



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Dominicci-Buzó, José
El “otro” arquetipo de la prostituta y su diversificación identitaria en la *Carajicomedia*
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo
de Oro, vol. 8, núm. 2, 2020, Junio-, pp. 561-581
Instituto de Estudios Auriseculares
España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2020.08.02.33>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517564986033>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

El "otro" arquetipo de la prostituta y su diversificación identitaria en la *Carajicomedia*

The "Other" Archetype of the Prostitute and its Identity Diversification in *Carajicomedia*

José Dominicci-Buzó

Boston University
ESTADOS UNIDOS
jrdbuzo@bu.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.2, 2020, pp. 561-581]

Recibido: 20-03-2020 / Aceptado: 11-07-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.02.33>

Resumen. La prostituta, como personaje literario, fue construida con el objetivo de representar, a través de su conducta y psicología, los males y las calamidades que afligían a las sociedades renacentistas. El género de la picaresca, por ejemplo, utilizó personajes como el de la meretriz para justificar su carácter didáctico ilustrando las vicisitudes de las clases bajas, la inmoralidad de los inadaptados y las consecuencias de las conductas desviadas. Sin embargo, la prostituta que se muestra en la *Carajicomedia*, poema de carácter burlesco publicado en la edición de 1519 del *Cancionero General*, propone un modelo del personaje distinto. El arquetipo sugerido por este poema trastoca a la prostituta que, a través de su desenvolvimiento con el texto, celebra la libertad sexual en vez de condenarla. En este ensayo se exploran las diferencias representativas entre el poema y la picaresca con el objetivo de mostrar cómo la servidora sexual de la *Carajicomedia* incitaba a la despenalización moral del placer sexual, la diversificación del personaje femenino y la expansión de la condición liminal del sexo ilícito.

Palabras claves. *Carajicomedia*; Diego Fajardo; Juan de Mena; *Laberinto de Fortuna*; erotismo; prostitución; sátira; *La Celestina*; picaresca; liminalidad; libertad sexual.

Abstract. The prostitute, as literary character, was built with the aim of representing, through her behavior and psychology, the evils and calamities that afflicted Renaissance societies. The picaresque genre, for example, used characters like the

prostitute to justify its didactic character, illustrating the vicissitudes of the lower classes, the immorality of the misfits and the consequences of deviant behavior. However, the prostitute shown in the *Carajicomedia*, a burlesque poem published in the 1519 edition of the *Cancionero general*, proposes a different model of the character. The archetype suggested by this poem disrupts the prostitute who, through her development with the text, celebrates sexual freedom instead of condemning it. This essay explores the representative differences between the poem and the picaresque in order to show how the sexual servant of the *Carajicomedia* incited the moral decriminalization of sexual pleasure, the diversification of the female character and the expansion of the liminal condition of the illicit sex.

Keywords. *Carajicomedia*; Diego Fajardo; Juan de Mena; *Laberinto de Fortuna*; Eroticism; Prostitution; Satire; *The Celestina*; Picaresque; Liminality; Sexual freedom.

La *Carajicomedia* es un poema anónimo de ciento diecisiete coplas¹, publicado en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo en 1519, que calca y parodia el *Laberinto de Fortuna* (1444) «imitando el alto estilo de las *Trescientas* del famosísimo poeta Juan de Mena»². La trama, dividida en dos secciones (la primera: coplas 1-92; la segunda: coplas 93-117), narra la historia de un viejo caballero llamado Diego Fajardo, que al verse entrado en edad y sin libido, invoca a la diosa Lujuria para que interceda en su desgracia: «¡O tú, Lujuria, me sed favorable, / dándome alas de ser muy furioso» (*Carajicomedia*, c. 3). En respuesta, Lujuria le concede la asistencia de dos prostitutas, La Zamorana, quien fracasa en el intento de revivir el «antiguo carajo» de Fajardo, y María de Vellasco. Esta segunda prostituta ejecuta una serie ejercicios manuales en el miembro del protagonista³ y consigue que Fajardo tenga una visión en la que se muestran las prostitutas más vulgares y grotescas de Valladolid, Castilla y Valencia:

1. A lo largo de la *Carajicomedia* el texto intercala entre sus 117 coplas una explicación en prosa con el objetivo de expandir o aclarar la idea principal del poema al que está atado. En este ensayo se citarán las coplas utilizando el número correspondiente en el poema mientras que las secciones en prosa se identificarán con el número de página según aparece en la versión crítica de Frank A. Domínguez (2015).

2. El *Laberinto de Fortuna*, o, *Trescientas* (conocido así por la cantidad de coplas que lo componen), narra el viaje de un Juan de Mena alegórico a través del palacio de la Fortuna luego de haber sido raptado por la diosa guerrera Belona. La Providencia baja desde una nube en forma de una hermosa dama y lo acompaña en su trayecto. Una vez dentro de un espléndido palacio, la voz poética de Mena visualiza tres ruedas concéntricas (dos inmóviles y una en movimiento) que representan el pasado, el presente y el futuro. Estas ruedas se subdividen en siete círculos presididos por esferas planetarias. Mena visita los astros descritos, dedicados a un dios grecolatino (Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno) y a sus respectivas virtudes.

3. Esta escena corresponde a la copla 31: «Más la sabia mano de quien me guiaba, / viendo mi flojo carajo, perplejo, / le soba, le frota, le estira el pellejo, / hasta tornarle como se estaba; / es a saber, deprisa tan brava, / que rempujaba por verse más libre, / como el gran barbo rempuja en el Tíber / cuando el anzuelo del buche le traba». Ver Domínguez, 2019.

Y todas las putas de esta escritura,
viéndome solo, arrecho y seguro,
alzan sus faldas, mas yo no me curo
sino de salir de tanta estrechura (c. 18).

Así razonando, la puerta pasamos
a dónde concurría tan gran coñatio,
que allí dónde el ingreso más era vacío,
carajos y cricas encuentros nos damos (c. 29).

La forma en que la *Carajicomedia* muestra a sus personajes prostibularios, exponiendo sus características más extravagantes y risibles, indica que el autor del poema optó por ampliar el arquetipo tradicional de la prostituta dentro de la literatura medieval tardía respondiendo a los cambios filosóficos y legales que se avecinaban con la llegada de la Modernidad.

El presente ensayo analiza cómo la *Carajicomedia* simpatizó con las transformaciones ideológicas sobre la sexualidad en el siglo xvi a través de la hipertrofia del cuerpo femenino y la hiper-exageración erótica con el fin de expandir la condición liminar de la prostituta. Se estudia la participación del personaje prostibular dentro de la tradición carnavalesca con el objetivo de comprender las causas que lo convierten en un sujeto liminar diferente al que aparece en otros textos coetáneos. Se contestan las siguientes preguntas a partir del lugar que ocupó la prostitución en el consentimiento teológico y popular español: ¿Cómo la literatura a comienzos del siglo xvi utilizó la imagen ambivalente de la meretriz? ¿Dónde se situó la prostituta dentro de la filosofía sexual de la Modernidad temprana? ¿Cómo el autor de la *Carajicomedia* amplía los límites socialmente impuestos por la tradición literaria de su época para comunicar el fin didáctico del texto? ¿Cuáles son los elementos que convierten a la *Carajicomedia* en una obra carnavalesca?

