

La *Carajicomedia*

Modalidades de la parodia obscena de un gran modelo

François-Xavier Guerry
Université Paris-Sorbonne

El *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, poema alegórico de 1444 que enaltece a la figura del rey Juan II de Castilla y a su condestable Álvaro de Luna, se impone ya desde el siglo XV como un clásico del Prerrenacimiento español¹. Nos conformaremos con recordar que el narrador, guiado por la Divina Providencia, ingresa en la Casa de la Fortuna, y descubre allí tres ruedas que simbolizan el pasado, el presente y el porvenir, respectivamente. Cada rueda se subdivide en siete círculos regidos por un planeta representado por un dios y una virtud; en cada círculo, van desfilando personajes tanto mitológicos como históricos que encarnan cada virtud (o su carencia).

Para la *Carajicomedia*, procede remontarse a la publicación del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519), que coincide básicamente con el apartado de «obras de burlas» del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, no en su primera versión de 1511, sino en la de 1514. A las cincuenta y nueve composiciones de que consta este apartado, y que forman una especie de «paratexto sexual»², el *Cancionero de obras de burlas* añade un poema narrativo inédito, uno de los más crudos de toda la literatura áurea, nuestra *Carajicomedia*, de autor anónimo³. Habrá que esperar luego hasta 1841 para que salga a luz una segunda edición de dicho cancionero (en Londres, a cargo de Luis Usoz del Río), y 1975 para que la *Carajicomedia* se edite

¹ Adoptamos, como gran parte de la crítica, la expresión forjada y justificada en la clásica monografía de María Rosa LIDA DE MALKIEL, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1950.

² Victoria ARBIZU-SABATER considera los poemas anteriores como un «paratexto sexual», a modo de aperitivo que abre el apetito antes del plato fuerte («Paratexto sexual y sátira misógina en la *Carajicomedia*», *Scriptura*, 19-20, 2008, p. 39).

³ Carlos VARO (ed. *Carajicomedia*, Madrid, Playor, 1981, p. 25) baraja la posibilidad de que haya varios escritores.

a solas⁴. Por su contenido ostensiblemente obsceno, la *Carajicomedia*, cuyas circunstancias de escritura casi desconocemos por completo⁵, fue desatendida por la crítica hasta finales del siglo XX.

Como lo escribe irónicamente el propio autor, en un texto preliminar, la *Carajicomedia* «imit[a] el alto estilo de las *Trezientas* del famosísimo poeta Juan de Mena»⁶. No consta de trescientas coplas sino de ciento diecisiete, y no sigue siempre el orden de las estrofas de Mena, ya que el autor anónimo las coloca a su antojo. Para retomar la terminología establecida por Gérard Genette, el hipertexto — el texto que dimana de otro texto preexistente — no es aquí un pastiche del hipotexto — el texto que sirve de modelo —, que no haría más que duplicar servilmente: estamos a caballo entre lo que el teórico francés llama «parodia», o sea la «transformación textual de función lúdica»⁷, sin intención agresiva ni socarrona, y el «travestimiento»⁸, que transforma un texto, degradándolo y envileciéndolo. Sería pues una «parodia mixta» que, como lo dice G. Genette, «duda ante las diversas posibilidades de la parodia, de lo burlesco y de lo heroicómico»⁹, entre lúdica y satírica, en una definición lata de la palabra «parodia», como la que propone Daniel Sangsue¹⁰. Es, como lo escribe Frank Domínguez¹¹, un *contrafactum*, término que designa una pieza musical que retoma la melodía y el ritmo de una obra anterior, pero cambia la letra: exceptuando una estrofa, la *Carajicomedia* se vale de la misma estructura métrica y de las mismas rimas

⁴ Cf. Ávaro ALONSO, ed., *Carajicomedia*, Archidona, Aljibe, 1995, p. 8.

⁵ Se proponen, como término *post quem* de la obra, las fechas de 1502, 1506, 1512 o 1517, según los estudiosos.

⁶ *La Carajicomedia*, *op. cit.*, p. 43. Citaremos siempre la edición ya mencionada de A. Alonso.

⁷ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, París, Editions du Seuil, 1982, p. 49: «*transformation textuelle à fonction ludique*».

⁸ La crítica hispanohablante acuñó este neologismo para traducir el concepto francés de «*travestissement*»: así lo traduce por ejemplo Celia FERNANDEZ PRIETO (*Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989).

⁹ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 162: la «parodia mixta» «*hésite entre les diverses possibilités de la parodie, du burlesque, et de l'héroï-comique*».

