

Anfibología erótico-sexual y sátira *ad personam* en el ciclo poético de las fiestas de Zaragoza (1498)¹

María Antonia García Garrido
(Universidad de Salamanca / IEMYRhD)

1. Introducción: las veladas nobiliarias de Zaragoza (1498) y su repercusión en los cancioneros

Han sido numerosas y abundantemente documentadas las ocasiones en que las cortes medievales de la Península Ibérica han confluído en escenarios compartidos, bien fuese por motivos diplomáticos, ceremoniales o simplemente festivos. Una de las más singulares –por su carácter festivo y su desenlace trágico– fue el célebre encuentro acaecido en el verano de 1498, cuando el séquito portugués acompañó al monarca luso, don Manuel I el Afortunado, y a su esposa, Isabel de Aragón, hija primogénita de los Reyes Católicos, en su itinerancia desde Portugal hasta Toledo y posteriormente hasta Zaragoza. La ocasión obedecía a un doble objetivo, la jura de los príncipes como herederos de los reinos de Castilla y Aragón, respectivamente.

Este episodio estuvo marcado por la fragilidad sucesoria: el fallecimiento del vástago varón de los Católicos, el príncipe don Juan, acontecido el 4 de octubre del año anterior, y la pérdida del hijo que de él esperaba su viuda, la archiduquesa Margarita de Austria, situaron a Isabel –ya esposa de don Manuel– como legítima heredera de ambas coronas. El 29 de abril fue jurada como tal en Castilla, sin mayores resistencias. No ocurrió lo mismo en el reino de su padre, pues, según informa García de Resende en su *Chronica de El-Rei D. João II*, la “entrada d’El-Rei D. Manuel em Castella” (Resende, 91-116) tuvo lugar el 1 de junio de 1498, cuando llegaron a Calatayud, primera ciudad del reino aragonés, desde donde la comitiva se desplazaría a Zaragoza, pero solo para toparse con la intencionada demora de las cortes aragonesas y valencianas, que dilataron la ceremonia del juramento a fin de presionar al rey y conseguir ciertos privilegios.

Ruth Martínez Alcorlo (2016) expone que, para mayor problema, las cortes se mostraron reticentes a investir a Isabel como princesa de Girona y, por tanto, heredera, aferrándose a una costumbre jurídica que asumían como ley: ninguna mujer podría empuñar el cetro y, en ausencia de prole masculina, sería proclamado el varón más próximo al rey, independientemente de quienquiera que fuese hijo. Las miradas aragonesas se dirigieron entonces hacia el infante don Enrique, duque de Segorbe y primo de Fernando el Católico.

Tras meses de recelos y tensas negociaciones, el rey y los poderes regionales y forales acordaron que Isabel no reinaría, pero, dado que estaba encinta, podría transmitir sus derechos sucesorios, en consonancia con lo estipulado en el testamento de Juan II de Aragón, que privilegiaba a los nietos, hijos e hijas frente a otros parientes. Ante este incierto panorama, Fernando solo vería asegurada la legitimidad de la sucesión mediante el nacimiento de un nieto varón, fruto de la unión entre Isabel y Manuel, que pudiera ser investido como futuro monarca de Aragón y, dicho sea de paso, que encarnase la anhelada unidad entre Castilla, Aragón, Portugal y con los territorios ultramarinos, todavía en expansión (Martínez Alcorlo, 129-136).

Con tal esperanza, las cortes de Castilla y Portugal aguardaron el alumbramiento de Miguel de la Paz, que tuvo lugar el 24 de agosto de 1498. Mientras tanto, habiendo transcurrido ya varios meses a la expectativa, del juramento primero y del nacimiento

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID2022-140488NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE (OLíriCas 2, “El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas: poética y retórica”).

después (la corte portuguesa había entrado en Toledo el 29 de abril y la castellana a Zaragoza a primeros de junio), el tedio por la espera comenzó a acrecentarse con los sofocantes calores del verano zaragozano. La impaciencia se hace notar en algunas composiciones contemporáneas, como aquella en la que Nuno Fernández de Taide, burlándose de la desacertada indumentaria de un galán —de quien nos ocuparemos más adelante— comenta con mordacidad que ya llevan tres meses en aquella tierra y bromea sarcásticamente con la posibilidad de invernar allí:

Fiziestes tais entremeses
nestas calças que trazeis,
que juram aragoneses
e'as cortes duren tres meses,
se vos nam vos correis.
Assi que vos nos fareis,
com rezam,
invernar em aragam
(ID5919, 16RE-795, fol.162r).

Ahora bien, la monotonía de la espera se veía mitigada gracias a una variedad de entretenimientos nobiliarios que lograron distraer a ambas cortes ibéricas hasta el 4 de septiembre, fecha en la que la delegación lusa emprendió su regreso tras el bautizo del niño, aunque aún conmocionada por el abrupto desenlace que sufrió la reina tras dar a luz². Para el 10 de octubre de 1498, la corte del recién enviudado monarca don Manuel había regresado ya a Portugal. No obstante, hasta ese instante, fueron extensas las jornadas que castellanos y portugueses compartieron entregándose a cuantos pasatiempos ofrecía la etiqueta cortesana, contexto en el que la poesía, como puede observarse, cobró un notable protagonismo.

Un testimonio de aquel encuentro histórico lo constituye una serie poética colectiva elaborada en dos de nuestras lenguas peninsulares; mayoritariamente en portugués en el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende y exclusivamente en castellano en el *Cancionero de la British Library*.³ Fue Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1987) quien identificó por primera vez que el acontecimiento histórico detrás de esta colección de poemas fue la convivencia estival de 1498. Más concretamente, el episodio que sirvió de estímulo a la creatividad de los poetas allí reunidos fue la ya mencionada aparición, durante una velada cortesana, de un galán portugués desatinadamente ataviado —con calzas de chamebote, un tejido cálido confeccionado con pelo de camello, en un estridente tono amarillo—, lucidas como divisa de su propia invención. La elección textil, completamente inadecuada tanto por el tejido, sofocantemente abrigado para la estación, como por el color, vistoso hasta lo ridículo, no pasó desapercibida en la corte.

El protagonista de semejante desatino se da a conocer en las rúbricas que preceden al conjunto de textos en los dos cancioneros. En el manuscrito Add. 10431 de la British Library o LB1, los poemas en lengua castellana dedicados al episodio se suceden a partir

² Como recuerda Patrizia Botta, “A la media hora, Isabel, muy débil por el parto, muere entre los brazos de su padre (Fernando el Católico), y en la misma ciudad, a medida que se iba difundiendo la noticia, había quienes ya lloraban el luto de la Casa Real y quienes festejaban aun la alegría del nacimiento. Tras esa muerte, la corte de D. Manuel regresa a Portugal hacia el otoño, cerrando trágicamente su estancia en Zaragoza” (Botta, 14).

³ En adelante nos referiremos al *Cancionero de la British Library* como LB1 y al *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende como 16RE, conforme a la nomenclatura alfa-numérica que establece Brian Dutton (1990-1991). Mientras que Resende recoge un total de cuarenta y tres composiciones relacionadas con el episodio, el compilador anónimo de LB1 recoge tan solo dieciséis.

del folio 33v hasta el 34v, precedidos por la rúbrica: “De los mismos galanes de la corte a un galán portugués que sacó en Çaragoça, estando allí la corte, unas calças de chamelote hizieron esta ynvención.” (fol. 33v). De forma análoga, al inicio de la colección portuguesa, se consigna el mismo acontecimiento con una nota introductoria: “[...] estando El-Rey nosso senhor em çaragoça, a huas çeroylas de chamalote que fez Manuel de Noronha, filho do Capitá da Ilha da Madeyra.” (fol. 161r), dando paso a un acervo de composiciones que se extienden desde los folios 161r hasta 162v del *Cancioneiro Geral* (16RE). Por lo tanto, el “don Manuel” al que aluden los poemas de LB1 es identificado gracias a la rúbrica portuguesa de 16RE como Manuel de Noronha, hijo del capitán general de la isla de Madeira, esto es, “un provinciano que nada entendía de moda ni mucho menos de finuras de la corte.” (Botta, 14).

