

**Treball de Final de Grau en Humanitats: Estudis Interculturals/Trabajo Final de Grado
en Humanidades. Estudios Interculturales**

Norma y transgresión en el *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*

Autora: Sara Agut Román-Toledo

Tutor: Tomàs Martínez Romero

Fecha de lectura: Septiembre 2022



RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es el de analizar cómo se manifiestan en la literatura de los s.XV y S.XVI, especialmente en el *Cancionero de Obras de Burlas*, las transgresiones a las normas y modelos sociales impuestos, íntimamente relacionados con la moral cristiana dominante en la época. Se presta especial atención al canon de mujer, que contaba con un catálogo bien austero de modelos femeninos, basados principalmente en la dualidad Eva-Virgen María. Las composiciones recogidas en el *Cancionero de Obras de burlas*, con un lugar destacado en la historia de la literatura española, transgreden estas normas morales y sociales establecidas mediante una combinación de ingenio, humor, dobles sentidos y lenguaje obsceno. Con este fin viajaremos hasta la Valencia del siglo XVI de la mano de expertos historiadores para comprender cuál era el contexto histórico, social y cultural del momento; viaje al que se nos unirán el predicador San Vicent Ferrer, quien nos acercará a la moral que lo condicionaba todo y otros maestros en el campo de la literatura que nos ayudarán a identificar estos paradigmas a partir de los cuales comprenderemos cómo se manifiestan, se rompen y se juega con ellos mediante el humor, en el *Cancionero de Obras de burlas*.

PALABRAS CLAVE: *Cancionero de Obras de burlas*, *Carajicomedia*, *Cancionero general*, moral medieval, prostitución valenciana (s.XVI)

ÍNDICE

RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO 1. EL CONTEXTO: EL CANCIONERO GENERAL DE HERNANDO DEL CASTILLO Y EL CANCIONERO DE OBRAS DE BURLAS PROVOCANTES A RISA	6
1.1 GÉNESIS Y SIGNIFICACIÓN DEL CANCIONERO GENERAL EN LA VALENCIA DE 1511-1514	6
1.2 EL CANCIONERO GENERAL COMO IMPULSOR DEL CANCIONERO DE OBRAS DE BURLAS: DE LA SECCIÓN DE BURLAS AL CANCIONERO DE OBRAS DE BURLAS PROVOCANTES A RISA	9
1.3 LA CARAJICOMEDIA Y SUS INTERPRETACIONES	12
CAPÍTULO 2. LOS TEMAS DEL CANCIONERO DE OBRAS DE BURLAS PROVOCANTES A RISA	18
2.1 LAS BURLAS INDIVIDUALES, AD PERSONAM	18
2.2 LAS BURLAS GRUPALES: LAS MINORÍAS	22
CAPÍTULO 3. LITERATURA Y TRASGRESIÓN: UNA ÓPTICA DE GÉNERO	30
3.1. LOS MODELOS FEMENINOS PARA LOS MORALISTAS: DONCELLA, MONJA, CASADA Y VIUDA	30
3.2. EL TRATAMIENTO JURÍDICO: LEGISLACIÓN SOBRE LOS COMPORTAMIENTOS INAPROPIADOS	38
3.3. TRANSGRESIONES DEL MODELO	43
CONCLUSIONES	50
BIBLIOGRAFÍA	52

INTRODUCCIÓN

La literatura como arte es un reflejo de la sociedad de su tiempo, de su contexto histórico; en ocasiones como una expresión de la realidad que se vive y en otras como respuesta a esta o a la tradición literaria anterior. Mediante este arte el ser humano se expresa, captura la realidad a su alrededor o la ficción de su interior y, por lo tanto, mediante la literatura de una época concreta podemos comprender la realidad de sus sociedades.

El ser humano siempre me ha fascinado profundamente en toda su complejidad y ahora, finalizando la carrera de Humanidades y estudios interculturales, aún estoy más convencida de que todas las disciplinas impartidas en este grado son necesarias para comprender a la humanidad, sus comportamientos, sus ideas, su naturaleza, su forma de aprender y de conocer el mundo que le rodea, de adaptarse a él y de transformarlo, de asimilarlo o reaccionar a él. Es por ello que considero que esta comprensión quedaría sesgada si eliminásemos alguna de ellas, ahora que tristemente este es el final del grado de Humanidades, tal y como lo conocemos en nuestra universidad. Por todo ello este es un proyecto transversal que estudia un momento histórico concreto, donde aplicamos una perspectiva de género, siempre comprendiendo y respetando el contexto, y donde profundizamos en la literatura como expresión artística y reflejo de la sociedad de su tiempo.

En el presente trabajo he tenido la oportunidad de profundizar en una obra tan particular como el *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*, especialmente en una de sus composiciones la *Carajicomedia*, con el objetivo principal de comprobar en qué medida la norma y la transgresión pueden formar parte del sistema literario, en un espacio y un tiempo concreto. Es decir, cómo aquello que en principio queda fuera de lo normativo puede convertirse, mediante un proceso de asimilación o de censura, según la obra y la época, en parte de la norma que antes lo rechazaba y mediante la cual el poder trataba de disciplinar y controlar a la población.

Unas normas morales y sociales que imponían unos cánones imposibles, especialmente aquellos impuestos sobre las mujeres. La obra que nos ocupa pertenece a una época de finales de la Edad Media y principios de la modernidad donde aún impera la concepción negativa de la mujer y por ello nos hemos detenido especialmente en las transgresiones de género dentro de esta composición.

¿La *Carajicomedia* se burla de las prostitutas como personajes censurables en la época y sujetos a toda una serie de normas y estereotipos, ocultando, sin mucho

esfuerzo, un discurso antifeminista propio del momento? ¿O bien con sus burlas trata de criticar estos surrealistas cánones impuestos sobre personas pertenecientes a grupos minoritarios y estigmatizados?

A fin de alcanzar nuestro objetivo principal, en primer lugar nos situaremos en la Valencia de entre 1511 y 1519, para comprender el contexto histórico que propicia la evolución que sufre la *sección de Obras de burlas*, que formaba parte del *Cancionero general*, hasta que se publica el *Cancionero de Obras de burlas*, con especial atención como hemos dicho a una de las composiciones que lo componen: la *Carajicomedia*.

En segundo lugar, distinguiremos entre burlas *ad personam* y burlas grupales, dirigidas a colectivos minoritarios, y observaremos las temáticas que las inspiran. En este punto empezaremos a centrarnos en aquellos escarnios dirigidos a las prostitutas.

Finalmente nos centraremos en los modelos femeninos de la época tal y como estipulaban los moralistas, concretamente en los cánones de doncella, monja, casada y viuda. Para poder identificar las transgresiones a la norma dentro del *Cancionero de Obras de burlas* será necesario establecer un pequeño marco de cuáles son estas normas legales y morales imperantes en la época que nos ocupa.

INTRODUCTION

Literature as art is a reflection of the society of its time, of its historical context; sometimes as an expression of the reality that is lived and in others as a reaction to this or to the previous literary tradition. Through this art the human being expresses himself, captures the reality around him or the fiction of his interior and therefore through the literature of a specific era we can understand his reality.

The human being has always fascinated me deeply in all its complexity and finishing the Humanities and Intercultural Studies career I am even more convinced that all the disciplines taught in this degree are necessary to understand humanity, its behaviors, its ideas, its nature, his way of learning and knowing the world around him, adapting to it and transforming it. That is why I consider that we could not have this understanding if we eliminated any of them, now that sadly this is the end of the Humanities degree as we know it. For all that, this is a transversal work that has given me the opportunity to study a concrete historical moment, where we apply a gender perspective, always understanding and respecting the context, and where we delve into literature as an artistic expression and reflection of the society of its time

In this work I have had the opportunity to delve into such a particular work as the *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*, especially in one of his compositions the *Carajicomedia*, with the main objective of checking to what extent the norm and the transgression can to be part of the literary system, in a specific space and time. That is to say, how what in principle falls outside the norm can become, through a process of assimilation or censorship, depending on the work and the time, part of the norm that previously rejected it and through which the power tried to discipline and control the population.

Moral and social norms that imposed impossible canons, especially those imposed on women. The work we are dealing with belongs to an era at the end of the Middle Ages and the beginning of modernity where the negative conception of women still prevails and therefore we have focused especially on gender transgressions within this composition.

Does *Carajicomedia* make fun of prostitutes, reprehensible characters at the time and subject to a whole series of norms and stereotypes, and hide without much effort an anti-feminist discourse typical of the moment or with its mockery it tries to criticize these surrealist canons imposed on people belonging to minority and stigmatized groups like prostitutes among others?

In order to reach our main objective, we will first place ourselves in Valencia between 1511 and 1519, in order to understand the historical context that favors the evolution that the mockery section undergoes, which was part of the general *Cancionero general*, until it publishes the Songbook of works of mockery, with special attention as we have said to the *Carajicomedia*.

Secondly, we will distinguish between *ad personam* mockery and group mockery aimed at minority groups, we will observe the themes that inspire them. At this point we will begin to focus on those taunts directed at prostitutes.

Finally, we will focus on the female models of the time as stipulated by the moralists, specifically in the canons of married nuns and widows. To identify the transgressions of the norm, it will be necessary to establish a small framework of what are these legal and moral norms prevailing in the era that concerns us.

CAPÍTULO 1. EL CONTEXTO: EL *CANCIONERO GENERAL* DE HERNANDO DEL CASTILLO Y EL *CANCIONERO DE OBRAS DE BURLAS PROVOCANTES A RISA*

Para comprender el contexto histórico y social del *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo, los cambios que sufre este cancionero en el paso a su segunda edición de 1514 y cómo una de sus secciones, la de *Obras de burlas*, pasa de ser la última de las partes del *Cancionero general* a convertirse en una obra autónoma, es necesario atender algunas cuestiones como:

- ¿Cuál fue el objetivo de Hernando del Castillo al crear el *Cancionero general* de 1511 (11CG)?

- ¿Cómo era la Valencia de la época, que recibe con los brazos abiertos el *Cancionero general* de Castillo, obra de prestigio de la literatura medieval española?

- ¿Hubo cambios sociales y culturales que propiciaron las modificaciones en su edición de 1514 (14CG), o se debió a estrategias comerciales exclusivamente?

- ¿Por qué en su edición de 1514 sí que incorpora versos en lengua catalana?

- ¿Qué llevó a Viñao a embarcarse en la edición del *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa* (19CB) como obra autónoma e independiente del *Cancionero*?

- ¿Qué convierte a la *Carajicomedia* en la joya de la corona del *Cancionero de Obras de burlas*?

- O ¿Cuáles son las principales hipótesis acerca de la interpretación de la transgresora *Carajicomedia*?

1.1 GÉNESIS Y SIGNIFICACIÓN DEL *CANCIONERO GENERAL* EN LA VALENCIA DE 1511-1514

El *Cancionero general* de Hernando del Castillo, ilustrado castellano al servicio de Centelles, conde de Oliva, fue impreso por primera vez en Valencia en 1511, en las prensas de Cristóbal Cofman.

Tal y como señala Óscar Perea Rodríguez, la razón por la que el *Cancionero general* de Castillo ve la luz en Valencia no fue un hecho fortuito, sino que allí se había creado el ambiente perfecto en el que el *Cancionero general* triunfaría. La próspera situación económica del Reino de Valencia entre los siglos XV y XVI favoreció que mercaderes,

impresores, artistas y mecenas eligiesen la ciudad para instalarse, donde crearían y desarrollarían una industria librera muy fructífera, un ambiente literario propicio para darle el acogimiento que se merecía al *Cancionero general* (Perea Rodríguez, 2003, 228).

La decisión de realizar un cancionero en lengua española tuvo más que ver con la propia formación del editor y con su afán de crear una antología que reflejase el canon poético castellano hasta Mena. Ese era el verdadero objetivo de Hernando del Castillo al aventurarse en la edición de esta gran recopilación con un lugar propio en la historia de la literatura (Martínez Romero, 2015, 123-124).

Por supuesto esta selección, considerada la más extensa y relevante de su época en lengua castellana, contaba con obras de autores valencianos, autores que gozaban de una buena posición social en la corte castellanizada de Serafí de Centelles. Aunque Castillo no tenía ningún compromiso con Centelles, esta inclusión de autores de la burguesía y pequeña nobleza ilustrada, contemporáneos y cercanos territorialmente, fue un gesto de reconocimiento al círculo literario del conde de Oliva.

La presencia de estos autores valencianos en el *Cancionero* podría responder así a la intención de Castillo de mostrar el ambiente lírico y cortesano del que él mismo participaba o bien fueron las exigencias del sentido comercial de la obra impresa, que al incluir poetas valencianos se congraciaba con el público de la ciudad que lo veía nacer, porque la mayoría de estos autores valencianos pertenecían a la nobleza del reino o eran figuras ilustres, reconocidas, a las que los lectores valencianos identificaban perfectamente.

Algunos de los nombres de estos poetas serían el propio Serafí Centelles, conde de Oliva; obispos como Vidal de Noya o el obispo de Tarazona, nobles como Francesc de Aguilar, Juan Fernández de Heredia, Luis, Francesc Castellví, Jerónimo de Vic o Bernat Fenollar. Además de otros autores poco conocidos, recogidos concretamente en el apartado de *Invenciones y letras*, como son Francesc de Mompalau o Luis de Montagut, entre otros (Perea Rodríguez, 2003, 230). Por lo tanto, Hernando del Castillo creó, con su *Cancionero general* de 1511, un punto de encuentro para los autores que representaban el canon literario anterior y para autores contemporáneos que se daban encuentro entre sus páginas.

Las obras de autores valencianos aparecían en esta primera edición redactadas en castellano, y es que la difusión de obras en lengua castellana dentro de contextos de

lengua catalana no era una novedad en la época. La intención de Castillo siempre fue la de ofrecer una recopilación de poesía en castellano, no contó con que el *Cancionero general* gozaría también de un amplio público valenciano, ya que la obra podía asemejarse a sus gustos (Martínez Romero, 2015, 122-124).