LO LIMINAR Y CARNAVALESCO DE LA CARAJICOMEDIA

Como herramienta teórica, se incorpora el concepto de la "liminalidad" según es utilizado en la antropología cultural para definir la ambivalencia espacial (física o abstracta) que se adquiere en un proceso transitorio. Acorde a la definición ofrecida por Arnold van Gennep (1909), creador del término, y desarrollada luego con más profundidad por Víctor Turner (1995), la liminalidad es la fase metafísica que experimenta un individuo en el proceso de transición de un estado a otro⁴. Todo aquello que se considera liminar hace referencia a una condición ambigua en la que el individuo se posiciona, o construye una identidad, en los intersticios creados entre la posibilidad de ser y no ser. Es una brecha de espacio y tiempo en la que el sujeto no está ni en un lugar ni en otro. En los estudios culturales, ya sean de corte literario o histórico, la liminalidad es utilizada como marco para estudiar aquellos personajes

4. Para Skjoldager-Nielsen y Edelman (2014, p. 30) se trata de «a transitory and precarious phase between stable states, which is marked off by conceptual, spatial and/or temporal barriers, within which individuals, groups and/or objects are set apart from society and/or the everyday».

que existen en los márgenes sociales, en el limbo creado entre el comportamiento estamental socialmente aceptado y lo ilegítimo. Las prostitutas que aparecen en la *Carajicomedia*, y en la literatura en general, se consideraron sujetos liminales porque, en relación al orden que acomodó a la sociedad del Renacimiento, su oficio osciló entre una sexualidad corrompida y un razonamiento filosófico-legal que lo defendió como un "mal necesario".

Esta liminalidad, tan característica del personaje prostibular, lo convirtió en uno de los sujetos más ambiguos en la sociedad y las letras. En la práctica social, la prostitución no representó, según decretó la creencia popular del Renacimiento, un agravio al orden en que debían desarrollarse las relaciones sexuales heteronormativas. Por consiguiente, las prostitutas fueron plasmadas en la literatura con varios fines, siendo el más común el propósito de moralizar. En la literatura española, una prolífera gama de prostitutas concurre en el modelo esquemático que las reduce a «putas viejas, alcahuetas y hechiceras, es decir, idénticas a Celestina»⁵. Personajes como La Zamorana y María de Vellasco calcan algunos puntos de este arquetipo tradicional impuesto por Fernando de Rojas (*La Celestina*, 1499) a lo largo de la *Carajicomedia*:

Mas, bien acatada tu vieja semblanza,
parécesme bruja, sin otro distante,
maguer seas mujer ya muy vacilante.
Por esto me cumple seguir tu ordenanza,
pues eres nacida por darme esperanza
con antiguos coños, de ambos a dos.
¡Remédame presto! ¡Ven presto, por Dios!
¡Hagamos en coños muy cruda venganza! (c. 10).

¡O puta vieja y disponedora
de la clerecía y todos estados,
de formas de virgos, de suertes y hados,
y en ser hechicera maestra y señora!
¡O gran alcahueta! ¡O gran sabidora!
¡Remedias mi triste carajo infacundo,
que tan lagrimoso ha sido en el mundo,
que ya traspasado ni canta ni llora! (c. 24).

En cambio, la *Carajicomedia* no pretende reproducir un ejemplar idéntico a Celestina, sino que va detrás de un personaje prostibular mucho más grotesco y risible, capaz de interactuar con los cambios filosóficos y morales que devenían con la llegada de la Contrarreforma. Por este medio, las prostitutas de la *Carajicomedia* se convierten en sujetos más licenciosos, más desmedidos y festivos. Un ejemplo

5. Alonso, 1995, p. 22. Alonso replica el título que acompaña la séptima copla para cerrar la relación entre las prostitutas de la *Carajicomedia* y la misma Celestina. En la copla, Diego Fajardo se dirige a La Zamorana como si esta representara la encarnación de la alcahueta creada por Rojas mientras le dice: «Dame remedio, pues tú solo una / eres a quien pedirle me atrevo, / pues resucitas y haces de nuevo / lo muerto, lo viejo, sin duda ninguna. / ¡Pon mi potencia en cuerno de luna! / ¡Las venas del miembro extiendan, engorden! / ¡Vayan mis hechos en tanta desorden / que no deje casa que no tenga cuna!».

del contraste entre lo celestinesco y la *Carajicomedia* se ilustra por medio de personajes como Inés Gudínez y Elena, protagonista de *La hija de la Celestina* (1612). La primera es una prostituta quien se identifica como «la más maldita puta vieja que "desde los principios" nació» (c. 47). A ella se le acusa de cometer «el más vil crimen que Celestina nunca hizo», el haber vendido a su hija como virgen a un fraile, quien al darse cuenta de la estafa, la devuelve.

Esta misma escena —la cual se caracteriza por la deshumanización del personaje prostibular desatándolo de los lazos familiares— se repite noventa y tres años luego de la publicación de la *Carajicomedia* en la novela picaresca de Jerónimo Salas Barbadillo, *La hija de la Celestina*. Elena habla sobre sus orígenes "bajos" mientras cuenta que a su madre «así la llamaron todos en voz común "Celestina", segunda deste nombre»⁶ por haberla vendido como virgen en tres ocasiones. A diferencia de la madre de Elena, Gudínez es, como se ha dicho, más desmedida, pues ha cometido peores desengaños que la vieja alcahueta de Salamanca. Si Salas Barbadillo no abunda en detalles de este suceso en su novela, el autor de la *Carajicomedia* profundiza en la historia de Gudínez contando que «el fraile hallándola virgen, volvió a su madre [Gudínez] diciéndole le volviese sus dineros», a lo que esta le suplica que «esperase hasta que otra vez pudiese vender a su hija» (*Carajicomedia*, p. 396).

Durante el tiempo en que la *Carajicomedia* fue estudiada bajo los parámetros morales del siglo XIX la divergencia de sus prostitutas quedó oculta detrás de un modelo esquemático que redujo su actuación y desempeño. Sin embargo, una lectura de la *Carajicomedia* desde otra perspectiva apunta a que el texto corresponde a la literatura carnalesca y del mundo al revés, tradición que es completamente distinta a la de Rojas, Salas Barbadillo y Castillo Solórzano⁷. Es cierto que las prostitutas se convirtieron en las antiheroínas literarias del orden moral y que el lector del Renacimiento tuvo que identificar en estos personajes una serie de fallas morales que no debían de recrearse en sociedad. En este contexto, Adrienne Laskier Martín explica que la literatura de transgresión de los siglos XVI y XVII estableció, de manera muy específica, una separación entre castas para distinguir el sujeto abyecto de la nobleza⁸. Junto a la imagen de la prostituta, las altas esferas de la sociedad utilizaron a otros inadaptados sociales (travestis, homosexuales, lesbianas, ladrones, avaros e inmigrantes) para revelar «the disgust, the fear, and the desire that inform the dramatic self-representation of a given culture»⁹. En cambio, cuando las prostitutas de la *Carajicomedia* se analizan dentro de la teoría del carnaval de Mikhail Bakhtin nos damos cuenta de que la historia de Fajardo puede estudiarse desde una perspectiva que distorsiona el repudio hacia lo bajo; pues, según Bakhtin, «la verdadera risa, aquella que es ambivalente y universal, la que distorsiona el orden universal de las cosas, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa»¹⁰.

6. Salas Barbadillo, *La hija de la Celestina*, p. 161.

7. El tema del carnaval en la *Carajicomedia* se introduce en el texto de Bárbara Weissberger (2004). Este ensayo se pretende aportar con nuevos ejemplos al diálogo entre la *Carajicomedia* y la teoría bakhtiana.