La escena provocó tal oleada de composiciones satíricas que el episodio superó con creces los límites de una mera anécdota personal, como insinúa con cinismo Juan de Mendoza en unos versos que ya ni siquiera forman parte de la serie, pero aún se hacen eco del episodio: “El galán vino vestido / yo no digo bien ni mal / mas fue mayor el ruido / que’l boçal.” (ID0803, LB1-117, fols. 34v-35r).

Pretendía el atuendo ser parte del noble arte de la *invención*, en el que convergían dos elementos esenciales: la divisa, representación visual cargada de simbolismo, y la letra, verso breve que aportaba la clave interpretativa.⁴ Noronha lució como divisa la prenda amarilla de chamelote y, para guiar la interpretación de este estímulo visual, debió de acompañarla de una letra de su propia creación (que no se ha conservado), la cual, con toda probabilidad, debió de ser algo mediocre, a juzgar por las reacciones de los allí presentes. El primero en, digámoslo así, esgrimir la carcajada e incitar al escarnio colectivo fue, dependiendo de la fuente que se consulte, el conde de Ribadeo de acuerdo con LB1 o Antonio de Velasco según 16RE. Ambos autores aparecen como posibles iniciadores de una burla que rápidamente se propagó entre los asistentes: “Que se pierda la memoria / no es razón / señor de tal ynvencion.” (ID0792, LB1-105, fol.33v y 16RE-777, fol.161r).⁵

Con esto, el conde de Ribadeo propuso un refrán con rima en -ón, que sirvió de estribillo para un juego poético entre cortesanos. Ocho poetas aceptaron el reto y compusieron estrofas cuya vuelta –es decir, el verso final– respetaba la rima en -ón, al tiempo que, mediante una mudanza, introducían variaciones tanto temáticas como métricas. Como ha señalado Botta, el resultado fue “un único gran villancico [...] firmado por una legión de autores” (Botta, 15), conformado por dieciséis estrofas en su versión castellana.⁶ La única excepción formal la constituye la estrofa de Juan de Mendoza, quien se aparta deliberadamente del esquema común: rompe con la rima en -ón, propone su propio estribillo y adopta una rima alternativa en -ote, desmarcándose así del resto:

¿Qué anda buscando el galán
con calças de chamelote?

⁴ Pueden conocerse los detalles de este subgénero cancioneril en Macpherson (1998).

⁵ Entre los doce textos coincidentes en ambas antologías, cuatro presentan discrepancias en la atribución autoral. Este artículo, que da un mayor protagonismo en el curso de su investigación a la serie castellana, respetará la atribución de autoría tal como aparece consignada en el manuscrito conservado en la Biblioteca Británica (LB1).

⁶ Hasta la fecha, no se ha alcanzado un consenso entre los editores modernos sobre la forma de identificar las estrofas que conforman esta serie poética, tanto en su versión castellana como en la portuguesa. Mientras el manuscrito LB1 recoge dieciséis composiciones, Alvar (1991) contabilizó únicamente siete y Dutton (1990-1991), diez. En este artículo, a fin de evitar la inclusión de una leyenda explicativa, utilizaremos el identificador de Dutton, añadiendo un ordinal (primera, segunda, tercera, etc.) cuando un mismo ID agrupe varias estrofas.

mucho mote.
 como mote motes quiere,
 qu'es razón que los reçaiba,
 pues que quanto el mundo fuere,
 su memoria sienpre biva.
 Con letras de oro se escriba,
 que confesó sin garrote,
 querrán para con qué açote.
 (ID0796, LB1-109, fol.34r, omitido en 16RE)

En suma, recogió LB1 la participación de diez cortesanos: Ribadeo propuso el tema y la rima, ocho lo siguieron fielmente y Juan de Mendoza se apartó voluntariamente. No obstante, todos comentaron la divisa de Manuel de Noronha. Este último, fingido enamorado, siguiendo los códigos del amor cortesano, pretendía dotar a su invención de un tono melancólico: el amarillo, tomado como símbolo del padecimiento amoroso, la tristeza y el desdén de la dama (Casas Rigall 1995) se manifestaba en sus calzas de camello como emblema de la muerte metafórica del amante. Según Macpherson, inspirándose, al parecer, en la ciruela amarilla, fruto emblemático de Zaragoza, Noronha buscaba proyectar una imagen de sufrimiento refinado. Sin embargo, su gesto fue recibido con desdén por sus contemporáneos: castellanos y portugueses escogieron deliberadamente ignorar el simbolismo cromático de la prenda, subrayando, en cambio, su potencial ridículo (Macpherson 2002, 193).⁷

Al linchamiento literario del desdichado galán se unieron una decena de castellanos, aunque la mayor concurrencia provino, paradójicamente, de sus compatriotas portugueses, entre los que se encontraron autores que ni siquiera estuvieron presentes en las fiestas de Zaragoza; bastó con que la historia llegara a sus oídos para que quisieran añadirse al coro de burlas contra el portador de las calzas. En suma, una treintena de voces se alzaron para ridiculizar con saña al caballero que osó lucir su divisa de chamelote en aquella celebración.⁸

2. Escarnio y sátira como divertimentos cortesanos

Si se trataba de un mero ejercicio de entretenimiento cortesano, cabe preguntarse hasta qué punto era necesaria tal virulencia en las reacciones.

Podría pensarse, en primera instancia, que la notable crudeza con que fue recibida la divisa de Manuel de Noronha encuentra parte de su explicación en el ámbito restringido de circulación que caracterizaba la poesía cortesana de la época. De hecho, que el

⁷ M.^a Isabel Morán, por otro lado, no descarta una posible interpretación maliciosa por parte de los presentes, que le habrían dado una lectura escatológica a la divisa, “ya que la designación de ‘ciruela zaragocí’ se suele aplicar a una variedad de esta fruta particularmente recetada en tratados médicos castellanos del siglo XVI por sus efectos laxantes.” (Cabanias, 241, nota 24).

⁸ Entre los poetas castellanos que participaron en la serie, según el manuscrito LB1, se encuentran el conde de Ribadeo, Antonio de Velasco, Íñigo López de Mendoza, Alonso Pimentel, Juan de Mendoza, Fernando Chacón, Pedro Fernández de Córdoba, Dom João Manuel —único portugués en esta secuencia— Rodrigo de Moscoso y Corella. Para un breve esbozo biográfico de ellos, puede consultarse el estudio de Ian Macpherson (2002, pp. 188-189), que incluye también al poeta lusitano por su intervención en LB1. En la compilación portuguesa (16RE) figuran Joam Fogaça, O Camareyro Moor, João de Meneses, Gonçalo Mendes Çacoto, Rodrigo de Sande, Henrique Correa, Duarte de Meneses, Antonyo de Mendoça, Simão de Miranda, Nuno Fernandes da Taide y Manuel de Noronha. Conocemos por la rúbrica del fol.162v de este *Cancioneiro* que a partir de ahí comienzan las composiciones de quienes solo conocieron el episodio de las calzas de oídas: “Francisco da Sylveyra estando em Portugal a estas çeroylas [...]” (ID5925, 16RE-801, fols.162v). Estos fueron Francisco da Silveira, Jorge de Aguiar, Jorge da Silveira, Duarte da Gama, Diogo Brandam y João Gomes d’Abreu.

manuscrito fuese la vía de transmisión de una extensísima compilación colectiva como lo fue LB1 puede tener que ver con el hecho de que, como recordaba Jaime Moll, “al poeta le bastaba con la circulación reducida entre sus amigos y la que de ella se derivaba” (Moll, 73), lo cual permitía una libertad expresiva difícilmente tolerable en un contexto más amplio. En efecto, la corte funcionaba –en palabras de Potvin– como un *lieu théâtral*, un espacio escénico en el que estos juegos poéticos se ejecutaban, en ocasiones de manera oral, ante el mismo rey, quien actuaba como espectador privilegiado o incluso como árbitro del debate (*apud* Chas Aguión, 204).

Sin embargo, en el caso de Noronha, los ataques no quedaron confinados al ámbito privado. Los poemas circularon al momento de su composición en papeles sueltos, y algunos –como sugería Botta (2002, 18)– se difundieron en forma de hojas volantes en Zaragoza, a través de múltiples copias. Esta circulación semi-pública dio lugar a que las burlas cobraran mayor alcance, trascendiendo el entorno inmediato, como efectivamente lo demuestra el hecho de que llegaron desde el otro lado de la frontera respuestas al mote que se exhibió en la capital aragonesa. Si con ello no fuera poco, dieciocho años más tarde, el cronista Garcia de Resende recuperaría los materiales reunidos en aquella ocasión de 1498 y los integraría en su *Cancioneiro Geral* (1516), la primera gran colección de poesía impresa en Portugal, dando así nueva repercusión a la humillación del madeirense.

