

MISCELÁNEA

NOTAS A PROPÓSITO DEL *CONVITE BURLESCO* DE JORGE MANRIQUE A SU MADRASTRA

ANTONIO CORTIJO OCAÑA
University of California, Santa Barbara

La reciente edición de *Jorge Manrique. Poesía completa*¹ es prueba del bien hacer de su autor. Me centraré ahora en uno de los poemas que allí se editan, el titulado *Un combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra* (203-209). El comentario al mismo del editor ofrece las notas básicas de su carácter jocoso y burlesco, y se hace eco de los trabajos de Márquez Villanueva y Serrano de Haro sobre la posible relación de la diatriba (burlesca) contenida en el poema contra Elvira de Castañeda (cuñada y madrastra de Jorge Manrique) y «los pleitos que podrían estar en el origen de esta sátira, derivados del testamento de don Rodrigo» (203 nota)². Me interesa, sin embargo, alejarme un tanto del posible contexto sociohistórico del poema y ofrecer algunas pautas para la delimitación genética de la composición, es decir, su adscripción al género burlesco.

Lo que Manrique presenta en este poema no es sino un *festín burlesco*, que es, como tal, un motivo presente en poemas del género jocoso y en el subgénero de la denominada comedia burlesca. Ahora bien, este género jocoso en que abunda el motivo suele estudiarse como elemento de la poesía de los Siglos de Oro, en especial de la adscrita a Quevedo y Góngora³. El subgénero teatral de la comedia burlesca, sólo reivindicado y estudiado en los últimos decenios, cuenta con unas cincuenta composiciones conocidas que se escribieron y representaron entre ca. 1625 y 1680, en su mayoría durante el reinado de

¹ El Libro de Bolsillo, Literatura Española, L 5027, Madrid, Alianza Editorial, 2000 (Á. Gómez Moreno, ed.).

² F. Márquez Villanueva, «Sobre el *Combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra*», en *Scripta Philologica. In honorem J. M. Lope Blanch*, México, Nacional Autónoma de México, 1992, págs. 305-24. A. Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid, Gredos, 1966.

³ Para un repaso bibliográfico de esta cuestión ver Javier Huerta Calvo, *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Serbal, 1989.

Felipe IV. En un contexto más amplio, las composiciones del segundo grupo (las del subgénero teatral) suelen estar relacionadas con el teatro cortesano (pues la mayoría de estas piezas se representó en el Alcázar o en las salas del Palacio Real) y se enmarcan (en su mayoría, de nuevo) en las representaciones de la época del Carnaval⁴. Lanzando una mirada hacia atrás, las épocas de Carnaval y Navidad parecen haber tenido una importancia extraordinaria en la gestación de otros géneros teatrales y parateatrales, y siempre dentro de contextos cortesanos (no de teatro popular). Así, el nacer del género de la égloga y los pasos navideños, adscritos a cortes como la de Alba o de la virreina de Valencia entre otras, se suelen relacionar con festividades que se celebran en el marco de las actividades lúdico-cortesanas. Ejemplos para ello no faltan, y en este sentido una de las familias que más aparece claramente relacionados con estas fiestas-representaciones parateatrales es la de los Manrique (léanse los *momos* que a miembros de esta familia se atribuyen, léase composiciones teatrales navideñas asociadas con miembros de esta familia).

Con el referente de los géneros arriba mencionados (comedia burlesca y poesía jocosa áurea) puede proponerse que muchos de los elementos que aparecen en el *Combite a su madrastra* de Jorge Manrique deben entenderse dentro de un contexto carnavalesco. Asimismo, una lectura atenta de la obra da pie (y esta es hipótesis que no excluye otras) para sospechar en las numerosas referencias deícticas («Entrará...», «Yo entraré», vv. 9 y 49) una especie de representación parateatral (real o figurada en la composición). Si aceptamos esta hipótesis, podremos entonces relacionar muchos de los elementos de la composición con actividades, motivos y tipos que se ofrecen en otras tradiciones literarias en el contexto del Carnaval. Asimismo, la especial línea de unión entre esta composición (que pensamos parateatral) y el género de la comedia burlesca nos permitirá proponer una línea de continuación en las representaciones áulicas durante más de dos siglos.

Un repaso a la obra *El Carnaval* de Caro Baroja nos puede poner en antecedentes sobre las festividades asociadas al momento del Carnaval⁵. Igualmente nos recuerda que son cuatro los momentos en que las festividades carnavalescas parecen haberse desarrollado, lo que abundará más en nuestra hipótesis

⁴ Ver para el tema del carnaval, teatro y comedia burlesca, entre otros, Arellano, Ignacio, Celsa García Valdés, Carlos Mata y María del Carmen Pinillos, eds., *Comedias burlescas del siglo de oro (El Hamete de Toledo. El caballero de Olmedo. Darlo todo y no dar nada. Céfalo y Pocris)*, Madrid, Austral, 1999; J. Huerta Calvo, ed., *Teatro y carnaval*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999; Anónimo. C. Mata Induráin, ed., *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, Pamplona, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 1998; Antonio Cortijo Ocaña y Adelaida Cortijo Ocaña, *Durandarte y Belerma de Mosén Guillén Pierres (Comedias burlescas, III, I. Arellano, ed.)*, Pamplona, Reichenberger, 2002.