8. Ver Kristeva, 1980.

9. Martín, 2008, p. 5. Ver Stallybrass y White, 1986.

10. Ver Bakhtin, 1984, p. 98.

De acuerdo con los trabajos más recientes, la intención moral tras la *Carajicomedia* ilustra cómo la lujuria, el deseo sexual y la voracidad femenina consumen la figura de Diego Fajardo, en otras palabras, a todo el género masculino¹¹. Esta emasculación, causante de una notable ansiedad sexual que se refleja en los dicámenes y reglamentaciones a lo largo del Renacimiento, se esconde en la *Carajicomedia* detrás de la burla, de la falsa libertad sexual de su protagonista y un complejo desarrollo de las relaciones interpersonales entre las prostitutas y sus acompañantes. Frank A. Domínguez establece que:

Central to *Carajicomedia's* first poem is a concern with the pernicious and emasculating effect that women have on men. This anxiety permeates early modern culture, which considers women to be inherently flawed and the cause of man's perdition. The authors of *Carajicomedia* echo this cultural assessment of womankind¹².

De igual forma, Domínguez subraya que en el texto prevalecen nociones de una corriente del pensamiento medieval que suponía que todas las mujeres eran básicamente malvadas, o al menos, incapaces de ser buenas¹³. Algunos estudiosos sospechan que esta actitud negativa hacia la mujer persistió más allá del siglo xvi, plasmándose en la *Carajicomedia*. Para Bárbara Weissberger, la *Carajicomedia* es un texto que evidencia una "feminidad monstruosa". De acuerdo con Weissberger, «the threat in *Carajicomedia* is the voracious prostitutes who can both cause and cure impotence»¹⁴. Si bien el poema puntualiza la disposición sexual en la que se encuentran estas mujeres ante la figura de Diego Fajardo —«Y todas las putas de esta escritura / [...] alzan sus faldas» (c. 15)— o representa a la figura femenina como el objeto inmóvil que es percibido por la figura masculina —«Buscando una puta, mis ojos cansados / topé con aquella que Gracias dijeron» (c. 41)— otras escenas ilustran con mayor claridad esa feminidad monstruosa que devora/consume al sujeto masculino:

Yo, del tal caso admirable, inhumano,
de entre tantas putas salí casi muerto,
donde vi multitud, no número cierto,
en lujurioso y modo profano (c. 14).
Había Lujuria dispuesto la hora.

Los flojos carajos a entrar se tornaron,
los coños hambrientos así los tragaron,
que ninguno de ellos ni canta ni llora (c. 116).
Los tristes carajos ya no goteaban,
mas so los coños andaban ocultos,

11. Las declaraciones sobre el objetivo moral de la *Carajicomedia* que se reproducen en este ensayo pertenecen al estudio realizado por Frank A. Domínguez (*Carajicomedia: Parody and Satire in Early Modern Spain*, 2015).

12. Domínguez, 2015, p. 89.

13. Domínguez, 2015, p. 92.

14. Weissberger, 2004, pp. 23-24.

dando y trayendo mortales singultos
de esperma, a la hora que más empujaban.
Las fuerzas de todos así litigaban,
que pijas entraban donde coños salían,
la pérfa entrada los coños querían,
la dura salida las pijas negaban (c. 117).

El ginocentrismo del texto junto a la representación festiva del sujeto femenino es lo que convierte a la prostituta de la *Carajicomedia* en un ser liminar complejo.

Sin embargo, Bakhtin se refiere a este fenómeno de otra forma. Cuando la *Carajicomedia* es analizada bajo los preceptos de una "tradición gala"¹⁵ anti-popular, la imagen satírica y burlesca de la mujer «pierde su polo positivo y se vuelve puramente negativa». Bakhtin argumenta que:

La «tradición gala» es un fenómeno complejo e interiormente contradictorio. De hecho, se trata no de una sola tradición sino de dos. Primeramente, la tradición cómica propiamente popular, y, en segundo término, la tendencia ascética del cristianismo medieval. Esta última, que considera a la mujer como la encarnación del pecado, la tentación de la carne, se sirvió a menudo de materiales e imágenes de la tradición cómica popular. Por ello los investigadores las unen y las confunden¹⁶.

Según este análisis, la primera tradición, esa que es cómica y propiamente popular, no se dirige de modo hostil a la mujer, mucho menos postula ningún juicio desfavorable hacia ella con el fin de anular su sexualidad, sino que representa su imagen «ligada a lo bajo material y corporal: es la encarnación de lo "bajo", a la vez rebajador y regenerador». En otras palabras, «la ambivalencia de la mujer se convierte en ambigüedad de su naturaleza, en versatilidad, sensualidad, concupiscencia, falsedad y bajo materialismo»¹⁷.

15. Para Bakhtin la percepción hacia la mujer «se distingue en la materia dos opiniones opuestas, que se mantuvieron durante toda la Edad Media y el Renacimiento. La primera se suele llamar "tradición gala". Esta tendencia, que se extendió a lo largo de toda la Edad Media, desarrolla en su conjunto una serie de ideas negativas sobre la naturaleza de la mujer. La segunda, que Abel Lefranc propone llamar la «tradición idealizante», sublima por el contrario a la mujer; en la época de Rabelais, los "poetas platónicos", que se inspiraban especialmente en la tradición cortesana medieval, participaban de esta concepción. Rabelais es un partidario de la "tradición gala" que, en la época, había sido defendida por numerosos autores, especialmente por Gratién Du Pont». El teórico define el papel de la mujer en la "tradición gala" como «la tumba corporal del hombre (marido, amante, pretendiente), una especie de injuria encarnada, personificada, obscena, destinada a todas las pretensiones abstractas, a todo lo que está limitado, acabado, agotado. Es una inagotable vasija de fecundación que consagra a la muerte todo lo viejo y acabado. Como la Sibila de Panzoust, la mujer de la "tradición gala" levanta sus faldas y muestra el lugar de donde todo parte (los infiernos, la tumba), y de donde todo viene (el seno maternal). A este nivel, la "tradición gala" desarrolla también el tema de los cornudos, sinónimo del derrocamiento de los maridos viejos, del nuevo acto de concepción con un hombre joven; dentro de este sistema, el marido cornudo es reducido al rol de rey destronado, de año viejo, de invierno en fuga: se le quitan sus adornos, se le golpea y se le ridiculiza» (Bakhtin, 1984, pp. 193-195).

16. Bakhtin, 1984, p. 193.

17. Bakhtin, 1984, p. 193.

En la *Carajicomedia*, este aspecto negativo de la mujer que personifica el pecado está presente en las descripciones sobre María de Vellasco, quien llega luego de que Fajardo no obtuviese provecho de los servicios de La Zamorana¹⁸. La voz poética hace hincapié en la vergüenza que siente el propio autor del poema de la podredumbre que emana este personaje:

Quien esta vieja sea el autor, por vergonzoso, no lo declara, pero es de saber que ella se llamó, en tiempos antiguos, María de Vellasco. Ya por discurso de sus maldades pareció aquel nombre. Solamente ahora se conoce y llama, hablando con reverencia, La Buiza, que cierto es en la villa de Valladolid tan temeroso de oír como el de Celestina; más es cierto que la desdichada de Celestina se llevó la fama. Esta goza el provecho de tal nombre. Su vida es tan ignominiosa que no la quise aquí poner, por no infeccionar más el tratado (*Carajicomedia*, p. 374).

Véase cómo el protagonista hipertrofia la referencia celestinesca con intensidad de puntualizar el aspecto negativo de la prostituta: «su vida es tan ignominiosa que no la quise aquí poner, por no infeccionar más el tratado». Luego, la *Carajicomedia* menciona otras prostitutas igualmente grotescas a la anterior sin omitir el aspecto positivo al que alude Bakhtin.