Así pues, el hostigamiento poético contra este galán ha de interpretarse dentro del marco cortesano del juego poético, donde el escarnio y la agudeza verbal formaban parte de un mismo código, ya que, como recuerda Javier Blasco, incluso los textos más procaces justificaban cualquier exceso como “un puro e inocuo juego de ingenio, como un inocente ejercicio de agudeza.” (Blasco, 803). En este contexto, la burla era una práctica normalizada, tolerada (y celebrada) bajo el paraguas de la ficción lúdica, y la corte constituía el escenario donde los gestos ridículos y las provocaciones simbólicas podían ser procesadas en clave de espectáculo. Sin ir más lejos, si alguien –como en el caso de Noronha– se atrevía a lucir unas calzas de camello en pleno verano, el gesto bastaba para desatar la maquinaria de la risa, alimentando con este pretexto el ingenio de sus compañeros. Cualquier tema prendía la mecha, pero si además, como en el caso que nos ocupa, la invención no estaba a la altura, como en efecto le reprocha don Juan Manuel portugués –“mucho os cunple que tengays/ buen coraçon/ que teneys mala ynvençion” (ID0799, LB1-112, fol.34r)–, la polémica estaba servida. Como expone Antonio Chas:

Las rivalidades y envidias entre poetas, la censura de vicios y costumbres más o menos aceptadas, las modas y corrientes (incluso literarias), o el ansia por medrar en el universo áulico tienen cabida en estos versos, donde tantas veces es posible percibir los ecos de aquellas *cantigas de escarnio e maldiçer* que, a la sazón, todavía no se habían apagado. Pero, sobre todos ellos, incluso sobre las invectivas *ad personam*, ya sea por el aspecto físico, nivel social, adscripción religiosa, condición sexual o linaje, sin duda, los dardos más afilados de nuestros poetas van encaminados a refutar el “mal trovar” que, podríamos decir, se convierte en el principal blanco de ataque en estos versos de burlas (Chas Aguión, 192).

En el caso que aquí nos concierne, los embistes parten de dos acusaciones, la falta de agudeza del mote y el incumplimiento del decoro en el vestir, y acaban subrayando todo tipo de tachas físicas y vicios, como veremos a continuación. Por otro lado, el entretenimiento y el juego en sí mismo quedaba incompleto si no se obtenía respuesta, pues como parte de un género dialogado, se trataba de picar en lo vivo [...] con la suficiente intensidad como para que el reto propuesto no quedase sin respuesta. [el interés está al cabo en] desplegar la sagacidad requerida para mostrar ingeniosidad en el

planteamiento de la infamia, de tal modo que logre mantener el interés del *partenaire*, pero también y sobre todo, en exhibir la pericia técnica precisa para la organización formal y retórica de un texto de compleja factura con vistas a un mayor lucimiento del poeta en la corte (Chas Aguión, 203).

Por lo general, la expectativa de los espectadores era que el aludido “ofreciese resistencia, argumental pero sobre todo retórica, y pudiera resultar victorioso en la verdadera lid: la de la habilidad y destreza técnica.” (Chas Aguión, 195). En el corpus dedicado a las calzas de chamelote, aunque existe una especie de *recuesta* –el estribillo propuesto por el conde de Ribadeo–, no se halla una petición explícita dirigida a un interlocutor concreto para que demuestre su pericia técnica. Ahora bien, el hijo del capitán es interpelado de todas las maneras posibles. Este intervendrá finalmente con una respuesta de cuatro estrofas, “De manuel de noronha a dom antoneo de valhasco sobre o rryfam que lhe fez” (16RE, fol.162v), apareciendo su aportación como colofón a la sucesión de ataques de los portugueses presentes en el evento.⁹ Participando del motivo temático de la indumentaria ridícula, el madeirense contesta la afrenta y no duda en represaliar a Antonio de Velasco por haber instigado las burlas, “recordándole que de su loba corta podrían haber nacido un sinfín de motes (la pequeña longitud del traje resultaría irrisoria, pues lo normal era que llegase hasta los talones).” (Morán Cabanas, 243):¹⁰

Mais das copras farey
outra loba de que rria,
que seja casy tam frya
como curta de solia
[...]
(ID5923, 16RE-799, fol.162r-v)

Ante la ausencia de evidencias documentales, no se puede conocer con certeza si el iniciador de las chanzas, a quien iba dirigida su composición, respondió a esta última intervención o, por el contrario, los versos de Noronha fueron ignorados. La respuesta del afectado no parece interesar lo suficiente al compilador de LB1, que opta por omitirla en su repertorio. Lo que verdaderamente parece ocuparle es la pericia técnica de los poetas, lo cual se confirma mediante la inclusión de Juan de Mendoza, quien, pese a no respetar la rima en *-ón* ni el estribillo original, aportando su propia rima en *-ote*, figura en la nómina castellana de autores a diferencia de la lusitana. La decisión de nuestro anónimo compilador refleja, por tanto, no sólo el carácter satírico del ataque sino, sobre todo, la diversión que el intercambio traía consigo:

Don Fernando Chacón

La corte triste perdida
con las calças la alegrastes;
el plazer resuçitastes,
al burlar distes la vida.
Que será muy mas reyda
la ynvençion

⁹ La autoría del vate que abre la colectánea con su estribillo fluctúa según la fuente que se consulte. El *Cancioneiro* portugués, a diferencia del de la Biblioteca Británica, considera a Antonio de Velasco el iniciador de las burlas, de ahí que en 16RE la réplica de Noronha se dirija específicamente a él.

¹⁰ Sebastián de Covarrubias recoge la acepción, “Loba: vestidura clerical, talar, que llega al suelo, cortada a todo ruedo y cerrada con golpes para sacar los brazos. En tiempos atrás era vestidura honorífica, y sobre ella se traía tan solamente una beca de seda.” (Covarrubias, fol.527, ms. 253/315).

que llorada la pasión.

(primera estrofa de ID0797, LBl-110, fol.34r, omitido en 16RE)

Hay por ello quien identifica en las querellas poéticas medievales un género que, lejos de ser marginal, estaba instituido como un jocoso ejercicio cortesano, un “auténtico ejemplo de ingeniería retórica.” (Chas Aguión, 192). Y esto queda evidenciado, como ya se ha incidido, en el grado de precisión métrica y rítmica que alcanza el conjunto de poemas, donde la totalidad de los participantes –salvo Juan de Mendoza, naturalmente– se atienen a los requerimientos formales sentados por el conde de Ribadeo en su refrán, que abre la serie.

Ahora bien, el intercambio de motes no era el único modo en que se manifestaba el virtuosismo técnico, el ingenio dialogado y la capacidad de atacar sin salir del “juego”. Varios de los poemas presentan a través de su codificación bífida una serie de metáforas eróticas de carácter satírico, donde los motivos de índole sexual fluyen de manera velada, aunque fácilmente identificable a ojos de los coetáneos, incluso cuando se hallan encriptados bajo formas ingeniosas. Y es que, como bien señala Gaspar Garrote, “leer literatura de ingenio sexual es tarea que afronta la búsqueda de códigos secretos (mejor: cerrados).” (Garrote Bernal, 243).

3. Lo erótico como desafío al ingenio en la poesía cuatrocentista

Resende antologa el corpus de las calzas en 16RE bajo el epígrafe de *cousas de folgar*, esto es, pensadas para el recreo o la risa y, consecuentemente, burlescas; acepción que emplea en similares términos para describir las diversiones vividas en las fastuosas celebraciones de la corte portuguesa de Manuel I: “Viimos rir, viimos *folgar*, / viimos cousas de plazer, / viimos zombar, apodar, / motejar, viimos trovar / trovas que eram para leer.” (*apud* Morán Cabanas, 233).