Castillo dividió el corpus poético de 11CG basándose en criterios como el tema o el metro utilizado, entre otros, dando como resultado nueve apartados. El último de ellos es el que nos ocupa en este trabajo, el apartado denominado Sección de *Obras de burlas provocantes a risa*, que cuenta con 62 composiciones y que, tal y como expresó Rodríguez-Moñino, contiene gracias, burlas, chocarrería y hasta brutal rijosidad; no creemos que en el siglo de oro se haya estampado un conjunto tan obsceno como el que integran estos folios (Rubio Árquez, 2014, 361).

La renovación de este apartado de *Obras de burlas* en la segunda edición del *Cancionero general*, de 1514 (14CG), implicó la incorporación y supresión de obras. En total se eliminaron 15, entre ellas ocho de la pluma de Antón de Montoro, una de autor desconocido, obras de autores como Tristán de Stúñiga, Román, Juan Alonso de Baena. Entre las obras suprimidas destaca el famoso *Aposentamiento en Juvera*, seguramente sacrificada por cuestiones de espacio en favor del *Pleito del manto*, aunque reaparece posteriormente en el *Cancionero de Obras de burlas* de 1519. Marcial Rubio Árquez alertaba acerca de la significación del hecho de renovar el apartado de *Obras de burlas*, ya que evidencia que efectivamente interesaba a los lectores, puesto que esta remodelación no se entendería si se tratase de un apartado poco literario, prescindible, de relleno o simplemente de una sección inmoral, lasciva y poco literaria, como defienden algunos estudios. Tanto si estas modificaciones responden a motivos comerciales, espaciales, o, como recalca Rubio Árquez, a causa de ambos, es innegable que la intención final del editor de 14CG era la modernización del *Cancionero general* publicado en 1511, acercándolo así aún más al público que tan buena acogida había dado a la primera edición e incorporando algunas obras y autores más coetáneos a los lectores de la época.

Entre las nuevas incorporaciones en esta segunda edición del *Cancionero general* destacan también las de algunos autores valencianos. Así, nos explica Martínez Romero, mientras que en la primera edición del *Cancionero general* fueron seguramente motivos políticos los que animaron a Castillo a integrar a autores

valencianos en su recopilación de obras en lengua castellana, en su segunda edición, impresa por Jorge Costilla, ya tuvo presente el criterio de recepción próxima.

Castillo entendió que la inclusión tanto de autores valencianos como de obras, ahora sí, escritas en el catalán de la Valencia de la época, no creaba ninguna incoherencia en la obra y no provocaba el rechazo de los lectores castellanos: muy al contrario, lo único que podía aportar era llegar a más público, a nuevos lectores. Por lo tanto, se trataba de un movimiento estratégico y totalmente calculado y acertado por parte de Castillo (Martínez Romero 2015, 115-123).

"[...] debió de comprender que con una inclusión más heterogénea -lingüísticamente hablando- no se desvirtuaba mucho su proyecto y sin embargo se congraciaba con un público potencial mayor" (Martínez Romero, 2015, 116).

De esa forma los versos en valenciano recogidos en la segunda edición de 1514 se integran en las secciones prefijadas, respetando la temática y sin contravenir ninguna premisa previa. Castillo no pretendía reflejar el ambiente valenciano de la época, ya que, de haberlo hecho, nos explica Tomás Martínez Romero, hubiese añadido al *Cancionero general* obras religiosas, poesía de certamen y, obviamente, también algunos versos burlescos (Martínez Romero, 2015, 115-116).

1.2 EL *CANCIONERO GENERAL* COMO IMPULSOR DEL *CANCIONERO DE OBRAS DE BURLAS*: DE LA SECCIÓN DE BURLAS AL *CANCIONERO DE OBRAS DE BURLAS PROVOCANTES A RISA*

La sección de *Obras de burlas* que formaba parte de un corpus mucho más amplio, el del *Cancionero general* de 1511, sufrió importantes cambios en la edición de 1514, antes de aparecer finalmente en 1519, en Valencia, el *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*, impreso por Juan Viñao, como una obra totalmente autónoma e independiente del CG. Dicho editor contaba con las ediciones anteriores del *Cancionero general*, como demuestra al recoger los cambios sufridos cuando funcionaba como sección. Tanto las composiciones suprimidas del CG11 como las añadidas en el CG14. Con una nueva incorporación, la *Carajicomedia* de Fray Burgeo de Montesino y la de Fray Juan de Hempudia. (Rubio Arquez, 2014, 364). Aunque, al independizarse, el *Cancionero de Obras de burlas* perdía esta parte solemne del *Cancionero general*, a la vez se hacía más asequible para los lectores que gustaban

de la poesía satírica burlesca pero no podían permitirse adquirir un ejemplar completo del *Cancionero general*: ahora podían acceder exclusivamente a la parte que más les interesaba. En la opinión de Tomás Martínez Romero (2015, 127), esto explica también el uso del nombre *Cancionero de Obras de burlas*, como una estrategia de marketing comercial, como legitimación de sus orígenes.

Como hemos visto, el *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa* nació de una sección, concretamente la novena y última, del *Cancionero general*, pero sorprendentemente ha sido la parte menos estudiada por los expertos de CG.

J. Ignacio Díez (2015, 51) nos recuerda que el editor ya advierte que su posición final dentro del *Cancionero general*, sería «[...] para combatir el hastío de los lectores que han leído las partes anteriores» (Díez, 2015, 51) añadiendo un poco de distensión y diversión tras tanta solemnidad.

Incluso Castillo utiliza en esta sección un lenguaje "sospechoso" cargado de doble sentido que disfrutaban aquellos eruditos capaces de comprender (Díez, 2015, 51). El *Cancionero de Obras de burlas* ha sido considerada una obra inmoral, grosera y lasciva por críticos literarios como Menéndez Pelayo o Erasmo Buceta, y aún así no pueden dejar de reconocer que es una obra también importante en cuanto a su aportación en la historia del pensamiento, de la literatura, de la lengua y sobre las costumbres de la época. Erasmo Buceta es especialmente duro en sus críticas hacia *El Pleito del manto* y la *Carajicomedia* (Díez, 2015, 47-49).

El *Cancionero de Obras de burlas* no es, como hemos visto, una sucesión de obscenidades. Muy al contrario, ocupa un puesto de honor en la historia de la literatura erótica, en una época en la que se comenzaba a interpretar humorísticamente la obscenidad.

Gran parte del poder pretendidamente obsceno del *Cancionero de Obras de burlas* se explica por el hecho de que las palabras más utilizadas sean: coño, carajo y puta, especialmente en las obras *El Pleito del manto* y la *Carajicomedia*. En palabras de J. Ignacio Díez, «Nombrar, usar el tabú, y hacerlo de una manera tan repetida, es una forma de exhibición [...] aunque el deslizamiento de lo inmoral a lo feo funciona como una magnífica coartada estética» (Díez, 2015, 60). Pero además, tal y como analiza Martínez Romero, dentro del *Cancionero de Obras de burlas* se combinan lo explícito con el doble sentido (Martínez Romero 2015, 131).

Esta combinación entre el lenguaje obsceno, explícito y desnudo por un lado y dobles sentidos y significaciones codificadas por el autor por el otro es un verdadero reclamo para los lectores de cualquier época. Acorde con lo explícito en el *Cancionero de Obras de burlas* el lector se sumerge en la obra súbitamente, sin preliminares, sin introducciones, lo que proporciona una experiencia propia y directa lector-Cancionero (Martínez Romero 2015, 61, 73). Antes de la publicación del *Cancionero de Obras de burlas* su editor Juan Viñao realizó un minucioso estudio de mercado con el que comprendió que sería un buen negocio, ya que la fama de Viñao como editor sensato, precavido y poco dado a aventuras inciertas le precede.

Lo que sí resulta sorprendente es que Viñao, a pesar de los buenos pronósticos que tenía para el *Cancionero de Obras de burlas*, se embarcase en esta combinación de poesía y burla, muy alejada de los géneros en los que solía invertir (Martínez Romero 2015, 128-131). También, tal y como hemos visto, se sospecha que Viñao contaba con las dos ediciones anteriores del *Cancionero*, como evidencia el que mantenga todas las obras que formaron parte alguna vez de él cuando tan solo era una sección, además de la incorporación de la joya de la corona, la *Carajicomedia*. Las obras recogidas dentro del *Cancionero de Obras de burlas* respetan el orden que ocupaban ya como sección en su edición del 1514, a excepción del *Aposentamiento en Juvera* que recupera el primer lugar, desplazando el *Pleito del manto* a un segundo (Rubio Áñez 2014, 364).

El *Cancionero de Obras de burlas* no fue el primero en trabajar este género. Es muy probable que otros cancioneros de época medieval incluyesen obras de burlas antes de ser censuradas, pero una de las grandezas de este Cancionero es que esté dedicado de principio a fin hacer reír (Rubio Áñez 2012, 386). Además, como J. Ignacio Díez señala, gracias a la imprenta, que hizo posible la circulación de numerosos ejemplares impresos, podemos leer el único ejemplar que ha sobrevivido a la censura. (Díez, 2015, 46).

El *Cancionero de Obras de burlas* evita en general la moraleja (la palinodia de la "Visión deleitable" es burlona) y se entrega en cierta medida a la obscenidad. La presencia del sexo no tiene aquí una función moral, sino que parece dedicar una libertad expresiva que tardará muchos siglos en recuperarse en las prensas. (J. Ignacio Díez, 2015, 48)

Como hemos visto, son diversos los motivos que habrían podido llevar a la edición, por parte de Viñao, del *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*, pasando de ser una sección dentro del *Cancionero general* a convertirse en una joya literaria como obra independiente; pero seguramente, como casi siempre, se deba a un conjunto de todas estas causas: una estrategia comercial bien estudiada por Viñao o su asequibilidad económica, que la hacía accesible a un mayor público gracias a la imprenta, a unos lectores que quizá fuesen los mismos que los del resto de secciones del *Cancionero general*, aunque Hernando del Castillo clasificó las obras dentro de su cancionero por su temática, para facilitar que aquellos lectores que solo gustasen de algunos apartados en concreto pudiesen ubicarlos con mayor facilidad. Cuando Viñao decidió editar el *Cancionero de Obras de burlas* tuvo en cuenta estos gustos del público que recibiría la obra, consciente de que era más fácil que las nueve secciones del *Cancionero general* hubiesen sido del gusto de todos que del bolsillo de todos. Esto explica también que no tratase de ocultar los orígenes del *Cancionero de Obras de burlas* y que añadiese también la *Carajicomedia*, para disfrute de sus lectores.

1.3 LA CARAJICOMEDIA Y SUS INTERPRETACIONES

La *Carajicomedia*, datada por los expertos entre principios del siglo XVI y 1520, justo antes del Renacimiento en España, adquiere para este trabajo de grado una gran importancia. Esta obra nos narra las desventuras de un anciano, Fajardo, que se niega a rendirse ante la disfunción eréctil que le ha traído la vejez. En su empeño por recuperar su virilidad, invocará a Lujuria, que le bendecirá con un par de prostitutas, la Zamorana y María de Velasco, personaje este que en algunas de las hipótesis gana un gran protagonismo y en el que profundizaremos más adelante. La Zamorana fracasa en sus intentos de ayudar a Fajardo, así que, muy comprometida con la causa, lleva al anciano a Valladolid a ver a María de Velasco. Esta profesional, bien experimentada, consigue que Fajardo tenga una visión a través de la cual nos irá presentando toda una serie de prostitutas. Este es, muy sintéticamente, el argumento de la obra.

Los sonetos que componen la *Carajicomedia* van acompañados por glosas en prosa que nos aportan más información, como la vida y obra de las prostitutas mencionadas y que, como ya nos avisaba el propio autor del *Cancionero de obras de burlas*

provocantes a risa al presentarnos la *Carajicomedia*, parodia el estilo de glosas de las *Trezientas*.

"Síguese una especulativa obra intitulada «Carajicomedia» compuesta por el Reverendo Padre Fray Burgeo Montesino, imitando el alto estilo de las *Trezientas* del famosísimo poeta Juan de Mena" (*Cancionero de obras de burlas y provocantes a risa*, 1974, 171)

Dos de las teorías que me han resultado más interesantes acerca de la interpretación de esta obra son, por un lado, la afirmación de que la *Carajicomedia* parodia el *Laberinto*, de Juan de Mena, por lo tanto las *Trezientas*. Otra muy curiosa también es que la *Carajicomedia* podría estar parodiando los últimos momentos de vida de Fernando el Católico, para ayudarle con su impotencia: ante la eterna presión de conseguir descendencia, de engendrar un heredero, su mujer Germana de Foix pidió a María de Velasco que trajese un remedio para la disfunción eréctil de Fernando, filtro que, se dice, finalmente puso fin a la vida del rey. Son muchos los expertos que consideran la *Carajicomedia* una parodia, como ocurre con la *Visión deleitable* y con *El Pleito del manto*, solo que la *Carajicomedia* estaría parodiando un texto literario (Díez, 2015, 76).

Uno de estos expertos es Frank A. Domínguez quien, tras una profunda investigación, nos explica que todo comienza con el *Laberinto de Fortuna*, obra de Juan de Mena de 1444, una de las obras más exitosas del siglo XV. En el *Laberinto*, Juan de Mena es el propio protagonista de la obra, que, frustrado por la inexistencia de un equilibrio cósmico y ante la injusticia de que las personas virtuosas también sufren dificultades y penalidades, se cuestiona el papel de Dios, imperturbable, retando al cielo a explicar esta situación.

