respecto.

En general, la cultura culta del Siglo de Oro fue extremadamente selectiva en su valoración del folclor poético arcaico. Además de favorecer dos moldes formales —el villancico glosado y el romance dieciseisílabo, monorrimo y asonantado— entre varios más que existían, se interesó poco por ciertos temas, como los religiosos o rústicos para el romancero (Frenk 2006, 621; Menéndez Pidal 410-11). La autocensura debió impedir que las baladas de incesto figuraran en los cancioneros, romanceros o pliegos sueltos (Díaz Mas 327), pero la tradición oral moderna contrarresta las lagunas de los registros áureos. En los siglos XIX y XX se recogieron cuatro romances incestuosos, todos ellos popularísimos (Gutiérrez Estévez 1: 24-27): *Blancaflor y Filomena* (cuñado y cuñada), *Tamar* (hermano y hermana), *Delgadina* (padre e hija) y *Silvana* (padre e hija); los dos primeros narran incestos consumados, los dos últimos, no consumados.⁴ Gracias a *incipits* incluidos en himnarios sefardíes de Oriente sabemos que *Delgadina* y *Silvana* se cantan desde el Quinientos (Armistead y Silverman núms. 33A-B, 51). Carecemos de pruebas documentales para las otras baladas; no obstante, su difusión por áreas geográficas y lingüísticas diferentes avala su antigüedad (Bénichou 248; Díaz Mas núm. 96). Es probable que hubiera más romances incestuosos que no han llegado hasta nosotros; en cualquier caso, estas cuatro baladas demuestran que el incesto fue tema de la poesía popular arcaica. Brewster no parece haber conocido nuestros romances; el único texto hispánico citado en *The Incest Theme in Folksong* es *La hermana cautiva* (7), balada en la cual no hay deseos incestuosos, sino la posibilidad de que, sin la conveniente anagnórisis, el caballero en busca de novia escoja a la pareja equivocada.⁵

A diferencia de “Por amores lo maldixo,” en los romances de incesto que conocemos el varón es quien manifiesta los impulsos prohibidos y la mujer, quien se opone a ellos; siguen la tendencia observada por Brewster en baladas y canciones de otras regiones europeas: “with few exceptions, the attempt at seduction is made by the man” (25). En las versiones de *Blancaflor y Filomena* o *Delgadina* el victimario casi siempre termina castigado con la muerte, y la mujer fallece a consecuencia de la agresión; el hermano de *Tamar* suele compartir la suerte de los victimarios, y la agredida sobrevive, con fortuna variable. El único final feliz se da en *Silvana*, cuya madre evita el incesto suplantando a la hija en el lecho de amor (Gutiérrez Estévez 1: 413-33). El desenlace que el incesto usualmente tiene en el romancero concuerda con dos características distintivas del género: el gusto por las atmósferas trágicas y la tendencia a los planteamientos morales a propósito de las relaciones amorosas (Altamirano 2001a; Alvar 144, 146). Frenk ha visto ambos rasgos en el poema armonizado por Juan Vázquez (2006, 619). El intercambio de influencias entre géneros folclóricos es fenómeno hartamente conocido; entre el romancero viejo y la antigua lírica popular hubo varios cruces, y cada uno de estos géneros recibió otros influjos. Portador por excelencia de los valores comunitarios (Catalán 254), el romancero aborda el tabú para reforzar la prohibición; la tajante condena de la cabeza del villancico va por ese camino. En cambio, la vehemencia con que la voz femenina de la glosa desea eliminar los obstáculos del orden natural revela un cruce con textos pertenecientes a otro circuito: la magia. Frenk fue la primera que asoció la glosa con los conjuros de hechiceras resguardados en los archivos inquisitoriales, aunque no elaboró al respecto (2006, 41). La pista es correcta, según veremos en el próximo apartado. Por el momento adelantemos que en el Siglo

⁴ Uso los títulos de romances del *Pan-Hispanic Ballad Project/Proyecto sobre el Romancero Pan-hispánico*, coordinado por Suzanne H. Petersen. En el romancero vulgar hay más textos con relaciones sexuales entre parientes. Como se sabe, las baladas vulgares no son creaciones folclóricas, aunque algunas alcancen vida tradicional; tampoco poseen origen antiguo (Díaz Mas 9).

⁵ Brewster trabajó con alrededor de doscientas baladas y canciones alemanas, búlgaras, checas, croatas, danesas, estonias, finesas, francesas, griegas, húngaras, inglesas, lituanas, polacas, serbias, rumanas, rusas, turcas y ucranianas (26).

de Oro debieron existir más cantares incestuosos y que lo fuerte del tema debió impedir que se registraran en las fuentes habituales. Siguiendo la pista de Frenk, creo que algunos de esos cantares pudieron haberse copiado en procesos inquisitoriales todavía no estudiados a la luz de las relaciones entre magia y poesía.⁶