Por ejemplo, de Juana de Cueto se dice que es una mujer que «a oro se vende / [...] la cual se levanta / con altitud y soberbia tanta» (c. 39). La referencia al oro junto a su galantería y soberbia se relacionan con la parte alta del cuerpo, la riqueza del ser. Luego, se ahonda en la copla que Juana de Cueto es una cortesana «muy chica de cuerpo, de muy buen gesto y gorda». Hasta entonces, el poema la representa destacando una serie de atributos que gozan de alta estima en la época. A pesar de ello, estas cualidades positivas son acompañadas con detalles que introducen, de manera muy orgánica, el polo negativo que deviene con la degradación carnavalesca: «de esta cuentan algunos autores que tiene gran furiosidad en el soltar de los peos, en tanta manera que ningún culo pasado ni moderno se iguala con el suyo» (c. 39). Entonces, el final de la copla desvía la atención a la parte baja del cuerpo de Juana —el trasero— y lo tergiversa con el fin de convertirlo en objeto de burla que hiperbolizar su «gran furiosidad en el soltar de los peos». Las escenas y descripciones similares a la de Juana de Cueto, en donde los personajes femeninos son enmarcados como sujetos ambivalentes, en donde los polos opuestos conviven armoniosamente, son responsables de adentrar a la *Carajicomedia* en la tradición carnavalesca.

Decimos que la *Carajicomedia* se sumerge en el marco literario carnavalesco porque sus personajes participan en el rasgo sobresaliente del realismo grotesco, donde se transfiere al plano corporal lo que es elevado, espiritual, ideal y abstracto¹⁹. Esto se hace para contrastar los espacios celestiales en los que se desarrolla

18. El malogrado intento de La Zamorana se aprecia en la copla decimioctava: «Estando yo así, con mucho deseo / de ver me en sazón de darles holgura, / sentí mi carajo hacerse blandura / delante los coños ¡Qué triste me veo! / ¡No puedo creer, ni pienso, ni creo, / poder más vivir, según me apostemo, / de ver mi carajo tan expuesto en extremo, / que no me aprovecha frotar su rodeo!» (c. 18).

19. Bakhtin, 1984, p. 18.

el poema de Mena y ubicar a sus personajes en un ambiente de plena obscenidad. Sus digresiones más marcadas invierten el orden entre la Iglesia y lo lúbrico. Un primer hipérbaton se encuentra tras el descubrimiento de la «especulativa obra intitulada *Carajicomedia*» en la «copiosa librería del colegio del señor san Extravagante» (*Carajicomedia*). La composición del texto es atribuida al Reverendo Padre Fray Bugeo Montesino quien dirige el poema «al muy antiguo carajo del noble Diego Fajardo que en nuestros tiempos en gran lujuria floreció en la ciudad de Guadalajara».

La obscenidad del texto se encuentra *vis-à-vis* con el clero y lo tergiversa. La sexualidad es posicionada frente a la castidad, la promiscuidad ante la contingencia y el vicio sobre la virtud. Además, la sacralidad santoral es suplantada cuando se pretende contar la «vida y martirio» del protagonista imitando la tradición hagiográfica. La degradación de la escena se hace más evidente cuando volvemos a consultar a Bakhtin y vemos que en su argumento «lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero». Para Bakhtin «degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales»²⁰. Visto desde la perspectiva bakhtiana, al inicio de la *Carajicomedia* lo alto es representado por la Iglesia, el Reverendo Padre Fray Bugeo de Montesino y el colegio de San Extravagante mientras lo bajo se representa con la figura de Fajardo y el centenar de prostitutas. En el transcurso del poema este orden se invierte.

En esta escena en donde se descubre el texto, sucede una segunda inversión que degrada al plano corporal la divinidad de los personajes mitológicos que acompañan a Mena en el *Laberinto*. El poema de Mena presenta al rey Juan II junto a la figura de Júpiter y la diosa Fortuna:

Al muy prepotente don Juan el segundo,
aquel con quien Júpiter tuvo tal celo
que tanta de parte le hizo del mundo
cuanta así mismo se hizo del cielo,
al gran rey de España, al César novelo;
al que con Fortuna es bien fortunado,
aquel en quien caben virtud y reinado;
a él, la rodilla hincada por suelo (c. 1).

En la *Carajicomedia*, esta atmosfera divina se invierte para contemplarse en el plano yuxtapuesto (obsceno y grotesco) al que alude Bakhtin:

¡Al muy impotente carajo profundo
de Diego Fajardo, de todos abuelo,
que tanta parte se ha dado del mundo,
que ha cuarenta años que no mira el cielo!
¡Aquel que con coños tuvo tal celo,

20. Bakhtin, 1984, p. 19.

cuánto ellos de él tiene ahora des[a]grado!
 ¡Aquel que está siempre cabeza abajo,
 que nunca levanta su ojo del suelo! (c. 1).

La prepotencia de Juan II se sustituye por la impotencia del «carajo profundo», Júpiter desciende al plano terrenal y se convierte en el decrepito Diego Fajardo mientras que el «gran rey de España, el César novelo» se describe como «aquel que con coños tuvo tal celo». La copla culmina degradando a la diosa Fortuna, pues, quien en el *Laberinto* «al que con Fortuna es bien fortunado», en la *Carajicomedia* pasa al grado de «cuánto ellos de él tiene ahora des[a]grado»²¹. De aquí en adelante, la degradación no solo repercutirá en Diego Fajardo a lo largo del texto, sino también en las prostitutas que lo acompañan.

En el poema se comenta que María de Vellasco es una mujer completamente desagradable. El autor dota la figura de esta prostituta con las características de un personaje grotesco con el interés de expandir su falta de virtud. En la primera parte del poema, María de Vellasco llega hasta donde Fajardo cuando Lujuria decide llamar a «otra vieja con gran reverencia» (c. 19). Inmediatamente, Fajardo la reconoce por su pestilencia: «luego resurgen muy malas hedores» (c. 20). Según Domínguez, los rasgos de María de Vellasco son desproporcionados y alude a que sus malos olores «are redolent of Hell's corruption, and that recall the sulfurous rain that destroys Sodom and Gomorrah»²², en otras palabras, se hipertrofian las características del personaje en virtud de exponer su inmoralidad. Asimismo, la vieja prostituta es descrita como una mujer muy seca y enjuta, y se añade que «ha más de cien años». Sin embargo, en el cuerpo grotesco de la meretriz, la dicotomía muerte/vida adquiere un valor regenerativo.

Por un lado, el polo positivo de la prostituta se plasma con las destrezas médicas que María de Vellasco implementa con el fin de revivir lo que está muerto, el viejo carajo «que ha cuarenta años que no mira al cielo» (c. 1). Bakhtin hace énfasis en «la relación del médico con la virilidad, la renovación y el acrecentamiento de la vida»²³ tal cual se muestra en la *Carajicomedia*:

Por esto me cumple seguir tu ordenanza
 pues eres nacida por darme esperanza
 con antiguos coños, de ambos a dos.
 ¡Remédame presto! ¡Van presto por Dios!
 ¡Hagamos en coños muy cruda venganza! (c. 10).

21. Otros ejemplos de esta degradación sobrepasan la imagen celestial de los personajes mitológicos para trasladarse a figuras emblemáticas de la historia y literatura hispánica como lo es la figura del Cid. En la cuarta copla se explica: «Quien fue el Cid en España es muy manifiesto; y quien fue Diego Fajardo sea, ya se ha dicho algo; y cuantas putas hay en Castilla lo saben y son de ello autoras» (c. 14). ¿Cuarta o décimocuarta?