Exhausto por sus propios reclamos, Mena cae en un profundo sueño en el cual la diosa Belona lo lleva al encuentro de la Divina Providencia. Ella le explicará a Mena la incapacidad del intelecto humano para alcanzar a comprender los designios de Dios, recordándole la naturaleza todopoderosa de este. "[...] what has not happened can be known only by God." (Domínguez, 2015, 5)

Frank A. Domínguez apunta que la visita de Mena a casa de la Fortuna vehicula en realidad la intención de incitar a Juan II de Castilla a abrazar la Reconquista; por lo tanto, el mensaje de la obra estaría íntimamente relacionado con aquellas virtudes que Juan de Mena encuentra idóneas para su rey y caballeros (Dominguez, 2015, 2, xii).

Los lectores ilustrados admiraron el *Laberinto* de Mena por su contenido e ideología, pero el lenguaje obtuso provocó que muchos lectores no acabasen de comprender algunas partes del poema, en ocasiones totalmente incomprensible.

A pesar de lo encriptado del vocabulario utilizado para escribir el *Laberinto* este fue gozando cada vez de mayor prestigio en las décadas posteriores.

La obra fue consolidando su reputación con posteriores ediciones, aunque seguía siendo inaccesible para todos, ya que solo aquellos lectores con una profunda base clásica podían alcanzar a comprender en profundidad el texto. Es por ello que existía la necesidad de una edición del *Laberinto* con glosas, que compensasen la carencia de bagaje cultural de muchos lectores, clarificando su mensaje, haciéndolo accesible (Dominguez, 2015, 2, 8). Fue Hernán Núñez quién se atrevió a adentrarse en el *Laberinto* de Mena y realizar esta edición que los lectores menos eruditos necesitaban. Hernán aplicó toda su experiencia humanista clásica y conocimiento de autores para realizar su edición del *Laberinto* titulado *Las Trezientas* de Juan de Mena, que veía la luz en 1499. Hernán Núñez aclaró el lenguaje y con él su significado, asimismo explicó las referencias mitológicas. Como los pronósticos hacia Juan II y la Reconquista habían fallado, Hernán Núñez tuvo que adaptar la obra a un nuevo público, de modo que mientras la preocupación de Juan de Mena era transmitir las virtudes, a su parecer, idóneas para la nobleza, Hernán Núñez se centraba en los beneficios que pudiesen aportar a la lectura sus glosas, que permitían que sus lectores asimilasen las lecciones del poema, permitiéndoles interiorizarlas a fin de aplicarlas en su vida cotidiana.

Así mientras Juan de Mena hacía referencia a la historia clásica de Teseo y el Minotauro y mediante la metáfora aludía a las complejidades que los cristianos afrontan en este valle de lágrimas que es la vida terrenal, perfectamente ilustrado en los laberintos de suelo de muchas de las catedrales europeas, Hernán Núñez utiliza la metáfora para ilustrar la ardua tarea del editor, que compara con la que enfrenta el héroe griego. Asimismo son los autores clásicos quienes guían a Mena por el laberinto a fin de esclarecer el mensaje de la obra original y sus lecciones de vida (Domínguez, 2015, 13).

" [...] he has been able to decode the knowledge hidden within and interpret it for his audience. In so doing, he has forever dispelled the shadows of this metaphoric labyrinth and has transformed in into an open amphitheater [...]" (Frank A. Domínguez, 2015, 13)

Domínguez identifica también dos lugares de la *Carajicomedia* que parodian escenas del *Laberinto*. Por un lado el inevitable paralelismo entre la invocación de Fajardo a Lujuria, cómo Mena clama a la Divina Providencia, y las visiones de ambos protagonistas en sus respectivas obras.

Por su parte, el otro pasaje al que se refería Domínguez es a la parodia que hace del asedio a Gibraltar: aunque el *Laberinto* recoge dicha batalla, la importancia del mensaje que pretende transmitir no está en la batalla en sí. Nos cuenta cómo el conde de Niebla y sus hombres procedieron al asedio sin que el rey se lo hubiese ordenado, mientras los defensores resistían y la marea subía, pillando por sorpresa a los asediados e impidiendo que pudiesen retirarse a tiempo. El conde de Niebla pudo haberse salvado, pues ya estaba a bordo de una barca, pero retrocedió para socorrer a un caballero criado suyo y, al hacerlo, muchos de los hombres a los que el agua ya cubría quisieron subir a la barca también, que no pudo soportar el peso y se hundió, arrastrando con ella a 40 o 50 hombres. Así, el *Laberinto* utiliza este pasaje para advertir a Juan II sobre lo arriesgado de las acciones precipitadas.

Por su lado la *Carajicomedia* parodia este episodio del asedio a Gibraltar por parte del conde de Niebla « [...] como una arremetida de los carajos contra una putería defendida por coños», armados con ventosidades y eructos, con un manejo sublime de la metáfora y referencias bélicas que aluden al asedio y posterior entrada en el "lugar/prostituta" sitiado. «El carajo está burlonamente preocupado por el abastecimiento de las tropas carajistas, su armamento, y su estrategia y su "fama".» (Domínguez 2015, 2,97)

Por otro lado está la hipótesis según la cual la *Carajicomedia* parodia los últimos momentos de la vida de Fernando el Católico, teoría estudiada también por Frank A. Domínguez.

Fernando el Católico queda viudo tras la muerte de Isabel la Católica en 1504, pero no por mucho tiempo. Dos años después se casaba con Germana de Foix, que apenas contaba con 18 años, una mujer joven, fértil y por tanto con el potencial necesario para dar a luz a un heredero que impidiese al yerno de Fernando alcanzar el trono.

A pesar de la juventud de Germana de Foix y toda su fertilidad, Fernando estaba en la cincuentena- los 50 del siglo XVI no son los de ahora- lo que podría haberle provocado algunos problemas de impotencia. Aun con todo, Germana de Foix queda

embarazada en 1509, pero el tan deseado heredero moriría tan solo a unas horas de nacer, una situación dramática de por sí, que a la vez aumentaba la tensión en torno a la sucesión al trono. Frank A. Domínguez sospecha que el ser ya padre de cinco hijos legítimos con Isabel la Católica además de varios hijos bastardos, pero ser incapaz ahora, ante tal urgencia y necesidad, de engendrar un heredero, debió de ser especialmente frustrante para Fernando. En este hecho encuentra la explicación Domínguez de que en la *Carajicomedia* se alude dos veces a la cuestión de los niños, algo nada propio de las obras de burlas de la época.

Los paralelismos de la historia de la impotencia de Diego Fajardo con la de Fernando el Católico son muchos e innegables, así como las referencias a Germana de Foix, estas sí más sibilinas, y las evidentes a la pecaminosa figura de María de Velasco. Aunque Fernando el Católico y Diego Fajardo mueren en lugares diferentes, los sospechosos hechos que rodean sus muertes son significativamente comparables (Domínguez, 2007, 736).

Las alusiones a María de Velasco son mucho más directas. Fue probablemente una de las mujeres más importantes en la corte, dama al servicio de la reina Isabel la Católica y más tarde de la reina Germana de Foix. María fue acusada directamente por cronistas de la época, como Lorenzo Galíndez de Carvajal, de haber actuado como intermediaria necesaria para facilitar el remedio que curase la impotencia de Fernando, y que, según algunas noticias de la época, empeoró la salud del rey hasta el punto de matarlo.

El año siguiente a la muerte del Rey Católico María de Velasco cayó en desgracia, cuando su esposo Juan Velázquez de Cuéllar se opuso a la decisión del rey Carlos I -secundado por Cisneros- de ceder Arévalo, donde Velázquez ejercía como alcalde, a Germana de Foix. A esta situación añadían tensión las sospechas en torno a su esposa, en relación con la muerte del Rey Católico, que llegaron a su punto álgido cuando Velázquez se alzó en armas contra la cesión de Arévalo, insurrección que finalizó al morir su propio hijo en batalla. Tras caer en desgracia, María perdió también a su familia. Al poco tiempo de perder a su primogénito en la empresa capitaneada por Velázquez, María enviudó, antes de que su marido reconquistase el favor del Cardenal Cisneros, y ella pasó al servicio de la reina Catalina de Portugal. María de Velasco abandonaba así España, aunque los ecos de su recuerdo seguirían sirviendo como inspiración para material de sátira (Domínguez, 2020, 732-738).

No podemos olvidar tampoco la recurrente teoría por parte de algunos críticos expertos basada en que la composición de la *Carajicomedia* responde al profeminismo de Isabel la Católica y su corte e incluso podría tratarse directamente de un ataque contra las mujeres (Domínguez, 2015, xix-xx). La representación tanto de los personajes de Diego Fajardo y María de Velasco como de la relación entre ellos refleja la moralista idea predominante en la sociedad española, según la cual el hombre era dominado por las malas artes femeninas que lo arrastraban hacia el mal camino.

Como más adelante exploraremos en profundidad la época está totalmente influenciada por los dos únicos perfiles concebibles para la mujer; la Eva pecadora, la María de Velasco de la *Carajicomedia* o la pura y virtuosa Virgen María, características que representa la Divina Providencia del *Laberinto*. También veremos en el siguiente capítulo como la autora Barbara Weissberger afirma apoyándose en este hecho que una de las intenciones de la *Carajicomedia*, donde nada es casual sino bien estudiado, sería contrarrestar con su discurso antifeminista el marianismo del *Laberinto*.

Pero lo que critica la obra, los hechos que satiriza la *Carajicomedia*, no solo hacen referencia, como ya ha demostrado Frank A. Domínguez, a personajes históricos reales, sino que también refleja la sociedad de una época, su cosmovisión; lo que incluye, por supuesto, las transgresiones a la política y moral imperante en la época, la ideología cultural y los roles de género.

CAPÍTULO 2. LOS TEMAS DEL *CANCIONERO DE OBRAS DE BURLAS PROVOCANTES A RISA*

«[...] La transgresión primera es nombrar.» (Díaz, 2015, 60)

Ya Rubio Árquez apuntaba que las *Obras de burlas*, desde su aparición como sección, eran solo una parte ínfima de toda una tradición poética que permanece detrás.

Como ya hemos visto, el *Cancionero de Obras de burlas* está dedicado íntegramente a hacer reír. Poco después, a finales del siglo XVI, el humor ya estaba siendo reducido, vigilado y castigado a finales del siglo XVI, a causa de la censura y autocensura en cancioneros manuscritos; mientras las instituciones de la Iglesia y el Estado aumentaban su naturaleza solemne (Puerto Moro, 2015, 213-215).

El *Cancionero de Obras de burlas* reúne no solo el humor, la sátira y la crítica, también cuenta, como hemos visto, con un carácter abiertamente obsceno. J Ignacio Díez (Díez, 2015 60-63) nos explicaba como la obscenidad se distancia del erotismo, pues su objetivo no gira en torno al acto sexual, sino a la transgresión del tabú. Una transgresión que provoca un aumento de la diversión. «Pero lo más importante -dice- es que desde un punto de vista literario la obscenidad se convierte en un juego de contextos y gradaciones» (Díaz, 2015, 63). Unas gradaciones que en las obras recogidas en el *Cancionero de Obras de burlas* están en lo más alto, teniendo en cuenta que la obscenidad humorística es una de las piezas clave de la poesía burlesca de época medieval.

2.1 LAS BURLAS INDIVIDUALES, *AD PERSONAM*

De las composiciones que recoge el *Cancionero de Obras de burlas*, y tal como Laura Puerto analiza, más de un 70% pertenecen al género del vituperio personal.

Este tipo de vituperios se caracterizan además por estar inspirados generalmente en vivencias personales, en anécdotas reales, lo que distingue a este *Cancionero* de otros textos humorísticos y lo impregna de singularidad. Disputas, injurias y revanchas para desquitarse mediante la pluma, el humor y el ingenio. Entre ellos tienen un lugar especial las composiciones que se dedican entre autores.

COPLAS DEL CONDE DE PAREDES A JUAN POETA EN UNA PERDONANÇA
EN VALENCIA

Juan poeta, en vos venir
en estas santas pisadas,
muchas cosas consagradas
de un ser en otro tornadas
las hizisteis convertir.
La bula del Padre Santo
dada por nuestra salud
metida so vuestra manto
se tornó con gran quebranto
escritura del Talmud.
Y la muy devota Iglesia,
sólo por la vuestra entrada,
fue luego contaminada,
en esse punto tornada
casa santa de ley vieja.
Y el cuerpo del Redentor
que llegaste vos con hierro,
del vuestro puro temor,
sudando sangre y sudor
se tornó luego bezerro.
[...]
El cáliz del consagrar
se quiso hazer cuchillo,
para vos circuncidar
otra vez y recortar
un poco más del capillo.

(Obras de burlas provocantes a risa, 1974, 71-72)

En este fragmento de las *Coplas del conde de Paredes a Juan Poeta en una perdonança en Valencia* podemos observar solo un pequeño ejemplo de estos ataques entre autores. En este caso cargado de antisemitismo frente a una iglesia cristiana, que,

en opinión del autor, se degrada con la mera presencia de judíos conversos- recordemos que la mayoría de ellos forzosamente conversos.

Como profundizaremos más adelante, muchas de estas burlas *ad personam* tienen tras ellas una crítica al colectivo- judío en este caso- es decir, manifiesta todo un discurso antisemita, pues, aunque está dedicada a Juan Poeta en particular, los ataques que le lanza son burlas a la religión judía, con referencias al Talmud, la circuncisión, etc.

Del autor, el conde de Paredes, nos explica Pablo Jauralde Pou: se trataría de Pedro Manrique, de la famosa dinastía de los Manrique, hijo de Jorge Manrique y nieto de Rodrigo Manrique, quien elabora esta burla *ad personam* contra Juan Poeta, del que se sabe que era hijo de un verdugo converso, bien relacionado y protegido por la realeza (Jauralde Pou, 1974, 71-72).