⁵ Julio Caro Baroja, *El Carnaval: análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1965.

final. Caro Baroja nos recuerda que ha habido cuatro momentos que en el calendario se han asociado a las prácticas y representaciones carvanalescas: la Navidad, enero, febrero-marzo, mayo-junio. Todos ellos han contado y cuentan aún hoy en día con celebraciones, cuyo origen Caro Baroja rastrea en festividades romanas y prerromanas y de difusión europea. Aunque en el caso de la literatura popular y del folclore numerosas muestras medievales de motivos carnavalescos y satíricos, cuyo ejemplo más recordado sería sin duda en el de los *fabliaux*, no nos hace falta salirnos del contexto cancioneril para ofrecer un contexto genérico del *Convite* manriqueño. Así, dentro de la tradición de esta poesía, los géneros de *maldizer* y *escarnho* dan sobradas muestras en toda la lírica románica de piezas en que a la elevación del amor cortés y la lírica amorosa se opone la nota grosera, soez, escatológica y sexual. En parte no podemos dudar que la composición de manrique entra de lleno en este género cancioneril de poesía satírica, con unas circunstancias concretas *hic et nunc* que se refieren a la identificación de Elvira de Castañeda y el asunto de la posible herencia de don Rodrigo de por medio. Pero si ahondamos más, el motivo del *festín burlesco* necesitará de una explicación que lo ligue a otras manifestaciones literarias y folklóricas para encontrar en ellas su último sentido. En este orden de cosas, el Carnaval, época por antonomasia de tergiversación y ruptura del orden social y moral y momento de liberación de represiones de todo tipo, ofrece entre sus motivos centrales los relacionados con la comida en abundancia como oposición a la época de privación representada por la Cuaresma. En la literatura popular a que antes me refería, y sin salirnos de un contexto hispano, viene inmediatamente a la mente el episodio de don Carnal y doña Cuaresma del *LBA* del Arcipreste de Hita o, en un ámbito goliárdico, los poemas del *edamus et bibamus* que tanto abundan en esta tradición. Si la comida en abundancia ocupa un puesto de honor en el panorama de motivos de la literatura carnavalesca, aun más propio de ella es el repertorio de comidas desagradables y escatológicas que se ofrecen en el que se denomina *festín burlesco*. Con este motivo, la literatura carnavalesca insiste en la degradación y mundo al revés que también le son típicas. En el poema de Manrique, el mundo del lujo gastronómico, asociado al palacio y la corte, queda rebajado a la función puramente natural y nutritiva, y aun más degradado al hacer que los manjares pertenezcan, en rebajamiento infamante, a un grupo de alimentos desagradables y demoníacos. Lo sucio, grosero, basto y rudo, como elemento más añadido a la degradación, insiste en la especial unión que lo *villanesco* tiene en el Carnaval. Para los lectores del teatro incipiente castellano de Juan del Encina, Gil Vicente, Lucas Fernández, etc., este elemento no es nuevo en absoluto. Al villano-pastor enamorado (e idealizado) se opone el pastor de los pullazos (tan frecuente en los episodios parateatrales de la novela sentimental de por las

mismas fechas) y chusquedades, ya rebajado a tipo literario cuando se presenta en los pasos antológicos de Lope de Rueda⁶.