¹⁰ Daniel SANGSUE, *La Parodie*, París, Hachette Supérieure, 1994, citado por Yen-Mai TRAN-GERVAT, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, 13, 2006, párrafo 9, en línea, consultado el 23 de abril de 2016, URL: <http://narratologie.revues.org/372>.

¹¹ Frank DOMÍNGUEZ, *Carajicomedia: Parody and Satire in Early Modern Spain: With an Edition and Translation of the Text*, Woodbridge, Tamesis, 2015, p. 21.

que el *Laberinto*, pero modifica íntegramente el contenido, lo rebaja, lo vuelve obsceno¹².

En un entramado narrativo complejo, la *Carajicomedia* pone en escena a un comentarista misterioso que dice haber hallado en un monasterio, y vertido al castellano, una obra, empezada por un fray llamado Bugeo Montesino, y terminada por otro fray, un tal Juan de Hempudia¹³. Ambos autores ficticios cuentan la historia de Diego Fajardo, un vejestorio aquejado de impotencia, que tras invocar, no a la Providencia como en Mena, sino a la Lujuria, visita, en compañía de una vieja prostituta de rasgos borrosamente celestinescos, diferentes lupanares, para recobrar su vigor sexual pretérito. Siguen un catálogo, tan estrafalario como machacón, y una descripción minuciosa de las diferentes mujeres con las que Fajardo se topa a lo largo de sus correrías.

La *Carajicomedia* está salpicada de glosas del comentarista, el cual da su parecer sobre las rameras y desenmaraña algunos de los muchos pasajes oscuros. Y es que en realidad, la *Carajicomedia*, más que el *Laberinto* en sí, parodia su edición de 1499, comentada por el humanista Hernán Núñez. En el paratexto, el glosador escribe que la *Carajicomedia* se ha escrito para mover a risa y «a devoción»¹⁴, a sabiendas de que la palabra «devoción» suele utilizarse en la literatura erótica de la época para referirse a la dedicación al sexo, de modo que las intenciones del autor permanecen adrede ambiguas. Si bien el autor anónimo se burla, en sus comentarios en prosa, del estilo altisonante de Núñez, nos atendremos exclusivamente a la parodia de los versos de Mena. La *Carajicomedia* tal vez escarnezca el autoritarismo de Isabel la Católica, pero no enfocaremos nuestro estudio sobre la «parodia social» sino estrictamente sobre la

¹² Aparte del *Laberinto* en que nos centraremos exclusivamente, no huelga recordar que el afán constante de remedo burlesco de la *Carajicomedia* abarca, entre otras cosas, los relatos hagiográficos, las autoridades clásicas y el género épico.

¹³ Bugeo Montesino remite burlescamente al poeta y traductor franciscano Ambrosio Montesino (¿1444? - ¿1514?). Según F. Domínguez, el término «bugeo» designa en valenciano — lengua que parece serle familiar al autor — un mico, con todas las connotaciones que se suele atribuirle, y hace pensar en el sustantivo despectivo «bujarrón» (*op. cit.*, p. 53). Juan de Hempudia es un fraile del mismo periodo que realmente existió, y cuya vida se asocia especialmente con el monasterio de Valladolid.

¹⁴ *La Carajicomedia*, *op. cit.*, p. 93.

«parodia textual»¹⁵, y más precisamente, sobre la dimensión obscena o pornográfica. A lo mejor resulta anacrónico emplear este término, pero, «en su sentido primero, el pornógrafo es el autor de un tratado relativo a la prostitución antes de ser un autor de escritos obscenos»¹⁶. Nuestra *Carajicomedia* casi es un tratado burlesco sobre la prostitución, y máxime un escrito obsceno (y no erótico). La definición de Sarane Alexandrian de lo obsceno se adecúa de maravilla a nuestra obra: «la obscenidad devalúa la carne, la vincula con la suciedad, las imperfecciones, las bromas escatológicas, las palabras vulgares»¹⁷.

Nuestra intención es volver verdaderamente al análisis del texto mismo, y desmenuzar los procedimientos textuales de transformación y de trivialización del *Laberinto*; nos parece, efectivamente, que los estudiosos suelen poner de relieve la obscenidad del hipertexto sin especificar la trabazón que lo une con su hipotexto, y se interesan demasiado por la dimensión supuestamente crítica, cuando no psicológica, que puede esconderse detrás del humor: es lo que

más desavenencias ha causado entre los especialistas de la *Carajicomedia*. El debate se centraría del siguiente modo: ¿existe, tras la comicidad de la obra, una intencionalidad subversiva de orden político-social e, incluso, filosófico y moral?¹⁸

¹⁵ Retomamos una distinción que hace Martha BAYLESS en *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, citado por F. DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, p. 21. La parodia textual «imitates and distorts literary genres and practices», y la parodia social hace lo mismo, pero «satirizing or focussing on nonliterary customs, events or persons».