22. Domínguez, 2015, p. 104.

23. Bakhtin, 1984, p. 149.

Por el otro, María de Vellasco es una mujer entrada en edad que finge dolores de parto «diciendo que pare, no siendo tal cosa» (c. 20). La ambivalencia es clara; el contraste entre la vejez de Vellasco y el falso alumbramiento (la vida y la muerte) que se estructura en la vigésima copla incluye lo negativo y lo positivo en el personaje mientras el tema se convierte en un tropo recurrente en el poema, no solo con el personaje femenino, sino también con la figura de Fajardo:

Luego del todo fue restituida
mi antigua potencia, que perdida era,
y por la venida de tal compañera
se cobró mi pija, que estaba perdida.
Esta, por tal, ha sido escogida,
que con la maldad de su falso gesto
hiciera Virgilio el engañado cesto
después otros mayores ha hecho en su vida (c. 21).

La Zamorana y Violante son otras dos prostitutas que recrean la sinopsis del cuerpo grotesco visto en María de Vellasco. Ambas muestran señales del cuerpo desfigurado. De la primera no se abunda mucho en sus características físicas, aunque se dice que llega hasta Fajardo mostrando las cicatrices de los azotes que recibió en su tierra natal: «Quién esta puta vieja sea dicen muchos pregoneros ser natural de Zamora, en donde, en pago de sus dos oficios, públicamente fue azotada y encorazada» (c. 7). Pese a la escasez de descripciones físicas, el carácter grotesco de esta prostituta evoluciona hasta alcanzar nociones escatológicas cuando, en la octava copla, Fajardo discute sobre temas sodomíticos con la prostituta. Nuevamente, la atención del poema desciende desde la parte alta del cuerpo hasta la parte baja:

¡La regla del culo ejemplo te sea!
¡Mira!, conoce su grande deporte,
cuando cojones le son contrahorte,
o arrecho carajo quizás devanea
bajando el encuentro de donde desea!
Que este tal caso, en muy breve suma,
pone a deshora al coño en gran ruma,
pensando quién ley itálica²⁴ crea (c. 8).

24. Por ley itálica, Fajardo alude a la popularidad que alcanzó el sexo sodomítico en Italia. Michael Rocke (1996) ha estudiado el desarrollo de las relaciones homoeróticas en la península y argumenta que fueron muchos los italianos que defendieron la sodomía como una "costumbre" venerable pese a las penalidades impuestas por las autoridades eclesiásticas y gubernamentales. Según Rocke, «indeed, it may be that agitation over sodomy was related in only a limited or an indirect way to this sexual practice in itself. In Florence, at least, other social and political factors played a decisive role in shaping the new repressive orientation in the early fifteenth century. Florentine society in this period was undergoing a series of crises and transformations that, on the one hand, led to broad changes in the administration of justice and, on the other, induced a stronger preoccupation about regulating many aspects of public morality, especially sexuality» (Rocke, 1996, p. 27).

En cambio, a Violante, oriunda de Salamanca, Fajardo la describe como una prostituta «con rostro no sano». Y se debe a que el protagonista se refiere a un rostro que ha sido mutilado y afeado por «una cuchilla, bien larga, no bella, / jugó con la triste a la zacapella, / con ocho puntadas de un cirujano; / la cual, si se fuese donde nace el Jordano, / quizá que su edad se renovarí, / mas no creo que pelo jamás cubriría / aquella señal de la cruda mano» (c. 37). La prosa que acompaña la trigésimo séptima copla explica que esta prostituta «gana la vida sufriendo diversos encuentros en su persona [y que] un amigo suyo, por cierta ruindad que ella le hizo, tomando un cuchillo mohoso, la alcoholó las quijadas desde el ojo izquierdo» cruzando su rostro hasta terminar en la barbilla.

Junto al carácter grotesco y escatológico del carnaval Bakhtin también señala que este ambiente «se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas "al revés" y "contradictorias", de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la "rueda") del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos»²⁵. Esto apela, por lo tanto, al uso a gran escala de la ambigüedad. El cielo se colma de demonios, el infierno está repleto de cardenales, la desgracia provoca risa y la muerte da a luz. Al igual que estos ejemplos, el caso del propio protagonista de la *Carajicomedia* reverbera una inversión del arriba y el abajo según la tradición carnavalesca. Fajardo es un anciano cuya proximidad a la muerte se refleja por medio de la inactividad sexual y su impotencia, en otras palabras, con el deceso del pene. Aun así, la muerte del falo (y del individuo) es contrarrestada con los deseos de procreación que se expresan en la primera copla «de todos abuelo» y en la séptima «que no deje casa que no tenga cuna». Según la propuesta bakhtiana, «el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso [un anciano impotente que quiere ser padre], en su alegre relativismo; por último, esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez»²⁶. Con este humor ambivalente se destaca, de manera excepcional, la hipertrofia de una vida material y corporal en donde las «imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual» adquiere un primer plano²⁷.

LA DIACRONÍA DE LA CARAJICOMEDIA EN EL CONTEXTO FILOSÓFICO SEXUAL

Cuando el personaje de la prostituta, tan emblemático de la literatura del Siglo de Oro, se piensa desde una amalgama de atributos perniciosos, en otras palabras, sin su polo positivo, este se convierte en un mero recipiente de malos hábitos y costumbres. En efecto, el aspecto regenerador y cómico queda rezagado por la intención moral añadida. Al hacer una revisión a la crítica literaria en torno a la *Carajicomedia*, se encuentra que la mayoría de los estudios críticos iniciales del texto se concentraron en estudiar sus convergencias estructurales con el *Laberinto*, pres-

25. Bakhtin, 1984, p. 10.

26. Bakhtin, 1984, p. 11.

27. Bakhtin, 1984, p. 16.

tándole poca o ninguna atención a las relaciones entre géneros y a la participación femenina en la obra. A pesar de que Carlos Varo, Álvaro Alonso, Frank A. Domínguez y otros reflexionan sobre estos temas en la segunda mitad del siglo xx, al parecer, no había mucho que decir de las meretrices que acompañan a Fajardo cuando la obra fue redescubierta en el siglo xix²⁸.

Cuando Luis Uzoz y Ríos analizó las coplas de Fajardo²⁹ por primera vez (1840-1843), la crítica literaria no se interesó por los temas sexuales, en especial aquellos expresados obscenamente. El canon hispano-literario consideró que la *Carajicomedia*, con su tono burlesco, ilustraba el lado más inmoral y depravado de la sexualidad humana. La historia de Fajardo no se consideró un objeto de estudio, no solo por su carácter soez y vulgar, sino, además, porque su representación del sexo no se acomodaba con los valores impuestos por el corpus canónico. Un ejemplo de esta sexualidad errática que no agradó a la academia hispana se ilustra en la sección del poema dedicada a la prostituta Narváez en la cual se observa el comportamiento voraz de una ninfómana:

Esta Narváez se lee en el *Repertorio de las putas*, después que pasó de diez años, haberse dado tanto al ejército de joder que más de sesenta años ha expendido en ello, y ya por discurso de tiempo y no mudar costumbre estáse todavía en la putería de Medina del Campo, a beneficio de natura, con un rótulo sobre la cabeza que dice: «Deseosa pero no saciada hasta la muerte» (*Carajicomedia*, p. 392).

En este sentido, creemos que fueron los episodios como los de Narváez los que condujeron a Uzoz y Río a referirse sobre el *Cancionero* como «un libro en el cual, lo que menos lastima, es el cinismo espantoso, y la obscenidad de ideas y palabras que en él rebosan: pues tales son las blasfemias execrables»³⁰. En décadas posteriores, el canon literario continuó inclinándose por el estudio de aquellas obras cuyos autores representaban el sexo acorde al esquema del amor cortés, siendo estas, por ende, menos escandalosas.