En la comedia burlesca del siglo XVII, que funciona a nivel literario (igual que la poesía satírica cancioneril con respecto a su vertiente serio-amorosa) mediante su oposición con la llamada comedia seria, lo gastronómico aparece en muchas ocasiones unido a lo escatológico y lo villanesco. Así, se funden en ella los motivos teatrales del *servus edax* de la comedia latina con el del villano hambriento de églogas y pasos de la tradición teatral hispana antes mencionada. Curiosamente, el episodio del *festín burlesco* suele aparecer en las comedias burlescas del siglo XVII de asunto tomado del romancero, asociado por tanto a personajes elevados de las tradiciones áulicas carolingia, etc. En *Durandarte y Belerma (El amor más verdadero, Durandarte y Belerma)*, del desconocido Guillén Pierres, se ofrecen varios casos de festín burlesco entre los enamorados Durandarte y Belerma o entre los soldados de los bandos hispano y francés. Es curioso notar que el paralelismo no se reduce a uno temático o de motivos, sino que existe también, lo que es de más interés, en el nivel semántico. Otras referencias internas al gallo de la Pasión y a la ceniza en el *Combite* de Manrique me hacen sospechar que el momento en que debe suponerse la 'representación' de esta pieza es el Martes de Carnaval, que es también cuando la mayor parte de las comedias burlescas se celebraron en la corte de Felipe IV. También las numerosas referencias de tipo xenófobo (en especial los insultos antisemitas) que aparecen en el texto de Manrique encuentran curiosamente un paralelo con la comedia burlesca barroca, donde este tipo de referencias son abundantísimas, así como la descripción de los personajes en el texto de Manrique como si se tratara de *máscaras de carnaval*. Puede, pues, suponerse un nexo de unión, con el contexto genérico del Carnaval o de la época carnavalesca, que una el final del siglo XV y los comienzos del XVII. Parateatralidad del *combite* y teatralidad fehaciente de la comedia burlesca barroca añaden, asimismo, un nuevo dato: el de la enorme importancia de la práctica de la representación teatral (en pasos, máscaras o procesiones callejeras, en teatro burlesco palaciego, en comedia burlesca barroca, palaciega y del corral) en el desarrollo de textos literarios carnavalescos o burlescos. A continuación edito (basándome en el texto ofrecido por Ángel Gómez Moreno) el texto del poema, añadiéndole un comentario detallado en notas a pie de página:

⁶ Ver para el tema del Carnaval, la novela sentimental y la práctica escénica incipiente de la égloga A. Cortijo Ocaña, *La evolución genérica de la ficción sentimental*, Londres, Tamesis, 2001.

45. *Un combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra*⁷

Señora muy acabada⁸
 tened vuestra gente presta,
 que la triste hora es llegada⁹
 de la muy solemne fiesta.

Quando yo un cuerno tocare, 5
 moverás todas al trote,

⁷ Para el estudio de este poema remito también, además de a las notas de Gómez Moreno, a las de Vicente Beltrán en su edición de *Jorge Manrique. Poesía*, Estudio preliminar de Pierre Le Gentil, Barcelona, Crítica, 1993, págs. 138-43, con las notas explicativas en págs. 203-04, donde se refiere, además, a R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, M. Frenk tr., México, Fondo de Cultura Económica, 1995, págs. 612 y ss., para el tema del humorismo culinario.

⁸ El sintagma de *salutación* es de los más socorridos en textos medievales: ver por ejemplo *Cancionero de Baena*, fol. 11r [*Admyte* II, F. Marcos, Marín, Ch. B. Faulhaber, Á. Gómez Moreno, y A. Cortijo Ocaña, compiladores, *Admyte (Archivo digital de manuscritos y textos españoles)*, Madrid, Micronet, 1999, CD-Rom]: «No<n> ja(n) grant / te<m>po pasado / que fuy presso / e<n> seu poder / de amor / q<ue> por seu grado / me mando obedesçer / dona de / muy grant valya / acabada»; o las *Obras de Gonzalo de Berceo*, fol. 38tr (*Admyte* II): «Sennora benedicta: reygná acabada». Serrano de Haro recuerda que en *acabada* se percibe también una díloga ('perfecta' y 'decrépita'), en juego de palabras de uso abundantísimo en textos burlescos (ver J. Casas Rigall para su uso en la poesía de cancionero cuatrocentista [*Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995] y M. Chevalier [*Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992], Arellano y Mata Induráin para su uso en la poesía satírica de Quevedo y la comedia burlesca).

⁹ El sintagma *triste hora* nos remite a la literatura de cancionero, donde encontramos la fórmula asociada a la pena y el desconsuelo amorosos. Como poesía satírico-carnavalesca, aquí Manrique utiliza el referente cancioneril-amoroso como género serio para tergiversarlo. Ver Juan Fernández de Heredia, *Historia contra los paganos*, fol. 109r (*Admyte* II): «Et a estos sobre dicos males se aplegó la Hora muyt mas triste et miserable fama porq<ue>e la Hora se dizia que toda la huest d<e> los affros con lur emperador era destruyda en sicilia»; *Cancionero de romances*, fol. 176r (*Admyte* II): «Quando vido al valletero / la su triste muerte vio / aquel le dixo señora / el rey aca m'embio / a que ordenays / vuestra alma / con aquel que la crio / que vuestra hora es llegada / no puedo alargalla yo»; *Cancionero castellano de París* (Esp. 313), fol. 32v (*Admyte* II): «De ledo q<ue> era t<ri>ste / ay amor tu me tornaste / la hora q<ue> me tiraste / la sen<n>ora q<ue> me diste»; fol. 35v: «Amazona Reyna triste / de dios de amor mal tractada / en fuerte pu<n>to naçiste / o en alguna hora me<n>guada / o triste mejor me fuera / q<ue> nu<n>ca fuera naçida / alo menos no<n> ouiera / la muerte ta<n> conosciada»; Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, fol. 30v (*Admyte* II): «Donde yo quede la triste / Con speranc'a de verte / Y veo hora poner te / Ante mi desconocido / O sin ventura mi suerte / Ya de firmeza partido»; Juan de Flores, *Triunfo de amor* (BNM, ms. 22019), fol. 20v (*Admyte* II): «y es pena el dessear y atender las frias noches la concertada hora / y despues de venido el trabajo por (a)agradable/ y despues a la partida mucho mas triste q<ue> ledo es el venir / por marauilla das tiempo reposado q<ue> no tenga causa de sospiros»; Diego de San Pedro, *Arnalte y Lucenda*, fol. 139v (*Admyte* II): «y era q<ue> todas las noches aq<ue>lla hora e cauallero triste co<n> sus manos / crueles torme<n>tos se daua syntie<n>do de su dolor se<n>tida pasio<n>»; fol. 214v: «q<ui>xo a la hora q<ue> ella y toda su pare<n>tela q<ue> ju<n>ta para zelebrar la triste fiesta estau<^??>[<^a><n> salen de su posada a ponella en vna casa de religio<n> muy estrecha q<ue> ella avia escogida».