En cuanto a los vituperios de 19OB, encontramos los más diversos motivos y causas que son más que un reflejo fiel de la sociedad de la época. A través de ellos podemos entrever cuál era la norma establecida e identificar los elementos y símbolos fundamentales de su vida, así como cuáles eran las transgresiones de los tabúes más habituales; por ejemplo, el diálogo entre amo y montura, en una sociedad en la que la montura era esencial en sus vidas, además de ser un símbolo de poder. Este género burlesco tiene tras de sí toda una tradición cancioneril y gira en torno a las quejas de un caballo o mula por los maltratos a los que le somete su amo.

Un tema recurrente como motivo de escarnio, resultado de la norma moral y social, es el de la vestimenta, con ataques dirigidos a la vanidad, especialmente la masculina. Laura Puerto explica que esta temática respondería a una creciente curiosidad por la moda textil, causada por el proceso de refinamiento que estaba experimentando el mundo cortesano y urbano y que daba lugar a modas bastante excéntricas comparadas con lo que hasta entonces era habitual.

Encontramos también abundante crítica sociopolítica, en muchos casos dedicada a personajes aristocráticos, nobles y reyes, que hace referencia a episodios concretos o a reproches por sus acciones (Puerto Moro, 2015, 209-212).

Son muchas las composiciones recogidas en el *Cancionero de Obras de burlas* dedicadas a ataques *ad personam*, entre los que, como hemos dicho, destacan aquellos lanzados entre los propios autores, que al tiempo exponían unas rencillas, muy características, por otro lado, del propio mundo literario. Pero también son abundantes

las coplas dedicadas a burlarse, mediante el ataque directo de prostitutas, cortesanas, alcahuetas y proxenetas dando todo tipo de señas de identidad, como el nombre, el apodo, lazos familiares, dónde ejercen su oficio e incluso dónde viven. En la *Carajicomedia*, concretamente, se aporta mucha de esta información mediante las glosas, que, como hemos visto, satirizan el estilo de las de Mena en las *Trezientas*.

Encontramos muchos ejemplos de ataque personal en la descripción mediante la cual Fajardo nos presenta toda una serie de prostitutas, a través de la visión que le provoca María de Velasco. Uno de estos ejemplos es la copla XXXVII (183) dentro de la *Descripción de las putas terrestres visibles y casi invisibles, públicas, carnales y otras espirituales y temporales, «Ab utroque»*. En ella nos habla de Violante, de quien nos cuenta que una cicatriz le cruza todo el rostro; ya en las glosas nos explica señas muy concretas de dicha prostituta y de cómo su rostro llegó a estar marcado.

(Esta Violante es de Salamanca; reside en Valladolid; gana la vida sufriendo diversos encuentros en su persona. Un amigo suyo por cierta ruindad que ella le hizo tomando un cuchillo mohoso la alcoholó (*) las quixadas desde el ojo izquierdo bajando hasta la barba todo por derecho camino [...]) (*Carajicomedia*, copla XXXVII, 185)

Otro ejemplo podría ser el de las Vejaranas, madre e hija, de quienes nos habla en la *Copla CIV de Juan de Mena y de esta cuenta LXXII*, de quienes incluso da la supuesta dirección.

(Vejaranas son madre y hija, que cumplen bien el proverbio «si puta la madre, etc.» [...] biven en Salamanca a la cabestrería, porque allí es casi como priora de algunas bagassas que allí están en religión y merece cualquier dignidad)

(*Carajicomedia*, 204)

Recordemos que el uso de lenguaje religioso en un contexto tan alejado del ámbito que le es propio, como el empleo de *priora* en un tono burlesco e irónico incita a la risa. Algunas de estas burlas *ad personam* contra las prostitutas son realmente crueles y las glosas nos ayudan a conocer los actos transgresores que el autor- hijo de su tiempo- satiriza sin piedad. Entre estas glosas destaca la dedicada a María de Velasco por ser especialmente despectiva y brutal.

PROSIGUE COPLA XX

Luego resurgen muy malas hedores
y viene una vieja muy seca y enxunta,
en darme remedio muy sabia y astuta,
que luego potencia me muestra favores
ha màs de cien años y fingen dolores
diziendo que pare, no siendo tal cosa;

[...]

(Quién esta vieja sea, el autor por vergonçoso no lo declara; pero es de saber que ella se llamó en tiempos antiguos María de Vellasco. Ya por discurso de sus maldades pereció aquel nombre; solamente agora se conoce y llama, hablando con reverencia, la Buyça que cierto es en la villa de Valladolid tan temeroso de oír como el de Celestina [...]

Baste que juro a Dios que creó «ab inicio» no nació mayor puta, ni alcahueta, ni hechicera sin más tachas descubiertas, con las cuales oy en día permanece en la ribera de Esgueva mesonera, [...] assí que por ésta se dize: «Inter natus mulierum non surrexit major puta vieja que María la Buyça»[« No hubo mayor puta entre las mujeres que María la Buyça»].

(*Cancionero de Obras de burlas*, 1974, 178)

Estos ataques satíricos en prosa contra prostitutas concretas se diferencian de los ataques que se realizan, por ejemplo, entre los propios autores, ya que contra ellas expresan una profunda misoginia, una violencia estructural y cultural propia de su contexto histórico-social. El lenguaje utilizado es igual de ingenioso y soez, pero hay más agresividad.

2.2 LAS BURLAS GRUPALES: LAS MINORÍAS

Junto a las burlas *ad personam* hay una serie de grupos minoritarios que se convierten en el blanco de burlas y sátiras.

En este grupo encontramos los ataques burlescos al colectivo homosexual, censurado por la moral cristiana predominante, que se imponía en la época.

Por la misma razón también aparecen como centro de burlas de muchos de las composiciones recogidas en el *Cancionero de Obras de burlas* judíos y musulmanes, dos grupos sobre los que el cristiano se creía legitimamente superior, basándose, en el caso de los judíos, en que los cristianos habían heredado la autoridad sobre ellos de sus antepasados visigodos, que a la vez la habían heredado del Imperio Romano. Mientras

por su parte los ataques burlescos contra los musulmanes tenían su base en las luchas por la Reconquista y el histórico discurso de odio que los considera eternamente forasteros, intrusos en España (Domínguez, 2015, 2, 114-116). Se les permitía profesar su fe siempre y cuando esta se limitase al interior del recinto, de los barrios y sectores urbanos donde habían sido relegados. De hecho, esto ocurre con los tres grupos minoritarios, que reciben la mayoría de ataques burlescos, no solo del *Cancionero de obras de burlas* sino en general en la traición burlesca de aquellos tiempos: judíos y musulmanes, tal y como estamos viendo, y por supuesto el colectivo formado por las prostitutas, como hemos visto anteriormente y en el que seguiremos profundizando.

Vemos que aquellos que profesaban una religión diferente a la cristiana debían permanecer separados de los primeros, no podían compartir la comida, ni la vivienda, no podían tenerlos sirviendo en sus casas o cuidando de sus hijos, ni recibir atención médica siquiera de aquellos que profesasen una fe diferente, pero sobre todo les horrorizaba la idea del sexo interconfesional. Para evitar el contacto interconfesional a todos los niveles había toda una legislación, que incluía leyes sobre el uso de los diferentes tipos de vestimenta por parte de estos grupos minoritarios, obligados a identificar visualmente al grupo al que pertenecían - así como obligaban a identificarse a las prostitutas- haciéndolos reconocibles y por lo tanto facilitando a los cristianos el poder evitar relacionarse con ellos. La tensión llega a su culmen en 1391, cuando se desata la masacre antisemita en Castilla y la corona de Aragón, que se cobró vidas, conversiones forzadas y de la que unos pocos lograron huir. Las comunidades judías fueron injustamente acusadas y brutalmente masacradas. Pero la conversión forzosa masiva, resultado de este evento, que fue interpretada al principio como un triunfo por parte del cristianismo como religión hegemónica, pasó a despertar el recelo de los cristianos antiguos, ya que estos nuevos cristianos convertidos tenían el mismo derecho que ellos a llevar las mismas ropas, a realizar negocios con ellos, a compartir comida, vivienda etc; quedando por lo tanto disueltas todas esas limitaciones de contacto anteriores a la conversión, haciéndoles accesibles también el matrimonio y las relaciones sexuales con cristianos viejos, además de la posibilidad de ocupar cargos públicos, entre otros. Sant Vicent en sus sermones recoge y manifiesta este recelo y temor por parte de los cristianos al mestizaje con los nuevos cristianos, judíos conversos, que duraba desde el progromo de 1391 y que se evidencia especialmente en la *Carajicomedia* como tema recurrente, que se revela ya desde el seudónimo que se le

da al autor, el Burgeo de Fray Burgeo Montesino, según Domínguez (2015, 2, 114-115)

Pero el grupo en torno al que proliferan más composiciones burlescas dentro del *Cancionero de Obras de burlas*, especialmente en la *Carajicomedia*, son las mujeres, representadas, generalmente, por la figura de la prostituta. Aunque en breve profundizaremos en la moral imperante en la época del *Cancionero de Obras de burlas* es necesario recordar aquí que la percepción medieval de la figura de la mujer- y aún en esta época de transición a la modernidad- solo era percibida de dos formas: la virginal, pura y casta, representada en la Virgen María y la pecaminosa, manipuladora y castradora, representada en Eva.

Las mujeres honorables de aquella época no transgredían- precisamente en eso consistía ser una mujer honorable- ninguna norma moral, legal, ni convención social de la época, por lo que no había ningún motivo para centrar las críticas burlescas en ellas. Sin embargo las prostitutas eran toda una fuente de inspiración.

Frank A. Domínguez apuntó en su estudio sobre la *Carajicomedia* como ya en el centro de su primer poema se evidencia una preocupación por este efecto castrador que, consideraban, la mujer tiene sobre el hombre. Es por ello que Domínguez apunta a la *Carajicomedia* como una respuesta a la pérdida de privilegios y, a la vez, un intento de restablecer el dominio masculino, basándose en el trabajo de Bárbara Weissberger *Isabel rules* que analiza como el reinado de Isabel II afectó a la literatura de finales del siglo XV (Domínguez, 2015, 2, 103).

«[...] is a concern with the pernicious and emasculating effects t'has women have on men. This ansietat permeates early modern culture, which considers women to be inherently flawed and the cause of man's perdition.» (Domínguez 2015, 2, 89)

Los ataques y degradaciones a las prostitutas suelen ser sobre todo físicos y morales, por ir en contra de una moralidad que las toleraba como mal menor- pues la prostituta cumplía una función social y moral- al mismo tiempo que se las degradaba y estigmatizaba. José Dominicci-Buzó analiza en profundidad cómo el arquetipo de prostituta retratado en la *Carajicomedia* responde a un modelo distinto del de la prostituta como personaje literario, creado como canalizador de los defectos, males, vicios y calamidades que afligían a la sociedad, ya que la prostituta de la *Carajicomedia*, lejos de condenar la libertad sexual, la celebra sin complejos.

Esta exhibición de los rasgos más cómicos, grotescos y festivos de las prostitutas respondería a una intención del autor por adaptar dicha figura literaria a los cambios,

tanto filosóficos como legales, de una modernidad incipiente. Son personajes que se mueven en el límite entre el comportamiento normativo socialmente aceptado y las transgresiones a este, hasta el punto de que el estudio de Domínguez le lleva a afirmar que las prostitutas de la *Carajicomedia* representan a la perfección la conducta, la psicología y la moral que ya los moralistas religiosos de siglos anteriores venían censurando, especialmente en las mujeres (Domínguez 2015, 106-107).

Así basándose en estudios recientes, los expertos como Buzó coinciden en que lo que la *Carajicomedia* trata de mostrar es cómo la lujuria, el deseo sexual y la insaciabilidad femenina- representada en la figura de la prostituta- exprimen al hombre- representado por Fajardo.

Algunas de las coplas que ejemplifican esta idea serían las XIV y XV, durante la disputa de Fajardo con la Çamorana.

PROSIGUE Y COMPARA

COPLA XIV

[...] yo de tal caso mirable inhumano
de entre tantas putas salí casi muerto
do vi multitud, no número cierto,
en luxurioso y modo profano.

(Bien clara va esta comparación y el gran trabajo que el mísero carajo de Diego Fajardo en este mundo sufrió, teniendo arriscados vandos con todo el linaje coñativo [...])

(*Cancionero de Obras de burlas* 1974, 176)

DESCRIBE DIEGO FAJARDO

COPLA XV

Y todas las putas de esta escritura
viéndome solo, arrecho y seguro,
alçan sus faldas, mas yo no me curo
sino de salir de tanta estrechura.

[...]

(*Cancionero de Obras de burlas*, 1974, 176)

O en la copla XVII con Fajardo consternado- además de consumido- por no ser capaz de satisfacer el apetito y la lujuria sexual de las prostitutas. Ellas, además, son

muchas y él ha sido abandonado por su potencia sexual, lo que le deja en una situación desventajosa. Acaba culpándose a sí mismo.

COMPARA Y APLICA

COPLA XVII

Como el que tiene ell' espejo delante,
maguer que se mire derecho en derecho,
ni parte contento, ni va satisfecho
si halla que tiene ruin el semblante,
todos los coños por el semejante
de ver mi carajo no hay uno contento,
que murmuradores, quexosos los sientto,
mi fuerça culpando por no ser bastante.

(*Cancionero de obras de burlas*, 1974, 177)

A pesar de esto no consideraban a la mujer responsable de sus conductas e inclinaciones hacia el vicio y el desenfreno, ya que imperaba la idea de que la mujer era incapaz de someterse a la razón, lo que explicaba que hubiese arrastrado a Adán hasta la tentación que les costó la expulsión del Edén, por su inconsciencia. Esta falta de raciocinio en la mujer le impedía ser buena, un pensamiento medieval que duró mucho más allá del siglo XVI y que se refleja inevitablemente en la *Carajicomedia*. (Dominicci-Buzó, 2020) Esto legitimaba la percepción de la mujer como una eterna menor de edad, es decir, permanentemente dependiente de un varón, lo que dejaba a muchas mujeres en una situación realmente vulnerable al faltar el *pater familias*. Al enviudar o quedar huérfana se veían obligadas a ganarse la vida como podían y muchas de ellas quedaban inevitablemente abocadas al mundo de la prostitución.

