

Sobre caballeros trastocados, reinas derrocadas y otras degradaciones carnavalescas en la *Carajicomedia*

José R. Dominicci-Buzó
(Boston University)

La historia de Diego Fajardo destaca sobre las demás composiciones poéticas publicadas por Hernán del Castillo en el *Cancionero General* de 1519 por representar un entorno sujeto a la degradación, la ambivalencia y lo ridículo. Dentro de la atmósfera degradada de la *Carajicomedia*¹, “la más notable y rara obra del *Cancionero de burlas provocantes a risa*” según Luis de Usoz y Ríos (1841, 22), se halla una notable, no menos particular, conglomeración de ramerías, una enardecida celebración del placer sexual y un relumbrante grupo de personajes polifacético, todos despreciables, repugnantes y grotescos, que pasan a primera fila en calidad de protagonistas. Se trata para Marcelino Menéndez Pelayo de “la composición más extensa y brutal del *Cancionero de burlas* [por su] interés para ilustrar las Celestinas secundarias y la historia anecdótica de la prostitución a principios del siglo XVI” (IV, 1945). Sus múltiples obscenidades y exuberante representación de la sexualidad humana provocó que, una vez impreso el *Index auctorum et librorum prohibitorum* en 1559, fuese erradicado del *corpus* literario hispánico.

El poema emerge del anonimato en una reedición moderna del *Cancionero*, publicada en 1841 por Usoz y Ríos. Luego, durante las primeras décadas del XX, causó el repudio de Antonio Rodríguez-Moñino, quien no creyó que en el Siglo de Oro se haya estampado un conjunto tan obsceno, y de Luis Montañez, el cual afirmó que la obra no mostraba más mérito que descaro. Erasmo de Buceta la consideró uno de los dos poemas más obscenos de la literatura castellana — el otro vendría a ser *Pleito del manto*², “lectura útil para la lingüística y para el historiador de la

¹ Se trata de un extenso poema de 117 coplas que calca y parodia el *Laberinto de Fortuna* (1444), “imitando el alto estilo de las *Trescientas* del famosísimo poeta Juan de Mena”. Publicado anónimamente en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo en 1519, su trama narra la historia de un viejo caballero llamado Diego Fajardo, que al verse entrado en edad y sin libido, invoca a la diosa Lujuria para que interceda en su desgracia: “¡O tú, Lujuria, me sed favorable, / dándome alas de ser muy furioso” (*Carajicomedia* III). En respuesta, Lujuria se le aparece en el papel de una prostituta que responde al nombre de ‘La Zamorana’. Incapaz de revivir el ‘antiguo carajo’, Lujuria llama “con gran reverencia” a una segunda alcahueta. Esta otra mujer, María de Vellasco, masturba al protagonista y consigue que este tenga una visión en la que se muestran las prostitutas más vulgares y grotescas de Valladolid, Castilla y Valencia.

² Publicado en la edición del *Cancionero* de 1514, *Pleito del manto* es, al igual que la *Carajicomedia*, un extenso poema burlesco, de franca obscenidad y vulgaridad, que narra el proceso judicial entre un fallo y una vulva luego de ser sorprendidos en pleno acto carnal. Se lee en el pequeño prólogo que aparece en la edición de Uzos y Ríos la siguiente argumentación: “Esta obra es una que se dice, ‘Pleito del manto’, la cual se comenzó con una pregunta, en que hubo respuesta y replicados: de manera que se hizo un proceso con sentencia y apelaciones” (27). En medio del litigio, los panelistas reclaman ser los dueños de un manto que les arrojó un tercero que, al sorprenderlos en pleno acto sexual, el cual tuvo lugar en un huerto, se dispuso a frenar tan deshonesto alboroto:

Como ventura concierto
lo que son enamorados,
estaban en una huerta,
una dama descubierta
y un gentil-hombre abrazados:
Obrando según natura
lo que se suele hacer,
y siendo sin cobertura,
las turmas y hendedura,
se les podían parecer.

Y puesto en su agonía
sin pensar de conocerlos,
por allí donde se hacía,
acaeció que venía
un hombre que pudo verlos.
Y volviendo, por consuelo,
las espaldas, sin temores
lanzó, como por velo,
un mando de terciopelo
encima de estos señores.

bellaquería literaria” (1959, 12). No obstante, a mediados del siglo pasado, la rescataron de su deslucida fama una generación de estudiosos interesados en examinar el género de la parodia erótica más allá de su carácter parasitario. Los estudios de Carlos Varo, Frank Domínguez, Álvaro Alonso, Barbara Weissberger y otros invitan a una reconsideración de los mundos bajos y los personajes marginalizados.

Como parte de una reconsideración del texto, Varo, a principios de los ochenta, y Weissberger, en los noventa, hablan sobre él con fervor e introducen la presuposición de que en el mismo resonan ecos de la tradición carnavalesca³. Domínguez, interesado por el cosmos carnavalizado en la trama, la califica como “the most complex literary text of any kind written between Fernando de Rojas’s *La tragicomedia de Calisto y Melibea* and *Lazarillo de Tormes*” (2015, xx). Sin embargo, sobre los elementos *ad hoc* que lo convierten en un texto carnavalesco se ha ahondado poco, convendrían más estudios dirigidos a develar detalladamente la lógica y las motivaciones ‘carnavalescas’ que inspiraron su composición. Hasta entonces, ha sido labor del lector explorar el alegórico viaje de Diego Fajardo e identificar, acaso, los “cómo” y los “por qué” que hacen de esta composición una obra partícipe del entorno literario que prima “el revés”, lo ridículo, la irreverencia, lo ilógico, lo popular y lo grotesco.

Para solapar tales carencias, el presente estudio revista la degradación carnavalesca en la *Carajicomedia* en cuanto a las reflexiones hechas por Mijaíl Bajtín (1895-1975) en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1990). En primer lugar, se analizan los elementos estilísticos de los textos paródicos y los que convierten a la *Carajicomedia* en un *contrafactum* mientras se presta atención a su relación con dos ediciones del *Laberinto*: la de Mena (1444) y la de Núñez (1499). Finalmente, se da pie a un análisis literario que ilustra las múltiples degradaciones que aparecen en el texto, examinando, primero, las degradaciones de los personajes masculinos, y luego, los diversos derrocamientos simbólicos y lúdicos que se suscitan en presencia de los personajes femeninos.

La degradación carnavalesca en el contexto de Bajtín

La representación que nos sobrevive en la actualidad sobre el Carnaval dista demasiado de sus orígenes. En la Edad Media —explica Bajtín— la fiesta carnavalesca era una celebración emergente desde y nutrida por las masas populares. Para Antonio Cortijo Ocaña es “época por antonomasia de tergiversación y ruptura del orden social y moral y momento de liberación de represiones de todo tipo” (2003, 135), caracterizada, principalmente por su “lógica original de las cosas ‘al revés’ y ‘contradictorias’, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la ‘rueda’)” y porque su manifestación en el ámbito cultural se consolidaba por medio de la expresión en “las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (Bajtín 1990, 10). Es un periodo —continúa Cortijo Ocaña— “de tipo dionisiaco y reelaboraciones de viejos rituales de fertilidad” (*Comedias burlescas* 2002, 73) en donde la sátira y la crítica, “lo cómico y lo trágico, lo agradable y lo repelente se hallan misteriosamente unidos” (Caro Baroja 1965, 155) en función de escape violento liberador de sus propias normas y prohibiciones. De la ruptura del orden lógico y de la turbación entre ‘el arriba’ y ‘el abajo’ florece una carcajada que es única, distinta porque

³ Sin precisar los elementos que la convierten en un texto carnavalesco, Varo reconoce que “frente al rigorismo moral intransigente del *Laberinto*, la *Carajicomedia* semeja defender la gozosa libertad del placer; en oposición al clericalismo institucionalizado de la época, la parodia critica ferozmente a ciertos eclesiásticos, entregados hipócritamente a los mismos vicios que fustigan en los púlpitos” (1981, 10).

prescinde de las formalidades estructurales de las celebraciones ‘oficiales’. Dicha risa carnavalesca, convertida en “patrimonio del pueblo”, se efectúa como una declaración más de la prosperidad, de la fortuna y la bonanza “universal, ambivalente y festiva” (Bajtín 1990, 11). Es una risa que admite una imagen del cuerpo desvinculado de los cánones tradicionales de belleza estampada en el colectivo popular. Se trata, en efecto, de la preeminencia de lo ‘real grotesco’: el cuerpo representante del principio material y corporal de la fiesta que, por medio de su papel protagónico, transfiere hacia abajo “lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (Bajtín 1990, 18).