y a la que primero llegare
de aquí le suelto el escote ¹⁰.

Entrará vuestra merced,
porque es más onesto entrar, 10
por cima de una pared
y dará en un muladar ¹¹.

Entrarán vuestras donzellas
por baxo de un albollón;
hallaréis luego un rincón 15
donde os pongáis vos y ellas ¹².

Por remedio del cansancio
deste salto peligroso,
hallaréis luego un palacio
hecho para mi reposo: 20

Sin ningún tejado el cielo,
cubierto de telarañas,
hortigas por espadañas
derramadas por el suelo ¹³.

¹⁰ La metáfora es cinegética. El *sonar el cuerno* y el *mover las damas al trote* añade elementos de cosificación y animalización que se oponen al imaginario cortés-petrarquesco esperado en la descripción de damas de tanta alcurmia. Recordemos también que las máscaras y fiestas carnavalescas están siempre asociadas con el ruido estridente y la música festiva, y en él abundan cuernos, clarines, carracas, cencerros, etc. *Tocar el cuerno* puede, también, entenderse en su significado sexual de *poner los cuernos*, que aparece con inusitada frecuencia en textos burlescos. A ello se une la imaginaria de claros tintes sexuales [*mover damas al trote*], *soltar el escote*, de nuevo en clara oposición al imaginario cortés.

¹¹ *Entrar por cima de una pared* nos recuerda, claro, el *saltaparedes* de *La Celestina* con que se tilda a Calixto. La imagen, además, refiere al campo léxico de ladrones y bandidos, iniciando así una representación indecorosa de la viuda. En la comedia burlesca, por ejemplo, los enamorados petrarquistas suelen describirse a lo jayán, pícaro y germán. *Muladar* nos sitúa en el campo de lo escatológico, enormemente abundante en los textos burlescos. En *Durandarte y Belerma*, de Guillén Pierres, se termina la comedia llevando a la desmayada Belerna a un muladar para que se cure, sugiriendo además que su *dormir* se relaciona más con estar embriagada que con estar enferma: «Llevémosla al muladar, / que se va tornando espeso» (vv. 1081-82).

¹² *Albollón* insiste en la repetición sinonímica (muy frecuente en los textos burlescos, que suelen ofrecer una «demora» semántica), pues significa 'letrina y basurero al que van a parar los desperdicios de una casa', 'albañal' (*Aut*). *Albollón* es término que aparece usado con frecuencia por Juan Fernández de Heredia (*Grant Crónica de Espanya* I, fols. 152r, 253v, 472r; *Crónica de los conqweridores*, fol. 383r; Diego de Valera, *Crónica de España*, fols. 167v, *Admyte* II). Nótese además que en este texto, como en los de la comedia burlesca, abundan los términos del léxico árabe. Mediante su uso abundante se quiere ofrecer una caracterización léxica de los personajes, que aparecen así tildados de *moros* o *judaizantes*. En la comedia burlesca esto es en particular abundante. Ver Cortijo et Cortijo, *Introducción*, para listas de términos árabes y la xenofobia burlesca en *Durandarte y Belerma*. Para seguir insistiendo en las imágenes escatológicas, *hallar un rincón* puede entenderse, como expresión dilógica, como acomodamiento en una esquina del muladar para sentarse o para hacer las necesidades fisiológicas, de nuevo metáfora indecorosa.