Algunas de las burlas, como vemos, dirigidas hacia la prostituta como colectivo se burlan del arquetipo de mujer inclinada al sexo. Para Buzó, la *Carajicomedia* combina, en su figura de la prostituta, por un lado la celebración de la libertad, de no reprimir sus instintos sexuales y, por otro, lo censurable de esta actitud, obedeciendo a su época y dotando por tanto al personaje de una dualidad y con ella de una mayor profundidad de la que tendría un personaje más arquetípico. Se da una contradicción experiencial entre

la percepción que la prostituta de la *Carajicomedia* tiene de su propia sexualidad y las normas morales y sociales. Son muchas las composiciones que satirizan una supuesta lujuria e insaciabilidad, como la copla XLV, dedicada a la sexualidad desmedida de dos de las prostitutas, Narbáez y Ana de Medina, especialmente esta primera, a quien describe como "cachonda, lendrosa y en la mancebía" (*Cancionero de Obras de burlas*, 1974, 189). Pero es en la glosa de esta copla donde nos dice que después de llevar sesenta años en el oficio, Narbáez, por no variar costumbre, aún continúa en el negocio en Medina del Campo, donde sostiene un rótulo sobre su cabeza que reza: «Desseosa sed non saciata usos ad mortem». Narváez ya es anciana, está agotada, pero no está satisfecha sexualmente.

Otro de los muchos ejemplos lo encontramos en la *Copla XLIX de Juan de Mena y es de esta cuenta XLVIII*, donde nos habla de otras dos prostitutas, entre las que destaca por su sexualidad la conocida como la mal maridada. La explicación en la glosa resalta también esta cualidad, considerada propia de las prostitutas, mujeres dadas a la lujuria, incapaces de razonar y controlar sus instintos sexuales.

La mal maridada se dize por una señora llamada Peralta, de pequeña edad y hentil disposición, la cual por sus pecados casó con hombre tan feble, viejo y de mala complissión, que ella tiene harta de mala ventura. «De coño veloce», id est, 'coño cruel' ardiendo, que siempre está muerto de hambre [...] (*Cancionero de Obras de burlas*, 1974, 192)

El cristianismo se refuerza a sí mismo apoyándose en la tradición platónica, concretamente en aquellos aspectos que la ayudan a legitimarse a sí misma, desde la concepción dual de dos mundos: el mundo sensible- nuestro mundo, un valle de lágrimas- y un mundo extrasensorial, el cielo cristiano, el mundo de las ideas- hasta el concepto de belleza asociado a la moralidad, lo que convierte inmediatamente en seres físicamente desagradables y grotescos a aquellos seres malvados e inmorales, como si estuviesen degradados físicamente para que se pudieran identificar a los malhechores. Sería Baudelaire siglos después quien profundizaría en la belleza amoral, pero en la época que nos ocupa esta concepción moral de la belleza afecta también al personaje de la prostituta. Es difícil encontrar la descripción de uno de estos personajes al que se describa con más características positivas o neutras que degradativas, y aún en estos casos cuenta con descripciones físicas despectivas, grotescas o ambas. Mucho más habitual son los descalificativos físicos en casi todas ellas.

Solo algunos ejemplos:

COPLA XXXIX

Vi de otra parte, que a oro se vende,

Juana de Cueto, la cual se levanta

[...]

de cuyas haldas combate y ofende

la hueste pedorra menguada de tetas,

las grandes narizes de los masajetas,

dando tronidos que suenan allende..

(Juana de Cueto es una cortesana [...]; es muy chica de cuerpo, de muy buen gesto y gorda; tiene buenos pechos; es muy soberbia y desdeñosa a la gente pobre; [...]. De ésta cuentan algunos autores que tiene gran furiosidad en el soltar de los pedos, en tanta manera que ningún culo pasado ni moderno se iguala con el suyo [...] .De esto son autoras infinitas narizes, que han sentido de estos tales tiros el olor de la pólvora.)(*Cancionero de Obras de burlas*, 1974, 186-187)

O la Copla XII, *Habla Diego Fajardo con la vieja aplicandole la comparación*, donde describe así a la Çamorana, a quien Fajardo pide ayuda desesperadamente: « Assí puta vieja, cruel, aborrida, viendo tus gestos que son infernales [...]»(*Cancionero de Obras de burlas*, 1974, 175)

Sin duda, otra de las transgresiones de tabúes, que daban pie a burlas y en las que incidían las prostitutas, se relacionaba con el sexo interconfesional, totalmente prohibido: cada religión debía acudir a prostitutas de su misma filiación religiosa y no debían interrelacionarse. Por eso, el recelo y el temor ante la conversión que, como hemos visto, otorgaba a los nuevos cristianos los mismos derechos que los cristianos viejos. Un buen ejemplo lo encontramos en la Copla XCI, concretamente en su glosa.

LA ORDEN DE SALAMANCA Y TOLEDO

COPLA XCI DE JUAN DE MENA Y LXXI DE ESTA CUESTIÓN

[...]

(Isabel La Roxa, señores, devés saber que casi fue arca de todo el Testamento Viejo. Agora, pos inspiración de los dioses, es vuelta en cristiana nueva, que en nuestro vulgar castellano llamamos « tornadiza». [...]. Cuando algunos passan por allí, que no saben su casa, ella les dize

luego: «Hic est requies mea» y otras grandes cosas cuentan de ella que mi cortedad no publica, salvo que ella bive por registro «novi et veteris testamenti».

(*Cancionero de Obras de burlas*, 1974, 203-204)

Por todo esto Buzó considera que la prostituta de la *Carajicomedia* se ha creado con el objetivo de "hipertrofiar la imagen de La Celestina" y por lo tanto se distancia totalmente del resto de prostitutas conocidas en la literatura española (Dominicci Buzó, 2022).

El *Cancionero de Obras de burlas*, como hemos visto, está creado para hacer reír de principio a fin, no es una obra con intención moralizante, aunque evidentemente plasma la moral de la época de la que es hijo. Esta moral cristiana se infiltra en todos y cada uno de los ámbitos de la vida de las personas, nada escapa a ella. Veámoslo en profundidad en el siguiente capítulo, que nos ayudará a comprender la situación real de muchas de estas prostitutas.

CAPÍTULO 3. LITERATURA Y TRASGRESIÓN: UNA ÓPTICA DE GÉNERO

La fe cristiana, como toda fe, implica unas normas de comportamiento para sus creyentes, unas normas que guían sus actos y se convierten en toda una pauta bien establecida, definida y cerrada, es decir, no negociable; lo que deja fuera toda una serie de conductas que se considerarán inapropiadas.

Cualquier transgresión de estas pautas de comportamiento que lleve al sujeto a caer en aquello considerado inaceptado por la moral, en este caso cristiana, sufría la sanción social- además de la condena eterna, o relativamente eterna, dependiendo del presupuesto con el que se cuente. En esta época en la que nos encontramos, a finales de la Edad Media, no solo los creyentes seguían- estos por convicción- las normas morales del hegemónico cristianismo europeo, sino que se imponían a todos, creyentes, no creyentes y creyentes de otras religiones. Unas normas que venían reforzadas además por la coacción externa que representan las leyes, decretos, etc; y que obligaban a obedecerlas bajo pena de cárcel, multas, destierros y castigos físicos.

La moral de la Iglesia cristiana llegaba al pueblo a través del clero, especialmente de los predicadores moralistas y entre ellos, cada uno- dentro obviamente de la norma- daba más importancia a unas cuestiones y utilizaba determinados argumentos. Aún así generalmente coincidían en basar sus discursos sociales en un esquema de vicios y virtudes (Martínez Romero, 2002, 127-130).

Entre otros, los sermones de Sant Vicent Ferrer nos ayudan a entender la gran influencia y huella de su oratoria, que impregnó las costumbres, normas morales y concepciones de la Valencia que vio nacer los cancioneros que nos ocupan, especialmente el *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*, que transgrede mediante el humor toda esta pauta de comportamiento moral cristiano.

3.1.LOS MODELOS FEMENINOS PARA LOS MORALISTAS: DONCELLA, MONJA, CASADA Y VIUDA

Hemos visto la dualidad de la percepción de la figura de la mujer, una dualidad también muy bien definida entre la mujer representada por la Virgen María como idea regulativa de perfección femenina- inalcanzable para las simples mortales- y la mujer representada por Eva, que para la época definía a la mayoría de mujeres reales:

«Al llarg dels escrits dels Pares de l'església trobem ara y adés aquesta equació dona = Eva, que prové fonamentalment de la doble consideració d'Eva com a causa de pecat i com a ésser dèbil des de la seua naixença» (Martínez Romero, 2002, 129)

Generalmente, esta concepción tan negativa del género femenino era asumida con naturalidad por parte de las mujeres. Es más que difícil encontrar un testimonio femenino de la época. Así, tomaremos como ejemplo a la única autora valenciana medieval, Isabel de Villena, quien en su *Vita Christi* se muestra conforme con esta visión de la mujer, contentándose con añadir a todas estas cualidades negativas femeninas alguna positiva en sus escritos, aunque no consigue contrarrestar ni equilibrar la imagen femenina. Que el único testimonio femenino que nos llegue sea el de una religiosa se explica porque eran las únicas mujeres con acceso a cultura (junto con la nobleza y la burguesía letrada) que al mismo tiempo vivían y creaban en ambientes libres de la opresión de un hombre que las silenciase y capitalizase sus ideas, aunque recordemos que su único público se limitaba a sus hermanas del convento. Sant Vicent Ferrer también concedía a las mujeres en sus sermones la bondad y la misericordia, como características positivas femeninas, pero al mismo tiempo añadía otras debilidades como la vanidad, la envidia, la embriaguez y su diabólica inclinación por la música, que incita a la lujuria (Martínez Romero, 2002, 127-131, 133-135).

Esta percepción de la mujer desobediente y débil, nos explica Martínez en su obra, responde a la idea aristotélica de la mujer como versión imperfecta del hombre, una idea que sobrevive y se refuerza a través de los tiempos; la mujer como ser débil, sumiso y dependiente del hombre, cuya única misión es parir- con dolor, por pecadora-, e incluso para esto necesita ayuda, evidenciando su inmensa debilidad, no solo de espíritu sino también física. Y es que en teoría, según la religión cristiana de la época medieval, el único objetivo de las relaciones sexuales debía ser el de la procreación y siempre dentro del matrimonio, lo que llevaba a los predicadores moralistas a ser especialmente duros frente al pecado de la concupiscencia, de la lujuria. La mejor solución parecía ser el matrimonio, dentro del cual había una sexualidad controlada, un control que se extendió- o trató de extenderse también- a los burdeles, que a la vez eran una institución que garantizaba la perpetuidad del matrimonio; razón por la cual Sant Vicent, como otros religiosos de la época medieval, admitían el burdel como un mal menor- en el que profundizaremos más adelante-, siempre y cuando se encontrase vigilado y en espacios

concretos y delimitados, generalmente apartados, a las afueras de la ciudad y establecidos previamente para estos quehaceres.

Más preocupaban las relaciones sexuales interconfesionales, como ya hemos comentado. Toda una serie de normas evitaban el contacto de los cristianos, tanto con otros credos como con las prostitutas. Sant Vicent también condena en sus sermones el sexo interconfesional por el miedo a que el contacto con otras religiones pudiese abrir la puerta a «falsas doctrinas» (Martínez Romero, 2002, 144) aunque las leyes que apoyarán estas normas morales serán esquivadas por la prostitución ilegal o clandestina de Valencia a finales del siglo XV y principios del siglo XVI (Pérez García, 1990, 125-126).

A pesar de que los moralistas eran totalmente conscientes de que la mujer se veía abocada irremediabilmente al matrimonio por toda la serie de debilidades que hemos ido observando, además de la necesidad del matrimonio por parte de la propia Iglesia para dar continuidad a las siguientes generaciones de cristianos, consideraban que el estado al que debe aspirar una buena cristiana es el de la virginidad, con el canon de la Virgen María como idea de perfección moral femenina (Martínez Romero, 2002, 163).

De este modo el fin último tanto de la mujer como del matrimonio era la procreación de nuevos cristianos, hasta el punto de que cuando Sant Vicent se refiere en sus sermones a las doncellas exclusivamente las concibe como «doncellas para casar», es decir como potenciales esposas y madres, así como es consciente de que las viudas con escasos recursos económicos se verían obligadas a volver a contraer nupcias para poder sobrevivir, - aunque las orientaciones del maestro las dirigían hacia la vida religiosa. Y es que en la época aquellas mujeres que permanecían mucho tiempo solteras, salvo en el caso de las sirvientas o camareras- generalmente solteras o viudas- empezaban a ser vistas con recelo y desprecio (Rossiaud, 1986, 44).

Por lo tanto, los teólogos y moralistas condenan la fornicación entendiendo esta como concubinato; en palabras de Santo Tomás, «la fornicación consiste en tomar a una mujer que no es la propia». Y a pesar de la teórica igualdad que encontraba la mujer, al menos en el deber conyugal, dentro del matrimonio debía subordinarse al esposo, pues esta había condenado a la humanidad y por eso Dios permitía esta jerarquía; el sometimiento a un varón, más inteligente razonable y responsable.

Por esto también era mucho más grave el adulterio femenino que el masculino. El adulterio masculino se basaba en desear a la esposa del vecino, lo que rompe la armonía

y la paz pública. Mientras que el adulterio femenino se reprimía duramente con castigos físicos, destierros y multas económicas, pues estaba considerado un crimen público, y por lo tanto, el escarnio también sería público (Rossiaud, 1986, 176). Además solo el adulterio femenino debía ser excomulgado, ya que los hombres practicaban la fornicación discreta en lugares especialmente dedicados a estos asuntos- como los baños y los burdeles- por lo que el adulterio solo era público si el sujeto acababa abandonando a su familia para vivir en concubinato (Rossiaud, 1986, 98). También Sant Vicent aleccionaba moralmente acerca del amor y la fidelidad entre esposos con funciones determinadas y distintas para cada cónyuge, perpetuando estos roles sociales de género (Martínez Romero, 2002, 139-140).