No tenemos ningún romance antiguo –o con visos de serlo– con incesto entre madre e hijo, pero esta dirección del eros materno se insinúa en baladas tradicionales modernas –de posible origen arcaico– con suegras extremadamente hostiles a sus nueras (*Esposa de don García, Noble porquera, Mainés, Marido disfrazado*); en más de una ocasión, el odio de la progenitora propicia la muerte de la esposa del hijo (*Casada de lejas tierras, Mala suegra, Mujer de Arnaldos*).⁷ *Mujer de Arnaldos* puede servirnos para ilustrar la cercanía entre las figuras de la mala suegra y la madre incestuosa. En las versiones sefardíes de Marruecos y peninsulares leonesas la antagonista de la nuera es la suegra, circunstancia que parece corresponder a la intriga original; las versiones sefardíes de Oriente sustituyen a la suegra por la madre de la mujer, un cambio que, según Ignacio Ceballos Viro, podría deberse a una censura de los trasmisores balcánicos:

La clave está en la enemistad de la suegra hacia la nuera y en el afecto de la misma suegra por su hijo [...] si esa relación afectuosa de la suegra con su hijo [...] llegara a exacerbarse en el discurso, los mismos informantes podrían decidir cambiar al personaje de la suegra por el de la madre de la nuera, de modo que se evitaran los problemáticos indicios de incesto. (409)⁸

La mala suegra y la madre incestuosa se unen en una misma persona en un par de baladas griegas analizadas por Brewster, quien afirmó que el deseo de la madre por el hijo era raro en su corpus de trabajo, aunque reconoció que este era limitado (22-25). En *Incest and the Medieval Imagination* Archibald probó que el incesto madre e hijo tuvo amplias manifestaciones en la narrativa medieval de la Europa occidental. La madre incestuosa aparece de manera notable a partir del siglo XII, y es muy posible que las leyendas y relatos en que se basan las obras que la incluyen circularan oralmente desde la temprana Edad Media (Archibald 105). La literatura peninsular no fue la excepción. El incesto madre e hijo se da en la cantiga 17 de Alfonso X el Sabio; el ejemplo 274 del *Libro de los ejemplos por a. b. c.*, de Clemente Sánchez de Vercial; el 276 del *Recull de eximplis*; el 36 del *Conde Lucanor*, de don Juan Manuel, o el *Libro del caballero Zifar* (Di Greenia 21-22). En la literatura áurea destaca *La mayor confusión*, la cuarta de las ocho novelas cortas publicadas por Juan Pérez de Montalbán en 1624 (*Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*). La intriga de la novelita se apoya en un complejo nudo de incestos: primero entre madre e hijo, y después entre padre e hija, quienes –a la vez– son hermanos; el desenlace feliz del segundo incesto pasó sin problemas la censura de la *princeps* madrileña, aunque posteriores denuncias ante el Santo Oficio obligaron al autor a modificarlo (Morales Tenorio). La crítica no descarta que el suceso narrado se inspirara en un hecho real,

⁶ Francisco Rodríguez Marín elogió la acuciosidad con la cual los inquisidores y escribanos del Santo Oficio (“consumados folkloristas de antaño”) registraron conjuros y ensalmos; no solo los incorporaron completos, sino que los copiaron “sin eufemismos ni supresiones” (9).

⁷ El incesto madre e hijo aparece en el romancero vulgar; algunos textos con esta temática alcanzaron cierta vida tradicional, como *Hija, mujer y hermana* o *Huérfano enamorado de su madre* (Gutiérrez Estévez 3: 945-51; Salazar 110-12).

⁸ Ioannis Kioridis ve una combinación de “antagonismo psicológico” y “celos hacia una mujer más joven y deseada” en dos baladas –una griega (*Mala suegra*) y otra balear (*Catarina de Liò*)– con el tema de la mala suegra (5).

como Pérez de Montalbán había declarado, además de fuentes literarias (Dixon; Morales Tenorio); el motivo del doble incesto es de origen medieval (Archibald 141-43, 232). A propósito de los distintos finales de *La mayor confusión*, Ángela Morales Tenorio menciona la reforma introducida por el Concilio de Trento (11 de noviembre de 1563), la cual limitaba el impedimento para contraer matrimonio al primero y segundo grado de consanguinidad y establecía las sanciones para quienes se casaran dentro de los grados prohibidos. La legislación tridentina no eliminaba del todo la posibilidad de dispensas:

No se concedan de ningún modo dispensas para contraer matrimonio, o dénse muy rara vez, y esto con causa y de gracia. Ni tampoco se dispense en segundo grado, a no ser entre grandes príncipes, y por una causa pública