¹⁶ Jean-Marc GOULEMOT, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIème siècle* (1991), París, Minerve, 1994, p. 20: «en son sens premier, le pornographe est l'auteur d'un traité portant sur la prostitution avant d'être un auteur d'écrits obscènes».

¹⁷ Sarane ALEXANDRIAN, *Histoire de la littérature érotique* (1989), París, Payot, 2008, p. 9: «l'obscénité ravale la chair, y associe la saleté, les infirmités, les plaisanteries scatologiques, les mots orduriers.»

¹⁸ Laura PUERTO MORO, «Sobre el contexto literario e ideológico de *La Carajicomedia*», *Atalaya*, 12, 2011, párrafo 15, en línea, consultado el 25 de abril de 2016, URL: <http://atalaya.revues.org/824>. Para una aproximación al análisis psicológico de la obra y las relaciones entre hombres y mujeres, véase, por ejemplo, Barbara WEISSBERGER, «Male Sexual Anxieties in *Carajicomedia*: A Response to Female Sovereignty», in Michael GERLI y Julian WEISS (ed.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Tempe, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998, p. 221-234.

Vamos a examinar entonces las modalidades de la parodia y reescritura a lo obsceno de forma muy concreta, cotejando constantemente hipotexto e hipertexto, y determinando cómo el autor anónimo logra convertir un texto tan serio, que se presta al parecer tan poco a este tipo de juego burlesco, en otro texto que se le parece en parte, pero repleto de obscenidades sin rodeos, de indirectas y de dilogías de lo más procaces. La crítica siempre pone el énfasis en esta dimensión de la *Carajicomedia*, pero suele considerarla como si fuera una obra independiente y, pocas veces, se miran de forma sistemática ambos textos conjuntamente, uno al lado del otro¹⁹.

Una de las modalidades de la conversión a lo obsceno más recurrentes consiste en la alteración fónica de una palabra de la que se valía Mena, o sea, la utilización por el autor de la *Carajicomedia* de una palabra obscena que tiene cierto parecido fónico con otra de contenido inocente que empleaba Mena.

Que se parangonen por ejemplo la estrofa 28 del *Laberinto* y la que le corresponde en la *Carajicomedia*:

Laberinto, estrofa 28²⁰

Angélica imagen, pues tienes poder,
dame tal ramo por donde me avises
qual dio la Cumea al fijo d'Anchises
quando al Erebo temptó descender

Carajicomedia, estrofa 28

Diabólica imagen, pues tienes poder,
dame tu rabo, qu'el miembro me avise,
le palpe, le tome, le arrastre, le pise,
le fuerce, le abive con grand saber

En este fragmento de Mena, el autor se dirige a la Divina Providencia que acaba de aparecérselo bajo la forma de una doncella agraciada, y le pide que lo guíe hacia la casa de la Fortuna. Por eso le ruega que le dé un ramo, refiriéndose a la bajada de Eneas al Erebo para ver a su padre Anquises, episodio de *La Eneida* durante el cual la Sibila Cumea le aconsejó que cortara el ramo de un árbol para regalárselo a

¹⁹ Cf. Antonio PÉREZ-ROMERO («The *Carajicomedia*: The Erotic Urge and the Deconstruction of Idealist Language in the Spanish Renaissance», *Hispanic Review*, 71 (1), 2003, p. 67-88). Se empeña precisamente en comparar ambos textos, pero desde un punto de vista más temático que formal.

²⁰ Citaremos siempre el *Laberinto de Fortuna* en la edición de John CUMMINS, Madrid, Cátedra, 2008 (1979).

Proserpina. En la *Carajicomedia*, que funciona como contrapunto y mundo al revés, y constituye «un buen ejemplo del estilo carnavalesco»²¹, el vejete Fajardo se dirige a una vieja prostituta antes de adentrarse en un prostíbulo: la exhortación «dame tal ramo» se convierte en «dame tu rabo». El rabo puede designar aquí la vagina de la anciana²², o su ano²³. Sea como fuere, por un juego de paronimia bastante sencillo, el autor anónimo transforma el sustantivo «ramo» en «rabo».

Menudean los ejemplos similares en la obra:

Laberinto, estrofa 1

Al muy prepotente don Juan el segundo

Carajicomedia, estrofa 1

Al muy impotente carajo profundo
de Diego Fajardo

Basta con cambiar el prefijo para pasar del latinismo «prepotente» a «impotente». En cuanto al adjetivo «profundo», que suele utilizarse en ese tipo de contexto obsceno, le permite al autor anónimo conservar tanto la rima consonante del texto original como el verso dodecasílabo.