¹³ Las telarañas, que pertenecen al léxico escatológico y de suciedad, aparecen también en otros textos burlescos: *Durandarte y Belerma*, vv. 481-84: «Y Belardo, su sobrino, / bosteza

Y luego que ayáis entrado bolveréis a man izquierda ¹⁴ ;	25
hallaréis luego un estrado con la escalera de cuerda. Por alcatifa, una estera;	
por almohadas, albardas con hilo blanco bordadas, la paja toda fuera ¹⁵ .	30
La cama estará al sereno, hecha a manera de lfo, y colchón de pulgas lleno y de lana muy vazfo.	35
Una sávana no más, dos mantas de lana suzia,	

cuando él regaña, / y de un jamón de tocino / a hecho una telaraña». La *ortiga*, que producirá picor sin fin, se relaciona con el léxico burlesco de las enfermedades de la piel producidas por el desaseo, como la *sarna* o con las numerosas referencias a las *pulgas* de textos burlescos. La *espadaña*, como recuerda Gómez Moreno, sirve para confeccionar esteras. Convierte recordar que éstas son elemento inexcusable del disfraz de máscara carnavalesco, como atestigua *Durandarte* y *Belerma* (v. 761), y que la fabricación y venta abundante de esteras era oficio morisco, como indica el anónimo *Baile de los moriscos* recogido por Cotarelo: «Extando en Valencia un día (cargando excobas y exteras / [...] que no habrá quien os provea / que hacer boñuelox no toca / a gente crextiana vieja; / ni a quien digan los mochachox / por la calle: 'Merca exterax / o trocalas a tocenox / que es mercaderías moe buenax'» (E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911, I, pág. 195, 483b). Ver *infra* v. 29.

¹⁴ A la referencia antimorisca de las *esteras* se le añade esta inequívoca a la *izquierda*, que en textos burlescos se asocia con traición y judaísmo. No es necesario recordar que Zurdo suele ser apelativo típico en la poesía germanesca de jayanes, así como que la tradición asociaba a Judas con los pelirrojos y zurdos. Para las referencias a *zurdo* e *izquierdo* en las poesías germanescas ('avieso', 'jaque', 'pícaro', trasunto del *turpitudio et deformitas*), ver Cortijo et Cortijo, Introducción. También en las siguientes comedias burlescas: *Las mocedades del Cid*: «¿Y con qué mano la distéis? / ¿Con la zurda...? [...] / La mucha razón que tuve / de dalle con la izquierda» (286); *El rey don Alfonso*: «Pasóle de parte a parte / cual si le tirara un junco, / que el rey era de manteca / y el que le tiraba zurdo» (vv. 610-13); «Que no es deuda del sofi / y que tuvo un primo zurdo» (vv. 1032-33); *Darlo todo y no dar nada*: «Dad aca, que aunque soy zurdo / un poquito desto entiendo» (445); *La ventura sin burlesca*: «Tan cristiano que fue turco / murió sin querer un martes / que todo martes es zurdo» (vv. 473-75).

¹⁵ *Alcatifa*, 'alfombra', no es término frecuente en el léxico castellano medieval. Sólo encuentro referencias en la *Abreviación del Halconero*, fol. 300v (*Admyte* II): «q<cue> lleuava era<n> alhombras e alcatifas: e otra cosa no<n> lleuava<n> los fardeles saluo paños mayores de mucha tapiceria de flandes e lienços de olanda e bretañas: pues de paños de seda assaz e de otras muchas ricas alhajas»; y en la *Sevillana medicina* de Juan de Aviñón, fol. 19r (*Admyte* II): «y en<e> l t<iem>po frio escale<n>tar la casa co<n> mucha ropa: co<n> mantas de pared & alcatifas con Romero & Cantueso y Tomillo: & co<n> semejantes». Nótese que de nuevo aparece *estera*, con una referencia que rebaja la categoría de la viuda y la asocia al mundo morisco. Aquí, además, las *albardas* añaden un elemento de animalización, frecuente en la literatura burlesca. En *Durandarte* y *Belerma* la procesión jocosa sale con, entre otras cosas, «cuatrocientos luteranos, / dos albardas y un castil» (vv. 222-23), y en nota (Cortijo et Cortijo) indicamos las numerosas referencias a *albardas*, *burros* y *gitanos* en este género teatral.

una almohada tan luzia
que no se lavó jamás¹⁶. 40

Assentarés en un poyo
mucho alto y muy estrecho¹⁷;
la mesa estará en un hoyo
por que esté más a provecho.
Unos manteles de estopa; 45
por paños, paños menores;
servirán los servidores
en cueros bivos, sin ropa¹⁸.

Yo entraré con el manjar
vestido de aqueste son: 50
sin camisa, en un jubón
sin mangas y sin collar.

Una ropa corta y parda
aforrada con garduñas,
y por pestañas, las uñas, 55
y en el ombro, una espingarda.

Y unas calças que de rotas
ya no pueden atacarse,
y unas viejas medias botas
que ravian por abaxarse, 60
tan sin suelas que las guijas
me tienen quitado el cuero,
y en la cabeça un sombrero
que un tiempo fue de vedijas¹⁹.