Cito parte del texto reproducido por Morales Tenorio y concuerdo con ella en que el incesto “no debía ser infrecuente [...] en la época cuando el Concilio de Trento [...] se hizo eco de esta problemática.” Los archivos de la Inquisición corroboran que el incesto era una realidad en la sociedad española de la temprana modernidad. Cabe recordar que las autoridades inquisitoriales no persiguieron sistemáticamente el incesto, tarea que pertenecía a otras entidades eclesiásticas o laicas (Dedieu 283; Redondo 1985, 47). La Inquisición se concentró en los casos más graves o en aquellos que involucraban herejía; en otras palabras, hubo más incesto que el documentado en los archivos inquisitoriales. Jean-Pierre Dedieu y Augustin Redondo analizaron declaraciones de procesados que afirman que el incesto no es pecado. Tales declaraciones proceden sobre todo de hombres. Con base en procesos toledanos relativos a la simple fornicación (1561-1615), o sea las relaciones sexuales fuera del matrimonio “entre dos personas libres de todo vínculo, de mutuo consentimiento,” Dedieu observó: “la simple fornicación es masivamente masculina, lo que tiende a confirmar que en materia sexual, al menos en público, la iniciativa pertenece a los hombres” (283, 285). Nótese que la progenitora de “Por amores lo maldixo” rompe con este patrón social; tal ruptura es la norma en los conjuros amorosos que originaron la glosa del villancico. Volveremos sobre el particular. Varios testimonios revisados por Dedieu y Redondo se refieren al incesto entre madre e hijo. En los procesos de Toledo se declara: “en Flandes tienen cuenta carnal con su madre, y su hermana, y los absuelven por una libra de cera,” “no es pecado tener que hacer con su madre, si los dos lo quieren y tienen necesidad” (Dedieu 289-90); en los examinados por Redondo hay varones procesados por comentarios semejantes o acusados de haber cometido incesto con sus madres, en Calahorra, Llerena, Andujar y Córdoba, entre 1547 y 1576 (1985, 50-52).

El incesto existía, pues, en la España del músico extremeño, asentado en Andalucía, que armonizó “Por amores lo maldixo.” Y notablemente. Redondo concluye su análisis de las trasgresiones a los impedimentos matrimoniales del siglo XVI señalando las peculiaridades del caso español:

Les transgressions sont très nettes, notamment au niveau des mariages entre parentes, à partir du troisième degré de consanguinité, ces transgressions étant moins connues [...] dans les villes que dans les campagnes et se trouvant facilitées par une certaine tolérance implicite [...] les formes les plus graves de l'inceste existent également et sont vraisemblablement plus nombreuses qu'on ne l'a cru jusqu'à présent. Elles affectent aussi bien le monde rural que le monde urbain et ne semblent pas provoquer chez ceux [...] qui s'y livrent, malgré une conscience incontestable de la transgression de l'interdit, l'horreur

profonde dont nous parlent certain anthropologues. L'Espagne [...] est bien au diapason de cette Europe méditerranéenne où les rapports incestueux paraissent plus fréquents que dans les pays du Nord. (1985, 53-54)

La publicación de los dos cancioneros de Juan Vázquez (Osuna 1551, Sevilla 1560) coincide con la cronología de los procesos estudiados por Dedieu y Redondo. Como nos recuerda el último, Cristóbal de Chaves comentaba lo siguiente en su *Relación de la cárcel de Sevilla* (1592), ciudad en la que Vázquez pasó buena parte de su vida: “habiendo hombres de quien han hecho justicia, que se echaban con sus hijas, y otros con sus madres, y otros con la mitad de su linaje. Dios remedie esto último, que, por nuestros pecados, en esta Babilonia hay muchos” (27). Aunque, en general, la cultura culta del Siglo de Oro fue altamente selectiva en su valoración del folclor poético arcaico, unas fuentes –las musicales o las teatrales– fueron menos quisquillosas que otras –las poéticas. Ello y la extraordinaria sensibilidad del polifonista hacia la antigua lírica popular explicarían la inclusión del único cantar de madre incestuosa que se conoce en los *Villancicos y canciones a tres y a cuatro* y la *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco*.

En sus dos libros Vázquez usó más de cincuenta cancioncitas viejas para elaborar sus propias composiciones musicales, cantidad más que notable tratándose de cancioneros de autoría individual. Estas cancioncitas representan una selección de “extraordinaria calidad poética,” con muchos textos que nadie más que él parece haber preservado; otra de las peculiaridades del corpus de Vázquez es que, “en su mayor parte,” incluye las glosas populares y no solo las cabezas de los villancicos antiguos (Frenk 2006, 205). Sin embargo, no podemos obviar que el texto de “Por amores lo maldixo” que nos legó el polifonista genera más preguntas que respuestas. Como veremos en el siguiente apartado, las anomalías del villancico –su unicidad– no se reducen a la temática. La encrucijada de géneros que exhibe y el modo en el cual los últimos se distribuyen entre los dos componentes del poema son atípicos; lo es también el molde que acoge a la encrucijada –el villancico glosado–, cuya regularidad contrasta con la irregularidad propia de los conjuros de amor que subyacen al texto. Los factores anteriores nos hacen preguntarnos si “Por amores lo maldixo” vivía así en la tradición oral de la España de mediados del Quinientos; es decir, si la participación de Vázquez se limitó a la armonización musical. En gran parte el problema estriba en que no tenemos punto de comparación, en que no conocemos todo lo que se cantaba o recitaba en el Siglo de Oro. Ante semejantes carencias es imposible dar respuestas definitivas. Creo, sin embargo, que es muy probable que el texto del villancico sea el resultado de una reelaboración culta de materiales tradicionales, una reelaboración llevada a cabo por alguien que conocía muy bien los patrones compositivos y el lenguaje de los viejos villancicos populares. El polifonista cumplía tales requisitos.