Derivando del latín *follāre*, que significa ‘hacer algo con el fuelle’ o ‘aliviar’, el verbo portugués ‘*folgar*’ y el castellano ‘holgar’ tenían la connotación de descansar, aliviarse de la fatiga o liberarse de una carga o trabajo, como mantiene Covarrubias:

HOLGAR, en language antiguo: ‘folgar’. El que descansa va tomando aliento y respirando: y porque esto se haze con refrescar el aire, que entra y sale en el pecho por la extensión y contraçion del pulmón se llamó ‘folgar’, de la palabra *folis*, fuelle; porque no es otra cosa el pulmón sino un fuelle que recibe el aire con que refresca el coraçón (Covarrubias, fol.475).

No extraña encontrarlo todavía con esta acepción en el *Cancionero de Baena* de mano del bilingüe Alfonso Álvarez de Villasandino, cuando aconseja a don Álvaro de Luna, privado de Juan II, que se tome un descanso del “negocio”, posiblemente refiriéndose a la manipulación del rey: “Negessario es que ganedes/ del Rey alto ennoblegido/ un su aluala conplido/ para con que acabedes/ el negocio folgaredes.” (ID1321, PN1-181, fol.55v-56r). De análoga manera lo encontramos empleado en los poemas de carácter amoroso en los cancioneros cuatrocentistas como sinónimo de ‘descanso’ pero también ‘alivio’, sobre todo en aquellas composiciones en que el poeta pide a su dama o a la suerte un respiro de tanto sufrimiento. Como ejemplo, la anónima composición del *Cancionero de Herberay des Essarts*: “O ventura malfadada/ que de muerte mal me queexas/ por que mi vida cuytada/ folgar un poco no dexas.” (ID2169, LB2-23, fol.33v-34r).

Con el tiempo, ‘folgar’ u holgar alcanzó a referirse a actividades o situaciones que no implican necesariamente trabajo o esfuerzo, sino disfrute o recreo: “Holgar: estar

ocioso, no tener que trabajar.” (Covarrubias, fol.475), contexto en que lo emplea García de Resende en 16RE en sus *cousas de folgar*.

Huelga recordar la polisemia que ha adquirido este vocablo en el escenario amoroso cortesano, particularmente en el ámbito castellano. Su doble sentido se articula a partir de la proximidad semántica entre ‘folgar’ y su correlato etimológico, ‘foder’. Ambos términos comparten una raíz latina común; sin embargo, sus trayectorias evolutivas han derivado en matices distintos. Mientras ‘folgar’ —u holgar en su forma moderna— ha conservado en gran medida su acepción original vinculada al descanso o al alivio, ‘foder’ ha devenido en un significado marcadamente sexual y de registro vulgar. No obstante, en el ámbito poético, es frecuente que estos dos términos se entrelacen con sutileza e ironía: en los cancioneros castellanos, ‘folgar’ aparece ocasionalmente revestido de una connotación implícitamente sexual, asociada a la noción de una ‘descarga’ o ‘liberación’ de tensiones, en este caso de tipo físico.

Cabe esperar, en consecuencia, que con frecuencia veamos reunidas en las colecciones de lírica dentro de un mismo apartado las *cousas* de ‘folgar’ y las de ‘foder’. Esto ocurre, por ejemplo, en la novena y última sección del *Cancionero General* (11CG) de Hernando del Castillo (Valencia, 1511). Esta antología, en dicha sección, titulada “Obras de burlas”, recoge tanto composiciones burlescas como piezas de tono erótico e incluso abiertamente pornográfico. A modo de advertencia, el propio recopilador introduce este apartado con las siguientes palabras: “E por quitar el fastío a los lectores que por ventura las muchas obras graves arriba leídas les causaron, puse a la fin las cosas de burlas provocantes a risa, con que concluye la obra.” (*apud* Díez, 51). Y estas palabras permiten vislumbrar el propósito último de la sección: provocar la carcajada cómplice del lector.

En cualquier caso, resulta evidente que, en la poesía del cuatrocientos, la broma rara vez se manifiesta desligada de lo erótico, lo sexual o incluso lo obsceno. Sin ir más lejos, a juicio de José Ignacio Díez, Hernando del Castillo participa de este juego de equívocos y humor sexual —propio del *double entendre*— desde el propio prólogo del *Cancionero General*, una pieza inaugural que, en un primer momento, podría parecer ajena a la naturaleza lúdico-erótica de la novena sección:

Con la utilización de un vocabulario sospechoso (“apetito”, “aliviar”, “enojo”, “derramadas”, “plazen”) para seguro regocijo de los *connaisseurs*. El entorno parece propicio a los juegos de palabras: pocas líneas más abajo el recopilador se vale de uno con su apellido para concluir [...]. “[...] y de este castillo, que Vuestra Señoría de los primeros cimientos obró, sienpre se acuerde.” (Díez, 51).

Tal fue el éxito de la burla de índole sexual a fines del siglo XV que en 1519 se atendió la demanda de imprimir por separado la sección de burlas, dando lugar al *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (19OB). Esta antología ostenta un lugar destacado en la historia de la literatura erótica española, siendo considerada, según José Antonio Cerezo, “tal vez la primera antología de poesía erótica que con este exclusivo motivo se publica en España” (1988, 145), y, asimismo, posiblemente “el primer impreso en Europa que recoge mayoritariamente composiciones obscenas.” (2001, 240).

No es baladí que, en los exordios de su estudio, se sostuviera que el manuscrito LB1 era un hermano menor del *Cancionero General*, su homólogo, relegado a un papel subordinado y carente de autonomía como cancionero independiente. Argumento que se fundamenta, en buena medida, en la presencia de numerosos textos comunes a ambas

colecciones, más de doscientos (Botta, 6 y 9).¹¹ Por su parte, Óscar Perea demuestra que las obras recogidas en la última sección del *Cancionero General*, o lo que es lo mismo, las incluidas en el *Cancionero de burlas*, pueden datarse como anteriores a 1480¹².

En suma, si algo revelan estas ediciones del siglo XVI es una tendencia persistente, por parte de los antólogos, a llevar a la imprenta composiciones que ya desde el siglo anterior entrelazaban con naturalidad la carcajada y las alusiones sexuales explícitas. En el caso de nuestro manuscrito, LB1 –al menos en la serie de las calzas de chamelote– dicha confluencia se expresa con una sutileza mayor, no tanto por censura o pudor, como porque lo erótico se concibe como un terreno de juego para el ingenio poético, donde los significados se disimulan y despliegan mediante un abanico retórico tan amplio como agudo. No se trata, por tanto, de silenciar lo sexual, sino de codificarlo con arte como quien opta por provocar la risa del lector mediante la ambigüedad sugerente.

Será precisamente esta dimensión erótico-sexual, de evidente intención satírica y articulada desde la sutileza retórica, la que constituya el eje del análisis que aquí se presente desarrollar. El objetivo es identificar, en el corpus seleccionado, las formas en que se articulan el “código literario sexual abierto” y el “código literario sexual cerrado” (Garrote, 216), esto es, los mecanismos de la anfibología erótico-sexual. Desde esta perspectiva, nuestro propósito es enriquecer con un análisis hermenéutico la lectura de este florilegio poético y complementar así las interpretaciones que hasta la fecha se han realizado de esta serie de las *calzas de chamelote* desde distintos prismas –(Botta 2002; Macpherson 2002; Morán Cabanas 2022)– ofreciendo un enfoque centrado en la recepción de estos juegos eróticos de ingenio desde la violencia discursiva y el humor.

3.1. La anfibología erótico-sexual en la serie de las calzas de chamelote

El vocabulario erótico procede, como decía José Luis Alonso “de zonas que aparentemente nada tienen que ver con el erotismo” (Alonso Hernández, 7 y 11), pues con frecuencia se encuentra en la poesía medieval, a través del lenguaje connotativo, “una red alusiva sutilmente tejida, de carácter erótico.” (Garrote Bernal, 252). Por eso hay en nuestros textos una sutil red de términos metafóricos relacionados con la vestimenta y la censura suntuaria eclesiástica que funcionan en clave erótica, como a continuación se expondrá.

Es sobradamente conocida la dimensión narcisista que adquiere la indumentaria en la Edad Media, especialmente en el contexto cortesano, donde actúa como vehículo de ostentación simbólica y signo de distinción de clase. Esta exhibición se despliega con especial interés en el marco de las veladas nobiliarias, escenarios privilegiados del ocio aristocrático en los que convergen divertimentos como “el ajedrez, las cartas, la música, las danzas o las representaciones alegóricas, [...] [lugares donde] se ejercita el arte de la conversación y del galanteo.” (Morán Cabanas, 233).