Dentro del análisis bajtiniano, a la inversión entre lo alto y lo bajo se le conoce como ‘degradación’. Y, en términos generales, degradar es entrar en comunión directa con la parte inferior del cuerpo, un concepto que opera sobre lo casto y lo sagrado con actos disparatados con el fin de provocar la risa⁴. La degradación exagera e hipertrofia los signos habituales de la norma; lo que está ubicado arriba se invierte con lo bajo o la parte inferior del cuerpo: los órganos genitales, el vientre, el trasero:

A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrescencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. (Bajtín 1990, 23)

Lo degradado y lo grotesco se ensamblan durante el Carnaval para liberar al hombre de las restricciones basadas en ciertas “ideas convencionales” (Bajtín 1990, 41). Degradar — recalca— no implica un acto prejuicioso y negativo, y, es por ello que predomina un principio esencialmente positivo. Se debe, principalmente, por que la fase de rebajamiento es seguida por el renacimiento y el rejuvenecimiento, en otras palabras, la muerte que abre camino para la nueva vida.

El *Laberinto de Mena* (1444) y su versión editada por Núñez (1499)

Sobre el autor del *Laberinto*, sabemos que nació en 1411 en Córdoba y que obtuvo una educación en el extranjero bajo la tutela de Juan de Torquemada (c. 1562-1624). Estudió los clásicos en Florencia, en la corte pontificia, y dominó a la perfección el latín y el griego. Regresó a Castilla en 1433 para ser nombrado cronista y secretario de cartas latinas de Juan II. Compuso *Laberinto de Fortuna* en 1444 con la intención de convertirla en una obra magna de su siglo. No recurrió a la asistencia de copistas, en cambio, logró que sus manuscritos circularan ampliamente entre los miembros de la corte. El texto despertó admiración y casi ninguna crítica adversa. John Cummins lo cataloga “el poeta más célebre de su época” (1990, 11) ya que su dominio de la lírica influenció a escritores de alto renombre como Juan de Encina (1469-1529), quien imitó su métrica, y Juan de Padilla (1468-1520), el cual adoptó su latinismo. Las primeras impresiones oficiales del *Laberinto* no aparecieron hasta años después de la muerte del afamado poeta. Para el final del siglo XV, el *Laberinto* contaba con cuatro ediciones: Salamanca (1481), Zaragoza (1489) y Sevilla (1496 y 1499). No obstante, a la edición que le debemos prestar atención, por

⁴ Ver Julio Caro Baroja (1979, 30-39).

haber introducido el formato de glosas entre estrofas que luego se calcó en la *Carajicomedia*, es, como hemos adelantado, la que se publica en 1499 a cuenta de Hernán Núñez (1472-¿?).

Núñez nació en Valladolid en 1473 y, al igual que Mena, se trasladó a Italia durante su infancia para completar un programa de estudios clásicos. Sus compañeros lo bautizaron *Nonnius Pinciano* o ‘el comendador griego’ por su excepcional conocimiento de la tradición clásica. A poco tiempo de su regreso a España, llegó a sus manos una copia del *Laberinto*, la cual le causó admiración por su gran doctrina y no menor elocuencia. Sin embargo, Núñez comprendió que tanto el lenguaje como las alusiones mitológicas del ejemplar eran muy intrincadas y complejas, incluso, para los más doctos, y que, por tanto, ameritaba que se le añadiesen glosas que clarificaran muchos de sus aspectos y su trama: “llama Juan de Mena esta su obra *Laberinto*, porque es oscura y contiene muchos lugares difíciles de entender que no son obvios ni abiertos a todos” (*Las Trezientas*, 1499, fol. 5v).

La edición de Núñez, conocida popularmente como *Las Trezientas* (por el número de coplas que su contenido reúne), ganó el aval del público lector de principios del XVI. Finalmente, la ‘alta literatura’ de Mena se había hecho accesible incluso para el vulgo ahora que su más reciente editor había añadido glosas. A falta de una introducción en la obra original, se añade, además, un extenso prólogo que contextualiza su contenido con las nociones filosóficas más influyentes de su tiempo. Su comentario, “aprended o vos mortales las causas de las cosas, que es lo que somos, o para qué nacemos en este mundo y que orden es nada a nuestra vida, y cuán breve tiempo es el que vivimos”, por ejemplo, no es más que una reelaboración del afamado imperativo platónico *nosce te ipsum* (conócete a ti mismo)⁵.

De esta manera, Núñez se compromete a dirigir al lector en su versión comentada tomando el papel de Virgilio en la *Divina comedia* o el de la misma María de Vellasco con Diego Fajardo a través de los burdeles de la *Carajicomedia*.

Los rebajamientos carajicomédicos: del hipotexto al *contrafactum* y parodia del *Laberinto*

Previo al análisis de los rebajamientos y degradaciones carajicomédicas, conviene precisar lo que es el género paródico medieval y explicar las implicaciones que permiten que la *Carajicomedia* sea catalogada como un *contrafactum* auténtico. Y es que para Martha Bayless, estudiosa de las características medulares de la parodia medieval, los textos paródicos, en general, son aquellos que, al ser

[i]ntentionally humorous [...] achieve their effects by (1) imitating and distorting the distinguishing characteristics of literary genres, styles, authors or specific texts (textual parody); or (2) imitating, with or without distortion, literary genres, styles, authors or texts while in addition satirizing or focusing on nonliterary customs, events, or persons (social parody). (1996, 21)

Gérard Genette, quien también analiza la bidireccionalidad de los textos paródicos, puntualiza la relación entre la parodia y lo parodiado, los llama hipertexto (la parodia) e hipotexto (el modelo pre-existente). Robert Falck, por su parte, nos ofrece un estudio etimológico del término

⁵ Concepto filosófico cuya presencia también notamos en las reflexión que hiciese Areúsa en el noveno auto de *La Celestina*: “Así goce de mí, que es verdad, que estas, que sirven a señoras, ni gozan deleite ni conocen los dulces premios de amor, Nunca tratan con parientes, con iguales a quien pueden hablar tú por tú ... Por eso me vivo sobre mí, desde que me sé conocer ... Por eso, madre, he querido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora, que no en sus ricos palacios sojuzgada y cautiva” (Rojas 2017, 243-235).

contrafactum. El mismo, dice Falck, tiene en su raíz la preposición “contra” (contrario, oposición), “which denotes a spatial relationship” (citado por Domínguez 2015, 2), unida al sustantivo *factum* (hecho, acción, acto). El término inicialmente estuvo asociado al ámbito musical, pues era utilizado para identificar un cierto grupo de canciones que, a pesar de contar con originalidad en su lírica, copiaban melódica y armoniosamente otra pieza. No obstante, explican Domínguez y Falck, durante el siglo XIV la terminología se desprendió de la terminología polifónica para emplearse en la descripción de toda creación artística o textual que calcase e imitase una obra preexistente⁶.

En la Península Ibérica, continúa Domínguez, el *contrafactum* fue conocido con diversos nombres: “poesía de burlas”, “de mofa”, “jocosa” o “provocante a risa” (2015, 22). Su objetivo era variable, pues, podría implementarse para corregir comportamientos morales o civiles, como el *sirventés* provenzal, o para insultar descaradamente a una persona en específico como las cantigas *d’escarnho e maldizer* gallego-portuguesas (Domínguez 2015, 145), géneros —nos recuerda Cortijo Ocaña— “en que a la elevación del amor cortés y la lírica amorosa se opone la nota grosera, soez, escatológica y sexual” (2003, 135). Asimismo, sobre la tradición satírica en España y la *Carajicomedia*, el estudioso asegura que el género ya era bastante conocido al tiempo de su publicación y que no ha de extrañar que su autor, u autores, contara con un sinnúmero de modelos que hayan servido de inspiración.

Es posible percibir el nexo entre la *Carajicomedia* y las definiciones ofrecidas por Bayless, Genette, Falck y Domínguez llevada a cabo una minuciosa comparación entre este y su hipotexto: *Laberinto de Fortuna*. En ocasiones, la parodia emplea calcos que apenas alteran el verso trazado en la composición de Mena (coplas II y III por ejemplo). Y aunque los cambios presumen ser mínimos, las sustituciones vienen a trastocar la lírica con irreverencia y obscena extravagancia. Nótese cómo en los versos que se ilustran a continuación Fortuna y Calíope son reemplazadas, en contexto irrisorio, completamente burlesco, en la forma más obscena, por Carajo y Lujuria:

Tus casos falaces, Fortuna, cantamos,

Laberinto II

Tus casos falaces, Carajo, cantamos;

Carajicomedia II

Tú, Calíope, me sey favorable,

Laberinto III

Oh tú, Lujuria, me sey favorable,

Carajicomedia III

El hipertexto fractura la información y el contexto de su hipotexto por medio de alteraciones que responden al sometimiento del comportamiento ilógico e inadmisibles de sus personajes:

Como no creo que fuesen menores
que los de Africano los hechos del Cid,
ni que los feroces menos en la lid. (*Laberinto IV*)

Cierto no creo que fuesen menores
sus viejos deseos de entrar en la lid,
que fueron los hechos del famoso Cid.
(*Carajicomedia IV*)

E ya, pues, derrama de tus nuevas fuentes
en mí tu subsidio, inmortal Apolo
aspira en mi boca por que pueda solo

Ya, pues, derrama de tus caldas fuentes,
de tantos ardores, a mí solo uno,
y haz mi carajo más tieso que bolo

⁶ Algunos teóricos del XVI, como Julius Caesar Scaliger (1484-1558), limitaron su uso del término para aludir exclusivamente al vínculo entre hipertextos burlescos e hipotextos religiosos. Otros, como Alonso López Pinciano (1547-1627), entendieron el concepto de la imitación más allá de su relación unilateral con los textos religiosos y la consideraron, en términos generales, materia “que a otro contrahace, especialmente aplicando las cosas de veras y graves a las de burlas” (*Philosophia antiqua poética*, 155).

virtudes y vicios narra de potentes. (*Laberinto* V)

que pueda hacer mentirosas las gentes.
(*Carajicomedia* V)

No obstante, al hablar de la *Carajicomedia*, debemos reconocer de que nos encontramos frente a un texto con una excepcionalidad propia y por ello Domínguez, consciente de que la sátira carajicomédica sobrepasa la mera reproducción métrica y rítmica de Mena, la considera un *contrafactum* formal y legítimo del *Laberinto*.