Dentro del grupo más conservador, ciertos académicos justificaron su decisión de no incluir este tipo de obras en sus compendios de poesías³¹. Entre ellos, Pierre Alzieu declaró que en su *Poesía erótica del Siglo de Oro* (1984) se excluyeron ciertos poemas de Quevedo «o de inspiración quevedesca» porque, al igual que la

28. El crítico Carlos Varo expuso las dificultades que representó estudiar la obra durante la década de los años setenta debido al gran desconocimiento de la obra en el mundo académico: «Como podrá observarse, hacia 1974 el *Cancionero* de burlas de 1519 era prácticamente desconocido aun para los interesados en la materia. Ambas ediciones, tanto la de Uzoz como la facsimilar [de Rodríguez-Moñino], fueron tan restringidas que apenas alcanzaron a reducidos grupos, nunca al lector mayoritario, el cual para todos los efectos seguía ignorando su mera existencia» (Varo, 1981, p. 13).

29. En *La Lozana andaluza* (1528), la protagonista le pide a uno de sus acompañantes que le lea la *Carajicomedia* refiriéndose a ellas como «las coplas de Fajardo» (Delicado, *La Lozana andaluza*, p. 399).

30. Uzoz y Ríos, 2013, p. iii.

31. Frank A. Domínguez hace un estudio más profundo en el tema y advierte que la *Carajicomedia* tampoco fue mencionada en los trabajos de Patrick J. Kearney (1891), Jacques Gorvil (1982), Sarane Akexandrian (1989) y Sonald McCormick (1992) (Domínguez, 2015, p. xvii).

Carajicomedia, esbozaban una imagen desacertada del erotismo³². Algunos críticos, como Weissberger, creen que esta negligencia crítica vislumbra un debate académico que renació en 1980 e intentó definir el verdadero significado del amor cortés³³. Aun así, cabe destacar que cuando Weissberger analiza las repercusiones literarias durante el reinado de Isabel I se refiere al *Laberinto* como «the paradigmatically "high" text of fifteenth-century Castilian literature» mientras ubica a la *Carajicomedia* «at the "low" end of the cultural hierarchy»³⁴.

Álvaro Alonso también cuestionó la poca atención crítica que había alcanzado la *Carajicomedia*, sugiriendo una persecución sistemática de la obra por parte de los círculos académicos³⁵. Entonces, ¿cómo el verdadero valor literario de la *Carajicomedia* sobrepasó el falso puritanismo del siglo XIX?

Con la llegada de la segunda mitad del siglo XX se experimentó un cambio en la perspectiva hacia los estudios eróticos que se reflejó con una nueva ola de publicaciones críticas sobre la *Carajicomedia*. El texto reaparece en los trabajos de Domínguez (1978), Varo (1981) y Alonso (1995)³⁶. Desde entonces, el papel femenino en el texto adquiere mayor relevancia. Varo, por ejemplo, reconoce que «el desfile de prostitutas da oportunidad al autor para desarrollar diversas historias, algunas de ellas ya vistas, otras igualmente remarcables por la destreza narrativa, la viveza de los retratos y la formulación breve y precisa de frases de gran talento e ingenio»³⁷. El texto vuelve a ser mencionado en un ensayo de Linde M. Brocato como parte del compendio ensayístico *Queer Iberia* (1999), mientras que en el 2000 Juan Goytisolo publica una nueva edición del texto. Asimismo, la *Carajicomedia* continuó mencionándose en otros estudios relacionados al *Cancionero*, entre estos se encuentran los de Antonio Pérez-Romero (2003) y Marcial Rubio Árbuez (2014). Actualmente, la edición crítica y traducida de Domínguez (2015) es el trabajo más reciente y completo que se ha publicado del texto.

Alonso, al igual que Varo, reconoce que en la *Carajicomedia* «no solo el ambiente de los prostíbulos; [sino] también algunos lugares y personajes concretos reflejan la realidad histórica» del periodo en el que el poema fue escrito³⁸. En respuesta, historiadores como Isabel Ramos Vázquez (2005) y Ángel Luis Molina Molina (1998-2000) coinciden en que fueron las transformaciones relacionadas con la sexualidad —que tuvieron lugar en la Modernidad temprana— las que situaron a la prostitución en los márgenes de la sociedad. La prostitución en la España bajomedieval adquirió cierta tolerancia dentro de los esquemas legales porque «no implicaba ningún daño o ilícito que le hiciera susceptible de ser tipificada como delito de lujuria o sexual en el derecho castellano»³⁹. Tales transformaciones respondieron al redescubrimiento

32. Alzieu et al., 1984, p. xi.

33. Weissberger, 2004, p. 32.

34. Weissberger, 2004, p. 30.

35. Alonso, 1995, p. 8.

36. Ver Domínguez, 2015, p. xvii.

37. Varo, 1981, p. 93.

38. Alonso, 1995, p. 15.

39. Ramos Vázquez, 2005, p. 263.

de la doctrina platónico-agustiniana. En suma, esta corriente de pensamiento restringía toda actividad sexual a un único fin reproductivo. Como resultado inmediato, el adulterio se argumentó como un delito mucho más grave que cualquier otra relación carnal entre hombres y mujeres, pero mucho menos leve que la búsqueda del placer sexual entre personas del mismo sexo⁴⁰. En otras palabras, el ejercicio de la prostitución fue posicionado entre los límites del sexo legítimo, aquel que se llevaba a cabo entre parejas heterosexuales casadas, y el sexo de carácter sodomita.

En la *Carajicomedia*, el adulterio —la falta más grave entre las relaciones heteronormativas— se convierte en objeto de burla con el caso de Lárez, una prostituta adúltera que nunca abandonó su oficio mientras estuvo casada con Francisco de Aranda:

Vi luego los montes Hiperbóreos,
los papos de coño de gran nombradía,
las tetas y culo, la gran behetría
de Lárez, ya hechos rincones de hebreos,
y los capadoces cojones muy feos,
corriendo tras ella, y no sé por qué,
pidiendo a su culo bautismos y fe,
mas ella responde que son maniqueos (c. 40).

Esta Lárez es mujer casada con un judío llamado Francisco de Aranda. Es una mujer de increíble gordura. Parece una gran grasa. 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 aún la causa más legítima de ausentarse de esta noble dueña fue porque ya en Valladolid, donde residía, no podía caber por las calles por la grandeza de sus cuernos (*Carajicomedia*, p. 388).

Pese a que en ocasiones el sexo ilícito entre hombre y mujer fue condenado por las autoridades, la gravedad del acto adúltero mermaba, es decir, adquiriría un matiz ambivalente, entre si la fémina en cuestión era una prostituta y no una dama de la aristocracia. En *De Bono Conjugali*, San Agustín sugiere que es mejor para un hombre pecar con una prostituta, cuyo comportamiento ya era corrupto, que cometer actos lujuriosos con una mujer de bien⁴¹. Marina Pastelera es otra prostituta igual a Lárez que perpetúa el tropo de la mujer adúltera:

A ti, mujer⁴², vimos, del gran Mauseolo,
tú que en divisas nos profetizas

40. Ver Ramos Vázquez, 2005, p. 265.

41. Domínguez, 1984, p. 106.

42. La explicación en prosa que subsigue a esta copla describe a la prostituta Marina Pastelera como una mujer «dispuesta y de buen gesto, la cual ya tiene consumidos y ardidos en este mundo dos maridos, y ahora da tras el tercero». Más adelante se manifiesta que esta tuvo relaciones sexuales con un fraile que la engañó haciéndose pasar por su marido: «Visto por ella la disposición y bermejez del fraile, consintió en sus preces, y luego cenaron, y entremezclaron abuelas las siete obras canónicas, con tanto fervor de devoción, que si el fraile rezaba un salmo o verso, ella rezaba dos y aun tres». Esta, sin embargo, no es la única prostituta que guarda amores con un personal del clero. En la cuadragésimo

los cuernos que pones, y anatemizas,
no sé por cierto de uno tan solo;
y a ti, Pastelera Marina, con duelo
metida de gana, con nueva cautela,
en celdas oscuras donde no está candela,
saciando con prisa los cultos de Apolo (c. 59).