Laberinto, estrofa 13

Non bien formadas mis bozes serían
quando robada sentí mi persona,
e llena de furia la madre Belona
me tomó en su carro que dragos traían,
e quando las alas non bien remecían
feríalos ésta con duro flagello,

Carajicomedia, estrofa 13

Non bien formadas mis bozes serían
quando muy brava sentí mi pixona,
y luego me lleva la vieja matrona
a mil trincaderos, que putas tenían.
Y cuando las nalgas non bien remecían,
feríalas ésta con duro flagelo,

²¹ Barbara WEISSBERGER, *art. cit.*, p. 225: «is a fine example of the carnivalesque style».

²² José Luis ALONSO HERNÁNDEZ, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1979, p. 35: «RABO: uno de cuyos significados es “coño”, como está atestiguado en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa [...]*».

²³ Pierre ALZIEU, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro (1975)*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 347.

El paralelo entre ambos textos descuella a las claras: en el *Laberinto*, Belona lleva al autor al cielo para que pueda internarse en la Casa de la Fortuna, mientras que, en nuestro *contrafactum*, es una vieja prostituta, la Zamorana, la que lleva a Fajardo a «mil trincaderos», designando «el trincadero» la vivienda de la prostituta. El autor anónimo no desvirtúa el primer verso ni el último verso, de modo que la estrofa prístina sea perfectamente reconocible. La sustitución de las palabras resulta posible por sus sonidos cercanos, porque riman entre sí: es así como «robada» se torna en «brava», «persona» en «pichona» (el miembro viril), «alas» en «nalgas» y «Belona» en «matrona». El autor anónimo no se conforma con el reemplazo de una palabra desprovista de connotaciones sexuales por otra, que sí se presta a dobles sentidos, por el mero hecho de que se parezcan fónicamente. El término «matrona» (aquí, alcahueta), además de compartir sonidos comunes con «Belona», no deja de guardar cierto vínculo semántico-cultural con esta diosa romana mencionada por Mena, puesto que, como bien se sabe, una matrona, en la Antigua Roma, solía calificar a una mujer casada. Así que ambas palabras remiten a la antigüedad romana, y hacen pensar en mujeres robustas y entradas en años, por el sufijo aumentativo «ona», tal como aparece en la palabra «mujerona». El «carro» se convierte en «trincadero»: no se trata verdaderamente de dos parónimos, pero la sustitución del uno por el otro se ve favorecida por un juego de aliteración y asonancia, con la ce, la erre y la o.

Ocurre más o menos lo mismo en el ejemplo siguiente:

Laberinto, estrofa 105

Tanto anduvimos el cerco mirando,
que nos fallamos con nuestro Macías

Carajicomedia, estrofa 73

Tanto andovimos rincones mirando
que nos hallamos en las mancebías

La transformación del nombre de este trovador gallego del siglo XIV en el sustantivo «mancebía» se debe al parecido fónico entre ambas palabras, por empezar las dos por el sonido «ma» y ser paroxítonas, lo que le permite al autor conservar el verso llano. Dicho poeta, prototipo del amante desdichado, no tuvo fama de codearse con prostitutas: estuvo férreamente enamorado de la misma dama hasta su muerte.

Aparte del juego sobre la materia sonora, el autor, con intención claramente paródica, se apodera, pues, de la figura de Macías para estropearla y deturparla, convirtiendo un dechado de amor sincero y fiel en un burdel, o sea un lugar orgiástico y mercenario: «[la] parodia [...] crea un anti-*Laberinto*, [...], pervierte sus imágenes, y se desprende de su propósito manifiesto»²⁴.

Así que, para llevar a cabo su parodia, la *Carajicomedia* suele tomar en cuenta el material fónico del texto inicial, pero despunta por su sutileza e ingeniosidad cuando consigue compaginar dicho aspecto con el hallazgo de una palabra que, además del parecido fónico, presenta una afinidad o un contraste semánticos²⁵. Destaca lo mismo en el ejemplo siguiente:

Laberinto, estrofa 71

e vi sobre todas estar imperando
en el primero cerco de Diana
una tal reina que toda la umana
virtud parescía tener a su mando.

Carajicomedia, estrofa 62

Vi sobre todas qu'estava triunfando
Isabel de Herrera, tan *mere profana*²⁶
que, de insaciable, toda la humana
luxuria querría tener a su mando.