Por medio de su sátira y evidente incorporación de varios elementos carnavalescos como la degradación, la *Carajicomedia* recrea un cosmos hipertextual, en extrema disonancia con respecto a la obra original, donde parias sociales y ramerías toman un espacio en la escena que no les corresponde ‘oficialmente’. En otras palabras, dentro del marco narrativo carajicomédico, el etéreo viaje de Mena y su eventual encuentro con Fortuna se carnavaliza e invierte, se altera en su totalidad, para recrear una atmósfera prostibularia colmada de alcahuetas siniestras y de falos caídos. Sin embargo, un gran número de estudiosos se han preguntado a cuál de las distintas versiones impresas del *Laberinto* verdaderamente se parodia en la *Carajicomedia*. El consenso general apuesta a la edición publicada en 1499 a manos de Hernán Núñez y no la original de Mena compuesta en 1444.

El caso del hipertexto y las degradaciones carajicomédicas

Antes de que los primeros versos narren la angustia de Diego Fajardo y se cuente cómo Lujuria intervino para remediar su impotencia, la *Carajicomedia* contextualiza su naturaleza burlesca y satírica en dos fragmentos colmados de rebajamientos y degradaciones que imitan el prólogo añadido por Núñez en su versión del *Laberinto*. El primero de ellos, un *nomen auctoris*, es una rúbrica escrita en prosa que describe las motivaciones que impulsan la trama mientras se revela la identidad de su presunto autor, el Reverendo Padre Fray Bugeo Montesino: “Así, muy magnífico señor, como cualquiera obra para ser más durable requiere tener muy firme cimiento, así esta, para mejor ser entendida, conviene en esta primera copla hacer perfecta declaración, pues es paso primero y comienzo dónde toda se funda” (*Carajicomedia* I). Con intenciones de esclarecer los entornos en el que poema fue encontrado, este *nomen auctoris* continúa:

Síguese una especulativa obra intitulada *Carajicomedia*, compuesta por el Reverendo Padre Fray Bugeo Montesino, imitando el alto estilo de las “Trescientas” del famosísimo poeta Juan de Mena. Dirigida al muy antiguo carajo del noble caballero Diego Fajardo, que en nuestros tiempo en gran lujuria floreció en la ciudad de Guadalajara, por cuyo fin sus lastimados cojones fueron llevados y trasladados en la Romana ciudad, cuya vida y martirio la presente obra recuenta (I).

Como señala Varo, ya desde el titular la parodia “desfigura” los títulos de obras tales como el de la *Divina Comedia* o la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* al añadir la palabra “carajo” como prefijo (1981, 147). La mención del miembro masculino matiza con obscenidad el crédito de la gran literatura dantesca y de otras con alto grado de apreciación por el público de la Modernidad temprana, tal cual es el caso del texto de Rojas. En términos carnavalescos, el enfoque en la zona genital del protagonista en el título rebaja a la *Comedia* y la *Tragicomedia* al plano deshonesto y grotesco. Así también lo interpreta Domínguez, quien piensa que “*Carajicomedia* undermines the epic tone of its model by dedicating the poem to the part of Diego Fajardo that is most laughable—his phallus” (2015, 33). Nos encontramos, pues, ante un acto de degradación que por

medio del protagonismo cedido al falo inservible asocia tropos como el amor celestial de Dante y el romance entre los nobles celestinescos con la ‘literatura menor’.

A esta sección del poema le acompaña una carta preliminar que pone de relieve la figura del Reverendo Padre Fray Bugeo Montesino al asociarlo directamente con la composición de una obra vulgar y obscena en exceso en donde solo la experiencia de primera mano justifica la minuciosa puntualización y evidente realismo detrás de la descripción de los ambientes prostibularios. La parodia distorsiona y degrada la identidad de fray Ambrosio Montesino, fraile franciscano, y “autor de poemas religiosos y orador predilecto de la reina Isabel de Castilla” (Varo 1981, 147). En cuanto a las figuras religiosas en el Carnaval, era frecuente que en estas celebraciones se burlaran de los ritos religiosos y sus actores. Entre algunos de los ejemplos ofrecidos, Bajtín describe cómo en las ‘fiestas de locos’, por medio de la degradación, “los diferentes íconos y símbolos religiosos [eran] transferidos al plano material y corporal: tragaldabas y borrachines aparecían sobre el altar, se hacían gestos obscenos, especies de *strip-tease*, etc.” (1990, 61). La crítica literaria entorno a la *Carajicomedia* aún se pregunta, sin éxito, si fue posiblemente un eclesiástico el responsable de componer esta parodia⁷.

Personajes degradados: Diego Fajardo

Nadie, afirma Domínguez, había asociado la figura del impotente caballero Diego Fajardo con una figura histórica en particular hasta que en 1975 Alfonso Canales compartió sus impresiones con el mundo académico hispanico, el cual recién comenzaba a dialogar sobre la *Carajicomedia* (2015, 150). Las primeras especulaciones en torno al paradero del Diego Fajardo-histórico llegan a través de un documento legal en el cual se menciona quien posiblemente haya sido su padre: Alonso Fajardo, a quien en 1486, en recompensa por sus hazañas militares, los Reyes Católicos premiaron con el privilegio de establecer mancebías en Málaga.

En el documento encontrado por Canales se detalla el traspaso de unos burdeles de la ciudad de Málaga de Alonso Fajardo a manos de Diego Fajardo, su hijo, quien, al igual que su padre, ganó méritos y altos honores tras servir como capitán dentro de las tropas cristianas. Posteriormente, tras la muerte de Diego Fajardo, las propiedades a nombre de la familia pasaron a manos de Luis Fajardo, su hijo. Este, heredero de la casa de mancebía localizada en la calle Siete Revueltas, decide cederle los derechos a su madre, doña Leonor de Mendoza, quien eventualmente la convierte en un beaterio de arrepentidas (Domínguez 2015, 152-53). La representación mostrada en la parodia se trata —afirma Varo— de una “mitologización fabulosa” de un personaje histórico estrechamente vinculado con la administración prostibular (1981, 147). No se descarta que, por tratarse de una familia de nobles que se relacionó estrechamente con prostitutas, alcahuetas, proxenetas y otros ‘parias’, sobre las figuras de don Alonso y Diego Fajardo-históricos hayan corrido chismes y anécdotas que, sacadas de contexto, hayan dado forma al personaje que se ilustra en el poema que se añadió en 1519 en el *Cancionero General*.

En la presentación del Diego Fajardo personaje-literario se nos explica que este fue, en juventud, un caballero de la ciudad de Guadalajara. No obstante, a pesar de conservar el “noble

⁷ Algunos, como Varo, piensan que “aun cuando la *Carajicomedia* rebosa citas latinas bíblicas y litúrgicas y parodia el lenguaje de la literatura pía y ascética, esto no presupone necesariamente una condición eclesiástica del autor” (1981, 147). Su argumento está basado, por un lado, en la inexactitud y en los errores sintácticos de las mismas para sugerir que el poema pudo haber sido la obra de un seglar. Conjetura, por otro lado, que, dadas las circunstancias de su publicación, el verdadero autor fuese el mismo Hernán del Castillo o alguien muy cercano a su círculo. Otros, como Álvaro Alonso, afirma que la obra es el producto de la intervención de varios autores mientras Domínguez no descarta que se trate del mismo Núñez.

linaje” de su familia, despunta haber mostrado “cruelas señales” en su nacimiento, es decir, nació con “la lengua sacada y regañado y arrecho”⁸. Se interpretan estas “cruelas señales” como una expresión paródica que arremete en contra de los relatos de los héroes y los santos, cuyas historias anticipaban por medios de ‘señales’ sus gloriosos destinos. Tales ‘señales’, tan ordinarias y corrientes, acostumbran ser, en la literatura canónica, vituperio en contra de quienes precipitan su vida al mal vivir. No obstante, tratándose de un texto que prima la perspectiva carnavalesca sobre cualquier manifestación cultural ‘oficial’, el contexto se distorsiona para que estas sean celebradas. Y es que con las “cruelas señales” no solo se parodia el noble linaje de los Fajardo, sino también a la clase noble en general y la congregación de mártires y santos que rebosan la literatura clerical de la época. En el caso particular de la *Carajicomedia* estas “cruelas señales” no aluden a un ilustre desenlace del personaje principal, sino que más bien, ahogándolo en la putanería, auguran una vida de excesos, saturada e infecta de obscenidades y en estrecha relación con la indecencia.