De conjuro a canción

Los trasvases entre textos literarios –principalmente poéticos– y mágicos fueron frecuentes en el Siglo de Oro. Juan Blázquez Miguel (240-41), Augustin Redondo (2007) y Francisco Rico (116), entre otros, han analizado casos de poemas usados como conjuros o ensalmos. “Por amores lo maldixo” expone la ecuación contraria, la de discursos mágicos trasladados al circuito de la poesía. Ambas clases de trasvases se vieron facilitadas por la cercanía formal que existía entre los textos involucrados: muchos de los utilizados en la magia adoptaban recursos poéticos como el verso, la rima, el ritmo, la aliteración, la enumeración, el paralelismo, la repetición de palabras (Campos Moreno 38-49; Díez Borque 19-37; Rico 114).

François Delpech ha dicho que “les conjurations de l’amour sorcier sont enfin l’une des manifestations les plus tardives et tenaces d’une tradition de poésie érotique, à la fois lyrique et incantatoire” (1985, 228). Y José María Díez Borque ha calificado a “conjuros, oraciones, etcétera, como «formas marginales de poesía oral»” y ha propugnado que se les dé “carta de naturaleza literaria” y se les incluya en las historias de literatura (11, 14). El mismo Díez Borque ha establecido al pragmatismo máximo como diferencia fundamental entre los conjuros, los ensalmos y las oraciones, por un lado, y la poesía no mágica, por el otro; en el primer grupo la consecuencia buscada es la

razón de ser del texto, tanto que la retórica se genera en la voluntad de ritualización de la palabra, para por ella conseguir los fines deseados. Es la “retórica pragmática” del rito, que no por ello deja de tener un valor estético (aunque no se busque con intencionalidad primera) (13).

En los conjuros amorosos ese pragmatismo tiene como objetivo principal asegurar la voluntad de la víctima. Todo ello con el tono imperioso y el carácter coercitivo que distingue a los conjuros de otros discursos mágicos (Altamirano 2012, 376; Campos Moreno 34-38); de ahí el apóstrofe con que generalmente empiezan los conjuros de amor. El de la estrella se recitaba de noche, con la vista dirigida a la estrella que se inclinara más; la versión que sigue es de Antonia Mejía de Acosta, “hechicera entre las hechiceras,” procesada por el tribunal de Toledo en 1633:

Fulano,
 dondequiera que estés,
 yo, fulana, te llamo,
 con San Pedro y con San Pablo;
 con Elías y Enoch,
 que en el paraíso terrenal están;
 y con la encarnación del hijo de Dios,
 que de los cielos a la tierra baxó
 y en el vientre de la Virgen María encarnó.
 Así como estas palabras son ciertas y verdaderas,
 sea cierto y verdadero tu amor,
 me ames y me quieras,
 y me vengas a buscar,
 dándome lo que tuvieres
 y diciéndome lo que supieres. (Cirac Estopañán 136, 143)

Al igual que el ejemplo anterior, la inmensa mayoría de los discursos mágicos posee una forma externa irregular: los versos de los conjuros, los ensalmos y, algo menos, las oraciones no acostumbran seguir un patrón métrico y pocas veces se agrupan en estrofas definidas, salvo pareados ocasionales en una composición predominantemente aestrófica; cierta presencia de la rima es frecuente, sin llegar a la regularidad que exhibe el villancico armonizado por Juan Vázquez. François Delpech ve a los conjuros amorosos como dramas de cuatro personajes: la clienta, la conjuradora, la entidad conjurada y la víctima (1985, 215). Al respecto hay que tener presente que en la magia española existió una tendencia a la especialización: los saludadores siempre eran varones, prácticas como los conjuros para encontrar tesoros o los ensalmos solían

correr a cargo de profesionales hombres, y los conjuros de amor por lo general eran ejecutados por hechiceras (Campos Moreno 28; Tausiet 39, 85-88, 135). La clientela femenina de las últimas era abundantísima, aunque los varones también recurrían a sus servicios. El predominio del sexo femenino entre los personajes activos del ritual, aunado a la clandestinidad inherente a su condición de práctica mágica (prohibida), propiciaba que en los conjuros amorosos la mujer poseyera la iniciativa erótica que le negaban las pautas sociales de la época.

En “Por amores lo maldixo” la clienta y la conjuradora son la misma persona: la madre incestuosa, figura anómala en los materiales conservados de la antigua lírica popular, pero no tanto, o menos, en el universo de los conjuros de amor. Un universo desbordante de eros femenino y con un gusto extraordinario por la mezcla de elementos sagrados y profanos. En los procesos de hechicería de la Inquisición de Castilla la Nueva (siglos XVI y XVII) estudiados por Sebastián Cirac Estopañán hay varios conjuros que se decían con las mujeres desnudas o con los cabellos sueltos, a veces acostadas en la cama (108, 112-14, 116-18, 134-35, 159).⁹ Los conjuros y oraciones a Santa Marta, en sus variantes de “buena” o “mala,” fueron “muy usados [...] por hechiceras y mujeres enamoradas o de mal vivir” (Cirac Estopañán 130); en esta muestra, copiada en una calificación manuscrita del Seiscientos, la bíblica Marta deviene poderosa figura demoníaca, en torno a la cual se unen los diablos menores, para colaborar en el sometimiento del varón:

Marta, Marta,
 a la mala, digo,
 que no a la santa,
 a la que por los aires anda,
 a la que se encadenó
 y por ella nuestro padre Adán pecó,
 y todos pecamos,
 al demonio del poio,
 al del repoio,
 al del repeso,
 y al que suelta el preso,
 al que acompaña al ahorcado,
 al diablo cojuelo,
 al del rastro
 y al de la carnicería,
 que todos os juntéis
 y en el corazón de N. entréis,
 o guerra a sangre y fuego le déis,
 que no pueda parar
 hasta que me venga a buscar.
 Demonio cojuelo,
 tráemele luego;
 demonio del peso;

⁹ Uno de ellos, el de la sombra y la escoba, enunciado por la hija de la toledana Catalina Gómez (auto de 1535) para que su marido la quisiera bien, suena a canción popular antigua: “Vení, marido, / que estoy sola y desacompañada” (Cirac Estopañán 112); compárese con: “¡Si biniese ahora, / ahora qu’estoi sola!” “¡Agora, agora, agora, / ke estoi sola!” (Frenk 2003, núms. 583A-B). Se trata, en mi opinión, de un trasvase de la lírica al conjuro.

tráemele preso. (Cirac Estopañán 132)

El eros femenino no tiene límites en el universo del conjuro, y la conjuradora confía en la solidaridad de las figuras sobrenaturales para saciarlo. La mezcla de lo sagrado y lo profano es una característica de los discursos mágicos, en general, y de los conjuros amorosos, en particular. Una de las manifestaciones de tal mezcla es la incorporación de figuras religiosas en el ritual, independientemente del signo –positivo o negativo– que tales figuras tuvieran en los circuitos no mágicos. Entre las celestiales, la Virgen y su hijo fueron muy socorridas. Dos maneras sobresalen en su participación. Con frecuencia se les invoca, como en esta versión del conjuro de la luna declarada por Antonia Mejía de Acosta y cuyo inicio ha hecho pensar a Francisco Rico en un préstamo del cancionero tradicional (115-16):

¡Oh luna, qué alta estás!,
¡qué altas son tus torres!,
más altos son tus amores,
conjúrote con la madre de nuestro señor Jesucristo:
que salga un rayo de tu amor
y a mí me dé por las espaldas
y a fulano por el corazón,
que por mi amor no pueda dormir ni reposar
hasta que me venga a buscar. (Cirac Estopañán 145)

En otras ocasiones se establece una analogía entre la Virgen o Jesucristo y la víctima, según el principio de la magia homeopática; ocurre en el conjuro de los palmos de María Castellanos (Toledo 1631):

Yo, María, te llamo, Francisco,
que vengas por mi amor,
gimiendo y llorando,
como la Virgen gimió y lloró
por el amor de su hijo al pie de la cruz. (Cirac Estopañán 126)

En ambas modalidades –invocación o analogía– es común encontrar paralelos entre la demanda del conjuro y episodios marianos y cristológicos, como la encarnación y la pasión. A propósito de la encarnación recuérdese un fragmento del citado conjuro de la estrella:

Y con la encarnación del hijo de Dios,
que de los cielos a la tierra baxó
y en el vientre de la Virgen María encarnó (Cirac Estopañán 143).

O este otro conjuro, exhumado por María Tausiet en los archivos de la Inquisición de Zaragoza; lo declaró Catalina Aznar, procesada en 1511: “tan ligado sea tu amor conmigo como lo fue nuestro señor Jesucristo en el vientre de la Virgen María” (111n). Alusiones a partes del cuerpo son constantes en los discursos mágicos (Altamirano 2012, 375-76; Campos Moreno 75-77), y referencias como las anteriores, con tanto énfasis en las entrañas marianas, tenían

elementos suficientes para sugerirles un incesto divino a los participantes del conjuro. Tales sugerencias no eran ajenas al sistema general de creencias.

Como sostiene Archibald, la compleja relación de la Virgen con Dios padre y Dios hijo motivó que los escritores medievales la asociaran con una especie de incesto divino, de signo distinto al pecado de incesto, cuya manifestación más grave era el de la madre con el hijo (144): “they constantly referred to the Virgin Mary as the mother of her own Creator, and the bride and daughter of her own Son” (230); la percepción de María como novia de Jesucristo se apoyaba en la identificación de la primera con la protagonista del *Cantar de los cantares*, identificación muy común a partir del siglo XII (239). Este incesto divino pasó a la península ibérica. Entre otras obras, aparece en la cantiga 17 de Alfonso X el Sabio, “De como Santa Maria guardou de morte a onrada dona de Roma que o demo acusou pola fazer queimar,” basada en un relato mariano paneuropeo. Paul Brian Nelson opina que, en la cantiga, la devota matrona de Roma, quien deliberadamente comete incesto con su hijo y mata al producto de la infracción, “is the human counterpart of the Virgin” (116). Ante semejante estado de cosas, la invocación de “Por amores lo maldixo,” la cual involucra a Jesucristo y a la Virgen en los deseos antinaturales, no parece tan atípica; más bien confirma que el vínculo de la Virgen con la maternidad incestuosa pervivió en ciertos sectores después de la Edad Media. El circuito de la magia, el mismo que facilitó la mutación de la bíblica Marta en figura demoniaca (Delpech 1986, 64-67), pudo haber asimilado el incesto divino al humano, de acuerdo con la ley de semejanza; de ahí a considerar a las figuras celestiales como aliadas lógicas de una madre incestuosa no había más que un paso. La forma de “Por amores lo maldixo,” en cambio, disuena de la de los conjuros amorosos.