En estas galas, la moda ocupa un lugar especial en la sublimación de los sentimientos del poeta cortesano, quien aparece vestido de morado para exteriorizar su alegría, de colorado, bermejo, grana o carmesí para hacer notar a su pasión amorosa; de verde si aún conserva la esperanza o de negro cuando esta se ha desvanecido por completo

¹¹ Posteriormente, Patrizia Botta ha demostrado de forma concluyente la formación autónoma de ambos cancioneros. Para profundizar en las relaciones entre 11CG y LB1 consúltese el estudio referido de Botta (2002), así como Vicens Beltran (2010) y Manuel Moreno (1995).

¹² Óscar Perea calcula que “apenas un cuarto del total, el 25%, se corresponde sin ninguna duda a composiciones escritas entre 1480 y 1511, que hemos considerado aquí como el período cancioneril clásico del reinado de los Reyes Católicos [...]. La inmensa mayoría de las obras de burlas, el 65 %, conforman el material más antiguo de todo el cancionero de Castillo: 54 de los 82 poemas de esta sección fueron compuestos antes de 1480” (Perea, 15)

y ha dejado paso al tormento del desamor.¹³ Y así ocurre con cuantos matices cromáticos podamos imaginar, porque la vestimenta no solo cubre, sino que comunica. Cada prenda – ya sea por su color, corte o forma de llevarla– adquiere un valor expresivo, y buena muestra de ello es el papel de las divisas, estímulos visuales que complementaban el componente sonoro (letra) de las *invenciones* y que, a menudo, se manifestaban a través de elementos del atuendo o de los accesorios. Era habitual que el símbolo de la divisa se incorporase como cimera sobre el yelmo, como joya o prenda de color simbólico, bordado sobre la sobrevesta, o incluso como parte del atavío de los animales –por ejemplo, en la cofia del caballo– (Macpherson, 1995), ilustrando de forma extravagante, misteriosa o paradójica el breve verso, normalmente octosílabo, inventado por el autor.

Como ya mencionamos tan solo unas páginas atrás, el simbolismo cromático de la prenda amarilla de Noronha fue decodificado erróneamente por los presentes a consciencia. Teniendo en cuenta el contexto, el color podía adquirir un protagonismo incluso mayor al del propio tejido, aunque bien es cierto que el chamelote también contribuía a aportar matices relevantes a la invención. Al estar confeccionado en tela de aguas daba un nuevo nivel de significación a la letra, que lamentablemente no nos ha llegado, aunque Macpherson sugiere que, jugando con la naturaleza de la tela, pudo haber enunciado algo parecido a: “Navego triste, sin guion/ so grave pena de morte/ en aguas de chemelote.” (Macpherson 2002, 183). En el contexto textil, “aguas” alude a un efecto visual en la superficie de ciertas telas, una ilusión óptica de ondulación o vetas móviles que no responde a una textura real, sino a la interacción del tejido con la luz. Lamentablemente, Noronha, pronto vio cómo su inocente juego de palabras se volvía en su contra en un giro de ingenio punzante por parte de Alonso Pimentel, quien –según Macpherson– lo tacha de afeminado, tergiversando la expresión ‘estar en aguas’ por ‘estar en enaguas’, prenda tradicionalmente asociada con la indumentaria femenina:¹⁴

Don alonso Pimentel

el que se atrevio a pasar
hondura de tanto mote
por aguas del chamelote
pasara las de la mar
o que malo es navegar
sin gion.

Señor con tal ynvençion.
en aguas del chamelote
pareçe su mal sin cura
y corre a rrisco de mote¹⁵
de frio sin calentura
de garçon
morir de tal ynvençion.

(ID0795, LBI-108, fol.34r y 16RE-780, fol.161r-v)

¹³ Acerca de la simbología cromática en la poesía de cancionero consúltense Juan Casas Rigall (1995).

¹⁴ El investigador advierte el empleo del neologismo: “The sea-farers who had just returned with Christopher Columbus to Spain brought back with them from the West indies a number of neologisms, among them [...], the Taino Indian word *naguas*, documented as in use by the natives of Santo Domingo to designate the short cotton skirt worn by local Indian women.” (Macpherson 2002, 195-196).

¹⁵ Existe en este verso una variante textual entre LBI, que registra la lectura “rrisco de mote”, y 16RE, donde figura “rysco de morte”. Esta última, según observa Patrizia Botta (2002: 19, notas 21 y 29), resulta más coherente dentro de la lógica del texto.

“En aguas del chamelote” conectaría de algún modo con la letra de Noronha: los reflejos irisados del chamelote –tejido con superficie tornasolada– evocarían visualmente ondas o vetas acuáticas, lo que habría permitido a Noronha compararse con un navegante errante, a la deriva en ese mar que es el amor. Por lo tanto, la polisemia del término *aguas* (como metáfora del mar y como descripción del tejido) pudo funcionar como resemantizante de la invención. Sin embargo, Alonso Pimentel desmonta irónicamente esta lectura sentimental: considera que Noronha no vive “sin guion” por amor, sino porque su invención carece de rumbo, coherencia o ingenio, acabando por convertir el intento de Noronha en una torpe autocaricatura.

Macpherson también señala la variante presente en los versos “y corre a rrisco de mote/ de frío sin calentura” y, al igual que Botta, se inclina por la lectura “muerte” en lugar de “mote”. Según su interpretación, Manuel no está expuesto a ser objeto de burlas y ridiculizaciones por parte de sus semejantes (blanco de los motes), como sugiere la versión castellana, sino al riesgo literal de morir –no por amor, como él mismo pretende, ni por el calor sofocante de sus medias de camello durante un verano aragonés–, sino por el frío resultante de su inmersión en el agua (Macpherson 2002, 195-196).

Nuestra lectura sugiere, en cambio, que con la expresión “de frío sin calentura” Pimentel podría estar aludiendo a la imperturbable frialdad de la dama por la que el madeirense sufre su desdicha, la cual permanecería indiferente, sin responder al ardor metafórico (la calentura) que despierta en el galán el calor de la tela de camello en verano. En consecuencia, el desenlace –“morir de tal invención”– sugiere que, al presentarse abatido y desorientado, solo le resta un final trágico, consumido por la frustración que le provoca la no consumación de este amor.

La recurrencia en este ciclo temático de motivos similares avala esta lectura que proponemos de que el calor –o, más precisamente, la pasión libidinosa–, era estimulada por la naturaleza abrigada del tejido; una asociación que entabla un diálogo con ciertas ideas promovidas por la Iglesia durante el reinado de los Reyes Católicos hacia finales del siglo.

3.2. *La lujuria del vestir: motivos satíricos asociados al atuendo masculino*

En la segunda mitad del siglo XV, la censura moral en torno a la indumentaria se hizo especialmente visible en la condena de ciertas prendas consideradas provocativas, como aquellas confeccionadas con pelo, cuyo uso se asociaba al despertar del ardor sensual. Un testimonio temprano de esta actitud se halló en el *Tratado sobre el vestir* de fray Hernando de Talavera, redactado en 1477, cuando la corte se hallaba establecida en Valladolid, ciudad que, como sede regia, debía ofrecer un modelo de conducta para el resto del reino. Concebido originalmente como un decreto de excomunión contra quienes vestían de una forma de consideración indecorosa, el tratado no fue divulgado por vía impresa hasta cerca de dos décadas más tarde, hacia 1496, en Granada, donde apareció incluido en un volumen misceláneo de obras del propio Talavera, impreso por Meinardo Ungut y Juan Pegnitzer. No obstante, su contenido era ya sobradamente conocido desde su versión manuscrita. En lo que concierne a la vestimenta, el prelado condena en su *Tratado* el uso de prendas excesivamente abrigadas por parte de los feligreses, al considerarlas contrarias a la modestia cristiana y potencialmente incitadoras de sensualidad:

Aquel mucho paño y aforro que traen cercado a las caderas es cosa muy natural que las escaliente demasadamente e las provoque por consiguiente a mucho lujuriar. Por remedio hallaron los sabios para mitigar el ardor de la lujuria e para guardar la castidad traer planchas de plomo en los lomos y en el vientre, que los hayan de esfriar, o traer algún cilicio e paño áspero de sayal, que con su aspereza e

frialdad castigue e hostigue aquellas partes que han menester asperezas y azote más que blanduras ni otro conorte (Talavera, 74).