Así pues, las coplas iniciales del poema destapan una ironía que encuentra su génesis en la impotencia que tanto aflige al personaje:

Y allí estando, a cuántos le venían a ver contaba las lujuriosas hazañas que en su vida había cometido. Y como ya él conociese ser en los postreros días de su vida, un día hizo convocar muchos coños, y predicóles gran rato, incitando los cojones muy largos y el pendejo muy blanco. Movidos de risa, dieron ante él crudas risadas, despreciando sus amonestaciones. (*Carajicomedia I*)

Tendido en cama, el Fajardo moribundo relata sus experiencias sexuales ante una multitud que, al escucharlo, no consigue prestarle atención y estalla en risas. La decadencia de sus partes íntimas y el exacerbado anhelo por copular resulta incongruente para quienes lo escuchan. En un giro que solo encuentra explicación en el desordenado e ilógico cosmos carnavalesco, la escena prepara a los lectores de cara a las múltiples ambivalencias, degradaciones y coronaciones absurdas que, de ahora en adelante, dominarán la discordante imagen del anciano sexualmente excitado.

La degradación devenida por el miembro de Diego Fajardo

Son varias las degradaciones que acontecen en torno “al muy impotente carajo profundo de Diego Fajardo”. La gravedad de su rebajamiento se extiende tanto a miembros de la iconografía bíblica (Adán), como a figuras ilustres del imaginario nacional (el Cid) e incluso a reyes (Juan II). Como bien señala Carlos Mata Induráin en su estudio sobre la ruptura del decoro, vienen a ser personajes que ponen al revés el orden aceptado por el sistema: “caballeros cobardes, reyes grotescos que bailan, gritan [y] cantan en escena” (1998, 12). Desde sus albores, el poema representa la mofa hacia el agonizante pene del protagonista la cual nos llega desde dos perspectivas distintas: el miembro impotente vs. el anciano arrecho. Antes de que Lujuria y María de Vellasco aparezcan para auxiliar al protagonista, por ejemplo, la parodia gira en torno a su impotencia y ancianidad⁹. La burla emerge desde la imagen del hombre incapaz de

⁸ Por el significado de la palabra para el momento en que se publica el texto, significado escaso y casi en desuso que aún se conserva en regiones del Perú para referenciar algo que está en estado tieso y erguido, se entiende que el niño Fajardo nació sexualmente excitado.

⁹ Una excepción se presenta en la trigésima copla. Acontecida la aparición de María de Vellasco y alcanzada la erección, justo antes de adentrarse al burdel, Fajardo se percató de cómo su pene torna a un estado de flacidez; lo

cumplir sus funciones procreativas, del sufrimiento desconsolado que le provoca el no poder copular, de la aceptación de su ineficiencia sexual y su defectuosa virilidad. La ‘muerte del fallo’, que es proporcional a la ‘muerte social’ del protagonista, es objeto de risa tanto para la muchedumbre que lo acompaña como para los lectores:

[...] pues que le vemos más flojo que espuma;
de más de esto, tiene tan blanca la pluma. (II)

[...] que estoy tan perdido, irrecuperable,
que ya no se espera de mí más simiente;
soy aborrecido de toda la gente
que no hay en el mundo coño que me hable (III)

[...] si ya por el suelo nos es destruida,
¿cuanto más presto carajo cansado? (VI)

Como carajo que va en el poniente,
si halla algún coño que no sufre punta,
se dobla, se vuelve, porque barrunta
su fuerza allí no ser suficiente. (XI)

Estando yo así, con mucho deseo
de verme en sazón de darles holgura,
sentí mi carajo hacerse blandura
delante los coños. ¡Qué triste me veo! (XVIII)

Restituida su potencia, la parodia modifica su tendencia para burlarse de la disparatada y absurda figura del anciano sexualmente excitado. La dislocación del elemento risible tiene su origen en la iconografía insensata del vejstorio que procura dar vida:

“Ya, pues, derrama de tus caldas fuentes,
de tantos ardores, a mí solo uno,
y haz mi carajo más tieso que bolo,
que pueda hacer mentirosas las gentes.
A esto que pido mostraros presentes
dos mil putas viejas, pasadas, que lloro
con armonía del dulce tesoro
con que gozábades los inocentes” (V)

sombra la gran cantidad de mujeres sexualmente hambrientas: “se afloja y encoge, sin nada decirme, / como en el fuego la blanda agujeta” (*Carajicomedia* XXX).

“Dame remedio, pues tú solo una
eres a quien pedirle me atrevo,
pues resucitas y haces de nuevo
lo muerto, lo viejo, sin duda ninguna.
¡Pon mi potencia en cuerno de luna!,
¡Las venas del miembro extiendan, engorden!,
¡Vayan mis hechos en tanta desorden,
que no deje casa que no tenga cuna!” (VII)

No bien formadas mis voces serían
cuando muy brava sentí mi pijona
y luego me lleva la vieja matrona
a mil trincaderos que putas tenían; (XIII)

Luego del todo fue restituida
mi antigua potencia, que perdida era,
y por la venida de tal compañera
se cobró mi pija que estaba perdida. (XXI)

Desde que sentida su desproporción
de forma diabólica no ser discrepante,
el miedo puesto, le digo adelante
con lengua turbada tal breve oración
“¡Oh más que infernal disforme visión!” (XXII)

Evidentemente, hay una correlación inmediata entre la risa carnavalesca y la imagen del sujeto envejecido; Bajtín la menciona en su desarrollo del cuerpo grotesco cuando habla sobre el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal junto con la vejez, la disgregación y el desplazamiento corporal, “imágenes que se oponen a la percepción clásica del cuerpo humano perfecto y en plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo” (1990, 22). Se trata, ante todo, del principio carnavalesco de la ambivalencia, una imagen disparatada e incoherente del viejo excitado que exhibe con orgullo lo que debería de estar muerto —su pene erecto.

En cuanto a la perspectiva ambivalente de la fémica, en la *Carajicomedia* también se destacan las figuras de las ancianas embarazadas, cuya unión no hace otra cosa que subrayar el elemento grotesco y acentuar la sutil ambivalencia entre la vida y la muerte. Se trata de lo contradictorio en su máxima expresión: la muerte que queda encinta, que concibe y que da paso a lo nuevo. Se aprecia, por ejemplo, en el personaje de María de Vellasco y en la descripción de su nauseabunda imagen:

Luego resurgen muy malas hedores,
y viene una vieja muy seca y enjuta.
en darme remedio muy sabia y astuta,
que luego potencia me muestra favores.
Ha más de cien años y finge dolores
diciendo que pare, no siendo tal cosa.

Ante su gesto es loco quien osa
otras maldades nombrar por peores. (XX)

Recordemos que lo grotesco ni se separa ni aísla del resto del mundo, sino que busca adentrarse en él por medio de sus orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias (Bajtín 1990, 23). Los cuerpos grotescos de Diego Fajardo y María de Vellasco —ambos envejecidos, impotente uno e infecunda la otra— revelan su esencial ‘principio de crecimiento’ y traspasan sus propios límites cuando pretenden abrirse al mundo exterior tanto para penetrarlo o ser penetrados.

Es una tendencia muy propia, fundamental afirma Bajtín, que el Carnaval exhiba lo grotesco por medio de los cuerpos fusionados, “uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo” (1990, 23). Así se percibe la dualidad de Fajardo, por un lado, uno cuerpo moribundo e impotente, por el otro, viril y deseoso por saborear, aunque sea por última vez, el placer sexual. Sucede lo mismo con María de Vellasco, el cuerpo putrefacto unido a un supuesto feto, la vida nueva que aparentemente se forma en su vientre:

La individualidad está en proceso de disolución; agonizante, pero aún incompleta; es un cuerpo simultáneamente en el umbral de la tumba y de la cuna, no es un cuerpo único, ni tampoco son dos; dos pulsos laten dentro de él: uno de ellos, el de la madre, está a punto de detenerse. (Bajtín 1990, 23)

De igual modo, la alegoría del pene disfuncional, caído e inservible se extiende fuera de los límites que circundan la figura de Diego Fajardo. Por medio del “impotente carajo” se ridiculizan, como hemos adelantado, otras figuras de alta estima para la sociedad estamental y la ‘cultura oficial’.