El villancico armonizado por Juan Vázquez es un poema en octosílabos, con rima en sus dos componentes: la cabeza es un pareado monorrímo (*ijo*) y la glosa, una cuarteta romanceada en *í*a. Es uno de esos villancicos cuya glosa es una entidad aparte; la estrofa glosadora complementa a la cabeza continuándola, pues la segunda “anuncia un parlamento, que luego aparece en la glosa” (Frenk 2006, 437). En otras palabras, el texto de “Por amores lo maldixo” corresponde a los patrones métricos y estructurales de los villancicos folclóricos. El contraste entre las voces de los dos componentes del poema, y sus tonos, también es tradicional. Por otra parte, no son pocas las muestras de la antigua lírica popular que evidencian cruces de géneros; por lo general se trata de influencias del refranero en algunas cabezas de villancicos o cantarillos sueltos, o del romancero en determinadas glosas (Altamirano 2001b; Frenk 2006, 532-60, 604-20). En cambio, los cruces de “Por amores lo maldixo” resultan inusuales dentro del conjunto conocido de materiales, por tratarse de dos influencias estratégicamente repartidas entre sendos componentes del poema: romancero, no en la glosa, sino en la cabeza y conjuro en la estrofa glosadora.

La voz impersonal de la cabeza expresa una condena moral: “Por amores lo maldixo / la mala madre al buen hijo.” Este tipo de planteamientos es extraño a la antigua lírica popular aunque abunda en el romancero (Alvar 144, 146). María del Pilar Puig Mares observa que la condena moral –marcada por el sintagma *mala madre*– es necesaria para reafirmar el tabú y, con ello, “evitar la tragedia” (52). Por mi parte me interesa subrayar que el dramatismo del poema radica en la incompletud del incesto, en que se trata de una trasgresión potencial, no consumada, pero deseada y, por lo tanto, no suprimida. Carecemos aquí del castigo y el cierre que habíamos visto en las baladas de incesto. O de la contrición final que exhiben las madres incestuosas de muchos relatos medievales –hagiográficos, marianos o seculares–, en la mayoría de los cuales el incesto no es deliberado sino accidental (Archibald 104-44). En la cabeza del villancico hay un germen narrativo que estrecha los lazos con el romancero, sin embargo cierto grado de

narratividad es común en los discursos mágicos;¹⁰ el pretérito (*maldixo*) y la tercera persona (*mala madre-buen hijo*) insinúan una historia. José Manuel Pedrosa ha señalado que, en algunos relatos, el motivo del incesto se contamina con el de la maldición (2005, 259), como ocurre en el villancico que nos ocupa. El mismo Pedrosa ha mostrado que las maldiciones de padres a hijos desobedientes tienen cierta recurrencia en el romancero (2001, 143-46); no obstante, el “buen hijo” de “Por amores lo maldixo” pertenece a una categoría distinta de descendientes. A pesar de la diferencia de voces y tonos, la cabeza comparte con la glosa el gusto por los elementos bimembre y las antítesis que distingue a los conjuros amorosos (Delpech 1985, 220-21; Díez Borque 19-20, 30-31).

Según dijimos, la glosa subvierte la confidencia típica de las viejas cancioncitas amorosas al sustituir la voz de la muchacha enamorada por la de una progenitora y al hacer de esta la emisora –no la receptora– de la declaración de amor, habitualmente puesta en boca de la hija o el hijo. La subversión transforma la declaración en invocación. A este cambio con seguridad ayudó el que, ni en las confidencias líricas, ni en las invocaciones mágicas, suele haber respuestas verbales. En los discursos mágicos la respuesta que se espera es una acción (Díez Borque 23), representada por la consecuencia buscada con el conjuro; es exactamente lo que sucede en la glosa:

¡Si pluguiese a Dios del cielo
y a su madre santa María
que no fueses tú mi hijo,
porque yo fuesse tu amiga!

La bimembración y la antítesis anunciadas en la cabeza se explayan en la glosa. La equiparación de ambas parejas de madres e hijos no solo cabe en el universo del conjuro amoroso, sino que, apoyada por el sistema de creencias, reivindica la petición de la madre incestuosa: “que no fueses tú mi hijo, / porque yo fuesse tu amiga.” En esta secuencia ideal de causa y efecto la progenitora reconoce la imposibilidad de saciar su pasión dentro del orden natural. En lugar de una contrición tenemos una alternativa que recuerda la solución para evitar el incesto entre padre e hija en el romance de *Silvana*, o para consumir el de la madre con el hijo en varias versiones de un relato europeo renacentista,¹¹ fuente –entre otras– de *La mayor confusión* de Pérez de Montalbán (Dixon): la suplantación, por parte de la progenitora, de la mujer deseada por el varón. Aunque la alternativa propuesta por la madre del villancico va más allá –eliminar el incesto para gozar sin limitaciones–, no es imposible que en la glosa también haya influido una historia –en verso o en prosa– con el motivo de la suplantación; si existió, esta influencia pudo haberse dado de manera directa o a través del conjuro que originó a la estrofa glosadora.