Sobre la práctica de abrigar excesivamente las piernas, y con ello los genitales, concluye: “es gran yerro al fuego añadir fuego.” (Talavera, 74). La corte de los Reyes Católicos, como principal destinataria del *Tratado* de Talavera, y el reino entero en general, debieron hacerse eco de dichas recomendaciones –que no seguirlas necesariamente–, y sirva como ejemplo la socarronería con la que trata el tema la segunda estrofa de Íñigo López de Mendoza en la serie castellana de LB1:

En las aguas ved que cura
de chamelote que vy
luego claro conoçi
*su mal no ser calentura*¹⁶
quien tales calças procura
con razón
a causa de la ynvençion
que se alborote el jubón.
(ID0794, LB1-107, fol.33v, omitida en 16RE)

El jubón era una prenda ajustada al cuerpo, similar a un chaleco, que se llevaba sobre la camisa y se sujetaba a las calzas –o pantalones– mediante agujetas, es decir, cordones o correíllas de sogas, a menudo reforzadas en sus extremos con herretes. Esta sujeción era fundamental para el conjunto de la indumentaria masculina, ya que permitía unir las dos piezas esenciales del atuendo –el jubón para el torso y las calzas para las piernas– en un todo continuo que constituía, en la práctica, una prenda única, constituyendo tal como describe Miguel Herrero, “una especie de mono” (Herrero, 287). En consonancia, vemos cómo Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* define el jubón, todavía a comienzos del siglo XVII, como un “vestido justo y ceñido, que se pone sobre la camisa y se ataca con las calças.” (fol.492), precisando que “atacar” significa esencialmente atar ambas prendas mediante las agujetas.

La consecuencia práctica de este conjunto –en el que ambas piezas quedaban unidas– era que cualquier alteración o movimiento producido en las calzas repercutía visiblemente en el jubón. De ahí el verso de Íñigo López de Mendoza, “se alborote el jubón”, que alude, con sutil ironía, a una erección: si en los pantalones hay “movimiento” –es decir, si el calor generado por la piel de camello provoca excitación– el jubón se descompone o se “desataca”, dejando traslucir los efectos físicos del deseo. Además, el diseño del patrón delantero del jubón presentaba una prolongación en forma de punta que descendía hasta cubrir el bajo vientre, esto es, la región del pubis. El corte de la prenda parecía tener no solo una función estética, la de estilizar la figura, sino también moral y simbólica al procurar abrigo y ocultamiento a las zonas consideradas menos decorosas del cuerpo masculino. En este sentido, resulta reveladora la observación de Suárez de Figueroa, según la cual “el jubón, ropilla y valón abriga y cubren las partes menos honestas.” (*apud* Herrero, 290). Esta punta, situada estratégicamente sobre el vientre, permitía disimular –al menos en teoría– cualquier manifestación física de deseo. No obstante, si se producía una erección, el miembro viril empujaría visiblemente hacia fuera dicha punta, provocando así un efecto notoriamente contrario al recato buscado por la indumentaria.

¹⁶ La cursiva es nuestra.

Se da entonces en la composición de Íñigo López de Mendoza una resemantización sexual deliberada de la vestimenta. De hecho, hay una premeditada carga simbólica de la prenda inferior al vincularla con los deseos carnales de su portador. Este “sentido secundario connotativo licencioso” (Garrote Bernal, 241) se hace notar en el verso “quien tales calças procura”, cuando el poeta insinúa que Noronha, al abrigarse en pleno verano con especial intensidad las piernas –metonimia del aparato genital–, busca “con razón”, es decir, a consciencia, avivar las pasiones en sus zonas íntimas. Con todo, en un giro argumental, don Íñigo concluye que el verdadero mal que aqueja a don Manuel resulta “no ser calentura” –el apetito carnal–, lo que entendemos como una asunción de que, de ningún modo se verá correspondido este deseo por la dama, ante cuyos ojos el isleño habría hecho el ridículo a buen seguro.

El poema de Juan de Meneses juega de nuevo con esa posición intercambiable entre el jubón y las calzas, que se entiende si atendemos a que “en el siglo XVI, la afinidad entre jubón y calzas era tan estrecha, que muchas veces era de la misma tela y con los mismos adornos.” (Herrero, 290). Y pese a que “nunca perdió el jubón su carácter de prenda semi interior, y por este miramiento no era de buen tono salir de la habitación particular al salón o al comedor en jubón” (Herrero, 304), se decoraba con extravagancia. “Los caballeros los usaban de brocado, raso, tafetanes, holandas” y está documentado que algunos los vistieron bordados de plata fina o incluso oro (Herrero, 292). El caso es que, a pesar de su exquisita decoración, el jubón no dejaba de ser una “gala secreta”, es decir, una prenda interior, eso sí, “ya se cuidaban los presumidos de romper el secreto y dejarla admirar.” (Herrero, 295). Por su lado, las calzas, en tanto que parte del atavío masculino, habían experimentado en el siglo XIV ciertas transformaciones provocadas por la influencia del equipo militar: “el uso de placas metálicas para proteger el cuerpo permitió sustituir la pesada cota de mallas por otra menor que dejaba las calzas al descubierto, lo que se tradujo en su valorización, decorándolas y llevándolas en colores tan vivos como el verde” (Morán Cabanas, 234).

No obstante, incluso adquiriendo un notable protagonismo en el atuendo de los caballeros, las calzas podían ser más o menos vistosas e ir más o menos expuestas, dependiendo de la prenda que se luciese en el torso. Jugando con todas estas alusiones, Meneses parece afirmar con ironía que Noronha porta sus calzas “secretas”, “como si fuesen de malla”, sugiriendo irónicamente que son tan llamativas (de un estridente chamelote amarillo) que parecen llevarse a modo de cota de malla, es decir, como la prenda más exterior y, por ende, más visible de la armadura. No descartamos, por otro lado, que esta alusión a la malla sea símbolo de la necesidad que tendrá Noronha de protegerse del aluvión de motes: “hallara quyen della rrya”. En cualquier caso, las calzas se cobrarían todo el protagonismo, siendo imposible desviar la mirada hacia otro punto:

Tan secretas las traya,
como sy fuessen de malla,
que quyen tal inuencion alla,
hallara quyen della rrya.
Yo antes las sacarya
en hu jubon otra vez por inuencion.
(ID5160, 16RE-787, fol.161v)

En el verso “yo antes las sacarya en hu jubon” se observa una dinámica que puede inscribirse dentro del tópico de la inversión carnavalesca de lo alto y lo bajo, entendida como el desplazamiento simbólico de las partes inferiores del cuerpo hacia las superiores. Tal subversión, lograba a través del humor, la ironía o la hipérbole transgredir el orden

normativo de las cosas, causando una sensación de extrañamiento en el espectador y provocando en no pocas ocasiones la carcajada.

Por último, la ya vista traslación metafórica entre el calor y la calentura se esgrime en la última pieza de la serie castellana de LBI, firmada por un tal Corella. Tras el apellido, Ian Macpherson ha identificado a Micalet Corella, un bastardo valenciano y fiel seguidor de César Borgia, que estuvo bajo sospecha de estar implicado en el asesinato del duque de Gandía, otro de los hijos del Papa Alejandro VI. Se cree que Corella estuvo presente en el evento de Zaragoza acompañando a su señor, como parte del séquito valenciano (Macpherson 2002, 189-190). Sea como fuere, no dudó en espetar contra Noronha:

Corella

Sedme testigos señores
que Manuel de Loroña
muere de pura ponçoña
y no de amores.

Pequeñas son las calores
de Aragón
para tan fresca ynvençion.