Tal cual estipuló la filosofía platónico-agustiniana, el sexo homosexual se consideró el más abominable de los pecados de la carne dado que imposibilitaba la procreación. Ante la sodomía, las relaciones adúlteras fueron percibidas con menor detrimento. Michael Rocke recalca que desde el siglo XII en adelante las autoridades eclesiásticas se sustentaron en los tratados de santo Tomás de Aquino (*Summae Theologicae*) para catalogar aquellos actos sexuales que serían definidos como *contra natura*. Por una parte, «Most theologians defined sodomy as comprehending all sexual acts between persons of the same sex...», y por otra, «some religious authorities differentiated sodomy from the other carnal vices, which included intercourse with animals, masturbation, and nonreproductive coitus between the opposite sexes»⁴³. En la *Carajicomedia* este extremo del agravio legal también se convierte en objeto de burla:

Estando en esto, fue caso que un diablo que pasaba por allí a tentar a un santo ermitaño, mirando desde una peña el camino que había de llevar, vio debajo de la peña [a] Satilario de la manera que habedes oído, de lo cual muy gozoso dijo «¡Aquel bellaco villano está ahora encendido en lujuria. Yo le saltaré en el vientre, y le reventaré, y llevaré si anima!» Y dicho esto, dio un gran salto sobre el pecador vaquero que bien descuidado estaba, y acertándole con los pies en el ombligo, resbaláronse, y fuese deslizando hasta que se hincó el miembro de Satilario por el culo⁴⁴ (*Carajicomedia*, p. 378).

A pesar de que en el contexto social la prostitución gozó de una tolerancia negada a otras manifestaciones sexuales, la conducta general dentro de la literatura de los siglos XVI y XVII representó al personaje prostibular con propósitos morales explícitos. Estos personajes fueron simbolizados de manera rígida, convirtiéndose en los rostros más representativos de la marginalización.

Rojas escribe *La Celestina* para alentar al público «de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes»⁴⁵, mientras Francisco Delicado en *La Lozana andaluza* advierte de aquellas mujeres que «tenía[n] gran ver e ingenio diabólico»⁴⁶. Comenta Roberto González Echavarría que, desde la publicación de *La Celestina*, el

sexta copla se relata la historia de una de las hermanas Fonseca, quien «imitando las santas pasadas que hay de su casa, a una puerta falsa del monasterio [topó] una noche, casi a las diez, que iba a visitar al santo fraile» (*Carajicomedia*, p. 408).

43. Rocke, 1996, p. 11.

44. Con esta escena homoerótica, en la que luego de que un diablo sorprende a un fraile masturbándose y termina siendo penetrado analmente por el sorprendido, comienza la sección titulada «*Putas Patrum*».

45. Rojas, *La Celestina*, p. 82. En la Bibliografía hay dos ediciones, indicar por cuál de ellas se cita; o bien eliminar la que no se utilice.

46. Delicado, *La Lozana andaluza*, p. 187.

personaje celestinesco inspiraría a un sinnúmero de mujeres asociadas «al arsenal de pócimas, a la farmacopea de ungüentos, cosméticos y otros menjunjes» de la alcahuetería⁴⁷, restringiendo a la meretriz a una única representación del deterioro y ruina de su entorno social. Así, estas historias se convirtieron en la manifestación artística de la carencia de virtud. A gran escala, el fenómeno prostibular celestinesco, haciendo eco de las transformaciones de los códigos morales y legales de su época, optó por representar a la prostituta en tonos sobresimplificados, entiéndase, impúdica, deshonesto, indecente, amoral e indecorosa.

Ya en el siglo XVII, otros autores perpetuaron el tropo de la prostituta bajo los mismos fines morales. Por ejemplo, en la obra de Alonso Jerónimo Salas Barbadillo (*La hija de la Celestina*, 1612) se incluyen los comentarios de Gregorio Juan Palacios que advierten sobre los infortunios que devenían de las malas mujeres: «no hay en ella cosa contra nuestra santa fe católica; antes bien, el autor muestra su agudo ingenio y, entreteniéndolo con singulares gracias, el gusto enseña cuánto se ha de guardar los hombres de una ruin mujer»⁴⁸. Asimismo, Alonso del Castillo Solórzano (*La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*, 1615) alega que su texto «ni contiene cosa que impida su publicación y, según el argumento que trata, tiene muchas buenas y de curiosidad y entretenimiento; de donde se puede sacar documentos morales y escarmientos de cabeza ajena»⁴⁹. De esta forma, la integridad ética de estos textos quedaba reflejada con la muerte de sus personajes principales que, a modo de ejemplo para el espectador, servía de castigo al mal comportamiento social de la mujer.

El arquetipo tradicional que se desarrolló en las obras con prostitutas como protagonistas se trasladó a aquellas obras con protagonistas masculinos. En este sentido, la falta de virtud y la depravación sexual moral no sería ejecutada por los pícaros, sino por sus madres. José Antonio Maravall resume la vida del Guzmán de Alfarache refiriéndose hacia este como «hijo de un mercader tramposo, fraudulento y que acaba mal y de una madre prostituida»⁵⁰. En *El Buscón* (1626) se alega que Aldonza de San Pedro, madre de Pablos, «hechizaba a cuantos la trataban» y que «reedificaba doncellas, resucitaba cabellos encubriendo canas»⁵¹. De todas formas, aunque el enfoque de la mujer mezquina pasó a un segundo plano en estas obras, la presencia de la prostituta 1) convertiría la identidad del pícaro en razón de vergüenza y 2) continuaría perpetuando el arquetipo tradicional implementado en los ejemplos que aparecen arriba.

Finalmente, la visión de Fajardo culmina con la descripción de La Camarena «mujer de gran fantasía y razonable puta», Brianda, «puta corcovada, chica de cuerpo, gran bellaca», y, Catalina del Águila, a quien «la diosa Venus la convirtió en ramera» (*Carajicomedia*, p. 430). Estas tres mujeres encarnan el arquetipo de la mujer inclinada al sexo. Distinto a los ejemplos de la picaresca, la *Carajicomedia*

47. González Echavarría, 1993, p. 23.

48. Salas Barbadillo, *La hija de la Celestina*, p. 75.

49. Castillo Solórzano, *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*, p. 51.

50. Maravall, 1986, p. 37.

51. Quevedo, *El Buscón*, pp. 98-99.

ilustra, desde el lado positivo, un grupo de sujetos que gozan de una supuesta libertad sexual sin abandonar la representación contraria, es decir, el lado negativo que muchos críticos han identificado como el carácter didáctico del texto. Con la culminación del catálogo de prostitutas termina la primera parte de la *Carajicomedia* (coplas 1-92). El supuesto autor de esta sección, fray Bugeo, cierra la historia de Fajardo reflexionando en el tropo de la rueda de la fortuna, «ahora callado cesa mi rueda» (c. 87). Las coplas subsiguientes consolidan la imagen de Lujuria como una diosa que «donde quiera que mora, / vicio de todos los coños cohonde, / entre el pendejo y culo se esconde, / y todos los zumos de pijas devora» (c.88), y, brinda consejos al público masculino sobre el adulterio:

Por ende vosotros, algunos maridos,
si fuerdes tocados de amarga sospecha,
mostrad de continuo la pija derecha,
no piensen que estáis del todo sumidos (c. 89).