El narrador del *Laberinto* divisa «sobre todas estar imperando [...] una tal reina»: se trata de la primera esposa de Juan II de Castilla, doña María de Aragón. En la *Carajicomedia*, el antihéroe Fajardo ve a una tal Isabel de Herrera, meretriz afamada, que «estaba triunfando». Además de apoyarse en la semejanza entre los dos verbos

²⁴ F. DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, p. 43: «[t]he parody [...] creates an anti-*Laberinto*, [...] contravenes its images, and does away with its ostensible purpose».

²⁵ En ello consiste el carácter ingenioso de una parodia, que da lugar a lo que Baltasar Gracián definirá más tarde como agudeza de correspondencia y proporción — como en el caso de la afinidad semántica entre «Belona» y «matrona» —, y agudeza de improporción y disonancia — como en el caso de disparidad semántica entre «Macías» y «mancebías».

²⁶ Según la Real Academia Española, el término «mere» equivale al adverbio «meramente» (*Diccionario de Autoridades* (1726-1739), Madrid, Gredos, 1990, t. II, p. 550): quizá quepa entender que esta hembra se dedica exclusivamente a su actividad «profana», en una casa de lenocinio. El adjetivo «profano» también suele aplicarse a las prostitutas, como en este fragmento del *Diálogo de mujeres* de Cristóbal DE CASTILLEJO: «son llamadas / mujeres enamoradas, / hembras del mundo profanas» (citado por A. ALONSO, *op. cit.*, p. 116). La palabra «mere» podría ser acaso, además, una especie de abreviación de la palabra «meretriz».

«imperando» y «triunfando», que comparten una misma terminación verbal, un mismo número de sílabas y sonidos nasales cercanos, el autor anónimo se decanta por el término «triunfar» porque casi es sinónimo de «imperar», de forma que no trastorna el sentido general de la estrofa; pero sobre todo, contrariamente a «imperar», sexualmente neutro, «triunfar» y el sustantivo «triumfo» solía emplearse, por aquel entonces, en textos de contenido erótico²⁷. El proceso de parodia y de transformación obscena pasa aquí por el provecho que saca el autor de la sinonimia de dos palabras: una de contenido casto (la del texto original), y otra sinónima de contenido indecente, más idónea para su propósito.

A veces le basta al autor con retocar ligeramente un término del *Laberinto* para que brote otra palabra de misma raíz gramatical, pero más *ad hoc*, dada la meta paródica de su obra:

Laberinto, estrofa 44

Del agua del Tanais contra mediodía
fasta Danubio vi Sitia la baxa,

Carajicomedia, estrofa 44

Mirando mi pixa, contra'l mediodía,
hasta los muslos se cuelga y abaxa

En la *Carajicomedia*, abundan las expresiones que remiten a la flacidez del pene de Diego Fajardo, recalcando su carencia de verticalidad: «ha cuarenta años que no mira al cielo» (copla 1), «pon en mi miembro algo que alce / las venas» (copla 9), etc. Así que cuando en su recorrido, el autor del *Laberinto* vislumbra «Sitia la baja», el adjetivo «bajo» ya resulta bastante funcional, socorrido y susceptible de prestarse a una desviación obscena. No es demasiado explícito quizás, y el autor anónimo cambia la categoría gramatical del adjetivo «baja», por medio de una derivación que se asemeja a un políptoton, y forma «abajar», mucho más interesante, porque se opone directamente al verbo «levantar», que suele emplearse para denotar la erección masculina.

²⁷ P. ALZIEU, R. JAMMES e Y. LISSORGUES, *op. cit.*, p. 35o.

Esto nos lleva a otra técnica de la que echa mano el autor anónimo para parodiar su modelo: consiste sencilla y al parecer paradójicamente en no tocar nada. Reiteradamente, en efecto, le basta con retomar un vocablo utilizado por Mena, carente de cualquier connotación sexual en su poema, y dejar que actúe el contexto de la *Carajicomedia*. Como ésta relata sin tapujos la historia de una impotencia, rebosa tanto de indirectas sexuales como de obscenidades crudas, echa un manto de sospecha sobre cada palabra susceptible de pervertirse. El lector tiene que estar con cien ojos, no puede bajar la guardia, si no quiere perderse las agudezas de un texto arduo, que logra hacer que se reactiven las acepciones eróticas de muchos términos que Mena utiliza de forma ingenua: «el autor de la *Carajicomedia* [...] usa las mismas palabras. La diferencia es que cuando Mena las usa para idealizar, el escritor de la *Carajicomedia* las usa para ridiculizar»⁸.