Los músicos, dice Frenk, fueron los “protectores por excelencia” de las glosas originales de los villancicos folclóricos; varios de ellos aprovecharon los villancicos completos, a diferencia de los poetas, quienes tendieron a sustituir las glosas populares por desarrollos cultos

¹⁰ Por ejemplo, en los detalles biográficos que acompañan a las invocaciones de los santos (Delpech 1985, 217-18), o en la secuencia de causas y efectos con que la conjuradora expresa el objetivo buscado (Rico 113). Algunos romances o elementos de romances se usaron como conjuros o ensalmos (Altamirano 2012, 383-88; Blázquez Miguel 240-41; Redondo 2007).

¹¹ El relato tiene elementos en común con la leyenda de San Gregorio; aparece en *Le Novelle* de Mateo Bandello, el *Heptamerón* de Margarita de Navarra y el comentario de Martín Lutero al Génesis, entre otras obras (Archibald 141-44).

(2006, 417-18). El aprecio de los músicos por las glosas originales no excluye la posibilidad de una manipulación:

Protectores, y quién sabe si no también productores. Porque esos músicos –algunos eran a la vez poetas– pudieron sentirse tentados a imitar las glosas populares, siguiendo su técnica, en parte facilísima [...] Hacía falta sensibilidad, compenetración con el cancionero popular y una buena dosis de talento; todo eso lo tenía Juan Vázquez sobradamente. (2006, 418)

Así las cosas, y dadas las anomalías que presenta “Por amores lo maldixo,” es muy probable que el texto que se imprimió en los *Villancicos y canciones a tres y a cuatro* y la *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco* sea una reelaboración de materiales tradicionales debida al polifonista.

El incesto era una realidad en la sociedad española de la temprana modernidad. Hemos visto documentada la variante madre e hijo en la época en que vivió Juan Vázquez. La literatura medieval y áurea abordó el tabú en obras y géneros diversos. Algunos de los textos examinados en este artículo apuntan a una tradición de poemas populares incestuosos marginados de las fuentes que registraron el corpus conocido de la antigua lírica popular hispánica. Las cuatro baladas de incesto que revisamos corroboran que el incesto fue tema de la poesía popular antigua, y los conjuros citados evidencian la facilidad con que la pareja formada por la Virgen y Jesucristo se asimilaba a los amores humanos, claramente eróticos. Un músico y poeta de la talla de Vázquez, siempre interesado en los cantares singulares, debió percibir el potencial artístico de estas clases de poesía, el impacto que la novedad de su inclusión supondría para el público de la moda polifónica. De algún conjuro amoroso debió tomar la invocación de “Por amores lo maldixo,” en la cual introdujo los retoques pertinentes para crear una glosa de tipo popular (por ejemplo, mediante la regularización de la rima y la creación de estrofas). La cabeza del villancico podría proceder de un romance desconocido, o haberse creado ex profeso siguiendo los recursos asociados con las baladas. El cruce del romance con el conjuro, géneros que no suelen encontrarse unidos en un mismo villancico, era necesario para contrarrestar la intensidad de la invocación femenina. La condena moral de la cabeza ayudaba a garantizar la libre circulación de la composición polifónica –a fin de cuentas destinada a la ejecución pública, ante un público selecto–, sin sacrificar el atractivo que la incorporación de lo prohibido tendría ante los receptores, hombres y mujeres de una España que practicó –al mismo tiempo que censuró– el incesto y la magia.

Obras citadas

- Alín, José María. *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia, 1991. 7-66.
- Altamirano, Magdalena. "La atmósfera trágica en la antigua lírica popular y el romancero." En Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa eds. *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 2001a. 375-82.
- . "Las glosas de los antiguos villancicos populares y los romances tradicionales. Semejanzas y diferencias." *Anuario de Letras* 39 (2001b): 9-25.
- . "Magia terapéutica en el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Alonso Fernández de Avellaneda: el romance del conde Peranzules y una réplica a Cervantes." *Hispanic Review* 80.3 (2012): 371-90.
- Alvar, Carlos. "El amor en la poesía española de tipo tradicional y en el romancero." *Revista de Occidente* 15/16 (1982): 133-46.
- Archibald, Elizabeth. *Incest and the Medieval Imagination*. Oxford: Clarendon Press, 2001.
- Bénichou, Paul ed. *Romancero judeo-español de Marruecos*. Madrid: Castalia, 1968.
- Blázquez Miguel, Juan. *Eros y Tanatos. Brujería, hechicería y superstición en España*. Toledo: Arcano, 1989.
- Brewster, Paul G. *The Incest Theme in Folksong*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1972.
- Cabo Aseguiolaza, Fernando. "Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana." En Vicente Beltrán ed. *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988. 225-30.
- Campos Moreno, Araceli ed. *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España 1600-1630*. México: El Colegio de México, 1999.
- Catalán, Diego. *Arte poética del romancero oral*. Madrid: Fundación Menéndez Pidal/Siglo XXI de España, 1997-1998. Vol. 2.
- Ceballos Viro, Ignacio. *El romancero tradicional y las relaciones de parentesco: la suegra malvada*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2010. Consulta: 18 de julio de 2016. Internet.
- Chaves, Cristóbal de. *Relación de la cárcel de Sevilla*. Madrid: El Árbol, 1983.
- Cirac Estopañán, Sebastián. *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (tribunales de Toledo y Cuenca)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.
- Cummins, John. *The Spanish Traditional Lyric*. Oxford: Pergamon Press, 1977.
- Dedieu, Jean-Pierre. "El modelo sexual: la defensa del matrimonio cristiano." En Bartolomé Bennassar ed. *Inquisición española: poder político y control social*. Barcelona: Crítica, 1981. 270-94.
- Delpech, François. "Système érotique et mythologie folklorique dans les *conjuros amatorios* (XVIe-XVIIe siècles)." En Redondo 1985a. 213-29.
- . "De Marthe à Marta ou les mutations d'une entité transculturelle." En Yves-Rene Fonquerne y Alfonso Esteban eds. *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*. Madrid: Casa de Velázquez/Universidad Complutense, 1986. 55-92.