Verná luego una ensalada 65
de cebollas albarranas,
con mucha estopa picada
y cabeçuelas de ranas;
vinagre buelto con hiel
y su azeite rosado, 70

¹⁶ Insiste Manrique en esta estrofa en imágenes indecorosas de suciedad y desaliño.

¹⁷ El «poyo alto y muy estrecho» es una clara referencia sexual (homosexual), abundante en este tipo de composiciones, así como en la poesía de escarnio.

¹⁸ La imagen de la mesa del festín y el hoyo-«tumba» ofrece un paralelo con el festín escatológico de *El burlador de Sevilla* en la tradición teatral de Tirso y el convite de Gonzalo de Ulloa. Las referencias a la desnudez de los servidores son una indicación más de índole sexual.

¹⁹ Se describe en estas dos últimas estrofas un típico disfraz de *máscara* carnavalesca, de las que abundan sobremanera en la comedia burlesca barroca. Ver, entre muchas otras, *Durandarte y Belerma*, vv. 160-231. Caro Baroja recoge entre las costumbres de la máscara carnavalesca la de disfrazarse con prendas de ropa rotas o deformadas. También dedica un capítulo especial a disfraces con vedijas o tiras de cuero con que las máscaras golpean a los espectadores de la *procesión burlesca* durante el Carnaval. De todo ello hay menciones abundantes en las comedias burlescas barrocas.

en un casquete lançado
cubierto con un broquel²⁰.

El gallo de la Pasión
verná luego tras aquesto
metido en un tinajón,
bien cubierto con un cesto;
y una gallina con pollos,
y dos conejos tondidos,

75

²⁰ Sigue en esta estrofa la mezcla de elementos culinarios burlesco-absurdos y de elementos de la cocina semita de claro sentido xenófobo. La *ensalada* es «lo que tiene mezcla de muchas cosas diferentes, que se dicen misceláneas; y la comparación se toma de que se hacen diversos géneros de ensaladas compuestas, en que además de las hierbas diferentes se echan carnes saladas, pescados, aceitunas, conservas, confituras y otras cosas gustosas» (*Aut.*). Además de que la mezcla de carnes, pescados y verduras nos avisa que estamos ante un manjar eminentemente compuesto (carnavalesco y de pre-Cuaresma), la *ensalada* como género lírico (de especial desarrollo en la lírica renacentista y barroca) también se presta a un contenido burlesco. Por último, la referencia *morisca* contenida en la *ensalada* es clara, al ser los moriscos quienes más se dedican al cultivo de verduras y hortalizas en la época. Prueba de ello es la mención a *cebolla albarrana* («planta perenne y medicinal de la familia de las liliáceas [...] muy acre y amarga, *DRAE*; “es muy nociva al comer pero muy útil para varias enfermedades”, *Aut.*)», que se explica sólo si atendemos al juego de palabras con *albarrana*, «cierto género de torre que los moros fabricaban apartada de los muros de las ciudades» (*Aut.*), añadiendo así a la significación de *nociva* la de xenofobia (ver para *cebolla albarrana* el *Lilio de medicina*, de Bernardo de Gordonio, fol. 26v, la *Cura de la piedra*, de Julián Gutiérrez, fol. 59v, la *Sevillana medicina*, de Julián de Aviñón, fol. 80r, el *Compendio de los boticarios*, de Saladino, fol. 32r, etc. [*Admyte II*]). La estopa (ver *supra* v. 45) añade la referencia a una tela burda, que rebaja la categoría social del convite al asociarlo a gente rústica y villana, como es típico también de la comedia burlesca barroca. Las *cabezuelas de rana* podrían añadir una referencia prosopoyérica a moriscos y judíos («la rana tiene la cabeza aplanada, algo ancha y un poco aguda», *Aut.*). Nótese, sin embargo, que podría haber un significado velado que no alcanzo: así, la *rana* es también una postema, como indica el *Liber de proprietatibus rerum*, de Bartolomé el Inglés [«Una otra manera de postema viene en la lengua que es dicha rana porque ella nasce en la lengua como una rana», fol. 57v, *Admyte II*]. Nebrija en su *Dictionarium hispano-latinum* la define como «hava de bestias», lo que podría añadir un significado de animalización al texto (*Admyte II*, fol. 58r). La *rana* también se asocia con la magia [¿quizá una nueva referencia antisemita?] y sirve para curar enfermedades, como indica el mismo Bartolomé el Inglés, en su *Liber de proprietatibus rerum*, donde la asocia al *aceite rosado* en el fol. 275r («& por esto es muy provechoso a los lotargicos haze bien dormir quando es vntada la cabeça con el azeite rosado. & vale contra el veneno del escorpion: & dela rana. & ceraste como dize Plinio en el .iiij. capitulo de su .viiij. libro»). En *Aut.* se resalta su aspereza y el hecho de vivir en lugares turbios y cenagosos, lo que añadiría notas escatológicas a la mención. *Vinagre vuelto con hiel* es clara mención antisemita a la Pasión («Et dederunt ei vinum bibere cum felle mixtum. Et cum gustasset, noluit bibere», *Mt.* 27, 34); *aceite rosado* es un aceite medicinal, aunque aquí se podría entender como *acedo*, *agrio*. Aparece con frecuencia en textos medievales, como el *Lilio de medicina* de Bernardo de Gordonio, el *Menor daño de medicina*, de Alfonso de Chirino, la *Cirugía rimada*, la *Cura de la piedra*, de Julián Gutiérrez, el *Tratado de las fiebres*, de Isaac Israeli, el *Sumario de la medicina*, del doctor Villalobos, la *Cirugía mayor*, de Lanfranco, el *Fasciculus medicinae*, de Ketham, los *Secretos de medicina*, de Juan Enrique y el *Macer herbolario*, entre otros (*Admyte II*).