“Al muy prepotente” don Juan II

De acuerdo con la lógica que rige la ‘cultura oficial’, la autoridad ‘oficial’ certificaba su asociación con el poder a través de ceremonias cargadas de estatutos y normas que, en esencia, preservaban la jerarquía social (Bajtín 1990, 72). En la *Carajicomedia*, culminados el *nomen autoris* y la epístola burlesca, la primera degradación manifestada corresponde al monarca Juan II (1405-1454), quien afianza su rebajamiento con la sustitución de su nombre por el de “carajo profundo” del protagonista:

Al muy prepotente don Juan el segundo,
aquel con quien júpiter tuvo tal celo
que tanta de parte le hizo del mundo
cuanta a sí mismo se hizo del cielo;
al gran rey de España, al Cesar novelo,
al que con Fortuna es bien fortunado,
aquel en quien caben virtud y reinado;
a él, la rodilla hincada por suelo. (L I)

¡Al muy impotente carajo profundo
de Diego Fajardo, de todos abuelos,
que tanta de parte se ha dado del mundo,
que ha cuarenta años que no mira al cielo!
¡Aquel que con coños tuvo tal celo,
cuántos ellos de él tiene ahora desagrado!
¡Aquel que está siempre cabeza abajo,
que nunca levanta su ojo del suelo! (C I)

Mena, corroboran los historiadores, estuvo muy empeñado en adentrarse en los círculos más privilegiados y cercanos al rey. En su poema, llama a Juan II el “muy prepotente [...] aquel en quien caben virtud y reinado” con intenciones de garantizar su ingreso en la Corte castellana.

Mena construye a un Juan II literario ‘virtuoso’ con el afán de implantar en el imaginario nacional “ejemplos perfectos de las virtudes que [le] faltan” al personaje histórico (Gummins 1990, 29). La imagen literaria presentada en *Laberinto* del monarca ya carecía de verosimilitud. Mena alaba la gestión política de un soberano ineficiente que se nutrió excesivamente de la intervención administrativa del Condestable Álvaro de Luna, pues, el reinado de Juan II ha quedado plasmado en las páginas de la historia como un periodo tumultuoso, al cual no le faltaron disturbios políticos, múltiples guerras civiles entre los reinos cristianos al tiempo en que se redujo la ofensiva en contra de los musulmanes.

No obstante, cuando al “rey virtuoso” es comparado con el atributo dado a Fajardo en la parodia, encontramos que, entre las diversas definiciones para la palabra “furioso” ofrecidas por el *Diccionario de la lengua española*, se destacan cuatro cuya relación directa con el vocabulario sexual es explícita: 1. Poseído de furia (poseer al amante); 2. Loco, que debe ser atado o sujetado (estar locamente enamorado)¹⁰; 3. Violento, terrible; que actúa con ímpetu y fuerza y se deja llevar por la ira (en el acto sexual, que ejerce fuerza para dominar); 4. Muy grande y excesivo (concerniente al tamaño del pene; macrofalosomía, condición genética de algunos hombres que poseen un miembro de grandes dimensiones).

El atributo dado al protagonista en la *Carajicomedia* dota de erotismo y deseo carnal lo que antes —al menos dentro de la ficción literaria de Mena— representaba honor, integridad y eficacia política. En la parodia, Juan II es sustituido y sus cualidades ‘oficiales’ son suprimidas hasta el grado más mezquino y soez. No obstante, no es el único en padecer tales transgresiones.

Mujeres degradadas

Hasta el momento, ha sido conveniente el análisis de las degradaciones carajicomédicas en los personajes masculinos. El mismo nos ha permitido solapar algunas de las fisuras que fueron desatendidas durante los primeros estudios críticos, los cuales, si bien reconocieron cierta esencia carnavalesca en la historia del impotente caballero, omitieron señalar cómo, cuándo, dónde y bajo qué circunstancias se suscitaban los derrocamientos, las caídas (metafóricas y reales) o la primacía del cuerpo grotesco. Compete, por la naturaleza que conforma el presente estudio, prestar atención a las múltiples degradaciones femeninas.

Suman un total de sesenta y cinco el número de rameras las que aparecen según Fajardo avanza en su alegórico viaje. Las principales, La Zamorana y María de Vellasco, se introducen en la trama para auxiliar la impotencia del anciano mientras el resto sirve como recurso narrativo que da pie a los recuerdos del protagonista. Las meretrices de la *Carajicomedia*, proyectan una reproducción puntual del contexto prostibular de su época. Ilustran una multifacética gama de espacios, dentro y fuera del extrarradio urbano, designados para la prostitución (ventas, residencias privadas, calles principales y recovecos metropolitanos)¹¹. Entre las más distinguidas aparecen: María de Vellasco (antes prostituta, ahora alcahueta); Isabel de Ayala (alcahueta); Francisca de Laguna (cortesana); La Napolitana y Rosales (rameras cortesanas, lo mismo que ‘cortesana puta’ o cortesanas del más bajo rango); Beatriz (ramera ‘académica’ o que tiende tendencia a preferir a los estudiantes como clientes); Vejarana “la hija” (manceba); etc. Se hace referencia, además, a la forma en que algunas responden a apodos locativos: La Napolitana,

¹⁰ Aparecen otras referencias a la locura en la vigésimo quinta copla Fajardo le suplica a María de Vellasco que sea su guía en su alegórica travesía por los burdeles ya que “[...] donde hay tantas putas, ninguna obedece / carajo ninguno que no sea muy loco” se atrevería a enfrentarlas solo.

¹¹ Ver los estudios de José Deleito y Piñuela (1987), Carmen Hsu (2002) y Emily Kuffner (2019), Gabriel de Maqueda (2000), Ángel Luis Molina (1998), Isabel Ramos Vásquez (2005) y Lydia Otis Leah (1987).

María de Burgos, Franciana, La Portuguesa, Leonor la Aragonesa, etc., mientras otras, llamativamente, llevan el nombre de Isabel: Isabel la Guerrera, Isabel de Torres, Isabel de León, Isabel de Herrera, Isabel la Roja, Isabel de Ayala, Isabel la Muerteta e Isabel Camarena.

La presencia de estas mujeres ha llamado la atención de los críticos puesto que su relevancia con el texto admite diversas interpretaciones. Domínguez, por ejemplo, está convencido de que el poema expone una preocupación devenida por el efecto, pernicioso y castrante, que tienen las mujeres sobre los hombres (2015, 89), mientras Varo observa una intención contestataria contenida en tres apartados: 1. defensa libertaria del placer sexual; 2. repudio de una moral institucionalizada desprestigiada; y 3. inconformismo político (1981, 10). Nuestro estudio, en cambio, comprende el papel del sujeto femenino en la *Carajicomedia* como una aproximación distinta que valoriza la manifestación más popular sobre lo que Bajtín identifica como la ‘tradicón gala’. Por un lado, nos apartamos de las concepciones que acusan a la mujer de ser un ente perjudicial para el hombre, porque esto es propio del pensamiento dentro de la ‘cultura oficial’, y consideramos la segunda propuesta, la de Varo, por asociarse con mayor naturalidad con Bajtín y su estudio sobre Rabelais.

Entre sus observaciones, Bajtín afirma que dentro de la ‘tradicón gala’ cohabitan dos manifestaciones distintas: una de naturaleza misógina (la señalada por Domínguez) y la otra popular y regeneradora. De la derivación popular, surge la noción de que, durante el Carnaval, los actos y la relación entre los sexos no es “de ningún modo hostil a la mujer y no postula sobre ella ningún juicio desfavorable” (Bajtín 1990, 193). Bajo este umbral, el ente femenino carnavalesco, se trate de una mujer o un hombre travestido, pues recordemos que las transgresiones en cuanto al sexo y el género también eran permitidas, se relaciona directamente con lo bajo-material y lo corporal de manera positiva y festiva. Es un sujeto femenino plenamente distinto al que es representado en la ‘alta literatura’ y promulgado en las celebraciones ‘oficiales’ porque se opone a la “mojigatería [masculina], a la vejez estéril, al heroísmo de fachada [y] al idealismo abstracto” (Bajtín 1990, 194). Dicho de otro modo, la teoría popular le concede al sujeto femenino un protagonismo y una relevancia, otro modo de actuación, que habitualmente le son renegados en la tradición ‘oficial’.

Varo, a finales de los setenta, ya había tratado con algunas degradaciones carnalescas dentro del texto, sin embargo, faltaban unos años para que Bajtín publicara *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Aun así, en su análisis planteó la idea de cómo la *Carajicomedia* transmitía “un repudio a la moral prevaleciente en su época” y cómo acometía “contra el ordenamiento social y político” (1981, 73). Reconoció que el poema atacaba los poderes políticos de su tiempo, e incluso, llegó a considerar la representación de la reina Isabel de Castilla en el texto como una “forma contrahecha, un desdoblamiento de la reina misma, su *alter ego* caricaturizado” (1981, 76), mas no explicó bajo qué mecanismos.