CONCLUSIÓN

La *Carajicomedia* es un texto que manifiesta las transformaciones políticas, teológicas, jurídicas y sociales desde la esencia del pueblo. Sus personajes y ambientes, claros avatares de una realidad histórica, degradan a reyes y reinas, cortesanos y clérigos al plano corporal con el objetivo de encarar el devenir desconocido que trajo el cambio de siglo. Diego Fajardo es un caballero que, por su «devoción con Venus», se desenvuelve entre los intersticios del mundo «bajo» rodeado de prostitutas grotescas. Estas mujeres del “mal vivir” no se asemejan a ninguna otra prostituta conocida en la literatura española; han sido creadas con el propósito de hipertrofiar la imagen de Celestina.

La implementación de la doctrina platónico-agustiniana fortaleció la ambivalencia con la que se percibía a la prostituta en el Renacimiento. Una gran mayoría de textos de los siglos XVI y XVII se concentraron en su negatividad para promover una agenda moralizante, limitando el carácter liminar de la prostituta a su aspecto negativo. Estas historias, más que para entretener, fueron creadas con el propósito de adelantar una hegemonía actoral en la sociedad. Sin embargo, la *Carajicomedia* conserva una serie de valores populares que, sin restarle relevancia a la crítica social y política que acarrea el texto, presenta una cosmovisión de la risa menos sentenciosa moralmente.

Si el autor de la *Carajicomedia* transporta la trama y los personajes de Mena al ámbito corporal, entonces, según la inversión del texto, Fajardo y las prostitutas que lo acompañan se encuentran en el infierno carnavalesco al que Bakhtin hace referencia. En esta nueva perspectiva, el cielo de Mena se convierte en un infierno en la tierra «que devora y procrea»⁵². Su espantapájaros más emblemático es la muerte que se disfraza de una mujer embarazada, María de Vellasco. Junto a esta imagen dicotómica se añaden las deformidades, los vientres hinchados y todo tipo

52. Bakhtin, 1984, p. 74.

de distorsión física. Para el teórico soviético «la victoria sobre la muerte no es sólo su eliminación abstracta, sino también su destronamiento, su renovación y alegre transformación»⁵³. Fajardo no solo combate la muerte de su órgano fálico y la voracidad femenina que lo consume⁵⁴, sino que también lucha en contra de los cambios filosóficos que transforman el género de la risa y la burla. Por ende, el texto se convierte en una de las últimas obras que se apoyan tanto en el aspecto positivo como en el aspecto negativo de la tradición popular para construir un arquetipo del sujeto prostibular que es distinto —psicológica y actoralmente más profundo— que aquellos que se conciben en la literatura del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- Alzieu, Pierre, et al., *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984.
- Alonso, Álvaro, Introducción a Anónimo, *Carajicomedia*, ed. Álvaro Alonso, Málaga, Aljibe, 1995, pp. 7-41.
- Anónimo, *Carajicomedia de Fray Bugeo Montesino*, ilustrada por Julio Zachrisson, Madrid, Gisa Ediciones, 1975.
- Anónimo, *Carajicomedia: texto facsimilar*, ed. Carlos Varo, Madrid, Playor, 1981.
- Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, translated by Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- Bakhtin, Mikhail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, ed. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Brocato, Linde M., «"Tened por espejo su fin". Mapping Gender and Sex in Fifteenth- and Sixteenth-Century Spain», *Queer Iberia*, Durham / London, Duke University Press, 1999.
- Castillo, Hernando del, *Cancionero General*, ed. Joaquín González Cuenca, Barcelona, Castalia, 2004.
- Delicado, Francisco, *La Lozana andaluza*, ed. Claude Allaigre, Madrid, Cátedra, 2007.
- Domínguez, Frank A., «Monkey Business in *Carajicomedia*: The Parody of Fray Ambrosio Montesino as "Fray Bugeo"», *eHumanista*, 7, 2006, pp. 1-27.
- Domínguez, Frank A., *Carajicomedia: Parody and Satire in Early Modern Spain. With an Edition and Translation of the Text*, Woodbridge, Tamesis Books, 2015.

53. Bakhtin, 1984, p. 74.

54. Sobre la voracidad femenina que consume a Diego Fajardo, las coplas finales recitan lo siguiente: «Con peligrosa y vana fatiga / pudo Fajardo sacar su carajo, / el cual le salvara por algún atajo, / si no se temiera de alguna enemiga. / Padece tardanza, si quieres que lo diga, / de los que quedaban e ir lo veían, / y otros, que flojos, allí se sumían; / ¡presume qué voz dolorosa sería!» (c. 113).

- Domínguez, Frank A., «Juan de Mena y la Sibila en los siglos xv y xvi: *Laberinto de Fortuna/Las Trezientas* y su parodia en *Carajicomedia*», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7.2, 2019, pp. 25-43.
- Gennep, Arnold van, *The Rites of Passage*, Chicago, University of Chicago Press, 1960.
- González Echevarría, Roberto, *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Madrid, Colibrí, 1993.
- Goytisolo, Juan, *Carajicomedia (de fray Bugeo Montesino y otros pájaros de vario plumaje y pluma)*, Barcelona, Seix Barral, 2000.
- Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1980.
- Maravall, José Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social (siglos xvi y xvii)*, Madrid, Taurus, 1986.
- Martín, Adrienne Laskier, *An Erotic Philology of Golden Age Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2008.
- Mena, Juan de, *Laberinto de Fortuna*, ed. John G. Cummins, Madrid, Cátedra, 1979.
- Molina Molina, Ángel Luis, «Del mal necesario a la prohibición del burdel: la prostitución en Murcia (siglos xv-xvii)», *Contrastes. Revista de historia moderna*, 11, 1998-2000, pp. 111-126.
- Pérez-Romero, Antonio, «The *Carajicomedia*: The Erotic Use and Deconstruction of Idealist Language in the Spanish Renaissance», *Classical and Modern Languages and Literatures*, 2, 2003, pp. 67-88.
- Quevedo, Francisco de, *El buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2006.
- Ramos Vázquez, Isabel, *De Meretrícia Turpidine: una visión jurídica de la prostitución en la Edad Moderna castellana*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005.
- Rocke, Michael, *Forbidden Friendships: Homosexuality and male Culture in Renaissance Florence*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1996.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1994.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. S. Finch, Chicago, Cervantes & Co, 2003.
- Rubio Áquez, Marcial, «El Cancionero de obras de burlas provocantes a risa (Dutton, 190B): orígenes y recepción», *Revista de poética medieval*, 28, 2014, pp. 359-375.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo, *La hija de la Celestina*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008.
- Skjoldager-Nielsen, Kim, y Edelman, Joshua, «Liminality», *Ecumenica*, 7, 1-2, 2014, pp. 33-40.

- Stallybrass, Peter, y White, Allon, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.
- Turner, Victor, «Liminality and Communitas», en *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Transaction, New York, Aldine de Gruyter, 1995, pp. 358-374.
- Usoz y Río, Luis de, *Cancionero de burlas provocantes a risa*, Madrid, Cum Privilegio, 2013.
- Varo, Carlos, Introducción a Anónimo, *Carajicomedia: texto facsimilar*, ed. Carlos Varo, Madrid, Playor, 1981, pp. 9-144.
- Weissberger, Barbara F., *Isabel Rules: Constructing Queenship, Wielding Power*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 2004.