(ID0801, LBI-114, fol.34v y 16RE-785, fol.161v)

La literalidad del verso es manifiesta si consideramos que las cortes se reunieron en Zaragoza el 1 de junio de 1498 y permanecieron allí durante tres meses sufriendo las altas temperaturas estivales. Ahora bien, como señala Alonso Hernández (16-17), la alusividad poética responde a cuatro leyes de elaboración simbólica –polisemia, homología semántica, antítesis y complementariedad–, razón por la que no podemos descartar que se manifieste en “las calores” como un juego de palabras en torno al campo semántico de este sustantivo: la alta temperatura del verano, la calentura provocada por la ropa, el ardor sexual y la excitación. Enfatiza, a nuestro juicio, esta interpretación la expresión “muere de pura ponçoña/ y no de amores”, insinuando, en términos ya vistos, que el hijo de capitán, debido al ridículo cometido ante toda la corte, no conseguiría ver aliviadas sus pasiones corporales por el desdén que habría despertado en las damas. Además, el término ‘morir’ entendido como ‘desear’ –que implica que el coito aún no ha comenzado– “adquiere un sentido metafórico recurrente en la poesía cancioneril, vinculada a la *translatio* de la muerte por amor. Sin embargo, si [...] opera la acepción latino-medieval de ‘morir’ como ‘joder’ (o ‘cabalgar, gozar, merecer’), entonces se refiere a alcanzar el orgasmo” (Garrote Bernal, 241).

En suma, no resulta sorprendente la abundancia de dobles sentidos vinculados a la indumentaria presentes en esta serie, dado que tanto el “hilo” como los verbos “tejer” o “hilar” ya funcionaban, en sí mismos, como símbolos sexualizados en la tradición literaria medieval y áurea. Tal carga connotativa está ampliamente documentada en el *Vocabulario erótico aurisecular* de Blasco y Ruiz (2020), donde estas voces aparecen con notable frecuencia, inscritas en un imaginario en el que el campo semántico textil se convierte en alegoría del deseo, del cuerpo y de la unión carnal. En cualquier caso, esta serie contribuye a subrayar una dimensión moralizante del atuendo, que se encontraba ya parcialmente esbozada en el *Tratado sobre el vestir*: llevar unas calzas inapropiadas no constituye únicamente un desliz estético, sino también un acto potencialmente censurable desde el punto de vista espiritual.

3.3. Sobre la censura suntuaria y el castigo inquisitorial en este corpus

En ocasiones, la ropa debía verse intervenida no ya desde un punto de vista moral, sino también legal. Ya en 1482, la *Crónica de los Reyes de Castilla* recoge la prohibición impuesta a los reos de la Inquisición de portar determinados tejidos suntuarios, entre ellos el chamelote: “no pudiesen vestir, ni traer seda, ni oro, ni chamelote, so pena de muerte.” (Rosell, vol. III, 332).

En 1484, Tomás de Torquemada, inquisidor general de Castilla, promulga sus *Instrucciones*, de las cuales se conserva un manuscrito en la BNE (MSS/13204). En el capítulo tercero de dicho documento, se establece con claridad que ni herejes ni apóstatas, ni aun estando reconciliados con la fe, pueden ejercer cargos públicos ni ostentar símbolos de distinción social:

Hereges y apóstatas, aunque se buelban a la fe y sean reconciliados [...] no pueden tener officios públicos [...], ni tengan oro, ni plata, ni corales, ni perlas, ni otras piedras preciosas, ni vistan seda, ni chamelote, ni lo traygan en sus vestidos [...], so pena de relapsos (fol. 221r).¹⁷

La prohibición fue reiterada en Ávila, el 25 de mayo de 1498, en una reunión en la que estuvieron presentes “la mayor parte de los inquisidores e receptores, fiscales e otros oficiales de las inquisiciones de Castilla, Aragón y Valencia.” (*apud* Meseguer, 2). Este trasfondo legal y moral permite contextualizar las alusiones veladas a la Inquisición en algunas de nuestras composiciones, fruto de ese mismo año y forjadas en el ambiente festivo de Zaragoza:

Don Juan de Mendoça
[...]
pues que quanto el mundo fuere
su memoria sienpre biva,
con letras de oro se escriba
que *confesó sin garrote*¹⁸
querrán para con que *açote*.
(ID0796, LB1-109, fol.34r, omitido en 16RE)

Esta estrofa condensa, en clave satírica, el castigo que ha de recibir la transgresión de Noronha: se sugiere que la anécdota –por su carácter ejemplarizante o hilarante, según se quiera entender– será recordada mientras el mundo exista, escrita con “letras de oro”, una expresión que juega, por un lado, con la tonalidad de las calzas; por otro, remite al uso de tejidos suntuarios como precisamente el chamelote, a menudo enriquecido con brocados lujosos, cuya posesión o exhibición estaba prohibida por la Inquisición a sus acusados. La ironía se intensifica al señalar que el sujeto “confesó sin garrote”, instrumento emblemático de coacción inquisitorial, es decir, sin necesidad de tortura física. La burla se cierra con la insinuación de que este personaje servirá como emblema de escarnio: se querrá conservar su recuerdo “para con que açote”, es decir, como ejemplo aleccionador.

¹⁷ Estas prohibiciones no eran una preocupación menor. El asunto irá adquiriendo trascendencia en toda la Península Ibérica y prueba de ello es que en Portugal el rey D. Sebastião promulgará en 1565 como medida suntuaria la famosa *Lei das Calças*, que regulaba el uso de esta prenda y prohibía llevarlas con guarniciones, bordados o forros (Morán Cabanas, 234).

¹⁸ El término ‘garrote’ posee una evidente connotación fálica, y puesto que las calzas son una prenda ceñida que cubre las piernas y el miembro viril, no creemos que sea casual la elección de Mendoza, que recurre precisamente a este método de tortura y no cualquier otro.

En la serie portuguesa, si bien lucir esta prenda no se entiende como un acto punible en términos legales, este “pecado del vestir” se insinúa como causa de vergüenza, escarnio y motivo de arrepentimiento público, en consonancia con una concepción cristiana del cuerpo y del deseo que tiende a sancionar cualquier exceso, incluso en lo textil. Es por ello que, en un aparente gesto de penitencia, João Fogaça, Simão de Miranda y Gonçalo Mendes Sacoto ponen en boca de Noronha su confesión ante un sacerdote:

Outra de Joam foguaça

Dyguo padre que pequey,
& sam perdido
da de enuençam que ssaquey,
que fam arrendydo.
Nam tenho dela vaã groria,
mas contriçam,
que pequey por enuençam.
(ID5920, 16RE-796, fol.162r).

Outra de Symão de myrãda.

Minha culpa diguo mays,
que pequey de confyado,
fendo bem aconfelhado,
fyz çeroylas cordayes.
Dysto, padre, nam rryays,
Mas day rezam
pêra minha faluaçam.
(ID5921, 16RE-797, fol.162r)

Outra de Gonçalo mēdez çacoto

Nã he bem ã o padre peça
rremysam de tantos danos,
poys viuendo dez myl anos
nam he cousa que esqueça.
Cuña graça desquempeça
em rrysam,
cada huũ a traz na mão.
(ID5922, 16RE-798, fol.162r)

Sea como fuere, al vincular los textos de ambas series, portuguesa y castellana, con los discursos que en su tiempo circulaban por los reinos de la Península Ibérica, se ha podido poner en evidencia cómo el atavío masculino se convierte en este testimonio literario en vehículo de significación polivalente: como marca social, objeto de burla y símbolo de una sexualidad latente, dejándonos una poderosa conclusión: la indumentaria es capaz de desencadenar pasiones, provocar risas y justificar condenas.

4. A modo de conclusión: erotismo y conflicto en la literatura del reinado de los Reyes Católicos

Han procurado estas páginas evidenciar que los motes, divisas y demás juegos retóricos nobiliarios que conforman la serie de las calzas de chamelote no pueden

desvincularse, tanto en el manuscrito LB1 como en el impreso 16RE, del contexto cultural, político y religioso que se está viviendo en la Península Ibérica a finales de siglo, durante el episodio de sucesión de los Reyes católicos. Y es que esta poesía de circunstancias solo adquiere su pleno sentido si se la lee a la luz de los códigos simbólicos y jurídicos que circulaban en los entornos áulicos del siglo XV, especialmente en lo relativo al discurso sobre el cuerpo, la moral y el vestir.

En este sentido, ha sido posible entender que los reiterados juegos de *double entendre* de este corpus –construidos en torno al jubón y las calzas, las alusiones al calor con matices eróticos, la censura del atuendo abrigado del madeirense y los castigos simbólicos que recibe– remiten a un entramado de significados que trasciende el mero ejercicio de ingenio literario. Así las cosas, la lectura de la sátira dirigida a Manuel de Noronha, que transita entre lo cómico y lo admonitorio, parece enriquecerse cuando se confronta con discursos contemporáneos como el *Tratado de vestir* de fray Hernando de Talavera o las *Instrucciones* de Tomás de Torquemada.