Fortuna transformada en una puta vieja natural de Zamora

Una de las degradaciones femeninas más destacadas en la *Carajicomedia* sucede una vez la deidad invocada responde la plegaria del personaje masculino. En el *Laberinto*, es Fortuna quien acude en respuesta del Mena poético: “Pues dame licencia, mudable Fortuna, / por tal que blasme de ti como debo. / Lo que a los labios no debe ser nuevo / Ignoto a persona podrá ser alguna [...]” (VII). En la *Carajicomedia*, es Lujuria quien, pretendiendo ser una prostituta anciana, se le presenta al protagonista. La glosa que preside a la copla en cuestión nos ofrece los detalles sobre quién es esta mujer, La Zamorana:

Quién esta puta vieja sea dicen muchos pregoneros ser natural de Zamora, en donde, en pago de sus dos oficios, públicamente fue azotada y encorazada. Y vínose a la villa de Valladolid, donde se llama La Zamorana. Aquí puso tienda de sus obras, y la mantiene mucho a su provecho y costa de los que con ella tratan [...]. (*Carajicomedia* VII)

Para propósitos de este estudio, es imprescindible ahondar en esta degradación, pues, la alegoría sobre ‘la rueda de la fortuna’ es pieza fundamental para la cultura popular, las celebraciones carnavalescas y la teoría bajtiniana en general. En la mitología romana, Fortuna era la diosa asociada con la suerte, en un principio tanto buena como mala; luego, con el pasar del tiempo, adquirió otros referentes relacionados con lo fasto, la fertilidad y la abundancia.

En cuanto a la Fortuna y el Carnaval, Bajtín distingue la ‘cultura oficial’ de la ‘cultura popular’ señalado cómo en la primera los individuos están separados por las “barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar” (1990, 9) mientras que, en el Carnaval, lo primordial es la lógica del ‘revés’, lo contradictorio y, sobre todo, ‘la rueda’:

Su expresión más elemental —por así decirlo, el fenómeno primero de lo cómico popular— es un movimiento de rueda, es decir una permutación permanente de lo alto y lo bajo del cuerpo y viceversa (o su equivalente, la permutación de la tierra y el cielo). Lo encontramos en muchos otros movimientos elementales del payaso: el trasero se esfuerza obstinadamente en ocupar el lugar de la cabeza, y la cabeza el del trasero. La otra expresión, también de principio, es el rol enorme del revés, del contrario, del delante-detrás, en los movimientos y acciones del cuerpo cómico. (1990, 289)

Conceptos tales como la ambivalencia y la superposición entre los personajes carnavalescos solo pueden ser comprendidos por medio de la rueda; su constante giro es el responsable de transgredir los límites que han sido dibujados por la jerarquía, de difuminar las líneas que separan a los hombres por su condición y fortuna.

En el *Laberinto*, antes de que la diosa Belona recoja en su carruaje a Mena y juntos lleguen hasta donde se encuentra la Providencia para entrar luego a la residencia de Fortuna, el protagonista reflexiona sobre las propiedades de esta última. Cuestiona su modo de obrar, cuya inconsistencia y ligereza le intriga: “¿Pues cómo, Fortuna, regir todas las cosas / con ley absoluta si orden te place?” (IX) y la acusa de ser “siempre dañosa” y de jugar con las emociones de los mortales, “alegres ahora y ahora enojosas”. Le pide, además, que le muestre la casa “donde anda [su] rueda” y lucubra:

Mas bien atacada tu varia mudanza,
por ley te gobiernas, aunque discrepante,
que tu firmeza es no ser constante,
tu temperamento es destemplanza,
tu más cierta orden es desordenanza,
es tu regla ser muy enorme,
tu conformidad es no ser conforme,
tú desesperas a toda esperanza. (*Laberinto* X)

Mena también incluye el concepto de la rueda en la forma en la que está construida su obra. Gran parte de la trama gira en torno a lo que el personaje principal observa una vez llega a la residencia de Fortuna: tres enormes ruedas, dos inmóviles y una en rotación, representaciones, respectivamente, del Futuro, del Pasado y del Presente:

Volviendo los ojos a donde me andaba,
vi más dentro muy grandes tres ruedas:
las dos eran firmes, inmotas y quedas,
mas la del medio voltar no cesaba [...] (*Laberinto LVI*)

Cada una de estas ruedas se divide en siete círculos, responden a un planeta en particular: la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno. Tras su paso, Mena nombra a personajes históricos del contexto histórico-literario español mientras reflexiona sobre las virtudes y los vicios relacionados con cada uno de los dioses asociados con cada astro: Diana (castidad), Mercurio (avaricia), Venus (el “amor bueno” o los adúlteros), Febo o Apolo (el buen saber o la prudencia), Marte (la guerra justa), Júpiter (justicia) y Saturno (paciencia).

La degradación carajicomédica, en efecto, está relacionada con la transformación de la diosa Fortuna en La Zamorana, una “puta vieja” extremadamente grotesca. De la misma forma que la voz poética de Mena reconoce la autoridad que tiene Fortuna sobre él y el resto de la humanidad, Fajardo admite el poder que tiene esta “puta vieja” en la empresa de devolverle la virilidad:

“Dame remedio, pues tú solo una
eres a quien pedirle me atrevo,
pues resucitas y haces de nuevo
lo muerto, lo viejo, sin duda ninguna [...] (VII)

“Pues como tú, vieja, regir tales cosas
con grandes maneras y orden te place,
¡pon en mi miembro algo que alce
las venas vejizas, que están deseosas
de ver sus narices sañudas, mocosas,
y haz que se queden así tan eternas,
que a todas las cricas, futuras, modernas,
espanten y pongan amenazas furiosas!” (IX)

“[...] Por esto me cumple seguir tu ordenanza,
pues eres nacida por darme esperanza
con antiguos coños, de ambos a dos [...]” (X)

El poema, evidentemente, no desaprovecha la oportunidad para acentuar la parte inferior del cuerpo de La Zamorana con referencias explícitas hacia su trasero mientras, paralelamente, se mantiene el énfasis en los “cojones” del protagonista:

“¡La regla de culo ejemplo te sea!
¡Mira!, conoce su grande deporte,

cuando cojones le son contrahorte,
o arrecho carajo quizás devanea
bajando el encuentro de donde sea!
Que este tal caso, en muy breve suma,
pone a deshora al coño en gran ruma,
pensando quién ley itálica crea.” (VII)

La exclamación inicial del primer verso de la *Carajicomedia* “¡La regla del culo te sea!” sustituye radicalmente su igual en la obra de Mena: “La orden del cielo ejemplo te sea”. Como hemos señalado anteriormente, este tipo de alteraciones transfieren la atención desde lo alto, ‘el cielo’, hacía el suelo, ‘el culo’. El verso conduce al lector desde lo sacro hasta lo escatológico, desde lo alto hasta lo bajo y desde lo casto hasta lo erógeno. Se trata de una conexión directa con el aspecto corporal de la vida: el trasero. Ya en el verso final, la copla adquiere un tono aún más obsceno, inmoral según las creencias y las conductas sexuales ‘apropiadas’ de la época e incluye el *pecado nefando*: “pensando quién ley itálica crea”¹².

Isabel de Castilla, “la prima de todas las putas del universo”

Al observar con detenimiento el grupo de prostitutas que portan el nombre de Isabel (ocho en total), Varo asegura que la parodia sitúa, obscena y difamatoriamente, a la reina en el lugar más bajo de la sociedad (1981, 74). Su argumento atiende la comparación como un “desvergonzado atrevimiento”, el cual “no tiene la más remota justificación histórica, pues, al contrario, la reina castellana fue modelo como mujer y como esposa” (1981, 74). El estudioso incluso se cuestiona cuán lejos llega el atrevimiento de la *Carajicomedia*, y, a modo de respuesta, concluye que la parodia está sugestionada a “una fuerte animadversión contra la persona, la política y la obra” de la reina.

Desde nuestro punto de vista, se trata de algo más extraordinario y no de una simple diatriba de carácter personal por parte del autor hacia la monarca. Más bien, estamos ante una obra que es producto de un contexto particular; un texto compuesto en un periodo en donde la tradición popular y la esencia del Carnaval aún permanecían vigentes y arraigadas tanto en la mentalidad como en la experiencia personal de los lectores. Las razones tras el “atrevimiento” señalado por Varo cobran mayor sentido cuando consideramos al poema una composición esbozada plenamente dentro de lo absurdo, estructurada según los principios medulares que conforman la atmósfera festiva y en diálogo con la lógica carnavalesca.