y páxaros con sus nidos
cozidos con sus repollos²¹. 80

Y en arroz hecho con grassa
de un collar, viejo, sudado,
puesto por orden y tassa,
para cada uno un bocado.
Por açúcar y canela, 85
alcrevite por un somo,
y delante el mayordomo
con un cabo de candela²².

²¹ Se continúa en esta estrofa con la enumeración de la absurda cena, que consiste en manjares de claras repercusiones antisemitas o antimoriscas. El *gallo de la Pasión* es clara referencia al gallo bíblico (*Mar.*, 26, págs. 74-75). Piénsese que las referencias a los gallos son apropiadas para la época del año carnavalesca, pues durante ella se celebraban varios juegos del gallo (ver la comedia burlesca *Céfalo y Pocris*, vv. 1337, 1374 y nota); ver a este respecto *El mariscal de Virón*: «Que en el campo no hay retrete / y estás como rey de gallos / entre los sueltos caballos / de los vencidos jinetes» (242). Para uno de los mejores estudios sobre las fiestas de gallos, ver Caro Baroja, donde analiza las fiestas del rey de gallos (para la que, entre otras, se citan descripciones detalladas de Quevedo, *El Buscón*, y la *Primera parte del Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, VIII, II) y las corridas de gallos de Madrid, Zamora, Soria, Burgos, Galicia, Asturias y la tierra vasca. Las referencias al gallo también se explican dentro de la literatura de diálogos satíricos (el gallo como símbolo de la sabiduría, ya presente desde el humanismo en su famosa referencia por Pico della Mirandola en el *Diálogo de la dignidad del hombre*; y también como imagen de soberbia). También vale como imagen animalizadora. El gallo y sus imágenes abundantes en las comedias burlescas pueden también explicarse si recordamos que *correr gallos* (juego que consiste en enterrar a un gallo dejando sólo la cabeza de éste fuera, que se intenta cortar, con los ojos vendados, con una espada) es una actividad lúdica de la época del Carnaval (*DRAE*). Por último, es muy abundante en textos burlescos de Carnaval las referencias a Judas como traidor dentro de un contexto antisemita. Aquí *gallo* puede también entenderse de este modo. En la comedia burlesca la figura de Judas debe asociarse con lo que Caro Baroja atestigua: «Más piadoso, o más dentro de un espíritu cristiano, parece ser lo que en otras partes se hacía o se hace el Sábado de Gloria; en vez de quemar a la vieja [Casnestolendas] o de serrarla por la mitad, se quemaba un muñeco, al que se llama Judas (sin duda en recuerdo del apóstol traidor) o, también, de Mahoma» (*El carnaval*, 140) (*Durandarte y Belerma*, v. 196). La *tinaja* y el *cesto* representan, respectivamente, *borrachera* y *tosquedad* o *zafiedad*. De nuevo se acude al léxico campesino para producir una degradación de los personajes asociados con el convite. Los manjares que siguen sirven para oponer viandas de Carnaval a viandas de Cuaresma. En la comedia burlesca abundan las referencias a *pollos*, por ejemplo *echar calzas a pollos* (*Durandarte y Belerma*, v. 45): «Echar a uno calza es notarle para conocerle de allí adelante y guardarse dél. Está tomada la metáfora de las calzas de color que echan a las gallinas en los pies para conocerlas si se mezclaren con las de la vecindad». Cf. *El hermano de su hermana* de Quirós: «Era de raja de leña / la ropilla, y tras aquesto, / calzas de pollo atacadas / como plaza donde hay cerco» (vv. 1442-45). *Tondidos*, es decir, molinos a golpes, y repollos, juega con el campo semántico de la brutalidad y bestialidad de índole carnavalesca. *Repollo*, a su vez, juega con la sinonimia de la *verdura*, que aquí significa alimento burdo y campesino.