Los matrimonios eran concertados, generalmente por el cabeza de familia, que buscaba casar a su hija, hermana o mujer a su cargo. Respecto a este pacto, Sant Vicent criticaba que en ocasiones estos acuerdos se realizasen en lugares inadecuados como en plena misa. Y es que se trataba más bien de transacciones económicas en las que los implicados, los futuros esposos, no tenían voz ni voto, especialmente en el caso de las mujeres, que estaban obligadas a aceptar al marido que se les asignase por el bien económico de la familia, salvo que fuese a profesar los votos (en este caso también con el consentimiento familiar) introduciéndose en el mundo religioso.

La mujer debía aportar una dote al matrimonio que servía como seguro personal y que administraría el esposo junto con sus propios aportes al nuevo matrimonio. Estas políticas matrimoniales obligaban a muchos jóvenes enamorados a inclinarse hacia el matrimonio clandestino que, aunque reprochable, seguía siendo considerado moralmente válido.

Aunque otros autores como Eiximenis contemplaban la disolución del matrimonio por adulterio, en los sermones de Sant Vicent Ferrer el fraile defiende que la única razón por la que podría disolverse un matrimonio sería el que este no se hubiese consumado sexualmente (Martínez Romero 2002, 149). Por ello, las relaciones sexuales dentro del matrimonio se convertían en un deber conyugal con excepciones, por ejemplo en los días de ayuno, festividades, procesiones, Navidad, durante la menstruación y el embarazo, etcétera y obviamente siempre que ningún cónyuge le propusiese al otro algún tipo de práctica sexual «contra natura». Sant Vicent en sus sermones llega a recomendar la abstinencia los tres años siguientes al parto, tiempo recomendable de lactancia, a fin de que los niños creciesen más sanos y sin desatenciones por parte de la

madre, ya que ella se encargaba de los primeros años de la educación del niño y el abandono infantil era una de las mayores preocupaciones del fraile (Martínez Romero 2002 130).

El matrimonio, por lo tanto, era una solución para el hombre, que evitaba que este incidiese en pecados como la lujuria y el concubinato. Además se consideraba responsabilidad de la mujer llevar a su marido por el buen camino. La unión conyugal también evitaba que el hombre actuase «contra Dios e Natura», que incluía actos como la bestialidad, la homosexualidad, la masturbación o el incesto (Martínez Romero, 2002, 142-145). Por su parte, el matrimonio para la mujer era disciplina, el remedio contra todos sus vicios y debilidades, por lo que debía someterse al hombre, que dominaba y corregía el desorden femenino (Rossiaud, 1986, 177).

Así, se consideraba a la mujer incapaz de valerse por sí misma y por eso se le negaba su autonomía y necesitaba de un varón que la disciplinase y la proveyese. «Hi ha una prepotència masculina, típica del temps, en la consideració de la dona. Ella no podia exercir la seua autosuficiència en la realitat quotidiana medieval.» (Martínez Romero, 2002, 136)

Solo había dos grupos de mujeres "independientes" aunque ciertamente en uno y otro caso, y en diferentes grados y formas, seguían sujetas a la autoridad de los varones; tanto las monjas como las prostitutas podían expresar una autonomía impensable para el resto de damas, además de ser los únicos grupos femeninos con una identidad colectiva (Rossiaud, 1986, 149).

Del grupo formado por las monjas ya vimos que el convento era un lugar generalmente sin presencia masculina. Dentro del grupo de las prostitutas se distinguían numerosos subgrupos (públicas, secretas, dones de cadera, etc) de entre los cuales el más peligroso para los moralistas de la época medieval era la cortesana: «[...] a finales de siglo todos los moralistas se ponen de acuerdo en denunciar a esta criatura bien distinta a la mujer del burdel.» (Rossiaud, 1986, 165)

Las cortesanas iban ricamente adornadas, no se limitaban a vivir en los barrios designados ni en los burdeles, y tampoco a estos lugares tenían ninguna necesidad de acudir en busca de clientes pues recibían a altos cargos y personajes ilustres; eran libres de elegir su clientela. Estas mujeres asistían siempre acompañadas- generalmente por alguno de sus sirvientes- a los sermones de los predicadores. Pero lo que más

escandalizaba de estas cortesanas es que se alojaban en albergues de cierta categoría pasando por cualquier mujer de Estado (Rossiaud, 1986, 165-167).

« Reunidas con más frecuencia que las demás mujeres, tenían la costumbre de verse junto a los hombres, gozando de una libertad de movimientos y pudiendo salir a la calle sin provocar escándalo en su mundo»(Rossiaud, 1986, 167)

Precisamente en el objetivo de distinguir claramente la dama de la prostituta parece basarse gran parte del sistema de normas morales cristiano de la edad media, que, como veremos en breve, está apoyado por todo un sistema legislativo con el mismo fin.

Ya a comienzos de siglo XV los predicadores moralistas denunciaban dicha confusión entre mujeres honestas y mujeres comunes, que al principio se limitaba a cuestiones de apariencia como el vestuario, el peinado o las joyas (Rossiaud, 1986, 168-169). Las normas Morales respecto al atuendo son reforzadas por la idea de que, frente a todos los que hemos visto de la mujer, casi el único vicio del hombre que criticaban los moralistas era la lujuria y en esta caía precisamente arrastrado por la mera presencia de la mujer, por lo que había que limitar al máximo sus movimientos, vestidos y adornos, con los que incitaba al varón a pecar. «Mullier est hominis confusio».

Ya Sant Vicent en sus sermones pedía a sus parroquianas decoro en su apariencia; la mujer debía encontrar el equilibrio, pues tenía la obligación de acicalarse para su marido, sin excederse lo suficiente como para ofender a Dios.

El grado del pecado de la vanidad de la mujer dependía de cuál era el motivo por el que se engalanaba: si lo hacía para contentar a su esposo pasaba por un pecado venial, pero si lo hacía para complacer a otros hombres se convertía en un pecado mortal. No era concebible la idea de que una dama se ataviase para sí misma; me pregunto si se consideraría pecado venial o mortal.

Las normas morales acerca del aspecto que debía tener una dama chocaban frontalmente con el canon de belleza, que exigía que las mujeres se depilasen, maquillasen su cara para aclararla y se tiñesen el cabello persiguiendo el rubio.

Respecto a este asunto, Sant Vicent se preocupaba especialmente porque creía que las madres, con la intención de casar a sus hijas, se encargaban de engalanarlas y exhibirlas en busca de un matrimonio ventajoso, de tal forma que la madre se convertía en alcahueta de la hija. Para el predicador, los que sufrían toda esta situación eran el marido y el padre, que se convertirían en consentidores ingenuos, incapaces de dominar

y someter a sus mujeres como se espera de ellos, en vez de lo cual se desviven por complacerlas (Martínez Romero 2002, 131-135).

A pesar de todos estos esfuerzos por distinguir a las damas de las prostitutas, a quienes repudiaban y estigmatizaban, estas trabajadoras sexuales que por un lado eran sancionadas moral, legal y socialmente, contribuían por otro a mantener el frágil equilibrio de la moral cristiana durante la Edad Media. Cumplían una función social importante que conllevaba una responsabilidad social y moral en la defensa del orden colectivo, así como contribuían a defender el honor de las mujeres de Estado.

Entre sus funciones estaba la de luchar contra el adulterio, que por un lado llevaban a cabo denunciando a los varones que infringían las normas morales del matrimonio- a lo cual estaban obligadas por juramento- y por otro lado amenazaban en público a las esposas depravadas con acabar en los burdeles.

Se reconoce por lo tanto que la prostitución contribuye al bien común como reza una glosa aparecida en el siglo XIII y utilizada desde entonces, «La mujer pública es en la sociedad lo que la sentina en el mar y la cloaca en el palacio. Quita esa cloaca y todo el palacio quedará infectado»: esto justifica la existencia del prostíbulo en la ciudad (Rossiaud, 1986, 99-100).

Tras el discurso moralista que repudiaba a las prostitutas iba implícito lo que Pablo Pérez García denomina el «principio del mal menor» (Pablo Pérez García, 1990, 118). Esto incluye la consideración de que yacer con ellas no era un pecado grave sino venial, sobre todo en el caso de los solteros, concibiéndolo como fornicación simple (Rossiaud, 1986, 199). Las prostitutas también ayudaban a mantener la honra de las damas, de las vírgenes y estas eran totalmente conscientes, pues se las educaba con esta idea de que las mujeres públicas se hacían cargo de la concupiscencia de los hombres; así ellas, en gratitud, tenían la obligación de rezar por las prostitutas (a esto se suma la creencia de que las oraciones de las vírgenes eran especialmente atendidas por Dios) (Rossiaud, 1986, 149).

Por todo ello, a partir ya del siglo XIII se comienzan a reconocer en las prostitutas estas contribuciones a la sociedad. El hecho de que la iglesia aceptase limosna de las mujeres comunes la obligaba a reconocer que no era tanto una cuestión de lujuria por parte de mujeres corrompidas, sino que estas actuaban por pura necesidad. Por ello, apartarlas del oficio de la prostitución- como ya hizo Jesucristo con María Magdalena- y por lo tanto liberarlas del sórdido mundo del pecado, se convertía en la obra más

piadosa que se podía hacer (Rossiaud, 1986, 105); creencia que nos lleva a la casa de las Arrepentidas.

Ya hemos visto como los predicadores, moralistas y teólogos de la Edad Media culpaban a la mujer de incitar al hombre y arrastrarlo a los pecados de la carne, los excesos, el vicio, la perversidad; culpables de llevarlos por el camino de la perdición.

Para justificar sus ideas esgrimieron argumentos apocalípticos que impactaban profundamente en la sociedad. A fin de corregir a estas mujeres desobedientes e insumisas fomentaron el equívoco, la confusión sistemática y totalmente intencionada entre mujer y prostituta, se esforzaron en asociar los comportamientos libres con brujería y rituales satánicos (de los que se ha escrito mucho en tratados inquisitoriales), y todo esto legitimaba que se encerrase y castigase temporalmente a aquellas mujeres que encajaban en esta, convenientemente ambigua, definición de mujer rebelde y pecadora, recluyéndola en los burdeles y casa de las Arrepentidas.

La casa de las Arrepentidas valenciana o casa de la penitencia era una institución que dependía del Gobierno Municipal, aunque a su mantenimiento también contribuía la diócesis Valentina, instalando cepillos en las parroquias. A pesar de que se la conoce por acoger a las prostitutas que buscaban cambiar de vida y reinserirse en la sociedad- recordemos que era la obra más pía- en sus inicios la institución de la casa de las arrepentidas no sirvió para acoger a las prostitutas que quisiesen dejar atrás la vida de pecado, sino para corregir a cualquier mujer, independientemente de su clase social, condición o estado: bastaba con que su familia considerase que requería disciplina y mano dura, tanto por motivos reales como ficticios (Pérez García, 1990, 147-155).

Rossiaud apunta que este antifeminismo tenía como reacción las querellas de las mujeres, un debate sobre las capacidades y derechos de la mujer frente a la misoginia propia del contexto histórico, social y moral, que, aunque obviamente quedaba reducido a los círculos de debate y tertulia literarias.

A lo largo de la Edad Media y a causa de diversos factores, como que la Iglesia tuviese otros problemas más urgentes que atender, o si se daban oleadas de predicadores apocalípticos, las normas morales se endurecían o relajaban, pero la base queda aquí establecida: un profundo antifeminismo, que veía a la mujer como culpable de todos los males del hombre y del mundo.

3.2. EL TRATAMIENTO JURÍDICO: LEGISLACIÓN SOBRE LOS COMPORTAMIENTOS INAPROPIADOS

Antes de observar algunas de las normas legales que trataban de mantener el orden, al mismo tiempo que apoyaban todo el sistema moral cristiano hegemónico de la Europa medieval, en el que acabamos de profundizar, es necesario recordar que seguramente no existió ningún momento en el que el objetivo perseguido fuese erradicar la prostitución; y no solo porque esta cumpliera con una función social, sino porque también contribuía a llenar las arcas reales, a costa sobre todo de las propias prostitutas, en su mayoría clandestinas, que ya vivían en la miseria y endeudadas.

Por más que la moral de la época se esforzase en repetir que las mujeres eran seres lujuriosos y pecaminosos por naturaleza, no es difícil imaginar que no habría muchas prostitutas medievales que se dedicasen a la prostitución eligiéndola de entre otras opciones: era la necesidad la que las empujaba. La vida que vivían estaba llena de peligros y horrores. Puesto que existe esta relación entre prostitución clandestina y pobreza, Pablo Pérez García, a quien seguiremos en este apartado, apunta que hubiese sido necesario crear un programa asistencial que compensase la pobreza que aumentaba las filas del comercio sexual clandestino. Este programa podría haberse llevado a cabo por el municipio valenciano, con la creación de instituciones tal y como lo había hecho ya con otros proyectos similares, por ejemplo mediante el *pare d'òrfens* para los huérfanos o con la figura del *Afemossos* para los desempleados.