Dentro de la *Carajicomedia*, varias de las asociaciones carnavalescas hacia la reina Isabel de Castilla giran en torno a la hipersexualización de un sujeto socialmente reconocido y ensalzado por su castidad y rectitud moral. Los grandes pensadores del siglo XV proclamaron maravillas sobre su excepcionalidad y admiraron sus virtudes políticas. Domínguez hace un excelente trabajo al recopilar ejemplos del material literario publicado en torno a la imagen de la

¹² Era un pensamiento habitual en la época decir que en Italia se practicaba con mayor frecuencia la sodomía que otras partes de Europa. Algunos estudiosos han teorizado sobre el asunto, el cual llegó a ser un problema muy grave, y piensan que las razones para que tal práctica haya florecido con éxito entre los jóvenes italianos se debe a que, culturalmente, era normal que los varones nobles y burgueses contrajeran matrimonio después de los treintaicinco años. Con tal de proteger el patrimonio y las riquezas familiares, los hombres adultos se inclinaban por el sexo anal ya sea con féminas o entre varones (Rocke 1998, 19-36). Para más información sobre las prácticas asociadas a la sodomía en la Edad Media y la Modernidad temprana consultar los estudios de John Boswell (*Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*), Michael Rocke (*Forbidden Friendships*) y el volumen de ensayos críticos editados por Josiah Blackmore y Gregory S. Hutcheson (*Queer Iberia, Sexualities, Cultures, and Crossing*).

reina tras su ascenso al trono. Menciona, por ejemplo, a Fray Iñigo de Mendoza, quien le agradece a Dios por haberle dado a Castilla tan “alta reina esclarecida”, mientras Diego de San Pedro la llama “gloria para la tierra”, “luz de nuestras tinieblas”, “yugo para los fuertes” y “freno del desigual” (Domínguez 2015, 97). Y a estos les acompañan otros nombres como Diego de Valera, Juan de Encima, Fernando del Pulgar y Andrés Bernáldez.

La *Carajicomedia* se nutre de estas alabanzas y enaltecimientos para derrocar y construir a un personaje grotesco y extravagante, capaz de suscitar la risa de los lectores por medio de actos disparatados y ridículos. Los ejemplos más contundentes los encontramos al inicio del catálogo de prostitutas que tanto caracteriza al poema. Titulado “Descripción de las putas terrestres y casi invisibles, públicas, carnales y otras espirituales y temporales *ab utroque*”, el inventario comienza mencionando dos prostitutas muy particulares: Francisca de Laguna, también conocida como Rabo de Acero, y La Napolitana:

De allí se ve al esférico centro
de Rabo de acero, con todo su austral,
la Napolitana, con su aquilonal,
y cuantos sus coños encierra de dentro. (XXXIV)

La glosa que acompaña la copla añade información sobre la segunda prostituta, cuyos detalles nos son de interés:

La Napolitana fue ramera cortesana, muy nombrada persona, y muy gruesa. Su “aquilonal” se extiende por la rabadilla, que tenía muy hundida y tan grande como un gran canal de agua. Ahora en día se muestra su persona casada con un mozo de espuelas de la reina doña Isabel. A esta mujer conocí yo muy bien. Autora de esto toda la corte española. Esta es una de las nueve de la fama. (*Carajicomedia* XXXIV)

Las pruebas textuales sobre si La Napolitana pudiera ser una referencia directa a Isabel de Castilla provienen desde dos flancos. El primero, se relaciona con el reconocimiento real que obtiene la reina al contraer matrimonio con Fernando de Aragón cuyo título se extendía a los territorios de Nápoles, Sicilia y Cerdeña mientras el segundo guarda relación con el “mozo de espuelas” mencionado en la glosa. Esta última referencia, según Varo, se trata de una evidente alusión a la forma en la que Fernando de Aragón entró a Castilla en 1470 para contraer nupcias con la reina: “[...] entró secretamente [...] disfrazado de mozo de mulas, para consumir matrimonio en Valladolid con la infanta doña Isabel” (1981, 76).

De ser cierta su interpretación, nos encontramos frente a una degradación carnavalesca que destrona a la reina de su impoluto pedestal. La caída es, en tanto, abrupta y de las más dramáticas posibles ya que por debajo de las prostitutas no hay nada más. Nos conviene recordar cómo para Fray Gabriel de Maqueda y Fray Luis de León, estas eran las heces de la sociedad. Volvemos a ver, además, cómo el poema mantiene el énfasis en la zona inferior de los cuerpos de sus personajes. En el caso particular de La Napolitana, la atención recae en la rabadilla, zona de la parte baja de la espalda que se conecta con el hueso del coxis y el trasero. Los signos asociados con la reina de Castilla como cabeza del Estado, autoridad política y promotora de la fe cristiana, caen estrepitosamente para aludir a una “ramera cortesana” de figura gruesa y con una rabadilla “muy hundida y tan grande como un gran canal de agua”.

La degradada imagen de la reina continúa con más meretrices llamadas Isabel, igualmente grotescas que las anteriores. Los siguientes versos narran las historias que tuvo Fajardo con Isabel ‘la Guerrera’ (“que está en guerra con mil naturas de gente”) e Isabel de Torres (“inventora del arte del amblar”¹³ que tiene “cátedra en Valladolid”):

La Mayor Asia, Isabel la Guerrera,
de tierra donde hacía los cojones míos,
de tigres e ingles halló tan vecinos,
tan luengos y flojos, que lástima era.
Provincia de Suria, muy sucia ribera,
Isabel de Torres me pareciera,
con altas caderas, donde yo creería
la Ambláxica arte hallarse primera. (XXXV)

La asociación entre la Isabel-histórica e Isabel ‘la Guerrera’ surge del empeño militar que tanto caracterizó a la soberana durante sus campañas bélicas contra los musulmanes mientras que con Isabel de Torres pudiera tratarse de una referencia, simple, que aluda a su lugar de nacimiento, Madrigal de las Altas Torres, o, al lugar de reunión donde la corte celebraba sesión ocasionalmente: Valladolid¹⁴ (Varo 1981, 80). Vienen a ser las torres, también, el símbolo del reino de Castilla, “tierra de castillos”. Al igual que en la copla anterior, en esta se vuelve a reiterar el énfasis en la zona genital de los protagonistas; aludiendo, por un lado, a los “cojones” de Diego Fajardo y, por el otro, a las caderas de Isabel de Torres.

Finalmente, al observarse con detenimiento el resto de mujeres que componen este distinguido grupo de meretrices, “las isabelinas”, notamos cómo de Isabel de Herrera se dice ser “[...] flor de las mujeres enamoradas, fragua de los carajos, diosa de la lujuria, madre de los huérfanos cojones” (*Carajicomedia* LXII). Otras escenas, incluso, coquetean con una imagen de la reina altamente lujuriosa, dedicada al oficio de la alcahuetería y en problemas legales con la justicia. Sucede de tal forma en el episodio que relata la historia de Isabel de Ayala quien, debido a sus dotes celestinescos, fue acusada por las autoridades, expuesta públicamente “con el cantar de la reina”¹⁵ y exiliada de la ciudad de Guadalajara: “[...] se fue a Toledo, y allí hace hoy en día milagros; especialmente a una recién casada que había parido tres veces” (*Carajicomedia* LXXIII). Otras coplas menciona a Isabel ‘la Muerteta’ cuya personificación se asemeja a la Aldonza/Lozana de Francisco Delicado (*Retrato de la Lozana andaluza*, 1524), mujer que, ante la adversidad, luego de quedar desprovista de bienes materiales, acude al meretricio con fines de medro:

A esta le robaron rufianes una noche, que no le dejaron sino la madera y el blanco de las paredes; pero ella, como buena, con aquella sola heredad que Dios le dio entre las piernas, se ha remediado muy bien, aunque le duró más de dos meses estar a su puerta

¹³ Del latín *ambulare*, fue una manera extremadamente vulgar para referirse en la época al placer sexual.

¹⁴ Algo parecido sucede con la prostituta que responde al nombre de Isabel de León quien es mencionada en la quincuagésima primera copla: “Isabel de León con las merdufeas / y otras mil putas que van por los mares”. Nótese la posibilidad de que Isabel la Guerrera haya sido de las primeras meretrices con las que Fajardo inició “su devoción con Venus”, pues ambos figuran ser naturales de Valladolid.

¹⁵ Acto de pregonar los crímenes y delitos del acusado en la calle.

diciendo a cuantos pasaban: “Ingredimini, o vos amici mei, et videte dolor meus¹⁶”.
(*Carajicomedia* LXXIX)

Conclusión

La *Carajicomedia* es un texto burlesco inspirado en una de las composiciones más celebradas en el siglo XV. Perteneció al género de la parodia literaria porque imita y distorsiona el entorno que aparece en *Laberinto de Fortuna* mientras elabora una sátira de carácter obscuro que centra la atención en comportamientos habitualmente desaprobados por las fuentes canónicas. Su calco de la trama y de la métrica lírica ha hecho que la crítica la considere un verdadero parásito, cuya única función es pervertir y corromper el condecorado estilo de la ‘alta literatura’. Pasa a ser, por consiguiente, un excelente modelo de un proceso evolutivo en la literatura que se relaciona con la creación de hipertextos cuyos orígenes no aluden a material pre-existente religioso, es decir, imitaciones literarias cuyos hipotextos son, al igual que ellos, composiciones seculares.