²² La cena se continúa con otro manjar de cultivo morisco (el arroz), que aquí se condimenta con *grasa* (es decir, con *grasa de tocino*), para así añadir una referencia más antisemita. Siguen referencias escatológicas a actividades corporales (*sudar*) y a la escasez burlesca (*a cada uno un sólo bocado de arroz*), todas ellas de índole carnavalesca. El postre (que aquí se refiere como *azúcar* y *canela*, sin duda de nuevo condimento morisco) es aquí *azufre* (*alcrevite*), en

Acabada ya la cena, verná una pasta real, hecha de cal y arena, guisada en un ospital; hollín y ceniza en somo en lugar de cardenillo, hecho un emplasto todo y puesto en el colodrillo ²³ .	90 95
La fiesta ya fenescida, entrará luego una dueña, con una hacha encendida de aquellas de partir leña, con dos velas sin pavilos hechas de cera de orejas; las pestañas y las cejas bien cosidas con dos hilos ²⁴ ;	100
y en el un pie, dos chapines, y en el otro, una chinela; en las manos, escarpines, y tañendo una vihuela; un tocino por tocado; por sartales, un raposo; un brazo descoyuntado y el otro todo velloso ²⁵ .	105 110

clara referencia demoníaca antisemita. En las comedias burlescas barrocas lo demoníaco está relacionado con el color rojo, que se asocia con frecuencia a la picaresca y lo infernal y suele aparecer relacionado con menciones de Judas y zurdos.

²³ El contexto religioso de oposición Carnaval-Cuaresma se ve claramente en esta estrofa. La *pasta real* no es sino *hollín y ceniza*, en referencia a la ceniza del Miércoles de Ceniza con que se inicia la Cuaresma. Pero aquí se identifica como una pasta de cal y arena (es decir, los dos elementos que se asocian con la construcción, tradicionalmente oficio morisco, como se recuerda con insistencia en la comedia burlesca barroca) que en lugar de ponerse en la frente se pone en el colodrillo, es decir, en la parte opuesta, insistiendo aún más en la imagen de *mundo al revés* de la composición entera.

²⁴ La referencia a *dueñas* (junto a sastres, moriscos, hebreos, monjas, etc.) es antológica en textos burlescos de índole carnavalesca. Las dueñas son también abundantísimas en comedias burlescas barrocas y en textos burlescos en general y sobre este grupo recae en numerosas ocasiones la mordacidad de escritores satíricos y epigramistas áureos (ver R. del Arco y Garay, «La dueña en la literatura española», *Revista de Literatura*, 3, 1953, págs. 293-344; «La dueña», en *La sociedad española en las obras de Cervantes*, Madrid, Uguina, 1951, con numerosas referencias a la dueña en la literatura medieval de caballerías y en el Quijote). Ver también la composición 46 de Jorge Manrique, *Coplas que hizo don Jorge manrique a una beuda que tenía empeñado un brial en la taverna*, donde se insiste en la burla de las dueñas (borrachas).

²⁵ El retrato burlesco de la dueña se acomoda a la descripción, de nuevo, de una máscara carnavalesca. Las referencias a *chapines* y *escarpines* es, en especial, abundantísima en la comedia burlesca barroca (ver nota a vv. 166-67 en *Durandarte y Belerma* en Cortijo & Cortijo; el *chapín* es un «calzado propio de mujeres sobrepuesto al zapato, para levantar el cuerpo del suelo» [Aut.]). *Chinela* «se llama también el calzado que traen las mujeres en tiempos de lodos»

Cabo

Y una saya de sayal forrada en peña tajada, y una pescada cicial	115
de la garganta colgada; y un balandrán rocegante hecho de nueva manera; las hadas, todas delante; las nalgas, todas defuera ²⁶	120

(*Aut.*), con lo que se insiste en la oposición entre elementos antitéticos (calzado esmerado/calzado zafio) y en la mención de objetos que implican suciedad. Los *escarpines* son una «funda pequeña de lienzo blanco, con que se viste y cubre el pie, y se pone debajo de la media o calza» (*Aut.*). Nótese que se insiste en las metáforas e imágenes de calzado. Para los escarpines en comedias burlescas (generalmente asociados a su mal olor), ver *Darlo todo y no dar nada*, v. 1531 y nota. La *cihuela* es otro elemento que suele aparecer hasta la saciedad en comedias burlescas barrocas, generalmente asociado a procesiones burlescas. El *tocino* colgando es también elemento frecuente en el disfraz de máscara carnavalesca, que aquí tiene también obvias connotaciones antisemitas. La *raposa*, como la *zorra*, son de aparición frecuente en la comedia burlesca barroca, como calificativo aplicado a mujeres (*tamadas*, *pícaras*, *tunantas*, etc.) y como sinónimo de *engaño*. El brazo *velloso* u *hombruno* suele ser común en las descripciones de dueñas en la Edad Media y Siglo de Oro.

²⁶ La última estrofa insiste en el vestido (ropajes largos en demasía y un colgante de pescado seco), con una referencia última de índole sexual (las *nalgas* al descubierto).