Aunque la documentación en textos de Cancillería o en las ordenanzas municipales no se distinga entre prostitución legal o ilegal, sí que lo hacen entre la prostitución oficial y clandestina, además de ser realmente reveladoras las diferentes denominaciones, de lo más variado, para hacer referencia a estas trabajadoras; una mezcla de repudio moral, rechazo y condena religiosa. Y es que había una gran diferencia entre aquellas prostitutas que se regían- en teoría- por la normativa legal y aquellas que lo ejercían al margen de las leyes. Debemos tener en cuenta que no todas las prostitutas eran mujeres desamparadas, sino que en ocasiones esta práctica significaba un ingreso extra a la economía doméstica familiar. Pero en la mayoría de ocasiones se trataba de mujeres jóvenes, solteras y solitarias; jóvenes esposas que habían huido del domicilio familiar o a las que sus maridos habían abandonado o dejado viudas, y que sin ninguna experiencia profesional y ante la necesidad de subsistir se veían empujadas a la prostitución como única fuente de supervivencia, donde la

mayoría de ellas serían explotadas por sus alcahuetas, rufianes o por sus propios maridos (Pérez García 1990, 127-130).

El burdel en Valencia nace a comienzos del siglo XIV como un eficaz recurso de control social, que aunque dependía de un particular, como negocio privado, estaba sujeto a la autoridad de la ciudad de Valencia. Cuando alrededor de 1321 el rey Jaime II prohibió el ejercicio de la prostitución dentro de las murallas de la ciudad de Valencia, ordenó la reclusión de estas prácticas a la Pobleja, *Pobleja de les peccadrius*. Desde entonces practicar la prostitución fuera de los límites territoriales que se le habían establecido significaba un delito penal. Así, la opción más segura para la integridad de la prostituta era entrar en el burdel y para ello debía contar con una licencia para prostituirse que expedía el Justicia Criminal de la ciudad. Para obtenerlo, la prostituta debía reunir como mínimo dos requisitos: ser mayor de 20 años y estar sana. Para cumplir con este segundo requisito debía someterse a pruebas médicas semanales, que corrían a cargo del municipio. Aunque es difícil de determinar con exactitud, Pérez García apunta a lo largo del siglo XV como inicio de estas revisiones médicas regulares a las que debían someterse las prostitutas; a pesar de lo cual probablemente los adelantos médicos que establecían el tiempo de convalecencia de cada enfermedad no comenzarían a ponerse en práctica hasta la segunda mitad del siglo XVI. Si una prostituta era sorprendida ejerciendo en el burdel sin su licencia, la infracción recaía sobre el hostelero en forma de multa. De hecho, tenían reguladas todas sus salidas, permisos que debían conceder las disposiciones municipales valencianas a fin de que las prostitutas pudiesen hacer sus recados en la ciudad. Los reglamentos municipales establecían que en estas salidas la *dona de cadira* debía ir vestida sin ostentaciones ni en ropa, ni en joyas, ni en peinado, sino bien identificadas con una *tovallola* especial- bajo pena de «perder las vestiduras» para ser subastadas más tarde por la justicia criminal- con la que todos podrían reconocerlas como prostitutas (Pérez García, 1990, 177-184). Y si se fecha la institución del burdel de Valencia en 1321 la prostitución clandestina nacía junto con él (Pérez García 1990, 186-187).

La persecución de la prostitución clandestina comenzaba, pero la complejidad de este fenómeno hacía que las medidas penales que se tomaban contra ella fueran insuficientes. Fernando el Católico endureció estas restricciones sobre la prostitución clandestina, que hasta entonces ajustaba las penas a la disponibilidad económica de la prostituta encausada y que solo en aquellos casos extremos donde no tenía

absolutamente nada con que pagar la multa se le imponían penas físicas, generalmente azotes, aunque los jueces preferían conformarse con lo poco que la prostituta pudiese aportar como pago simbólico de la multa, pues les salía mucho más caro el salario del verdugo que la había de azotar.

En febrero de 1483 Fernando ordenaba recluir a todas las prostitutas en el burdel de la ciudad, institución a la que investía de autoridad para imponer sanciones, pero no fue hasta 1488 que firmó un Real Privilegio mucho más eficaz en la lucha contra la prostitución clandestina. A partir de entonces las multas por ejercer esta prostitución ilegal serían donadas al hospital de pobres (Pablo Pérez García 1990, 154-157).

A pesar de todas estas medidas, hubo un aumento de los casos de prostitución clandestina a finales del siglo XV. Los hosteleros del burdel competían contra otros particulares, a la vez que hacían frente a la indiferencia de las autoridades frente a la prostitución clandestina y lidiaban con sus propias pupilas, que trataban de saltarse el confinamiento en el burdel para recorrer libremente las calles de Valencia.

La feroz competencia obligaba también a muchas *dones de cadira* a buscar su clientela dentro de los límites de la muralla aun a riesgo de ser multadas. Aquellas prostitutas más mayores, junto a las que habían perdido parte de su atractivo a causa de alguna enfermedad, de los vicios y de la mala vida, se veían en dificultades para conseguir clientes, por lo que se ofrecían al mejor postor. Por su parte, las prostitutas enfermas se veían también obligadas a ejercer fuera del burdel para escapar de los controles médicos rutinarios a los que allí se les sometía. Mientras que, por otro lado, los proxenetes y rufianes, a fin de recaudar más beneficios, también explotaban a sus protegidas llevándolas por las tabernas o concertándoles citas en la ciudad donde tenían prohibido ejercer (Pablo Pérez García 1990, 127).

Las cifras de la delincuencia dentro de los burdeles no se debe realmente a que fuesen lugares con altos índices de delincuencia- o al menos no más que en otros lugares de la ciudad- sino que responden más bien a que estaba más vigilado por las autoridades.

Las leyes iban a la par que hemos observado con las normas morales, relajándose y endureciéndose a lo largo de la Edad Media, por diversos factores y dependiendo del legislador. Pero si hay una institución que merece atención, en cuanto a las normativas

legales que la rodean, y que evidencia escandalosamente la situación de las mujeres prostitutas es la casa de la penitencia o casa de las Arrepentidas.

El 13 de mayo de 1345 el Consell general de la ciudad de Valencia decidía subvencionar el edificio que en teoría acogería a todas aquellas mujeres que quisiesen apartarse del mundo de la prostitución, aunque, como hemos visto en el apartado anterior, dedicado a las normas morales,- estas buenas intenciones -que tenía en mente Na Soriana cuando concibe el proyecto- no respondían del todo a la realidad que en él se vivía, ya que la institución permitía que fuese un lugar donde deshacerse de una mujer alegando rebeldía, insumisión y desobediencia entre otros; porque no servía para acoger, sino para disciplinar. Pérez García apunta que, de hecho, no acogieron arrepentidas hasta después de 1385, cuando el Consell valenciano decidía confinar a las *dones de cadira* durante las festividades de Semana Santa (Pérez García, 1990, 149-155).

Cuando las leyes contra la prostitución clandestina se endurecieron, aumentó el número de las prostitutas que acudían a la casa de las arrepentidas y esto creó la necesidad de un refuerzo. Así, se la dotó de una administración propia y nueva sede.

El rey Pedro IV trató de establecer medidas que le proponían los regidores de la casa de la penitencia, pero estas fueron ineficaces para hacer frente al caos que allí se vivía a causa del acumulamiento de las internas y las fugas descontroladas, por lo que en 1396 la ciudad estableció algunos reajustes, como la prohibición de la reclusión de mujeres casadas a las que su propio marido internaba. En 1426 se estableció que las mujeres podían abandonar libremente la casa, pero antes debían prestar juramento de su intención de vivir honestamente en la ciudad; en 1468 se anuló esta protestad para conceder permisos de salida de la casa de la penitencia, bajo pena de multa a los oficiales que infringiesen la orden (Pérez García, 1990, 154, 157).

Fernando el Católico debería hacer frente también a los frecuentes raptos de prostitutas de la propia casa de les Repenedides, llevados a cabo por los hosteleros, que trataban de "recuperar" a sus trabajadoras y las pérdidas económicas que sus internamientos -voluntarios o no- en la casa les producían en el burdel; para ellos era como robar una mula, un ser vivo que les produce un beneficio económico (Pérez García, 1990, 225). El rey se dispuso a atacar las dos principales causas de las fugas que

generalmente eran producidas porque no había un control efectivo que lo evitase y por las presiones que las prostitutas recibían por parte de sus hosteleros y proxenetas. Por todo ello, estipuló el *Salvuarda Domus vulgariter dicte de les Repenedides* a partir del cual la casa de las arrepentidas y todas sus integrantes pasaban a estar bajo protección real, por lo que todo aquel que desde la emisión de la salvuarda tratase de raptar a la fuerza a alguna de estas mujeres sería castigado como si estuviese ejerciendo este delito sobre una mujer honesta (Pérez García, 1990, 163-164). Sobra decir que los delitos contra las prostitutas tenían penas mucho más leves que los que se cometían contra las mujeres honradas, mujeres de Estado; precisamente para eso existían las prostitutas, para que canalizasen la violencia y la delincuencia, salvaguardando así al resto de mujeres de la ciudad; esa era su triste función social.

No son estos los únicos delitos -obviamente- que se cometía transgrediendo las leyes y costumbres establecidas en la época, aunque las penas y represiones iban variando, como hemos visto, dependiendo del legislador y condicionado también por factores sociales. Pero si son estos algunos de los comportamientos considerados más inapropiados generalmente relacionados con la mujer y que como hemos visto van de la mano de los principios morales cristianos, en los que hemos también hemos profundizado, que culpan principalmente a la mujer y según los cuales la figura de la prostituta no representa la de una mujer superada por las circunstancias y obligada a ejercer, sino la de una mujer lujuriosa, descontrolada, desobediente, insumisa, que se deja llevar por los placeres de la carne, que no controla sus instintos sexuales; la mujer como prostituta vocacional.

La prostitución era muy conveniente para la moral cristiana en cuanto a que cumplían, como hemos visto, una función social y, por otro lado, ayudaban a llenar las arcas con las multas que tenían que pagar. La miseria empujaba a estas mujeres a un mundo sórdido y despiadado que beneficiaba a todos menos a ellas: protegía a las damas honorables, servía a los moralistas como blanco y ejemplo del mal y contribuía- aunque apenas lo podía disfrutar- en el desarrollo económico de la ciudad. Los cónsules no se esforzaban demasiado y la creación del burdel como institución pública con fin de moralizar la vida urbana es cuanto menos paradójica (Rossiaud, 1990, 15).

3.3. TRANSGRESIONES DEL MODELO

A lo largo del presente trabajo hemos podido comprobar cómo las burlas del *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa* utilizaban el ingenio, el doble sentido y la explicitud del lenguaje obsceno para criticar la realidad que se vivía, totalmente condicionada por la moral cristiana Europea imperante y un sistema legal que la retroalimentaba. Esto explica que se distingan entre los temas de sus burlas dos grandes vertientes: por un lado la crítica religiosa- era habitual el anticlericalismo en la literatura medieval- y por el otro la crítica social (Bellón Cazabán, 1974, xxv).

Dentro de la crítica social hemos visto sobre todo los cánones rígidos, fuertemente establecidos, de las figuras representantes del género femenino, impuestos por los preceptos de una religión que considera a la mujer pecadora desde su origen y la perdición de los hombres de bien. Ahora nos detendremos en algunas de las transgresiones a modelos de mujer que hemos venido viendo y se reflejan en los escarnios del *Cancionero de Obras de burlas*, como son el de la doncella, la monja y la viuda, aunque no debemos olvidar otros cánones en los que hemos podido profundizar, como la mujer casada o la prostituta.

Existía toda una serie de características con las que debía contar una doncella y que la distinguían de las mujeres comunes, un canon de mujer lo más cercana a la idea regulativa de perfección moral que representa la Virgen María, un modelo por lo tanto irreal en el que se trataba de hacer encajar a presión a las mujeres que pretendían ser honradas.

Su único potencial como ser humano en la época es aquel que desempeña como esposa, evitando que su esposo caiga así en otros pecados y con la obligación de ser suficiente buena influencia como para llevarlo por el buen camino, y como madre, trayendo al mundo a nuevos cristianos, que perpetuasen esta situación opresiva y garantizaran la continuidad de la religión.

Por lo tanto el modelo de doncella, de dama, debería ser para empezar aquella que evita provocar la lujuria en el hombre, que ya despierta con su sola presencia, mediante la limitación en lo posible de sus movimientos, que podrían ser excesivamente provocadores: debe ser discreta, evitar la ostentación, abrazar la sobriedad, ser obediente, respetuosa, sumisa. Veamos pues algunos ejemplos sobre el terreno.

Una muestra de sátira que transgrede este modelo de doncella lo podríamos encontrar en *Cuatro coplas de cuatro gentiles hombres maldiciendo a una dama*, estos cuatro hombres son: De Forcén, Gauberte, Muñoz y Mur.

DE FORCÉN:

Fementida humanidad,
donzella de tantas mudas,
espantosa esquividad,
mazmorra de fealdad,
representalle de Judas,
tenéis disformes faciones, azulejos por la faz,
ascosas las condiciones,
[...]

Una doncella debe ser una mujer de Dios: De Forcén la acusa de fementida, de ser una mujer descreída, sin fe y falsa, atacando a la moral de la dama para más tarde cebarse en su aspecto físico.

GAUBERTE:

Sois el potro de Fray Nuño
[...]
o çamarra del demuño
[...]
o pestilencia de espejos,
o despensa empaliada
de pellejas de conejos.

En su caso Gauberte hace alusión a la sexualidad de la susodicha, a quien acusa de ser montada por Fray Muñoz- un fraile Jerónimo, inquisidor- además de atacar como es habitual el físico de la dama. Muñoz, como Mur, se centran más en burlarse del aspecto moral de la figura de la doncella. Muñoz la llega a acusar de ser una especie del monstruo del coco, que viene a buscar a las niñas que no paran de llorar. Mur hace referencia a la lengua de serpiente, la lengua viperina, que mediante comentarios les infiltra el veneno a sus presas; Muñoz también hace alusión a este aspecto.

MUÑOZ

Degüellenla ya si quiera,

vaya la sierpe a las viñas

[...]

paparrassolla de niñas.

MUR

Hechura mal pareciente,

[...]

propia lengua de serpiente,

[...]

los ojos alcoholados,

[...]

extrañamente enbidiosa,

ya de aquel triste Cervero,

que es diablo verdadero,

os han dado por esposa.