Laberinto, estrofa 46

La grand Tesalia nos fue demostrada,
y el Olinpo monte que en ella resede,
el qual en altura las nuves excede

Carajicomedia, estrofa 46

La menor Fonseca me fue demostrada,
y el Olimpo fraile qu'en ella resede,
la cual en hoder las nuves ecede

En el *Laberinto*, al contemplar Grecia, el autor puntualiza que el Olimpo se sitúa en la región histórica de Tesalia: no cabe duda de que es un sentido estrictamente geográfico el que tiene el verbo «residir», aquí «resede» por acatamiento a la rima. En la *Carajicomedia*, Fajardo ya no descubre una región, sino a una ramera llamada Fonseca y al «Olimpo fraile que en ella reside»; el verbo «residir» cobra aquí una dimensión anatómica: alude, sin lugar a dudas, a la penetración de la Fonseca por el fraile — que por lo tanto «reside» en ella —, y el nombre propio «Olimpo», adjetivado, equivale a «olímpico», y debe de remitir al tamaño del pene o las hazañas sexuales de dicho eclesiástico. Así con tal de que el contexto lo permita, desde luego, el verbo

⁸ A. PEREZ-ROMERO, *art. cit.*, p. 77: «The *Carajicomedia's* author [...] uses the same words. The difference is that where Mena uses them to idealize, the *Carajicomedia's* writer uses them to debunk».

«residir» puede revestir una connotación escabrosa. Compartimos la siguiente aseveración de José Luis Alonso acerca de los poemas de la antología erótica que ya hemos mencionado:

Cierto es que el contexto en el que los términos se inscriben es de gran ayuda en muchos casos [...]; la obra constituye un contexto que obliga al más simple de espíritu a leer las composiciones en una perspectiva erótica, incluso aquellas que, fuera de ese contexto, podrían parecer a algunos anodinas²⁹.

Fácilmente se puede transponer al caso que nos atañe: el verbo «residir», que era inequívoco y anodino en Mena, se enriquece en la parodia, y se vuelve irrefutablemente erótico, por el contexto que ejerce un fuerte influjo y lo contamina todo. He aquí otros dos ejemplos:

Laberinto, estrofa 4

Como no creo que fuessen menores
que los d'Africano los fechos del Cid,
nin que feroces menos en la lid

Carajicomedia, estrofa 4

Cierto no creo que fuessen menores
sus viejos desseos d'entrar en la lid

Laberinto, estrofa 40

aunque, por quanto prolixo sería,
dexo más otros rincones de ebreos,
de los capadoçes e los amorreos

Carajicomedia, estrofa 40

Las tetas y culo, la gran behetría
de Lárez, ya hechos rincones de ebreos;
y los capadoçes, cojones muy feos

En el primer ejemplo, aparece el término «lid»: en el *Laberinto*, tiene su sentido común y corriente, sexualmente neutro, de «combate», de «contienda», dado el contexto militar en que se inserta, y la referencia en el verso anterior al Campeador Rodrigo Díaz de Vivar. En la *Carajicomedia*, «lid» también tiene este sentido, pero se tiñe de una connotación erótica: el léxico bélico, desde la evocación de los diferentes

²⁹ José Luis ALONSO, «Claves para la formación del léxico erótico», *Edad de Oro*, IX, 1990, p. 8-9.

tipos de armas hasta la de las peleas, abunda en la literatura erótica de la época; el coito suele compararse, metafóricamente, con una «lucha» o una «lid», en una especie de reelaboración y sexualización del motivo literario de la *militia amoris*, que se encuentra en la literatura griega antigua, de forma rudimentaria, y extensamente desarrollado en Plauto y los poetas elegiacos latinos³⁰; la actualización y erotización explícita de dicho motivo es la que aparece ya, por ejemplo, en el *Libro de buen amor* cuando Juan Ruiz retoza con las serranas³¹, y vuelve a manifestarse al final de la *Carajicomedia* al acontecer una batalla heroicómica entre «coños» y «carajos», sin que se pueda establecer ningún tipo de filiación directa entre ambas obras.

En el segundo ejemplo, Mena se lo pone fácil al autor de la *Carajicomedia*, suministrándole una materia prima directamente explotable, a tenor de su intención paródica. Cuando el autor cordobés menciona los «rincones de ebreos», se refiere a las áreas del orbe en que viven los hebreos, pero esta palabra esconde un doble sentido sexual bien registrado, y equivale a «vagina», como en el poema siguiente³²:

Y una vez al ascondite
 por meterme en un rincón,
 a la más hermosa hice
 en la barriga un chichón.

Los capadoces son los habitantes de Capadocia (región histórica de Anatolia) en Mena; en la *Carajicomedia*, a este significado también funcional, efectivo y aceptable, se agrega un juego bastante manido con el verbo «capar», y se puede imaginar que en la mente del autor anónimo, y mediante un poliptoton, los capadoces serían hombres castrados.