- . "Fragments hispaniques d'un discours incestueux." En Augustin Redondo ed. *Autour des parentés en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Histoire, mythe et littérature*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1987. 77-128.
- Díaz Mas, Paloma ed. *Romancero*. Barcelona: Crítica, 1994.
- Díez Borque, José María. "La «literatura» de conjuros, oraciones, ensalmos." En José María Díez Borque ed. *Culturas en la Edad de Oro*. Madrid: Editorial Complutense, 1995. 11-44.
- Dixon, Victor. "La mayor confusión." *Hispanófila* 3 (1958): 17-28. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.
- Frenk, Margit. *Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua)*. México: El Colegio de México, 1984.
- ed. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia, 1990 [1ª ed. 1987].
- ed. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2003. 2 vols.
- . *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Greenia, George D. "Teaching Incest in Medieval Literature, Culture and Law." *La corónica* 35.2 (2007): 15-37.
- Gutiérrez Estévez, Manuel. *El incesto en el romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1981. 3 vols.
- Kioridis, Ioannis. "La suegra «mata» a la nuera: dos ejemplos del motivo en las baladas tradicionales griegas y en el romancero." *Atalaya* 15 (2015).
- Klinck, Anne L. Introduction. En Anne L. Klinck y Ann Marie Rasmussen eds. *Medieval Woman's Song. Cross-Cultural Approaches*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002. 1-14.
- Masera, Mariana. "*Que non dormiré sola, non.*" *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul, 2001.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968. Vol. 2.
- Morales Tenorio, Ángela. "Censura y novela corta en el Siglo de Oro: el caso de *La mayor confusión* de Juan Pérez de Montalbán." En Pierre Civil y Françoise Crémoux eds. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2010. CD-ROM. Centro Virtual Cervantes.
- Nelson, Paul Brian. "Alfonso X's Incestuous Lady of Rome: A Redemptive Agenda?." *La corónica* 35.2 (2007): 103-22.
- Pedrosa, José Manuel. "Los padres maldicientes: del Génesis, la *Odisea* y el *Kalevala* a la leyenda de Alfonso X, el romancero y la tradición oral moderna." En Pedro M. Piñero Ramírez ed. *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*. Sevilla: Fundación Machado, 2001. 139-77.
- . "Por qué vuelan de noche las lechuzas, por qué murió joven Roldán, por qué se llama una novela *Cien años de soledad*: exclusión, soledad y muerte en los relatos de incesto." En Manuel da Costa Fontes y Joseph T. Snow eds. "*Entra mayo y sale abril:*" *Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Memory of Harriet Goldberg*. Newark DE: Juan de la Cuesta, 2005. 259-79.

- Petersen, Suzanne H. coord. *Pan-Hispanic Ballad Project/Proyecto sobre el Romancero Pan-hispánico*. University of Washington.
- Puig Mares, María del Pilar. *Madres en literatura española: eros, honor y muerte*. Caracas: Universidad Central de Caracas, 2004. 19-61.
- Redondo, Augustin ed. *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1985a.
- . "Les empêchements au mariage et leur transgression dans l'Espagne du XVIe siècle." En Redondo 1985a. 1985b. 31-55.
- . "Gayferos: de caballero a demonio (o del romance al conjuro de los años 1570)." En *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007. 149-58.
- Rico, Francisco. "Brujería y literatura." En *Brujología. Congreso de San Sebastián. Ponencias y comunicaciones*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975. 97-117.
- Rodríguez Marín, Francisco. *Ensalmos y conjuros en España y América*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927.
- Rojas, Fernando de (y "antiguo autor"). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Francisco J. Lobera et al eds. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- Salazar, Flor. *El romancero vulgar y nuevo*. Madrid: Fundación Menéndez Pidal, 1999.
- Tausiet, María. *Abracadabra omnipotens. Magia urbana en Zaragoza en la Edad Moderna*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2007.
- Vega, Lope de. *La Dorotea*. Edwin S. Morby ed. Madrid: Castalia, 1980.
- . *La niña de plata*. En *La dama boba. La niña de plata*. Madrid: Espasa Calpe, 1973. 105-215. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.