Aunque su trama alude al alegórico viaje de Mena en su empresa para conocer los secretos de Fortuna, los estudiosos de la literatura conjeturan que su formato es fiel a la versión impresa en 1499 por Hernán Núñez. Esta nueva edición, la cual cuenta con prólogo y glosas, se hizo con el propósito de simplificar y desentrañar el contenido de la obra original, pues según el editor, el mismo era muy complicado incluso para los más doctos.

En cuanto a las características del texto, hemos ilustrado su asociación con lo bajo material. Nos ha sido útil hacer una relectura del texto sustentándonos en los estudios de Bajtín sobre la cultura popular y el Carnaval. Por medio de las inversiones y la lógica del revés, hemos argumentado que la *Carajicomedia* es parte del *corpus* literario inspirado en la tradición carnavalesca porque somete a sus personajes (y a sus lectores) a una atmósfera de lúdica degradación. Se degrada la temática, los personajes y los ambientes en los que estos se mueven y hasta la misma esencia que conforma el *Laberinto*. Los escenarios celestiales y los episodios colmados de dioses mitológicos, reyes, validos y nobles son sustituidos por un prosenario monumentalmente ridículo y grotesco. Pasan a primera fila ancianos lujuriosos, meretrices repugnantes, alcahuetas libidinosas y un sinnúmero de esposos cornudos.

Se satiriza la figura de Fray Bugeo Montesino por haber decidido guardar una obra tan “especulativa” para su entretenimiento. Por medio de la imagen de un anciano caballero que sufre problemas de virilidad, la parodia se extiende hacia otros lares que involucran varias caras de la institución eclesiástica; se caricaturiza tanto su dogma como los pilares que la sostienen, y, de manera más tajante, a sus miembros. El exacerbado deseo sexual de Diego Fajardo y la muerte de su ‘carajo’ son el mecanismo por el cual el principio de la degradación domina la acción y la participación de todos los personajes mencionados a lo largo de la *Carajicomedia*. Juan II es derrocado de su pedestal cuando Diego Fajardo toma su lugar en los versos.

Asimismo, y por último, el catálogo de prostitutas que conforma casi todo el poema degrada y se burla de las figuras femeninas más emblemáticas de su tiempo. Se atropella la representación de la Fortuna, tan venerada en *Laberinto* y al mismo tiempo tan emblemática e importante para la tradición popular, pues, para Diego Fajardo, tiene forma de una “vieja puta” que finge tener dolores de parto. Lo mismo sucede con la fastuosa imagen de la reina Isabel puesto que sus hazañas e impoluto comportamiento sirve de modelo para conformar la esencia de ocho prostitutas verdaderamente grotescas. Esta viene a ser, como se demostró, una de las

¹⁶ Para Varo, una alusión al proverbio bíblico que aparece en el *Libro de lamentaciones* I, 12: “Entrad, amigos míos, y ved mi dolor” (1981, 212).

degradaciones más dramáticas en todo el texto ya que representa una caída que va desde lo más alto hasta lo más bajo dentro de los estándares de la sociedad española del siglo XVI, la reina es puesta en el lugar más vergonzoso y el más renegado, junto con las prostitutas.

Obras citadas

- Anónimo. *Carajicomedia*. Fray Bugeo Montesino. Madrid: Colección Torculum, 1976.
- . Ed. Álvaro Alonso. Málaga: Erótica Hispánica, 1995.
- . *Carajicomedia: texto facsimilar*. Ed. Carlos Varo. Sevilla: Colección Nova-Scholar, 1981.
- . *Carajicomedia: Parody and Satire in Early Modern Spain*. Ed. Frank Domínguez. Woodbridge: Tamesis, 2015.
- Arellano, Ignacio et al. *Comedias burlescas del Siglo de Oro. Tomo III: El cerco de Tagarete: Durandarte y Belerma: La renegada de Valladolid: Castigar por defender*. Madrid: Iberoamericana, 2002.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Bayless, Martha. *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*. Michigan: The University of Michigan Press, 1996.
- Brocato, Linde M. «“Tened por espejo su fin”: Mapping Gender and Sex in Fifteenth-and Sixteenth-Century Spain». *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Duke University Press, 1999.
- Boswell, John. *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality: Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*. University of Chicago Press, 1980.
- Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*. Ed. Luis de Usóz Ríos. Madrid: Cum Privilegio, 1841.
- . Ed. Antonio Rodríguez Moñino. Valencia: Editorial Castalia, 1959.
- . Ed. Juan Alfredo Bellón y Pablo Jauralde Pou. Valencia: Akal Editor, 1874.
- . Ed. Frank Domínguez. Valencia: Albatros Ediciones Hispanófila, 1978.
- Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo, 1511*. Ed. José Antonio Balenchana. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1887.
- . Ed. Archer M. Huntington. New York: The Hispanic Society, 1904.
- . Ed. Real Academia Española, introducción bibliográfica, índice y apéndice por Antonio Rodríguez Moñino. Madrid: 1958.
- Caro Baroja, Julio. *El carnaval: análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus, 1979.
- Cortijo Ocaña, Antonio. “Notas a propósito del convite burlesco de Jorge Manrique a su Madrastra”. *Revista De Filología Española*, vol. 83, n.º 1/2, junio de 2003, pp. 133-44, doi:10.3989/rfe.2003.v83.i1/2.123.
- Deleito y Piñuela, José. *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 1987.
- Delicado, Francisco. *Retrato de la Lozana andaluza*. Ed. José Gómez de la Serna. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1942.
- . Ed. de Antonio Vilanova. Barcelona: Selecciones Bibliográficas, 1952.
- . Ed. Bruno Damiani y Giovanni Allegra. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1975.
- . Ed. Bruno Damiani. Madrid: Clásicos Castalia, 1982.
- . Ed. Claude Allaire. Madrid: Cátedra, 2007.
- . Ed. Tatiana Bubnova. Florida: Stockero, 2008.
- . Ed. Jacques Joset und Folke Gernert. Madrid: Real Academia Española, 2013.
- Domínguez, Frank. “Monkey Business in *Carajicomedia*: The Parody of Fray Ambrosio Montesino as ‘Fray Bugeo’”, *eHumanista*: Vol. 7, 2006.

- . "Auctor/Traslator/Glossator: El Laberinto de Fortuna de Juan de Mena, las glosas a Las Trezcientas de Hernán Núñez, y su reescritura en Carajicomedia." *eHumanista* 18, 2011: 121-138.
- . "Laberintos, mappae mundi y geografías en El Laberinto de Fortuna de Juan de Mena y en la edición de Las Trezcientas de Hernán Núñez". *La corónica* 40.1, 2011: 149-182.
- . "La parodia de la Sibila y la mujer profeta en los siglos XV y XVI: De El Laberinto de Fortuna de Juan de Mena a Carajicomedia". *Hipogrifo* 7.2, 2019: 25-43.
- Genette, Gérard. *Palimpsests: La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- Hsu, Carmen Y. *Courtesans in the Literature of Spanish Golden Age*. Kassel: Edition Reichenberger, 2002.
- Kuffner, Emily. *Fictions of Containment in the Spanish Female Picaresque: Architectural Space and Prostitution in the Early Modern Mediterranean*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
- León, Fray Luis de. *La perfecta casada*. Introducción y notas por Joaquín Antonio Peñalosa. México: Editorial Porrúa, 1999.
- Mata Induráin, Carlos. *Comedias burlescas del Siglo de oro. Tomo I: El rey don Alfonso, el de la mano honrada (Anónimo)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert 1998.
- Maqueda, Gabriel de. *Invectiva en forma de discurso, contra el uso de las casas públicas de las mugeres ramerás*. Biblioteca del Banco de España, 2017. <https://repositorio.bde.es/handle/123456789/3146>
- Mena, Juan de. *Laberinto de Fortuna*. Ed. John G. Cummins. Madrid: Cátedra, 1990.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes De La Novela*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1945.
- Molina Molina, Ángel Luis. "De mal necesario a la prohibición del burdel. La prostitución en Murcia (siglos XV-XVII)". *Contrastes: Revista de historia moderna*, N° 11, 1998-2000, pp. 111-126.
- Otis Leah Lydia. *Prostitution in Medieval Society: The History of an Urban Institution in Languedoc*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- Rabelais, François. *Gargantúa. Gargantúa y Pantagruel*. Ed. E. Barriobero y Herrán. Madrid: Imprenta J. Pueyo, 1923.
- . *Pantagruel*. Ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 2003.
- . Ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 2006.
- Ramos Vázquez, Isabel. "La represión de la prostitución en la Castilla del siglo XVII". *Historia. Instituciones. Documentos*, N° 32, 2005, pp. 263-286.
- Rocke, Michael. *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 2017.
- Usoz Ríos, Luis de. *Antología de poetas líricos castellanos, obras completa*. Tomo XIX. Londres: Pickering, 1944.
- Weiss, Julian, & Antonio Cortijo Ocaña. *Glosa sobre las "Trezcientas" del famoso poeta Juan de Mena*. Madrid: Polifemo, 2015
- Weissberger, Barbara. *Isabel Rules: Constructing Queenship, Wielding Power*. University of Minnesota: Minnesota Press, 2004.