(*Cancionero de obras de burlas*, 1974, 97)

Encontramos otro de los ejemplos en *Otra suya a una mujer enamorada, porque le vido tomar ceniza el miércoles primero de Cuaresma*, en una clara y abierta referencia sexual a la costumbre de la moral cristiana según la cual debían mantener ayuno y abstinencia sexual, así como hemos visto que las prostitutas también tenían prohibido ejercer en estos días de Cuaresma, como en otras fiestas. Se burla de la contradicción entre los instintos sexuales de las jóvenes doncellas, que chocan frontalmente con el modelo a seguir de la buena cristiana, utilizando fórmulas sagradas para describir aspectos sexuales.

OTRA SUYA A UNA MUJER ENAMORADA, PORQUE LE VIDO TOMAR CENIZA EL MIÉRCOLES PRIMERO DE CUARESMA

Muy discreta bella y buena

sobre cuantas cubren tocas,

guardarés la cuarentena,

pero no con amas bocas,

porque dama de valía,

cristiana llena de fe,
que conserve Dios su honor,
vos ternéis carnesería
de ganado bivo en pie,
aunque pese al provisor.

[...]

(*Cancionero de Obras de burlas*, 1974, 101)

Vemos cómo estos ejemplos describen a la doncella como todo lo que no debería ser, transgrediendo por completo el surrealista canon impuesto.

También el *Cancionero de obras de burlas* dedica algunas de sus composiciones a romper con el modelo de monja visto anteriormente. Podemos encontrar coplas como la XXXVI, dentro de la descripción de las prostitutas que nos hace Diego Fajardo, donde le adjudica a la monja atributos propios de brujas y alcahuetas. También las llama moabitas, en referencia al origen pecaminoso de su pueblo, que parte de un incesto cometido por el hijo de Lot con su propia hija.

Pablo Jauralde Pou nos explica que este fragmento de la copla también hace referencia a una «disparatada adaptación de los versos de J. de Mena» (Pablo Jauralde Pou 1974, 185).

COPLA XXXVI

Cerca de Eúfrates vi las moabitas
beatas y monjas, que algunas avía
que saben caldeo y aun astronomía
y tantas de artes que son infinitas;

[...]

(*Cancionero de Obras de burlas* 1974 185)

Entre los ejemplos que podemos encontrar, nos fijamos en *Comienza la orden de Valencia copla CXVII de Juan de Mena y LXXIX de esta cuenta* donde nos habla de una prostituta, España o Estaña la monja, que no es sierva de Dios, sino sierva de los siervos de Dios. « [...] va por la calle los ojos putos restrandando por tierra que parece Santa, mas yo digo: «Vade retro Satanás»».(*Cancionero de obras de burlas*, 1974, 207)

Interesante también es la *copla CCXXVIII de Juan de Mena y de esta cuenta LXXXII* (***) donde entre otras prostitutas nos habla de Catalina del Águila, natural de Talavera, donde fue monja, pero tuvo que aceptar que no podía abstenerse del vicio de la carne y se fugó del convento con un morisco (*Cancionero de Obras de burlas* 1974, 209-210). De los fragmentos dedicados al modelo de monja, quizá el más desgarrador lo hallamos en uno que añade Usoz en su edición: *Las doze coplas moniales*. En ella nos habla la propia monja en primera persona y se lamenta por la realidad en que vive, empujada a una vida forzosamente consagrada, enclaustrada en el monasterio por su familia, situación habitual en la época, como hemos visto: ocurría lo mismo en los burdeles y la terrorífica casa de las Arrepentidas.

Aunque esta composición no tiene desperdicio, veamos solamente algunos fragmentos, que a la vez ejemplifican la situación real que vivían muchas jóvenes, como hemos visto también en la copla que hablaba de Catalina del Águila, monja a la fuga.

LAS DOCE COPLAS MONIALES

Mayor que mi sentimiento
es el menor de mis daños:
gran linaje de tormento
ver que en descontentamiento
se me van mis tristes años.

[...]

Derelicta sum cautiva
in florenti etate mea,

[...]

sepultada estoy aquí,
do muero; hasta que muera,
¡desventurada de mí...!

De madre libre nascí,
¿quien me hizo prissionera?

[...] Yo, desque monja metida,
inocente de mi daño
hasta después de que crescida,
que el dolor de esta herida
me da queja del engaño.

anima mea deserta
tristis erit usque ad mortem;

[...]

¡Qué diré de las pasiones,
de las congojas continuas,
pesadumbres a montones
e graves reprehensiones
castigos e disciplinas?

[...]

Queriendo darme más pena
como padres indignados,
no bastó echarme en cadena
y en una prisión tan buena
que quedaron bien vengados.

[...]

Similata semper agno,
indicata mortis rea,

[...]

(*Cancionero de Obras de burlas* 1974 264-266)

Para finalizar veamos tan solo un ejemplo de la transgresión al modelo de mujer casada según el canon cristiano, una mujer fiel, leal y sumisa a su marido, que lo lleva por el buen camino, le honra, es discreta y comedida, y si se acicala lo hace solo para él. Lo encontramos en la copla XL, también dentro de la descripción de las prostitutas que hace Fajardo en la *Carajicomedia*; concretamente en la glosa de la copla.

(Está Lárez es mujer casada con un casi judío llamado Francisco de Aranda. [...] Ha sido razonable puta o, al menos nunca cubrió su coño por vergüenza de ningún carajo. Huyó su marido muy corrido de perros, pensando que era ciervo y aun la causa más legítima de absentarse de esta noble dueña fue porque ya en Valladolid, donde residía, no podía caber por las calles por la grandeza de sus cuernos. [...]) (*Cancionero de obras de burlas*, 1974, 187).

Estas solo son unas pequeñas muestras de todas las transgresiones que encontramos de los modelos establecidos por la moral y por la ley en la Edad Media, concretamente

en la Valencia del medievo, que impregnan toda la literatura de la época. Como ocurre en todas las épocas, la literatura es un reflejo de la sociedad, la ideología y el sentimiento de su tiempo, las costumbres, asunciones, imposiciones y las reacciones a estas, sin ser una fotografía exacta de ella..

CONCLUSIONES

Ha sido un verdadero placer sumergirme en el *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*, especialmente en la *Carajicomedia*, y aunque soy difícil de escandalizar reconozco que al principio no dejó de impactarme el lenguaje tan explícito en el que se manejaba... y eso teniendo en cuenta que mi existencia transcurre en la era del reggaeton. Hemos podido comprobar como el lenguaje explícito utilizado en el *Cancionero de Obras de burlas*, con más intensidad en la *Carajicomedia*, no hacen referencia al sexo en sí, sino que se utiliza como metáfora con el fin de hacer reír, pero también de provocar una reacción en el lector, tanto si este solo busca entretenerse y divertirse como si quiere hacer una lectura mucho más profunda; desentrañando la realidad de una sociedad concreta. Al profundizar en el lenguaje obsceno entendemos que cumplen un cometido dentro de las burlas, que en ocasiones ocultan críticas sociales y religiosas, mientras que otras veces gritan sus críticas socio-culturales con alusiones manifiestas y directas. Es por ello que incluso los expertos más críticos ensalzan su importancia en la historia de la literatura y como fuente de conocimiento de costumbres y pensamiento de la época.

Cuando Castillo introdujo la sección de *obras de burlas* en la mayor antología de literatura castellana, reconoció este género dentro de un recopilatorio de composiciones mucho más solemnes; incluso el último puesto que ocupaba dentro del *Cancionero general* cumplía una función. Del mismo modo que los cambios que fue sufriendo esta sección a través de las siguientes ediciones, con el fin de modernizarla, demuestran que era un apartado tan importante como los demás y que interesaba al público, tanto que el conservador Viñao se lanzó a publicar el *Cancionero de obras de burlas* convirtiendo la sección en una obra con entidad propia.

El humor de estas composiciones era accesible también para aquellos lectores que contaban con un bagaje cultural básico, que las disfrutaban tanto como los eruditos, ya que muchas de las referencias aludían a cuestiones de cultura general de la sociedad en que vivían y personajes conocidos, mediante una combinación magistral de lenguaje obsceno totalmente explícito con dobles sentidos y significados codificados.

La *Carajicomedia* parodia una obra literaria, *Las Trezientas* de Juan de Mena, tanto en argumento como en el estilo de glosas que añadió Nuñez, y al mismo tiempo caricaturiza la desdichada recta final de la vida del rey Fernando el Católico.

Hemos comprobado sobre el terreno como las burlas *ad personam* pueden encubrir todo un discurso de odio dirigido en realidad al colectivo estigmatizado al que pertenece el blanco del ataque, cuando la ofensiva hace referencia a aspectos compartidos por la identidad del grupo.

Dentro de estos grupos nos hemos centrado especialmente en el canon moralista del momento que se imponía a las mujeres, basado en una concepción devastadoramente negativa. Ideas tan terroríficas como la que apunta que la mujer debe ser duramente adiestradas con el fin de prevenir su inclinación al pecado y la lujuria, cuando en muchos casos era precisamente esta dependencia a la que eran sometidas la que las abocaba al mundo de la prostitución. Difícil de creer que existiese la prostitución medieval vocacional. De estas tendencias femeninas al vicio se infiere también la gran preocupación y uno de los objetivos principales de muchas de las normas morales y legales que regían la sociedad de la Valencia del siglo dieciséis y es el poder distinguir a las mujeres honradas de aquellas mujeres comunes que cumplían una importante función social. Las prostitutas eran tan necesarias como repudiadas y por ello no parece que las instituciones tuviesen nunca la intención de abolir la prostitución, sino de tener el control y regularla para sacar un provecho; tanto social como económico. Sacrificadas por un supuesto bien común.

Ha sido fascinante transportarme a la Valencia del siglo XVI y sumergirme en el mundo de la prostitución medieval así como en los modelos de mujer que se venían arrastrando de siglos anteriores, temas en los que con suerte en un futuro pueda seguir profundizando.

Pero sobre todo hemos podido constatar que el poder establece una normativa, convirtiendo en transgresión todo lo que escapa de ella y tanto lo que se ciñe a la norma como aquello que la infringe pasa a formar parte de la tradición literaria, propia de una época y lugar determinados, en este caso la poesía burlesca cargada de burlas sexuales del *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa* (1519) que reflejaba la realidad y contradicciones de una sociedad. Tras el Concilio de Trento esto también cambiaría. El afán de la Contrarreforma de aplicar los preceptos acordados en Trento crea una visión extremadamente religiosa que por supuesto censura las burlas sexuales y religiosas del *Cancionero de Obras de burlas*. Se crea así un ambiente de temor, austero, triste y pesimista que también se refleja en la literatura.

Finalmente ha sido precioso comprobar como este arte es una puerta hacia las sociedades humanas de nuestros antepasados, de sus costumbres, sus miedos, sus

pasiones y todo ello podemos verlo incluso en aquello que podría no parecer más que unas burlas con alto contenido sexual, pero que son el testimonio de la sociedad valenciana del siglo XVI.

BIBLIOGRAFÍA

Bellón Cazabán, Juan Alfredo y Jauralde Pou, Pablo (eds.). 1974. *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*. Madrid: Akal editor.

Díez, J. Ignacio. 2015. "Obscenidad de ideas y palabras en el *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*". Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Márquez (eds.). En *Las 'Obras de burlas' del Cancionero General de Hernando del Castillo*, Santa Barbara, University of California: eHumanista, pp: 47-78.

Domínguez, Frank A. 2007. "*Carajicomedia* and Fernando el católico's body: The identities on Diego Fajardo and María de Vellasco". *Bulletin of Hispanic Studies* 84, pp:725-742

Domínguez, Frank A. 2015. *Carajicomedia. Parody and satire in early modern Spain*: ed. Tamesis: Rochester Nueva York.

Domínguez, Frank A. 2015. "La muerte del conde de Niebla en el laberinto de la fortuna de Juan de Mena y en el poema atribuido a Juan de Hempudia en *Carajicomedia*." Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Márquez (eds.). En *Las 'Obras de burlas' del Cancionero General de Hernando del Castillo*, Santa Barbara, University of California: eHumanista, pp: 87-108

Dominicci-Buzó, José. 2020, "El "otro" arquetipo de la prostituta y su diversificación identitaria en la *Carajicomedia*." *Hipógrifo Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* vol.8, 2, pp: 561-581.

Martínez Romero, Tomás. 2002. *Aproximació al sermons de Sant Vicent Ferrer*. València. Denes editorial.

Martínez Romero, Tomás. "De la selección "De burlas" al *Cancionero de obras de burlas* en el contexto valenciano". Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Márquez eds. En *Las 'Obras de burlas' del Cancionero General de Hernando del Castillo*, Santa Barbara, University of California: eHumanista, pp: 105-134

Perea Rodríguez, Óscar. 2003. "Valencia en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas." *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 21, pp: 227-251.

Pérez García, Pablo. 1990. *La comparsa de los malhechores. Valencia 1479-1518*. Valencia. Diputación de Valencia.

Puerto Moro, Laura. 2015. "Tradición temática en el *Cancionero de obras de burlas*." Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Márquez (eds.). En *Las 'Obras de burlas' del Cancionero General de Hernando del Castillo*, Santa Barbara, University of California: eHumanista, pp: 187-215

Rossiaud, Jacques. 1986. *La prostitución en el medievo*. Barcelona. Ed. Ariel

Rubio Árquez, Marcial. 2014. "El *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Dutton 190B): orígenes y recepción." *Revista de poética medieval* 28, pp: 359-375

Rubio Árquez, Marcial. 2015. "La poesía erótica, burlesca y pornográfica del Siglo de Oro y su transmisión textual: los pliegos sueltos." 2015. Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Márquez (eds.). En *Las 'Obras de burlas' del Cancionero General de Hernando del Castillo*, Santa Barbara, University of California: eHumanista, pp: 105-134