Por otra parte, la repentina aparición de este conjunto de poesía burlesca en el curso del manuscrito LB1, que florece como un paréntesis a lo que se va copiando, pues “se trata de obras de burlas, [...] que interrumpen el hilo amoroso-cortés que se va tejiendo” (Botta, 12), no puede entenderse al margen del clima artístico y cultural propiciado en la corte de los Reyes Católicos, y más específicamente por la figura de Fernando de Aragón. No resulta fortuito que muchas de las composiciones de tono satírico y, en ocasiones, marcadamente erótico, vean la luz en un momento y lugar en los que la figura del rey aragonés adquiere un notable protagonismo.

Huelga mencionar que esta manifestación de literatura burlesca se inserta, indudablemente, en una herencia cultural profundamente enraizada en toda la Península Ibérica; una tradición que bebe del sirventés provenzal, las cantigas de escarnio y maldecir gallego-portuguesas o las querellas del *Cancionero de Baena*. No obstante, tal y como han puesto de manifiesto especialistas como Vicenç Beltran en sus estudios, hay una especial afinidad por la lírica truhanesca en las cortes de los Trastámara aragoneses desde la década de 1460. Se aprecia, en consonancia, que el monarca Católico tiene una particular predilección poética por la sátira, un gusto personal que se ve reflejado en la decisión de contar en su entorno más cercano con bufones y poetas festivos, como el célebre Velasquillo (Beltran 2015, 21).

Desde esta perspectiva, no parece en absoluto casual que la serie poética de las fiestas de Zaragoza, tan incisiva y despiadada en su tratamiento del personaje de Manuel de Noronha, florezca precisamente durante una de las estancias de la corte castellana en territorio aragonés. En un momento en que Fernando se enfrentaba a tensas negociaciones con las cortes de su reino –y aún ignoraba las desgracias familiares que pronto lo asolarían–, es posible que estas sátiras buscaran complacer al rey con un tipo de humor que se sabía de su agrado. Más aún, cuando este tipo de juegos poéticos se ejecutaban de manera oral, en ocasiones, “ante el rey, complacido espectador, cuando no árbitro y juez, de los mismos.” (*apud* Chas Aguión, 204).

En todo caso, independientemente de cualesquiera que fueran las razones que motivaron los versos dedicados a las calzas de Manuel, con ellos, los poetas peninsulares no solo participaron de un ejercicio colectivo de burla *ad personam*, sino que mostraron –con admirable elocuencia retórica– un amplio abanico de motivos, símbolos y segundos sentidos de carácter erótico-sexual. De este modo, inscribieron sus estrofas en una vasta tradición burlesca dialogada, de amplio recorrido en la Península desde los tiempos del *Cancionero de Baena*, y que en los albores del nuevo siglo se vería representada a través de esta serie, tanto en forma manuscrita –en el *Cancionero de la British Library*– como impresa, en el *Cancioneiro Geral* de Resende.

Obras citadas

- Alonso Hernández, José Luis. “Claves para la formación del léxico erótico.” *Edad de Oro* 9 (1990): 7-17.
- Alvar, Carlos. “LB1 y otros Cancioneros castellanos.” En Madeleine Tyssens ed. *Lyrique romane médiévale: la tradition des Chansonniers. Actes du Colloque de Liège 1989*. Liège: Université, Bibliothèque de la Faculté de Lettres de l’Université de Liège, 1991. 258, 469-500.
- Beltran, Vicenç. “El *Cancionero General* (Valencia, 1511) y el *Cancionero* de la Biblioteca Británica.” En Nancy de Benedetto & Ines Ravasini coords. *Da Papa Borgia a Borgia Papa: letteratura, lingua e traduzione a Valencia*. (2010). 121-150.
- . “Las burlas del *Cancionero General*.” En *Las obras de Burlas del Cancionero General de Hernando del Castillo*, ed. Antonio Cortijo Ocaña & Marcial Rubio Áquez. *Publications of eHumanista*, Santa Bárbara: University of California, 2015. 1-46.
- Blasco, Javier. “Letanía erótica. Manual de uso.” *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* (2020): 798-818.
- Blasco, Javier & Ruiz, Cristina, eds. *Nueva Antología de la poesía erótica de los siglos de oro*. Valladolid: Agilice Editorial, 2020.
- Botta, Patrizia. “Las fiestas de Zaragoza y las relaciones entre LB1 y 16RE (con un Apéndice de Juan Carlos Conde, LB1: hacia la historia del código).” *Incipit* 22 (2002): 3-51.
- Casas Rigall, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- Cerezo, José Antonio. “El Cancionero moderno de obras alegres.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 453 (1988): 144-148.
- . *Literatura erótica en España. Repertorio de obras, 1519-1936*. Madrid: Ollero y Ramos, 2001.
- Chas Aguión, Antonio. “Querellas burlescas e ingeniería retórica en el *Cancionero de Baena*.” *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures* 38.1 (2009): 191-210.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611. (Reproducción digital del original conservado en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, ms. 253/315). Disponible en: <https://archive.org/details/A253315/page/n19/mode/2up> [Consultado el: 30 agosto 2025].
- Díez, J. Ignacio. “Obscenidad de ideas y palabras en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*.” En *Las obras de Burlas del Cancionero General de Hernando del Castillo*, ed. Antonio Cortijo Ocaña & Marcial Rubio Áquez. *Publications of eHumanista*, Santa Bárbara: University of California, 2015. 47-86.
- Dutton, Brian. *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991. 7 vols.
- Garrote Bernal, Gaspar. “Practicantes del ingenio sexual (siglos XIII–XVII).” *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)* 32 (2012): 235-275.
- Herrero, Miguel. “Estudio de indumentaria española de los siglos XVI y XVII.” *Hispania* 19 (1945): 286-307.
- Macpherson, Ian. *The “invenciones y letras” of the “Cancionero general”*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1998.

- . "Court Poets at Play: Zaragoza 1498." En Angus MacKay, Roger Collins & Anthony Goodman eds. *Medieval Spain: Culture, Conflict and Coexistence: Studies in Honour of Angus MacKay*. Palgrave Macmillan, 2002. 183-201.
- Martínez Alcorlo, Ruth. *La literatura en torno a la primogénita de los Reyes Católicos: Isabel de Castilla y Aragón, princesa y reina de Portugal (1470-1498)*. Tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid, 2016. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/43010/1/T38855.pdf>
- Meseguer, Juan. "Instrucciones de Tomás de Torquemada a la Inquisición: ¿preinstrucciones o proyecto?" *Hispania sacra* 34.69 (1982): 197-215.
- Moll, Jaime. "Transmisión y público de la obra poética." *Edad de Oro* IV (1985): 71-85.
- Morán Cabanas, María Isabel. "Las calzas de Sevilla y la rivalidad luso-castellana acerca de la moda en el *Cancioneiro Geral*." *Bulletin hispanique* 124.1 (2022): 231-246.
- Moreno, Manuel. "Sobre la relación de LB1 con 11CG y 14CG." En José Manuel Lucía Megías coord. *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*. Vol. 2. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997. 1069-1084.
- Perea, Óscar. "Sobre la datación cronológica de las Obras de burlas del *Cancionero General*." En Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet, Héctor H. Gassó eds. *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2012. Vol. 1: 325-347.
- Talavera, Hernando de. "De vestir." En *Escritores místicos españoles. Tomo I: Hernando de Talavera, Alejo Venegas, Francisco de Osuna, Alfonso de Madrid*, con un discurso preliminar de Miguel Mir. Madrid: Bailly Bailliére, 1911. Cap. 22.
- Resende, Garcia de, ed. Gabriel Pereira. *Chronica de El-Rei D. João II*. 3 vols. Lisboa: Bibliotheca dos Clássicos Portuguezes, 1902. 34.
- Rosell, Cayetano, ed. *Crónicas de los reyes de Castilla*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1875-1878. 3 vols.
- Vasconcelos, Carolina Michaélis de. "Reseña a Hugo Albert Rennert, *Der spanische Cancionero des Brit. Mus. (Mss. Add. 10431)*." *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* XVIII (1897): 127-143.