³⁰ Para un análisis de este *topos* en la literatura grecolatina, cf. José Antonio BELLIDO DÍAZ, «El motivo literario de la *militia amoris* en Plauto y su influencia en Ovidio», *Estudios Clásicos*, t. 31, 95, 1989, p. 21-34.

³¹ Véase por ejemplo la descripción que hace el Arcipreste de Hita de una de esas mujeres montaraces: «Sus miembros e su talla non son para callar, / ca bien creed que era gran yegua cavallar; / quien con ella luchase, non se podría bien fallar;» (estrofa 1010 del *Libro de buen amor*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Castalia, 1988, p. 323).

³² Poema n.º 54 (v. 21-24) del *op. cit.* de P. ALZIEU, R. JAMMES e Y. LISSORGUES, p. 83.

A fin de cuentas, nos percatamos de que el poema de Mena contiene en potencia todo un caudal léxico relativo a la sexualidad: esta virtualidad erótica no se concreta en ningún momento en el *Laberinto*, pero le despeja el camino a nuestro imitador, permitiéndole muchas veces coger directamente palabras que ya encierran en sí un sentido oculto, que no necesita por lo tanto retocar. Sólo cabe que las ambiente en un contexto favorable para que florezca lo que en Mena solo estaba en ciernes.

Fuera de dichas palabras propicias, el *Laberinto* presenta a veces situaciones que muy fácilmente se pueden transponer en un contexto salaz: al autor anónimo no le queda más que recuperarlas y recomponer un par de cosas para integrarlas en su texto, de tan palmario como es el paralelismo de situaciones entre ambas obras. Veamos como en la copla 45, Mena incide en las propiedades portentosas de la fuente de Epiro:

Laberinto, estrofa 45

Epiro e su fuente muy singular,
 en la qual si fachas queriendo quemar
 muertas metieren, se ençienden de fuego

Carajicomedia, estrofa 45

vi Ana de Medina, la muy singular,
 en cuyo coño se pruevan llegar
 carajos elados, s'encienden de fuego

La evocación de esta fuente capaz de encender una antorcha apagada, de resucitar lo muerto, nos hace pensar enseguida en el miembro viril flojo de Fajardo, que necesita un incentivo para enderezarse, tanto más cuanto que el elemento ígneo se relaciona con frecuencia con el deseo libidinoso. El autor anónimo no podía por consiguiente prescindir de dicha anécdota mitológica ni desecharla: la fuente mágica se convierte en una prostituta llamada Ana de Medina, al parecer tan atractiva y diestra que los varones recobran milagrosamente con ella su potencia sexual.

Sin embargo, y un tanto asombrosamente, el autor anónimo desaprovecha a veces la ocasión de echar mano de este erotismo latente que provee el *Laberinto*:

Laberinto, estrofa 3

Tú, Calíope, me sey favorable,
dándome alas de don virtuoso,
y por que discurra por donde non oso,
convida mi lengua con algo que fable.

Carajicomedia, estrofa 3

¡O tú, Luxuria, me sey favorable,
dándome alas de ser muy furioso!
Y tú no consientas tal caso injurioso,
en este tan tuyo y tan amigable.

En esta estrofa inicial del *Laberinto*, el autor invoca a la musa Calíope para que ésta no le ponga trabas a la lengua y le dé inspiración y ánimo para escribir su obra. La palabra «lengua» tiene, en la literatura erótica clásica, un doble sentido obsceno admitido por los lexicógrafos: es una metáfora trillada para designar el pene. En la *Carajicomedia*, el decrepito Diego Fajardo insta a la Lujuria a que le dé unas alas (unos testículos) «de ser muy furioso», de modo que haga gala de un falo erecto y goce de una potencia sexual que ya no tiene: pues, a pesar de que el contexto es absolutamente favorable a la aparición del término «lengua», dada la ambigüedad erótica de esta palabra, el autor anónimo desperdicia la ocasión. Sustituye la expresión «convida mi lengua», a la que podía muy fácilmente dar una continuación obscena, por el verso bastante insulso «en este tan tuyo y tan amigable» (es decir él).

En definitiva, uno puede preguntarse qué necesidad tiene nuestro autor anónimo de echar mano de palabras metafóricas y eufemísticas, tales como las que acabamos de resaltar, en la medida en que no duda a la par en utilizar palabras de lo más crudas, sin andarse por las ramas, no vacila en nombrar las partes pudendas de forma sumamente grosera, dar algunos pormenores anatómicos relativos a la verga de Fajardo, ni describir a veces con pelos y señales la cópula: «el autor de la *Carajicomedia* versa sobre el erotismo más bajo y carnal, con un lenguaje irreverente y vulgar»³³. No sería en absoluto verosímil pensar que el autor acude a estos dobles sentidos —entre los cuales algunos pueden escapársele a un lector inatento— para tapar y suavizar en parte la obscenidad de su texto: ésta sobresale con mucha fuerza

³³ A. PEREZ-ROMERO, *art. cit.*, p. 74: «the *Carajicomedia's* author deals with the basest, most carnal eroticism in irreverent and vulgar language».

y visibilidad, de todas formas, en cada página, por la crudeza de otras muchas palabras que rodean las palabras supuestamente eufemísticas. Pensamos que estas palabras ambivalentes sencillamente contribuyen a incrementar la dimensión lúdica de la obra, y buscan la complicidad con el lector, obligándole a desempeñar un papel activo en la interpretación de la obra. Tienen además una fuerza evocadora mucho más poderosa que cualquier palabra que nombra directamente las cosas, sin velo. Como lo apunta A. Alonso, a propósito de las palabras «peña» y «camino», ambas anfibológicas: «[e]n una obra obscena, donde el equívoco es la norma, ¿qué lector no pensaría en su significado sexual? [...] [Estas] palabras han reforzado ya el clima erótico del episodio, del que, a su vez, se alimentan»³⁴, en una especie de sobresaturación del sentido general del poema y de su orientación obscena.

Para concluir, pese a que nos hemos focalizado intencionadamente en ejemplos en los cuales el autor no se apartaba demasiado de su hipotexto, cualquiera que sea la técnica que utiliza, parece que se esmera tanto en permanecerle fiel al *Laberinto* que la parodia se vuelve a veces demasiado sistemática; retoma a toda costa palabras del modelo, pero cuesta darles una connotación sexual, sin forzar mucho el significado del texto: «el autor de la *Carajicomedia* se limita a un vuelco a nivel formal de *Las Trescientas* con la puntillosa parodia “interlineal” (estrofa por estrofa o “*mot à mot*”)»³⁵. Le es difícil quedarse tan cerca de su modelo cuando el *Laberinto* desgrana por ejemplo las diferentes partes del mundo, porque trata de reintroducir la toponimia en su texto de forma a veces muy artificial, poco convincente e inteligible: «[e]stas restricciones hacen que algunas coplas sean muy rebuscadas e innecesariamente difíciles»³⁶.

A despecho de este aspecto a veces acaso demasiado mecánico de la parodia, es menester rehabilitar de una vez por todas la *Carajicomedia*, que no puede considerarse solo, debido a su lascivia, como una obra burda, sin valor literario, o un

³⁴ A. ALONSO, ed. *op. cit.*, p. 27.

³⁵ Marcella CICERI, *Marginalia hispanica*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 229: «[L]’autore della *Carajicomedia* si limita a un rovesciamento a livello formale de *Las Trescientas* con la puntigliosa parodia “interlineare” (strofa per strofa o “*mot à mot*”)».

³⁶ Daniel EISENBERG, «Notas sobre la “*Carajicomedia*”», *Ibero-romania*, 3, 1971, p. 215.

juego estéril. El autor anónimo campea verdaderamente por su dominio del lenguaje procaz, su inventiva y su destreza a la hora de distorsionar la obra de Mena. La *Carajicomedia* depara también la oportunidad de leer el *Laberinto* con otra mirada, y la comparación constante que hemos llevado a cabo permite un diálogo fructífero entre ambas obras. Pese a su virtuosismo, le hacen falta, muchas veces, pocos esfuerzos a nuestro autor para deformar su modelo y obtener el resultado perseguido, como si cada palabra de Mena, extremadamente flexible, pudiera fácilmente cargarse de connotaciones sexuales — siempre que se introduzca en un contexto favorable —, y celara algo subyacente. Las palabras de la *Carajicomedia* constituyen una especie de red y se encuentran en una situación de interdependencia: a la hora de determinar el sentido de muchas de ellas, parece más pertinente apoyarse en el contexto en que se incorporan, el cual tiene una fuerza de arrastre considerable, que en las acepciones que reviste cada una, de forma aislada, tales como se definen en los diccionarios. Así que el vocabulario obsceno, escurridizo, relativo y circunstancial, no se deja circunscribir tan fácilmente como el vocabulario militar o alimenticio, por ejemplo, y la sexualidad es un motor potente que da pie a la creación de un repertorio léxico al parecer más inagotable que el de otros campos léxicos, y a la tergiversación, la alteración y la ampliación de la extensión semántica usual de un sinnúmero de palabras.